

# Kombinace, nebo doplnění?

## O dvou typech procesu v literární teorii

### Romana Ingardena a Wolfganga Isera\*

Martin Kaplický

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, Ústav věd o umění a kultuře  
mkaplicky@ff.jcu.cz

#### SYNOPSIS

##### **Combination or Completion? On two types of Process in Literary Theories of Roman Ingarden and Wolfgang Iser**

There can be no doubt that Wolfgang Iser's literary theory was strongly influenced by Roman Ingarden's writings on literature. Iser often quotes from Ingarden and develops some of his key ideas. The main aim of this article is to show that even in the cases where Iser develops Ingarden's ideas and concepts he significantly changes their meaning and function. This tendency is not arbitrary but rather mirrors the difference of aims between the two theories. In this article, the author tries to show how Ingarden's theory revolves around his consideration of the differences between the real and purely intentional object. Here, the literary work serves as an example of the purely intentional object. By contrast, Iser's work revolves around his opposition to any theory which emphasizes the essential meaning of a work of literature without considering the reading process itself. This attention to the reading process is the main aim of Iser's theory. The article develops the thesis that the two opposing definitions of the literary work arise from this essential difference, which in turn explains the dissimilarity, in terms of both meaning and function, between such seemingly similar concepts as Ingarden's 'places of indeterminacy' (*die Unbestimmtheitsstellen*) and Iser's 'blanks' (*die Leerstellen*).

#### KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Roman Ingarden; Wolfgang Iser; literární teorie; místa nedourčenosti; prázdná místa; proces čtení / Roman Ingarden; Wolfgang Iser; literary theory; places of indeterminacy; blanks; reading process.

#### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2019.2.9>

Když se v českém kontextu hovoří o vztahu mezi estetikou a literární vědou Romana Ingardena a Wolfganga Isera, je opětovně zdůrazňováno zásadní ovlivnění Iserovy koncepce tou Ingardenovou. V této souvislosti se často upozorňuje, že Iser (alespoň ve své teorii zkoumající čtenářovu odezvu literárního díla) přejímá Ingardenovo pojetí konkretizace literárního textu, jeho rozlišení mezi uměleckým a estetickým pólem uměleckého díla či jeho pojmu míst nedourčenosti. Není mišlým pochyb o tom,

---

\* Text vznikl za podpory grantového projektu GA16-13208S Proces a estetika: explicitní a implikovaná estetika v procesuální filozofii Alfreda North Whiteheada.



že Ingardenovo dílo patří k silným inspiračním zdrojům Wolfganga Isera. Domnívám se však, že je v českém kontextu buď málo, či příliš vágně ukazováno, čím se koncepce obou autorů odlišují, a jejich klíčové termíny se tak poměrně často zaměňují. Vytváří se tím dojem, že jejich terminologie a jejich klíčové pojmy jsou jen dvěma verzemi stejného literárněvědného podniku, že Ingarden a Iser v podstatě sdílí stejné teoretické východisko a směřují k totožnému cíli. Jako by jejich teorie zkoumaly literární díla ze stejného úhlu pohledu, byly vystaveny na stejném základním pojmovém rozvrhu a lišily se pouze drobnými obměnami v konkrétních detailech.

Když Martin Procházka v doslovu k českému překladu Iserovy knihy *Fiktivní a imaginární* píše o Iserových raných textech, uvádí, že Iser „chápe intencionální povahu literárního díla jako projev jazykové stránky textu, ale zdůrazňuje významovou nedourčenost (*Unbestimmtheit*), na níž se zakládá působení textu na čtenáře“ (Procházka 2017, s. 362). Zkoumání intencionální povahy literárního textu je ale bytostně svázáno s Ingardenovou teorií, Iser tento pojem používá především tehdy, když referuje o Ingardenovi, a do centra jeho vlastního terminologického aparátu se nedostává. Ačkoliv Iser v článku *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu* (1972) vychází z Ingardenovy úvahy, že věty literárního díla reprezentují tzv. intencionální koreláty, v průběhu výkladu tento pojem opouští a nahrazuje ho pojmem imaginativně konstruovaných útvarů (*die Gestalten*) literárního díla. V jeho klíčové knize *Akt čtení* najdeme odkazy k intencionálnímu objektu či intencionálnímu korelátu pouze v momentech, kdy se (mnohdy kriticky) obrací k Ingardenově teorii. S pojmem intencionálního korelátu totiž úzce souvisí Ingardenovo pojetí výpovědi literárního díla jako quasisoudů — výpovědí, které mají základní rysy vět referujících o naší realitě, chybí jim však konkrétní situace, a proto i existenční vazba k realitě. Iser s Ingardenovým pojetím quasisoudů nesouhlasí a upozorňuje na to, že toto pojetí vede k představě odvozenosti výpovědi literárního díla z výpovědi o reálném světě a v důsledku pak k přesvědčení, že výpovědi literárního díla napodobují slovní vyjádření v reálném světě. S tímto tvrzením však Iser nemůže souhlasit a důrazně ho kritizuje (Iser 1994a, s. 102–104; 1978, s. 62–63).<sup>1</sup> Zatímco pro Ingardena je tedy zkoumání intencionální povahy jeho základním úkolem, Iser se tomuto pojmu i celému problému spíše vyhýbá a soustředí se na analýzu vlastního procesu čtení.

