

Pavelka, Jiří

Čtení a interpretace - dvě fáze literárního dorozumívání

In: Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 194-226

ISBN 8021018003

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122912>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

6. ČTENÍ A INTERPRETACE — — DVĚ FÁZE LITERÁRNÍHO DOROZUMÍVÁNÍ

6.1. Četba jako východisko nekonečné řady (dez)interpretací

Dosud sice existují a uplatňují se epistemologicky sebevědomé a fundované literárněteoretické koncepty, ve kterých se předpokládá, že „výpověď o významu díla je výpovědí o autorově intenci“ a že „literární dílo má jeden a pouze jeden správný význam“,¹ ale znakem konce 20. století je skepse.

Jedním jejím projevem je nedůvěra v teorii. Podle názoru A. K. Moora „funkce teorie obvykle vedla k tomu, že ve vztahu k ideologii vymezila literaturu jako důkaz nebo výraz a v některých případech vytvořila takové bariéry pro odlišné způsoby zkoumání, že umožnila kritikovi přijmout kněžskou roli a zprostředkovat mystérium literární imaginace bez dostatečné kompetence“.² Pokud se kritice podařilo překročit „hranici impresionismu“ — říká dále Moore — „pak za to, k čemu dospívá, vděčí spíše zdokonalenému čtení, než zdokonalené teorii“.³

Lze přijmout stanovisko, podle kterého **interpretace** následuje a představuje čtení a rozumění textu a je rovněž úspěšným návodem jak zničit báseň. Avšak stěží se lze smířit s názorem, podle něhož „tvořivá představivost (*imagination*) spisovatele je“ — při čtenářské orientaci na akt interpretace — „nahrazena redukujícím úsilím interpreta“.⁴ Toto tvrzení představuje pouze jednu rovinu procesů rozšiřujících literární dorozumívání. Interpretací úsilí nevede jen k redukci, ale také k obohacování básně. K likvidačním koncům naopak směřují zaručeně správné interpretace anebo interpretace jako zacílené, účelové výklady, které mají poklonkovat víře, posloužit režimu, polichotit ješitnosti slavného nebo vlivného autora.

Obávám se, že také kterýkoli ideální svět, kterému neomylné a vševědoucí instituce naordinovaly věčné pravdy, a který tudíž není obtěžkán mnohoznačností slov a hříchem humoru, dokáže spolehlivě zabít báseň.

¹ Juhl, P. D.: *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton University Press, Princeton 1980, s. 12 a 13.

² Moore, Arthur K.: *Contestable Concepts of Literary Theory*. Louisiana State University Press, Baton Rouge 1973, s. 218.

³ Tamtéž, s. 218.

⁴ Alazraki, Jaime: „Neofantastic Literature — A Structuralist Answer.“ In: Pope, Randolph D., ed.: *The Analysis of Literary Texts. Current Trends in Methodology*. Bilingual Press / Editorial Bilingüe, Ypsilanti 1980, s. 290.

V ideálním světě (a pouze v něm) totiž existuje jediná správná, dokonalá, definitivní interpretace, což má pro báseň, ale také pro kterákoli jiné umělecké dílo velmi nepříjemné důsledky – tento typ interpretací maří další výklady díla, činí z uměleckého dorozumívání křížovkářskou hádanku s jedním řešením, znamená konec mystéria tvorby a dobrodružství cesty v labyrintu kultury, a tedy individua, a ve svých důsledcích i smrt literatury a umění.

Naštěstí žádný z pokusů vytvořit dokonalou, vyčerpávající interpretaci uměleckého díla, ani interpretační pokusy zaslepeně láskyplné, ani ty z moci úřední, které bezohledně šlapou po spisovatelských hrobech, se nezdařil. A rovněž i ty nejdelší věčné časy se změnilly a po jedné „jedině správné“ interpretaci přišla další „správnější“ a po ní opět jistě přijdou další.

„Velká báseň je věčně tryskající fontána s vodou moudrosti a půvabu“, která se znovu obnovuje, i když ji může vyčerpat „jedna osoba a doba“, báseň je „zdroj nepředvídatelného a neobsáhnutelného půvabu“.⁵ To je zřejmě důvod, proč lidé, i když se v dějinách spíše přeli, než domlouvali, obyčej číst básně a umělecká díla zcela neztratili.

Tato interpretační neukončenost s sebou přinášela důsledky, které nebyly přijímány s nadšením. Díla zlatého fondu literatury a umění ztrácela v opakujících se cyklech komunikace svou integritu, kterou jim zaručoval text anebo – ve vztahu k celé umělecké oblasti – artefakt jako materiální nositel uměleckého významu a kterou ochraňovaly velké čínské zdi kulturních paradigmat. Umělecká (literární) díla se postupně měnila v posloupnost odlišujících se, více nebo méně průhledných a motivovaných interpretací, které se z pozic ortodoxních konceptů světa jevily jako interpretace anebo dezinterpretace.

Tento postoj vyústil v krajní skepticismus co do možnosti stabilizovat interpretace konkrétních děl, i když na druhé straně odvaha vyložit souhrnně řeč věcí, tónů, tvarů, mimiky a pohybů, řeč jeviště a filmového plátna anebo řeč písemnictví jednotlivé badatele neopouštěla.⁶

K interpretaci uměleckých děl – ať už vznikají v prostoru verbální, nebo nonverbální komunikace – se opět propůjčuje slovo; přitom „není žádný důvod myslet si, že by lingvistika mohla být nástrojem interpretace“.⁷

⁵ Shelley, Percy Bysshe: „Defence of Poetry.“ In: Adams, Hazard, ed.: *Critical Theory since Plato*. Harcourt, Brace and World, New York 1971, s. 509.

⁶ Srov. např. Hlaváček, Luboš: *Řeč tvarů*. Horizont, Praha 1984; Medková, Jiřina: *Řeč věcí*. Horizont, Praha 1990; Šíp, Ladislav: *Řeč tónů*. Horizont, Praha 1985.

⁷ Srov. Culler, Jonathan: „Literature and Linguistics.“ In: Barricelli, Jean-Pierre – Gibaldi, Joseph, ed.: *Interrelations of Literature*. The Modern Language Association of America,

Tuto roli by spíše měla plnit lingvisticky, sémioticky a literárněteoreticky fundovaná hermeneutická disciplína. Mnozí literární teoretikové, zčásti i ve 20. století, o interpretaci neprojevovali zájem, neboť se domnívali, že problémy interpretace, tzn. „problém vztahu literatury k publiku je druhořadý“ a že „relace mezi dílem a čtenářem je tak variabilní, že není možné podniknout žádnou smysluplnou generalizaci o tom, jak literatura funguje“.⁸ Pouze překladatelé byli nuceni tento vztah prakticky řešit a nejednou jej také teoreticky reflektovat.⁹ Pro poslední třetinu 20. století jsou však interpretace a interpretační metody základním tématem a problémem.

Čtení znamená osvobození básně z kamenného zajetí textu, představuje činnost, která básni vdechuje život a ruší omezení předcházejících interpretací. Čtení se prezentuje navenek jako interpretace literárního díla. Interpretace, pokud k ní čtenář dospěje, se stává korunním svědkem čtení. Čtení ovšem neznamená interpretaci, ale konstruování díla. Text není interpretován (slovní spojení „interpretace textu“ představuje metonymické vyjádření typu *pars pro toto*), interpretováno je dílo. To však musí nejdříve jako celek vzniknout, musí být v procesu čtení (re)konstruováno. Čtení jako proces (re)konstrukce literárního díla zakládá interpretaci.

Literární interpretace je specifickou formou dorozumívání, vycházející z individuální (re)konstrukce literárního díla. Text, který vyjadřuje a integruje interpretaci,¹⁰ je složitým výsledkem dorozumívání na ose: literární tvorba (textu) – četba (textu) – rekonstrukce (díla) – interpretace (díla) – text interpretace. Text zrozený z interpretace je dále čten, čímž se opětovně otevírá další komunikační okruh.

Čtení vždy nanovo přemostuje narůstající mezeru mezi minulostí a stále se proměňující přítomností, mezi individuálním čtenářem a textem, za nímž je skryt tvůrce a jeho duchovní svět. Dějiny literatury jsou generálním projektem usilujícím o „přemostění“ této mezery, dějiny dějin literatury jsou zprávou o historických proměnách těchto projektů.

Tezi o principiální neukončitelnosti procesu literárního dorozumívání, tzn. procesu tvorby textu, četby, rekonstrukce a interpretace díla, nezvrátíla

New York 1982, s. 3.

⁸ Adams, Hazard: *The Interests of Criticism. An Introduction to Literary Theory*. Harcourt, Brace and World, New York – Chicago – San Francisco – Atlanta 1969, s. 43.

⁹ Srov. např. Levý, Jiří: *Umění překladu*. Panorama, Praha 1983; autor této klasické práce české teorie překladu rozlišuje tři fáze překladatelské práce: „1. Pochopení předlohy“, „2. Interpretace předlohy“ a „3. Přestylizování předlohy“ (s. 51–81). První fázi – v konceptu, který je zde prezentován – je ovšem proces četby, z ní teprve vyrůstá „pochopení“ předlohy.