V Procházkově citátu je dále uvedeno, že Iser zdůrazňuje významovou nedourčenost (*Unbestimmtheit*) textu. Ani toto tvrzení není bez problémů. Iser jistě navazuje na Ingardenův pojem místa nedourčenosti (*die Unbestimmtheitsstellen; places of indeterminacy*), ale současně se vůči významu a funkci tohoto pojmu kriticky vymezuje a pro svou teorii zavádí pojem prázdná místa (*die Leerstellen; blanks*). Zaměňování obou termínů může vést k (nevědomému) přehlížení rozdílů obou teoretických systémů. Podobné zaměňování klíčových pojmů můžeme sledovat i v doslovu Jiřího Holého k reprezentativnímu sborníku *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, kde Holý tvrdí, že se Iser ve své teorii opírá „o Ingardenův pojem ‚místa nedourčenosti‘ (*Leerstelle*), ale vymezuje jej jinak“ (Holý 2001, s. 280). Iser se jistě opírá o Ingardenův pojem míst nedourčenosti (*die Unbestimmtheitsstellen*), ovšem nedefinuje

1 V následujícím textu cituji jak z německého znění Iserovy knihy *Der Akt des Lesens*, tak z anglického překladu. Iser se totiž při převodu textu do angličtiny nespokojil s pouhým překladem, některá místa rozšířil a jiná zase zkrátil.



jej jinak. Místo něj zavádí svůj vlastní pojem prázdných míst (*die Leerstellen*), jehož význam i funkce v textu jsou odlišné.

Prvním cílem tohoto článku je právě poukázat na rozdílný význam a funkci obou výše zmíněných termínů. Současně upozorním na to, že tato přehlížená odlišnost obou pojmů zrcadlí rozdílné cíle, kterých se oba autoři snaží svými teoriemi dosáhnout. Ačkoliv byl Iser bezpochyby Ingardenem silně ovlivněn a sám se k jeho odkazu otevřeně hlásí, oba autoři si podle mého názoru kladou jiný filozofický a literárněteoretický úkol a odlišnosti jejich terminologie jsou nezbytné k pochopení tohoto rozdílu.

Zatímco Martin Procházka a Jiří Holý akcentují spíše shody v teoriích obou autorů, Lubomír Doležel zdůrazňuje jejich rozdílnost. Ingardena pokládá za jednoho z autorů, jejichž názory se blíží k jeho sémantice fikčních světů, a který zdůrazňuje rozdílnost skutečného světa a světů fikčních (srov. Doležel 2003, s. 38), Iser však dle jeho názoru tuto odlišnost naopak nivelizuje. Doležel s ohledem na jeho pojetí „prázdných míst“ tvrdí:

*Namísto, aby mezery pokládal za nezměnitelné průměty textury, která konstruuje svět, Iser (který zároveň kritizuje i následuje Ingardena) v nich vidí stimuly či pobídky pro čtenářovu představivost: [...] Uniknův skrze mezery z nadsubjektivní kontroly textu, Iserův čtenář rekonstruuje svět na základě své vlastní životní zkušenosti, tzn. na základě své znalosti úplných předmětů a úplných světů. Zaplňování mezer, které kostnický učenec charakterizoval jako cvičení obraznosti, je de facto aktem „Gleichschaltung“: různorodost fikčních světů je redukována na uniformní strukturu světa úplného, carnapovského. Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci (tamtéž, s. 172–173).*

V tomto velice kritickém citátu můžeme dle mého názoru objevit jednak interpretačně oprávněné momenty, které je třeba pouze rozvinout, jednak momenty, které zcela nerespektují povahu Iserovy teorie. Doležel, domnívám se, oprávněně zdůrazňuje, že Iser „zároveň kritizuje i následuje Ingardena“, nerozvádí však bohužel proč a jak. Určitě lze také souhlasit s tvrzením, že Iser vidí v „prázdných“ místech“ (v Doleželově slovníku — mezerách) pobídku pro čtenářovu představivost. V tom se ostatně shoduje s Ingardenem. Rozvést je však třeba to, jak si aktivitu čtenářovy imaginace představuje Ingarden a jak Iser. O tom se již Doležel z logických důvodů nezmiňuje (představení Ingardenovy i Iserovy teorie mu slouží pouze jako pozadí pro formulování jeho sémantiky fikčních světů). Druhým cílem tohoto článku je proto poukázat na odlišné pojetí čtenářovy aktivity u Ingardena a Isera. Doležel však v uvedeném citátu tvrdí i to, že Iser skrze koncept „prázdných míst“ podřizuje povahu fikčního světa světu skutečnému. To je dle mého názoru omyl. Třetím úkolem tohoto článku tak bude toto tvrzení vyvrátit nebo alespoň oslabit.

## INGARDEN O MÍSTECH NEDOURČENOSTI

Ačkoliv Roman Ingarden získal svou proslulost zejména díky svým úvahám o povaze literárního díla a jeho zakoušení, byly tyto texty, jak sám přiznává v předmluvě ke knize *Umělecké dílo literární*, především přípravnými studiemi pro řešení obecného



metafyzického problému existence reálného světa. Jedním podtématem tohoto problému byl i Ingardenův nesouhlas s transcendentálním idealismem Edmunda Husserla, především s jeho pokusem nahlédnout reálný svět jako strukturu čistě intencionálních předmětů. Ingarden zdůrazňuje, že taková kritika se dá provést jen na základě znalosti modu existence ryze intencionálních předmětů a jeho následné komparace se způsobem existence reálných předmětů. K tomuto podniku tedy potřeboval analyzovat typ předmětu, „[...] jehož ryzí intencionalita by stála mimo vsi pochybnost a na němž by bylo možné studovat podstatné struktury a způsob bytí ryze intencionálního předmětu, aniž bychom podléhali sugescím, které plynou z pohledu na předmětnosti reálné“ (Ingarden 1989, s. 8). Právě takový typ intencionálního předmětu nachází v literárním díle.