¹⁰ Srov. oddíl 6.2. *Anesteziologické účinky interpretačních metod*, kde tento druh textu je označen za „intertext“.

ani biblická exegeze – teologická disciplína, snažící se vytvořit metodu správného textového výkladu. Vznik denominací a směrů v rámci původně jednotného náboženského hnutí je dokladem odlišných interpretací kano-nických textů.

Bohatým materiálem podpořila tezi o neukončitelnosti procesu literár-ního dorozumívání překladatelská praxe. Překlady jsou totiž neocenitelnou čítankou co do úspornosti nejpropracovanější a výskytu nejčastější formy textově fixované interpretace. Je zřejmě naprosto vyloučeno, aby dva pře-kladatelé, překládající samostatně totéž dílo do společného jazyka, dospěli k shodnému textu-překladu.¹¹

Je ovšem otázka, zdali dílo existuje – jak se domníval Hans Robert Jaus¹² – „pouze jako kolektivní interpretace úspěšných generací čtenářů“, určená „horizontem očekávání“ (*Erwartungshorizont*) čili literární zkuše-ností (sumou konvencí a pravidel).¹³

Literární dílo není neměnný monument, ale měnící se objekt, obdobně jako „horizont očekávání“, i když v konkrétním historickém okamžiku je také důležitým stabilizujícím prvkem, předpokladem dorozumívání. Lite-rární dílo je nepochybně výsledkem kolektivních, protože na sebe navazují-cích interpretací. Není však pouze kolektivní interpretací, i když u účastní-ků komunikace je třeba předpokládat protínající se, společné kompetence. Literární dílo naopak vzniká v individuálních duchovních světech v procesu recepce, a tedy ještě před procesem interpretace ohraničené a zakončené interpretačním textem. Dílo není pouze kolektivní interpretací dokonce ani na úrovni dějin literatury, které usilují o co nejpřesnější a reprezentativní obraz dobové recepce jednotlivých textů.

Literární dějiny představují syntézu interpretací značného množství (zejména literárních a literárněvědných, ale i dalších) textů a vztahů mezi nimi, tzn. syntézu interpretací interpretací, textů pojednávajících vždy o dal-ších textech. Jejich autoři jako čtenáři-interpreti i tvůrci nového sémiotického světa, světa literární historie, nemohou do procesu interpretace vstoupit bez své subjektivity, obdobně jako se ze své subjektivity nemůže vysvlé-ci žádný literární kritik, u něhož se naopak silné osobní interpretační zauje-tí toleruje a předpokládá.

¹¹ Srov. Poe, Edgar Allan: *Havran. Šestnáct českých překladů*. Odeon, Praha 1985 (Alois Bej-blík, ed.).

¹² Srov. Jaus, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Universitäts-Druckerei, Konstanz 1967.

¹³ Raman, Selden, ed. (and introduced): *The Theory of Criticism. From Plato to the Present. A Reader*. Longman, London – New York 1988, s. 178.

Dějiny literatury jsou individuální syntézou konkrétních čtenářských interpretací. Silná autorita (v českém prostředí např. osobnost F. X. Šaldy) anebo instituce s totalitními sklony (např. školství) sice koncept závazných, jediných správných a pravdivých interpretací (dějin, díla) navozují a posvěcují, ale nikdy jej v praxi neprosadí. Cesty do hlubin studákovy duše, po nichž se pětadvacet let jako učitel ubírám, ukazují, že škola a výchova ani těm nejsnáze manipulovatelným šplhavicům (typu septimána Mazánka), ani těm nevzdělatelným studentům (jako je septimán Kulík) nezabrání, aby se v básnickém textu nechovali svobodně a neobjevili v něm např. básníkovu touhu stát se trpaslíkem.¹⁴

K podstatě umělecké komunikace i interpretace patří, že je individuální. Literární dílo, které se objevuje v procesu literárního dorozumívání (ve „světech ze slov“), vždy projevuje současně svůj reproduktivní i produktivní charakter. Takové jsou všechny dějiny literatury (a umění). Interpretace se ovšem současně sblížují, obdobně jako se mezi sebou vzhledem k direktivnímu působení tradice sblížují samotná umělecká díla. Individuální interpretace obsahuje např. úctyhodná třídílná kolektivní *Literatura česká 19. století*, na jejímž vzniku se podílelo dvanáct autorů,¹⁵ mj. také tvůrci tří nejúspěšnějších syntetických prací z oblasti české literární historiografie – Jaroslav Vlček (*Dějiny české literatury*),¹⁶ Jan Jakubec (*Dějiny literatury české*)¹⁷ a Arne Novák (*Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*).¹⁸

¹⁴ Srov. film režiséra Martina Friče *Cesta do hlubin studákovy duše* (1939), natočený podle stejnojmenné knihy Jaroslava Žáka. Východiskem připomenuté interpretace se zde stal Wolkrův text *Pokora*, který otevírají verše „Stanu se menším a ještě menším, / až budu nejmenším na celém světě.“ (Wolker, Jiří: *Srdce štít*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 15.)