Ingarden se snaží ukázat, že literární dílo není ani reálným předmětem, ani ideální entitou, ani pouhou představou vyvolanou ve vnímání. Je dle jeho názoru zvláštním, komplexním typem intencionálního předmětu, který neexistuje bez konstitutivních aktů vědomí, ale zároveň nepodléhá libovůli individuálních představ. Jedním z nejcitovanějších momentů Ingardenova díla jsou jeho úvahy o schematičnosti a mnohohvrstevnatosti literárního uměleckého díla. Podle Ingardena je literární dílo „*útvarem vybudovaným z několika heterogenních vrstev*“ (tamtéž, s. 41; kurziva R. I.). Jedná se o vrstvu jazykových zvukových útvarů, vrstvu významových celků, vrstvu schematických aspektů a vrstvu znázorněných předmětností. Všechny tyto vrstvy se podle Ingardena odlišují svým materiálem, funkcí i potenciálně obsaženými hodnotovými kvalitami. Jejich heterogenita však není absolutní, protože níže položené vrstvy nejen podkládají ty ostatní, ale též ovlivňují jejich finální podobu. V průběhu zevrubné analýzy jednotlivých vrstev například ukazuje, že zvukové útvary řeči ovlivňují „výběr komplexů schémat, ve kterých se mají znázorněné předměty projevit“, a současně dokonce mohou konstituovat „některé prvky znázorněných předmětů“ (tamtéž, s. 71). Ingarden proto ve svých textech mnohokrát zdůrazňuje, že vrstvy uměleckého literárního díla tvoří jednotnou organickou stavbu. Tato jednotná stavba je vlastním literárním dílem dána pouze potenciálně. K jejímu rozvinutí, vlastnímu uskutečnění je třeba pozorného a adekvátního čtení, které bude potenciálně obsažené estetické kvality jednotlivých vrstev propojovat do jednotného celku. K ignorování potenciálně obsažených hodnotových kvalit by podle Ingardena docházelo například tehdy, kdybychom se v rámci četby díla, řekněme historického románu, soustředili pouze na jeho předmětnou vrstvu ve smyslu znázornění zajímavých osobností, z jejichž „blízkostí“ se můžeme těšit, a nezohledňovali tak přínos dalších vrstev. V takovém případě by podle jeho názoru nebylo znázornění dané postavy pouze ochuzeno, ale zcela deformováno (srov. Ingarden 1967, s. 129). V následujícím textu se budeme věnovat právě tomuto respektujícímu čtení, které Ingarden nazývá konkretizací literárního díla.

Ingardenovi se v souvislosti s literárním dílem objevují vlastně dva typy objektů: jeden, jehož základním rysem je heterogenita různých vrstev (ten nazývá „umělecké dílo literární“), a druhý, v rámci kterého dochází k propojení charakteristik jednotlivých vrstev do jednotného celku (ten je označován jako „konkretizace literárního díla“, případně jako „estetický objekt“).<sup>2</sup> Umělecké dílo literární je tedy zvláštní typ

2 Pojem estetický objekt je u Ingardena obecnější než konkretizace. Estetický předmět totiž podle Ingardena můžeme konstituovat i na základě vjemů, které nesouvisí s žádným



objektu, který čtenáře vybízí ke specifické aktivitě (estetickému prožitku), na jejímž základě vzniká objekt jiný (i když těsně související) — konkretizace. Teprve konkretizace pak vyjevuje specifické estetické kvality celku, které umělecké dílo literární obsahuje pouze potenciálně. Ingarden zde formuluje velice zajímavou a podnětnou myšlenku souběžného průběhu estetického prožitku a konstituce estetického objektu. Právě tento moment, jak za chvíli uvidíme, silně oceňuje Wolfgang Iser a snaží se ho dále rozpracovat.

Pro zformování konkretizace tedy musí čtenář podle Ingardena propojit různé kvalitativní momenty jednotlivých vrstev, zformovat je do jednotného celku, který nám vystoupí jako představovaný svět literárního díla či komplex „znázorněných předmětných situací“. Právě vrstva znázorněných předmětností podle Ingardena vystupuje při četbě do popředí, „kdežto ostatní vrstvy bývají spíše periferně spoludány“ a jejich kvality tvoří „něco takového jako světélkující lesk, který ozařuje znázorněné předměty a nás zároveň [...] zahaluje do určité atmosféry, svým naladěním nás uspokojí, nebo zaujme a strhuje“ (Ingarden 1989, s. 366). Tyto metafory periferie či světélkujícího lesku by nás však neměly vést k představě menší významnosti ostatních vrstev. Pro povahu literárního díla jsou samozřejmě podstatné všechny a povaha znázorněných předmětů by se při změně prvků ostatních vrstev, jak již bylo řečeno, zcela změnila.

O místech nedourčenosti Ingarden mluví právě v rámci popisu vrstvy znázorněných předmětností. Tento pojem používá především v souvislosti se vztahem mezi vrstvou významových celků a vrstvou znázorněných předmětností a tematizuje ho na základě napětí, které vzniká mezi principiálně neúplnou deskriptivní předmětností a jejím znázorněním, v rámci kterého ji chápeme jako určitý typ individuality. Zajímavé je, že právě pojem míst nedourčenosti Ingardenovi slouží k rozlišení mezi reálným a ryze intencionálním předmětem. Sám udává tento příklad:

*Začíná-li kupř. vyprávění větou: „U stolu seděl starší muž...“ atd., pak sice víme, že se jedná o „stůl“ a ne třeba o „židli“, avšak vůbec není řečeno, zda je dřevěný nebo železný, má-li tři nebo čtyři nohy atd. a zůstává to tudíž — u ryze intencionálního*

schematicky daným uměleckým dílem (například estetické nahlížení přírody), nebo ho můžeme konstruovat dokonce i na základě vlastní vzpomínky, snu anebo představy. I v situaci, kdy estetický prožitek začíná v kontaktu s uměleckým dílem, se podle jeho názoru může stát, že se v průběhu recepcce od uměleckého díla odvrátíme a „ponoříme se výlučně do kontemplanace estetického předmětu, který jsme si sami vytvořili ve svých představách [...]“ (srov. Ingarden 1967, s. 152). V takovém případě by se jednalo o estetický objekt, který byl motivován určitým literárním dílem, ale nikoliv o jeho konkretizaci, protože by takový estetický objekt nerespektoval předznačená propojení jednotlivých vrstev. Pokud bylo v textu řečeno, že umělecké dílo literární s jeho heterogenními vrstvami je ryze intencionální předmět, který ale směřuje k vytvoření jeho konkretizace, jež jednotlivé vrstvy propojuje do jednotného celku, můžeme se ptát, zda vůbec můžeme smysluplně mluvit o díle v jeho nekonkretizované podobě. Tento problém Ingarden řeší poukazem na to, že umělecké dílo můžeme číst i v jiném modu než skrze estetický prožitek. Tento modus čtení nazývá předestetickým badatelským poznáváním literárního díla, které záměrně potlačuje nutkání ke konkretizaci a podává nám dílo v jeho čisté schematické podobě (srov. tamtéž, s. 177–190).





předmětu — neurčeno. Materiál, z něhož byl zhotoven, se vůbec nezmiňuje, ačkoliv z něčeho být musí. V dotyčném předmětě se uvedená charakteristika vůbec nevy-skytuje: máme tu „prázdné místo“, „místo nedourčenosti“. Jak jsme řekli, u reálných předmětů taková prázdná místa nejsou možná. Nanejvýš se např. může jednat o ne-známy materiál. Zde, kde se v obsahu ryze intencionálního předmětu objevují jen ty momenty, které byly celým slovním vyjádřením rozvrženy a také založeny, chybí právě (v našem příkladě) existenciální důvod materiální klasifikace, jestliže se tato klasifikace nerozvrhuje prostřednictvím zvláštního významového momentu (tamtéž s. 251; Ingarden 1965, s. 264–265).<sup>3</sup>

Tento citát je jedním z míst, kde Ingarden synonymně používá pojmy prázdné místo (*Leerstelle*) a místo nedourčenosti (*Unbestimmtheitsstelle*) jako označení principiálního rysu literárního díla na úrovni jeho předmětné vrstvy. To je také jeden z klíčových rozdílů mezi reálným a ryze intencionálním předmětem. Do Ingardenova filozofického slovníku však jako stěžejní pojem vchází pojem míst nedourčenosti a tento pojem sugeruje i aktivitu čtenáře, kterou Ingarden v souvislosti s konkretizováním literárního díla předpokládá. Literární díla podle Ingardena podávají ve své předmětné vrstvě pouze schémata objektů. Současně je však řada z nich prezentována jako konkrétní, plně individualizovaný objekt, což vede k potřebě některá z míst nedourčenosti zaplnit, dourčit, a to alespoň v takové míře, abychom mohli daný předmět a jeho předmětnou situaci pojímat ve smyslu individua v konkrétní situaci (pokud nás k tomu vedou kvality ostatních vrstev). Ingarden si je vědom, že čtenář z principu nemůže zaplnit všechna místa nedourčenosti, i konkretizace tedy zůstává předmětem schematickým, „ale v menší míře než dílo samo“ (Ingarden 1967, s. 13). Zaplňování míst nedourčenosti tedy v rámci Ingardenovy koncepce vede především k individualizaci znázorněných předmětů a předmětných situací. V tomto smyslu dokonce hovoří o tom, že konkretizace uměleckého literárního díla je „dokončení (*completion*) díla a aktualizace jeho potenciálních momentů“ (Ingarden 1964, s. 199). Doplnění míst nedourčenosti tedy v jeho pojetí směřuje především k názornosti předmětné vrstvy díla, na jejímž základě čtenář může konstituovat představovaný svět díla (srov. Ingarden 1989, s. 298). Tento svět je však dán až v konkretizaci, v určitém propojení všech vrstev, které v případě uměleckého literárního díla může odkrývat tzv. metafyzické kvality.

Pojem metafyzických kvalit Ingarden nejprve objasňuje na situacích reálného života. Jedná se o zvláštní kvality životních situací, které dokážou narušit rutinní každodennost života a svou intenzitou ovlivňují jeho směr. Nemají podobu vnímatelných kvalit, ale spíše určité atmosféry prostupující danou situaci jako celek:

*Ať má uvedená atmosféra kvalitu jakéhokoliv druhu, ať je děsivá nebo nás uchvacuje tolik, že na sebe zapomínáme, bude tím, co se jako zářivá vznešenost plných barev odlišuje od každodenní šedi a co činí z dotyčné události kulminační bod života, bez*

3 Na tomto místě poukazuji i k německému originálu, protože jsem na jeho základě přeformuloval první větu překladu. K tomu mě vedla připomínka Tomáše Hoskovce, že význam spojení „na stole seděl starší muž“, které je uvedeno v překladu, může signalizovat překladatelský problém.

*ohledu na to, zda jejím základem byla krutá a hříšná úděsnost vraždy nebo duševní vytržení při setkání s bohem (tamtéž, s. 292).*

Metafyzické kvality tedy mají povahu určitého vytržení z každodenního toku života. V této souvislosti Ingarden naráží na zajímavý paradox. Ačkoliv nás metafyzické kvality strhují, ovlivňují naše životy, jejich intenzita je natolik silná, že nám vlastně neumožňuje plně nahlédnout jejich povahu. Objevují se v situacích, které vyvolávají okamžitou aktivitu, obracejí pozornost k dalším činům a neumožňují tak svou vlastní reflexi. Právě intencionální povaha literárního díla umožňuje, že metafyzické kvality, které vystupují na základě konkretizace, udržují vůči čtenáři určitou distanci (srov. tamtéž, s. 295–296). Ačkoliv čtenáře rovněž strhují, nesituují jej rovnou do víru dalšího dění, a proto je na základě zkušenosti s literárním dílem můžeme snadněji nahlédnout a reflektovat. Právě tato skutečnost je podle Ingardena jedním z klíčových přínosů zkušenosti s uměním.

Metafyzické kvality však nejsou vlastnostmi schematického literárního díla, tím jsou pouze předznačeny: „vyjevovat se mohou teprve na skutečně se ukazujících předmětných situacích, tedy teprve v konkretizaci díla během četby“ (tamtéž, s. 299, kurziva R. I.) a právě vyjevené metafyzické kvality se ve finální fázi recepce literárního díla stávají důležitou součástí jeho celkové estetické hodnoty (srov. tamtéž).

Estetická hodnota je pak definována jako kvalita skloubení hodnotových kvalit potenciálně obsažených v různých vrstvách literárního díla. Celý proces četby literárního díla tedy podle Ingardena směřuje k dosažení skloubení kvalit a jemu příslušné scelující kvality a v něm také vrcholí: „Teprve až se nám to podaří, bude ukončen proces konstituování estetického předmětu. A potom dojde k poslední fázi estetického prožitku a do jisté míry k jeho vyvrcholení“ (tamtéž, s. 159). Tímto vyvrcholením je kontemplanování již plně zformované konkretizace literárního díla. Hodnotové kvality jednotlivých vrstev jsou v takovém případě propojeny, harmonizovány a dávají čtenáři možnost nahlédnout a prožít svět, ve kterém sám nežije. Polyfonní harmonie uměleckého literárního díla je podle Ingardena předznačena již schematickým literárním dílem, své realizace však dosahuje až v konkretizaci, v jejímž rámci se vyjevily metafyzické kvality (srov. tamtéž, s. 299).

Průběh estetického prožitku četby uměleckého literárního díla tedy Ingarden charakterizuje především jako proces propojování a doplňování potenciálně obsažených momentů literárního díla směřující k polyfonní harmonii hodnotových kvalit. Pokud k takové polyfonní harmonii nedojde, jedná se o deficit buď na straně díla, nebo na straně čtenáře. Ingardenovo pojetí procesu četby bychom tedy mohli charakterizovat jako „rozbalování a rozvíjení“ předznačených hodnotových kvalit, směřující k jejich finální harmonizaci. V rámci tohoto procesu je třeba na rovině vrstvy znázorněných předmětností zaplnit místa nedourčenosti a dourčit znázorněné předměty alespoň do takové míry, aby nám byly schopny zprostředkovat znázorněný svět díla. Znázorněné předmětné situace se nám musí vyjevovat natolik živě, aby se mohly konstituovat metafyzické kvality. Dourčování míst nedourčenosti je tedy podle Ingardena nezbytné pro názorné vyjevení zobrazovaného světa. Aktivity čtenáře pak spočívá v doplňování a aktualizování toho, co je v díle předznačené, směřuje k harmonizaci různých hodnotových kvalit a vrcholí v kontemplanivním nahlédnutí harmonizovaného celku. Metaforicky bychom snad Ingardenovo pojetí





procesu čtení mohli přirovnat k pozici stavitele, který buduje a rozvíjí danou stavbu podle předem připraveného plánu. Teprve když ji zcela dokončí, může ji celkově nahlédnout a příslušně esteticky ocenit.

## ISER A PRÁZDNÁ MÍSTA

Pokud bylo Ingardenovou základní motivací ke studiu povahy literárního díla prozkoumání vztahu reálných a ryze intencionálních objektů, Iser se v rámci textů prezentujících jeho teorii čtenářské odezvy snaží formulovat základní rysy procesu četby uměleckého literární díla. Jedním z cílů Ingardenova zkoumání bylo vyvrácení Husserlovy teze, že předměty reálného světa mají strukturu intencionálních předmětů (srov. Ingarden 1989, s. 339), Iser se zase skrze svou teorii snaží ukázat problematičnost všech literárních zkoumání, která se zaměřují pouze na význam textu jako něco již v textu obsaženého, co je třeba pouze interpretačně vynést na povrch. Kritizované teorie vycházejí z (přiznaného či implikovaného) předpokladu, že základním posláním čtenáře je formulovat ten správný význam literárního díla, a smysl literární teorie by pak spočíval v tom, že má čtenáři vysvětlit, jak to má udělat. Iser je vůči takovému pojetí literárního díla, čtení a literární teorie skeptický a poukazuje na to, že každé takové určení významu díla nespočívá jen v díle samotném, ale je založeno i na dobových normách, které určují, co v díle hledat (Iser 1978, s. 10–18). Tyto normy se ale v různých dobách mění. Hledání neměnného významu i univerzální metody interpretace literárního díla je tedy jen pokus o nadřazení aktuální normy normám jiným a je tudíž dle jeho názoru odsouzeno k neúspěchu. Teoretické zaměření na interpretaci díla ve smyslu stanovení významu, který je třeba nalézt v díle jako celku, navíc zakrývá jeden důležitý fakt: dílo nám není dáno naráz jako celek, ale odkrývá se nám až v průběhu četby, má tedy procesuální povahu. A tento vlastní průběh je tím, co jakoukoliv interpretaci teprve dovoluje. Právě určení základních charakteristik procesu čtení se stává hlavním tématem Iserovy teorie čtenářské odezvy: „Během četby můžeme zakoušet věci, které už neexistují, a rozumět záležitostem, které nám jsou zcela cizí; a tento pozoruhodný proces je nyní třeba prozkoumat“ (tamtéž, s. 19). Na fenomenologické teorii Romana Ingardena oceňuje Iser právě to, že přivádí pozornost k aktivitám čtenáře v rámci průběhu estetického prožitku literárního díla.