¹⁵ *Literatura česká 19. století. Od josefinského obrození až po Českou modernu*. Sv. 1. *Od Josefa Dobrovského k Jungmannově škole básnické* (J. Hanuš, J. Jakubec, J. Máchal, J. Vlček). Jan Laichter, Praha 1911 (opravené a doplněné vyd.); Sv. 2. *Od M. Zd. Poláka k K. J. Erbenovi* (J. Hanuš, J. Jakubec, J. Kamper, J. Máchal, L. Niederle, J. Vlček). Jan Laichter, Praha 1903; Sv. 3. Díl 1. *Od K. H. Máchy ke K. Havlíčkovi* (J. Hanuš, J. Jakubec, J. Kabelík, J. Kamper, A. Novák, J. Pekař, Z. Tobolka, J. Vlček). Jan Laichter, Praha 1905; Sv. 3. Díl 2. *Od Boženy Němcové k Janu Nerudovi* (L. Čech, J. Jakubec, J. Kabelík, J. Máchal, A. Novák, A. Pražák). Jan Laichter, Praha 1907.

¹⁶ Vlček, Jaroslav: *Dějiny české literatury*. Sv. 1. *Od nejstarších dob k století XVIII*. Sv. 2. *Od století XVIII. k letům čtyřicátým století XIX*. L. Mazáč, Praha 1940.

¹⁷ Jakubec, Jan: *Dějiny literatury české*. Sv. 1. *Od nejstarších dob do probuzení politického*. Jan Laichter, Praha 1911, 1929. Sv. 2. *Od osvícenství po družinu Máje*. Jan Laichter, Praha 1934.

¹⁸ Novák, Arne – Novák, Jan Václav: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. R. Promberger, Olomouc 1936–1939 (4. přepracované a rozšířené vyd., v sešitech, celkem 1804 stran).

Detektivní schopnosti by si vyžádalo splnění na první pohled snadného úkolu – zjištění, jak jsou v knize *Stručné dějiny literatury české* (1946)¹⁹ zastoupeny vlastní, individuální názory jejího hlavního tvůrce Arne Nováka. Zjistit, které soudy jsou původní, z dílny A. Nováka, a které jsou přejaty, komplikuje fakt, že pro první stejnojmenné vydání této knihy z roku 1910 zpracoval A. Novák „vývoj literatury ve stol. XIX.“ a Jan Václav Novák „dobu starší a střední“. *Stručné dějiny literatury české* vznikly ovšem až podle 4. vydání *Přehledných dějin literatury české* (1936–1939), v němž se původní *Stručné dějiny literatury české* (1910) po třech přepracovaných vydáních, provedených zřejmě pouze A. Novákem, ale uvádějících J. V. Nováka jako spoluautora, rozrostly.²⁰ *Stručné dějiny literatury české* (1946) vznikly tak, že po smrti A. Nováka 4. vydání *Stručných dějin literatury české* asi o jednu třetinu zkrátily a o pasáže vykládající vývoj v letech 1939 až 1946 rozšířili Rudolf Havel a Antonín Grund.²¹ J. V. Novák zde již jako spoluautor uveden není.

Nejen literární díla, ale i literární dějiny jsou vždy objektem a výsledkem individuální tvůrčí aktivity čtenáře. Díla a jejich „dějiny“ se mění od četby k četbě, od interpretace k interpretaci, nikoli až vzhledem ke generacím úspěšných čtenářů anebo vzhledem k měnícím se paradigmatickým souvislostem. Nad každým textem vyrůstá na špici postavená pyramida interpretací literárních děl,²² a každá další interpretace, i ta sebezposlušnější, je v některých ohledech nová anebo alespoň odlišná od všech ostatních, takže stavbu této pyramidy dále rozšiřuje.

Labyrint „světů ze slov“ vzniká stejně v procesu četby jako interpretace. Tato neukončenost, které věnovalo soustředěnější pozornost až literárněvědné myšlení posledních desetiletí, neznamená nedostatek, ale nejsilnější stránku literární komunikace; nabízí totiž nekonečný prostor pro čtenářskou kreativnost, prostor pro budování nových „světů ze slov“, v nichž lidé mohou také důstojně bytlet.

¹⁹ Srov. Novák, Arne: *Stručné dějiny literatury české. Zkrácené znění podle 4. vyd. Přehledných dějin literatury české upravili Rudolf Havel a Antonín Grund*. R. Promberger, Olomouc 1946, celkem 724 stran.

²⁰ Srov. Jeřábek, Dušan: *Arne Novák*. NUM – Georgetown – NAUMA, Brno 1997, *Život a dílo*, s. 43–53.

²¹ Srov. Grund, Antonín: „Předmluva.“ In: Novák, Arne: *Stručné dějiny literatury české. Zkrácené znění podle 4. vyd. Přehledných dějin literatury české upravili Rudolf Havel a Antonín Grund*. R. Promberger, Olomouc 1946, s. I–III.

²² Exemplárním příkladem pyramidy vyrůstající nad jediným textem je americká ústava, která se od doby svého přijetí v roce 1787 nezměnila, pouze k ní byly dodávány další části a výkladové pasáže.

Pojetí interpretace jako cesty vedoucí k pravdě a pojetí interpretace jako řady dezinterpretací jsou sice v lecčems protichůdné, vyrůstají však ze společných iluzí; oba tyto koncepty jako sentiment provází stará monogamní víra v ideál jediného, absolutního poznání, a tedy víra v možnost vytvořit jeden spravedlivý a pro všechny přijatelný „svět ze slov“. Tato víra předpokládá možnost přesného rozlišení interpretace a dezinterpretace – za cenu konfrontačního přístupu ke konkurenčním „světům ze slov“.

V úvaze, kterou zde nabízím, se **interpretace** ocitají mimo dvouhodnotové verifikační procedury typu pravda a nepravda. Interpretace je kategorií širší působnosti než dezinterpretace, neboť pokrývá oblast všech typů interpretací, ať již se z pozic konkrétních „světů ze slov“ jeví jako adekvátní interpretace, nebo dezinterpretace. **Dezinterpretace** v daných souvislostech naopak znamenají hodnotově motivovanou, zaujatou, agresivní, stranickou, účelově zacílenou variantu interpretace. Teprve střety interpretací vedou k selekci a identifikaci v daném komunikačním prostoru neatraktivních a konkurenceschopných interpretací a dezinterpretací.

Rozdíly mezi různými typy interpretací připomínají v mnohém vztahy mezi výtvary fantazie a lži. Bez ohledu na skutečnost, že hranice mezi těmito oblastmi jsou určeny měnícími se kulturními paradigmaty, pro zaujatého či zaslepeného interpreta může i ten nejkrásnější projev fantazie představovat lživý, nepřijatelný koncept světa, a naopak lež, tzn. koncept světa, jehož strategickým cílem je využít důvěřivosti interpretů, může být povýšena do polohy vědeckého poznání nebo ideologie. Rozdíly mezi fantazií a lží i mezi interpretačními strategiemi jsou zřetelné pouze z hlediska vyhraněného konceptu světa, který je povýšen na interpretační východisko.

Také interpretace uměleckého literárního díla je, jako kterákoli jiná forma dorozumívání, určena komunikačními předpoklady a kompetencemi. Uskutečňuje se v duchovním světě člověka a získává podobu textu anebo řeči jako zárodku dalšího „světa ze slov“. K podstatě umělecké komunikace patří, že je programově otevřena odlišným interpretacím.

Každá **interpretace** uměleckého literárního díla je zároveň dezinterpretace v tom smyslu, že nenaplní beze zbytku jeho interpretační možnosti. Z hlediska širších (historických) souvislostí interpretace a dezinterpretace představují spojené nádoby s živou a mrtvou vodou, které jsou k životu básně zapotřebí. Dezinterpretace a interpretace se doplňují, vytvářejí celky, vyrůstající nad texty, a i ve svých nejvyhrocenějších krajních polohách mají své opodstatnění. Lze mluvit o adekvátnosti a účelovosti jednotlivých (dez)interpretací, doprovázejících současně Ecovo „intentio operis“ (záměr

textu-díla) a „*intentio lectoris*“ (záměr čtenáře),²³ a to vzhledem k danému komunikačnímu prostoru a také vzhledem k (de)formující síle (dez)interpretací, ale stěží o interpretacích pravdivých a nepravdivých.²⁴

6.2. Anesteziologické účinky interpretačních metod

Nad uměleckým literárním textem, např. nad textem Máchova *Máje* (1836), se hromadí množství odlišných literárních a odborných děl a jejich interpretací, z nichž některé získávají podobu textů,²⁵ a nad nimi vzniká další a další pyramida textově podložených (kritických, literárněhistorických, teoretických) děl a jejich interpretací.²⁶ Tento komunikační proces (viz uměnovědné dorozumívání – I.B.7.3.1.5.) je nasměrován do budoucnosti. Interpretované literární dílo, které vždy odkazuje k době svého vzniku, je ovšem umístěno v časoprostoru čtenářovy současnosti.