*Pro čtení jakéhokoliv literárního díla je ústřední interakce mezi jeho strukturou a jeho recipientem. Proto se fenomenologická teorie důrazně zaměřovala na fakt, že zkoumání literárního díla by se nemělo týkat pouze textu, ale ve stejné míře i aktivit, které jsou obsaženy v odezvě vůči textu. Text tedy pouze nabízí „schematizované aspekty“, skrze které může být utvářeno téma textu, přičemž toto utváření se děje skrze akt konkretizace. Z toho můžeme usoudit, že literární dílo má dva póly, které mohou být označeny jako umělecký a estetický: uměleckým pólem je autorův text a estetickým čtenářovo ztvárnění. Z hlediska této polarity je zřejmé, že samo dílo nemůže být identické ani s textem, ani s jeho konkretizací, ale musí být situováno někde mezi ně. Musí mít nevyhnutelně virtuální povahu, protože nemůže být redukováno ani na realitu textu, ani na subjektivitu čtenáře, a z této virtuality odvozuje svou dynamiku. Tak jak čtenář prochází různými perspektivami, které text nabízí, a vzájemně*



*propojuje rozdílná hlediska a útvary, uvádí dílo do pohybu a tím uvádí do pohybu i sám sebe* (Iser 1978, s. 21; 1994a, s. 36–37).

Na tomto delším citátu můžeme pozorovat několik typických momentů Iserova přístupu k Ingardenově koncepci a k literárnímu dílu. Iser zde s uznáním referuje k Ingardenově teorii, především k jeho rozlišení mezi schematicky daným uměleckým dílem a jeho konkretizací a k jeho pojetí schematických aspektů. Oceňuje i Ingardenův postřeh, že literární dílo nemůžeme identifikovat ani s reálným textem, ani s prožitky čtenáře. Iser však Ingardenovu terminologii plně nepřebírá a v některých ohledech ji dosti výrazně modifikuje. Nezmiňuje se například o mnohovrstevnatosti literárního díla a schematické aspekty chápe jako rysy díla, skrze něž je utvářeno téma textu, nikoliv prezentace znázorněných předmětů jako u Ingardena. Pojem umělecké literární dílo nepoužívá pro označení základní struktury textu, kterou můžeme nahlédnout pouze tehdy, když dílo předesteticky poznáváme (touto modalitou poznání literárního díla se Iser nezabývá), ale jako entitu, s níž se setkáváme právě v procesu esteticky orientovaného čtení. Situuje ho tedy do procesu četby jako takového. A právě na tento proces samotný se Iser zaměřuje. To, co Isera zajímá především, je interakce čtenáře a díla, v jejímž rámci „čtenář uvádí dílo i sám sebe do pohybu“, jak ostatně výslovně tvrdí na konci předchozího citátu.

Pokud chce Iser zkoumat základní charakteristiky souběžného pohybu literárního díla a jeho čtenáře, musí nejdříve definovat pojem čtenáře, se kterým bude pracovat. Ve své teorii se snaží postihnout obecné základní charakteristiky procesu čtení, nemůže tedy pracovat se čtenářem ve smyslu zkoumání určité čtenářské skupiny. Současně usiluje o to, aby čtenáři nepřipisoval jakýsi univerzální typ aktivity (nebo pasivity), tak jako Ingarden v jeho předpokladu adekvátního čtení jakožto kloubení hodnotových kvalit různých vrstev do harmonického celku. Přichází tedy ke konceptu implikovaného čtenáře. Ten je charakterizován jako blíže neurčený reálný čtenář, jemuž je textem přisouzena určitá role, kterou má hrát. V knize *Akt čtení* proto Iser dochází k následujícímu tvrzení: „[R]eálnému čtenáři je vždy nabídnuta určitá role, kterou má hrát, a je to právě tato role, která konstituuje koncept implikovaného čtenáře“ (Iser 1978, s. 34–35). Cestu k tomuto pojetí čtenáře umožnily Iserovi rozsáhlé rozbory různých literárních děl, ve kterých se věnoval právě rozmanitým rolím, jež různé typy literárních textů nabízí svému čtenáři (srov. Iser 1994b). Tyto analýzy byly již v roce 1972 publikovány v knize *Implikovaný čtenář*.

V rámci svých zkoumání Iser ukazuje, že literární dílo nemá charakter předmětu (a to ani předmětu intencionálního), ale události, kterou čtenář na základě textu rozehrává. V rámci rozboru události literárního díla pak charakterizuje jednak základní rysy textové struktury, jednak základní rysy čtenářových strukturovaných aktů (srov. Iser 1978, s. 35 a 1994a, s. 61) a k tomuto zkoumání zavádí další klíčové pojmy jako jsou repertoár textu, textové strategie či putující hledisko. Detailnímu rozboru těchto analýz se zde bohužel nemůžu věnovat. Chtěl bych zdůraznit pouze to, že literární dílo se podle Isera rozvíjí jako událost. Textem samým je však tato událost zpřístupňována skrze různé perspektivy (pro román jsou například podle Isera typické čtyři perspektivy: perspektiva vypravěče, perspektiva různých postav, perspektiva zápletky a perspektiva fiktivního čtenáře) a různé charakterizace předmětů, činností či vztahů. Aby se čtenář mohl orientovat, musí různé perspektivy a charakteristiky





propojovat do jednotného celku. Zde však Iser zdůrazňuje, že toto propojování má za následek jednak restrukturalaci dřívějších situací díla, jednak nastolení očekávání toho, jak se bude dílo dále vyvíjet. Důrazně těmito zjištěními popírá představu četby jako lineárního procesu. Kontinuita díla není něčím, co by bylo jednoduše dáno textem, ale je konstituována v rámci procesu čtení, v rámci interakce čtenáře s textem. Jedním z důležitých faktorů textu, které tuto interakci ovlivňují, jsou právě „prázdná místa“. Jedná se o místa textu, která narušují a komplikují možnost propojení jeho různých složek do jednotného celku. Může se jednat o vstup nové postavy, hledisko jiné postavy či zavedení nové perspektivy, z níž je událost díla podávána. Právě tyto momenty pak vyvolávají potřebu nového propojení různých aspektů díla a tím spouštějí i živou reakci čtenáře. Sám Iser na tomto místě pokládá za nutné odlišit jeho koncept „prázdných míst“ od Ingardenových „míst nedourčenosti“. Tvrdí zde:

*To, co jsme nazvali „prázdnými místy“, pramení z neurčenosti textu, a ačkoliv se zdá, že je to podobné Ingardenovu „místu nedourčenosti“, liší se jak svým typem, tak funkcí. Ingardenův pojem označuje mezeru v určenosti intencionálního předmětu nebo ve sledu schematických aspektů; prázdné místo naopak označuje volné místo v celkovém systému textu, jehož zaplnění vyvolává interakci textových útvarů. Jinými slovy, nutkání (need) k dokončení je nahrazeno nutkáním ke kombinaci (Iser 1978, s. 182).*

Zdá se tedy, že dominantní metafora obou koncepcí je různá. Jestliže Ingarden zkoumá především stavbu díla a způsob, jakým čtenář tuto stavbu dokončuje či naopak boří, Iser se snaží zachytit dílo a čtenáře v jejich vzájemném rozpohybování. Rozdílnosti v těchto dvou metaforách se pak promítají i do jejich dílčích pojmů, pojmů „míst nedourčenosti“ a „prázdných míst“. Jestliže jsme Ingardenovo pojetí čtenářovy aktivity přirovnali ke staviteli, který na základě daného plánu buduje vlastní stavbu, Iserův přístup bychom mohli charakterizovat skrze metaforu hráče, který na základě daných pravidel rozehrává vlastní hru.<sup>4</sup> Každá hra je myslitelná pouze za přítomnosti hráče a jeho zkušeností, je však závislá na pravidlech, která ji umožňují. Doleželova obava, že se propojením díla s životní zkušeností čtenáře ve svém důsledku ničí různorodost fikčních světů a je redukována na nápodobu žité zkušenosti, je dle mého názoru neoprávněná. I když u žádné hry nemůžeme předem předvídat její průběh a její výsledek, protože závisí na zkušenostech a aktivitách jejích hráčů, neznamená to, že zanikne rozdíl mezi curlingem, fotbalem či šachovým zápasem.

## ZÁVĚR

Na základě výše uvedených rozborů je dle mého názoru možné vyostřit odpovědi na tři výzkumné otázky, které byly formulovány na začátku tohoto textu. Za prvé: Proč je třeba rozlišovat mezi Ingardenovým pojmem „místa nedourčenosti“ a Iserovým pojmem „prázdná místa“? Ingardenova místa nedourčenosti se týkají zná-

<sup>4</sup> Iser ostatně metaforu hry ve spojení s četbou literárních děl ve studii *Hra textu* sám rozvíjí (srov. Iser 1989). Metafory „stavby“ a „hry“ jsou zde použity především pro znázornění kontrastu obou teorií. Pokud bychom ovšem chtěli metaforu literárního díla jako hry



zornění předmětů a předmětných situací, které se vyjevují především na rozhraní vrstvy významových celků a vrstvy znázorněných předmětností. Poukazují na rozpor mezi tendencí znázorněné objekty a situace literárního díla pojímat jako plně určená individua a jejich schematickou povahou. V tomto ohledu tedy odkazují k Ingardenovu základnímu rozlišení mezi čistě schematicky daným literárním uměleckým dílem a jeho konkretizací. Jestliže se Ingardenova „místa nedourčenosti“ týkají především znázorněných předmětů literárního díla a jejich předmětných situací, Iserova „prázdná místa“ označují jakékoliv textové momenty, které narušují kontinuitu textu a vyzývají čtenáře k tomu, aby revidoval a nově uspořádal své dosavadní rozumění textu a „světu literárního díla“. V tomto smyslu tedy můžeme v pozadí tohoto pojmu sledovat pojetí uměleckého díla jako živé události.<sup>5</sup> Oba pojmy je tedy třeba rozlišovat proto, že odkazují k odlišné definici literárního díla a týkají se jeho rozdílných aspektů.