Základním textem literární komunikace je **prototext**; na něj navazuje (re)konstrukce literárního díla, které se stává předmětem interpretace vyúsťující v interpretační intertext; tento **intertext** se opět stává „prototextem“ literárněvědného dorozumívání. Interpretace vycházející z prototextu se ubírají nejen do budoucna, ke čtenáři, ale také opačným směrem, do minulosti. Produkce každého jednotlivého literárního díla je totiž založena na interpretačních postupech, na komunikaci tvůrce se značným množstvím literárních děl starších než prototext. V tomto případě jde o komunikaci se světem **antetextů**, jež vznik prototextu umožnily. Tento komunikační směr může sledovat a interpretovat také čtenář.

Literární dílo je obrácenou pyramidou stojící svou špičkou na základech prototextu a rozrůstající se trychtýřovitě díky čtení a interpretacím. Nejen dílo, ale ani prototext není monolitní, neboť jsou do něho vklíněny i jiné texty (aluze, citace, převyprávění...). Literární dílo je výsledkem dorozumívání

²³ Eco, Umberto: „Nadinterpretovanie textov.“ In: Eco, Umberto – Rorty, Richard – Culler, Jonathan – Brook-Rooseová, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Stefan Collini, ed., Archa, Bratislava 1995, s. 66.

²⁴ Na zcela odlišných základech je založen Ingardenův fenomenologický koncept poznávání literárního díla; ten totiž předpokládá existenci literárního díla jako objektivně daného, nekolkavrstevnatého schematického výtvoru. Tato danost umožňuje kontrolovat interpretace, „kontrolovat věrnost rekonstrukce, která je kostrou“ individuálních, proměnlivých čtenářských „konkretizací“ v estetickém prožitku – v procesu „estetické konkretizace díla“ (Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 250 a 240; srov. dále I., R.: *Umělecké dílo literární*. Odeon, Praha 1989).

²⁵ Srov. Vašák, Pavel, ed.: *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858*. Odeon, Praha 1981.

²⁶ Srov. Vašák, Pavel, ed.: *Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací*. Československý spisovatel, Praha 1986.

– děje se nad prototexty a antetexty, nad nimiž se kupí interpretace (intertexty). Nad uměleckým literárním textem se skrývá natolik složitá stavba, že konkrétní interpret má šanci dostat se pouze k některým úrovním, plochám a výsledkům „světů ze slov“ a textům pohlceným literárním dílem.

Každá jednotlivá literární a literárněvědná škola a literárněvědná metodologie²⁷ se s mladickou nerozvážeností odvažuje novým, definitivním způsobem odhalovat tajemství literárního dorozumívání. Projektuje návody (nejzřetelněji v manifestech, normativních poetikách a metodikách), s jejichž pomocí lze ve vztahu k fázi geneze vybudovat snadno a rychle konkrétní umělecký prototext, ve vztahu k fázi recepcce pochopit vznik a „dění“ literárního díla a ve vztahu k fázi interpretace vyložit fungování „světů ze slov“. Ve všech těchto případech osciluje literárněvědné dorozumívání kolem literárního prototextu. V prvním případě se nabízí výklad vzniku prototextu jako cíle autorovy tvůrčí komunikační a komunikačně konzervační aktivity, v druhém případě je prototext východiskem při objasňování čtenářské rekonstrukce díla, v třetím případě se prototext stává přestupní mezystanicí na cestě od antetextů k intertextům jako výsledkům procesu interpretace.

Tyto návody však obvykle nepostihují celý komplex literárního dorozumívání, pouze některé jeho fáze, roviny či složky. Vybudovaný model (fungování) literárního díla (ale také jazyka anebo dorozumívání) se stává předpokladovou položkou literárního a literárněvědného dorozumívání z oblasti kompetencí příslušnosti ke kulturnímu paradigmatu (II.B.3.1.), do které spadá mj. znalost konceptů znakových systémů (II.B.3.1.2.14.) a znalost konceptů komunikace (II.B.3.1.2.15.).

Literárněteoretické návody-metody mají pozoruhodné konstrukční schopnosti při výzkumu a poznávání gramatiky literárního jazyka, tzn. při pokusech představit „světy ze slov“ na úrovni modelu, systému, kódu, gramatiky. K tomuto cíli směřují také rozborů díla, které se snaží postihnout formu, „poznat strukturní organizaci díla“ a odhalit „v konkrétním díle pořádkující princip.“²⁸

²⁷ Atraktivní metodologické pozice nabízí hermeneutika, fenomenologie, psychoanalýza, strukturalismus, sociálně historické vědy, pragmatika (empiricky konstruktivistická literární věda), historická analýza diskursu, literární historie zaměřující se na duchovní dějiny, dekonstrukce a feministické studie (srov. dále např. Brackert, Helmut – Strücker, Jörn, ed.: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1992, s. 581–689; tato encyklopedická příručka ovšem nereflektuje ani fenomenologické a strukturalistické, ani marxistické pozice literární vědy).

²⁸ Vodička, Felix: *Struktura vývoje. Studie literárněhistorické*. Odeon, Praha 1969, s. 20–21.

Jako poněkud problematická se jeví použitelnost jednotlivých literárněteoretických metod, pokud mají sloužit jako návod k vytvoření uměleckého díla. Tyto návody, jak dokládají pokusy o jejich komputerové aplikace, dosud neumějí (a zřejmě nikdy nebudou umět) generovat originální umělecká díla. Jejich instruktivnost a efektivnost je však nesporná při výzkumu imitačních, adaptačních a parodických postupů a komunikačních procesů.²⁹ Nejméně úspěšné jsou jednotlivé návody-metody při pokusech podat výklad vzniku a dění sémiotického plánu konkrétních „světů ze slov“. Zde dokonce vzniká otázka, zdali je vůbec možné tento proces pomocí jazykového dorozumívání (jazykového znakového systému) zachytit.

Konkrétní „světy ze slov“ lze pomocí literárněteoretických metod zkoumat a poznávat jen zčásti. Je to dáno tím, že jsou v pohybu. „Světy ze slov“ se tedy chovají obdobným způsobem jako předmětný svět. Předmětný svět – řečeno slovy Norberta Wienera – je totiž rovněž světem podléhajícím neustálé změně, je to „svět, ve kterém se neustále něco děje, a ne svět, ve kterém by dění šlo ke konečné a mrtvé rovnováze, anebo který by byl předurčen dříve, než se cokoli stalo“.³⁰

Literárněteoretické dorozumívání (I.B.7.3.1.5.3.1.) jako jedna z forem uměnovědného dorozumívání (I.B.7.3.1.5.) představuje svébytný komunikační proces. Uplatnění literárněteoretických metod v oblasti literárního dorozumívání, v oblasti vznikání a dění „světů ze slov“, má anesteziologické účinky, vede k umrtvení dorozumívacích procesů. Literárněvědné metody, i když se pokoušejí rekonstruovat celek literárního díla (vzhledem k prototextu), vždy rozkládají a narušují komunikační fáze literárního dorozumívání – proces geneze a recepce literárního díla; vždy izolují části a prvky tohoto typu dorozumívání a přenášejí je do fáze interpretace završené intertextem.

Interpretace destruuje zautomatizovaný proces četby, jehož výsledkem je literární dílo. Interpretace literárního díla (probíhající v mysli čtenáře na úrovni duchovních světů postavených pomocí slov) nemusí nutně vést ke vzniku intertextu, vždy ale představuje jeho pokračování v jiném komunikačním prostoru. Tento fakt dokládají stejně pokusy o interpretaci konkrétního literárního díla na úrovni školské, mluvní explikace jako literárněteoretické výzkumy podstoupené v rozsáhlých knižních studiích. Platí zde to, co zdůrazňoval, ale jinými argumenty podkládal Henryk Markiewicz –

²⁹ Srov. (I.B.5.) dorozumívání v rozšířeném diskontinuálně kontinuálním časoprostoru a (I.B.7.) rozšířené časoprostorově distanční dorozumívání.

³⁰ Wiener, Norbert: *Můj život*. Mladá fronta, Praha 1970, s. 219.

že totiž nelze vytvořit „vyčerpávající monografii literárního díla“ a že „badatel může poznávat a ukazovat jediné rozličné uspořádání jeho prvků, vlastnosti těchto uspořádání, vztahy mezi nimi a jejich funkce, a to v dostupných vybraných průřezech“.³¹