S tím souvisí i druhá výše položená otázka: Jak se u obou autorů odlišuje pojetí čtenářovy aktivity? Ingarden, jak ostatně naznačuje vlastní pojem „místo nedourčenosti“, chápe čtenářovu aktivitu především jako aktualizaci schematických aspektů literárního díla a doplnění chybějících rysů znázorněných předmětů a situací. Čtenář tedy dokončuje, doplňuje strukturu díla danou textem s cílem dosáhnout co nejvyšší názornosti. Právě tato názornost zobrazeného pak napomáhá „vynoření se“ metafyzických kvalit. Iserova „prázdná místa“ jsou vyvolávána nutností začlenit nově se objevivší prvek díla do souvislosti s předchozím vývojem literárního díla jako živé události. Iser tedy zdůrazňuje, že čtenář nejen doplňuje to, co je dáno, ale propojuje nové prvky s tím, co již bylo napsáno, a anticipuje to, jak bude událost dále pokračovat. V této aktivitě je zahrnuto jak přehodnocení minulých rysů události, tak přeskupení systému očekávání. Jestliže je základem Ingardenova pojetí čtenářovy aktivity doplnění, pro Isera jsou jeho základem akty selekce a kombinace.

Posledním úkolem stanoveným v úvodu bylo vyvrácení či oslabení Doleželova tvrzení, že Iser podřizuje povahu fikčního světa světu skutečnému a nepřiznaně se tak navrácí ke konceptu nápodoby. K tomuto tvrzení vedlo Lubomíra Doležela patrně to, že Iser chápe literární dílo jako živou událost, pro kterou je nezbytná spoluúčast čtenáře s jeho vlastní zkušeností. To ale neznamená, že by povaha fikce byla plně podřízena realitě. Znamená to jen, že fikce není jednoduchým protikladem reality a že do reality čtenáře různými způsoby vstupuje a ovlivňuje ji. Právě díky tomu může čtenář během četby literárního díla „zakoušet věci, které už neexistují, a rozumět záležitostem, které nám jsou zcela cizí“ (Iser 1978, s. 19). Tento pro Isera klíčový motiv by v Doleželově interpretaci nemohl platit. Představa literárního díla jako nápodoby skutečnosti, kterou mu Doležel podsouvá, je Iserovi zcela cizí. Jak sám tvrdí: „K téměř nevymýtitelné naivnosti zkoumání literatury patří domněnka, že texty zobrazují

---

zpřesnit a rozvést, museli bychom především specifikovat, jak se pravidla čtení jako hry liší od pravidel jiných typů her. Tento motiv, za který vděčím jednomu z recenzentů této studie, zde bohužel nemohu rozvést. Zasloužil by si dle mého názoru samostatnou studii.

5 V tomto ohledu je signifikantní, že Iser na klíčových místech své knihy *Akt čtení* odkazuje k filozofickým koncepcím Alfreda North Whiteheada a Johna Deweyho, kteří zásadním způsobem rozvíjeli procesuálně a událostně pojatou filozofii (srov. Iser 1978, s. 68–69, 132–133 a 142).



skutečnost. Skutečnost textů je vždy nejprve skutečností, kterou konstituují, a tím i reakcí na skutečnost“ (Iser 2001, s. 43). Iserovo tvrzení, že literatura je reakcí na skutečnost, však neznamená, že je této skutečnosti podřízena. Iser naopak zdůrazňuje transformativní charakter literatury, která sice ze skutečnosti vychází a následně do ní opětně vstupuje, proměňuje ji však do nového tvaru. Ve svých pozdějších textech pak fikci a v jejím rámci i literaturu definuje jako specifický typ dění na rozhraní reálného a imaginárního (srov. Iser 1985 a 1993). Rozvedení tohoto motivu by však překračovalo rámec této studie, a proto se mu zde již nebudu podrobněji věnovat.

## LITERATURA

- Doležel, Lubomír:** *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003.
- Holý, Jiří:** Poznámky ke koncepcím „Kostnické školy“ a českého strukturalismu. In: Miloš Sedmidubský — Miroslav Červenka — Ivana Vízdalová (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Host, Brno 2001.
- Ingarden, Roman:** Artistic and Aesthetic Values. *British Journal of Aesthetics* 4, 1964, s. 198–213.
- Ingarden Roman:** *Das literarische Kunstwerk* [1931]. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1965.
- Ingarden, Roman:** *O poznávání literárního díla* [1937], přel. Hana Jechová. Československý spisovatel, Praha 1967.
- Ingarden, Roman:** *Umělecké dílo literární* [1931], přel. Antonín Mokrejš. Odeon, Praha 1989.
- Iser, Wolfgang:** *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press, Baltimore — London 1978.
- Iser Wolfgang:** Feigning in Fiction. In: Mario J. Valdés — Owen Miller (eds.): *Identity of the Literary Text*. University of Toronto Press, Toronto 1985, s. 204–228.
- Iser, Wolfgang:** The Play of the Text. In tž: *Prospecting: From Reader Response Theory to Literary Anthropology*. Johns Hopkins University Press, Baltimore — London 1989, s. 249–261.
- Iser, Wolfgang:** *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* [1991]. Johns Hopkins University Press, Baltimore — London 1993.
- Iser, Wolfgang:** *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* [1976]. Wilhelm Fink Verlag, München 1994a.
- Iser, Wolfgang:** *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* [1972]. Wilhelm Fink Verlag, München 1994b.
- Iser, Wolfgang:** Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinků literární prózy [1975], přel. Ivana Vízdalová. In: Miloš Sedmidubský — Miroslav Červenka — Ivana Vízdalová (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Host, Brno 2001, s. 39–61.
- Iser, Wolfgang:** Proces čtení ve fenomenologickém pohledu [1972], přel. Ivan Žáček. *Aluze* 6, 2002, č. 2, s. 106–117.
- Procházka, Martin:** Tvořivá síla fikce. Iserova literární a kulturní antropologie. In: Wolfgang Iser: *Fiktivní a imaginární. Perspektivy literární antropologie*. Karolinum, Praha 2017, s. 361–369.