6.3. Sémantické aspekty interpretace

Rejstřík výrazových prostředků textu představuje jakousi „Mendělejevovu“ tabulku, která ukazuje, že jednotlivé prostředky jsou propojeny složitými vazbami a že vztah mezi funkcemi výrazových prostředků textu a výrazovými prostředky jako výstavbovými mechanismy vždy závisí na komunikační situaci. Účast výrazových prostředků v konkrétních dílech a jejich funkční vytížení nejsou nahodilé ani výsledkem organizované svobodné volby autora, ale vyplývají z komunikační perspektivy, kterou autor i čtenář zaujmou, čili z více nebo méně standardizovaných způsobů, jakým je v literární komunikaci modelováno téma a vyprávěn příběh. Základní souhrnnou a spojující funkcí výrazových prostředků v uměleckém literárním textu, funkcí, která – stejně jako jiné funkce – existuje pouze v procesu komunikace, je **komunikační strategie dorozumívajících se subjektů** (II.A.3.2.7.). Čtenář a autor disponují znalostmi komunikační strategie (II.B.4.7.), znalostmi gramatiky vyprávění (II.B.4.10.), kompetencemi žánrového povědomí (II.B.4.11.) apod.

Konkrétní výrazový prostředek může plnit v různých textech ocitajících se v různých komunikačních situacích různé funkce a naopak konkrétní funkce v rámci různých textů mohou být vyjadřovány různými prostředky.

Funkce výrazových prostředků textu jsou dány jejich zapojením do sémantického plánu díla, jsou obsaženy ve významech, které vznikají v procesu komunikace. Mimo komunikaci se tyto funkce neuplatňují, i když o některých z nich, o těch standardizovaných, lze uvažovat jako o abstraktních možnostech. Ty se pokusila popsat a do podoby paradigmaticky systematizovat klasická rétorika, poetika či stylistika, a to z hlediska konstrukčního anebo i funkčního. Příklady z praxe, které uváděly, nebyly ovšem analýzou funkcí výrazových prostředků (k té může dojít pouze na úrovni konkrétního textu či promluvy vstupující do konkrétního komunikačního procesu), ale pouze ilustracemi paradigmatického systému.

³¹ Markiewicz, Henryk: *Aspekty literatury*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1979, *Spôsob existencie a výstavba literárneho diela*, s. 79.

Tento stav věcí vede k jednomu důležitému závěru. Je-li funkcí výrazových prostředků účast na budování sémiotického plánu „světa ze slov“, pak jednotlivou funkci v celé její šíři je možné postihnout pouze na úrovni interpretace, přičemž gramatika literárního jazyka poskytuje pouze vymezení tříd těchto funkcí.

O sblížení obou těchto dvou úrovní literárněteoretické reflexe se chci pokusit v následující úvaze, aniž zde ovšem budu přihlížet k vývoji literatury, a tedy i vývoji výrazových prostředků textu. Jejím východiskem se stala báseň Pavla Horova *Z jesene*, zařazená do sbírky *Moje poludnie* (1952).

Záměrně jsem zvolil text psaný v cizím jazyce a spadající do cizí literatury. Slovenština ovšem není češtině natolik vzdálený jazyk, aby báseň bylo nutné překládat;³² blízký českému čtenáři je i předmětný a zkušenostní svět, z něhož vychází, a duchovní svět, který vyjadřuje. Tyto okolnosti totiž umožňují použít jako interpretační nástroj češtinu. Chci tím mj. zdůraznit skutečnost, že interpretace je vždy překladem, překladem do jiného jazyka, i když jde o dílo napsané v jazyce mateřském. Text, jehož faktickým prvním veršem je jméno autora a druhým veršem název *Z jesene*, má následující podobu:

- (1. verš) „Hori jeseň v záhradách.
- (2. verš) Hľa, aj naša láska hasne.
- (3. verš) Iba popol napadá
- (4. verš) do slov básne.

- (5. verš) Křdeľ vtákov odlieta.
- (6. verš) Pieseň zneje neveselo.
- (7. verš) Len strom, starý proféta,
- (8. verš) dvíha čelo

- (9. verš) nad plamene oných chvíľ,
- (10. verš) pevný, mocný, nezlomený,
- (11. verš) lebo prúdy, z ktorých pil,
- (12. verš) zrejú v zemi,

³² Toto tvrzení platí pouze pro generace, které měly možnost denně sledovat rozhlasové a televizní zprávy ve slovenštině. Příslušníci současné mladé generace, kteří se dostali na české základní školy až po rozdělení Československa, naopak již slovenský text vnímají jako obtížný cizí text.

- (13. verš) v ktorej kotví bezpečne
 (14. verš) ako srdce v ľudskej hrudi,
 (15. verš) pre dni nové, slnečné,
 (16. verš) ktoré zbudí
- (17. verš) čas, ten múdry hospodár,
 (18. verš) pre stromy i pre človeka.
 (19. verš) Jeseň. Nech spí príroda.
 (20. verš) Nenariekať.³³

První strofa básně³⁴ představuje metaforický blok.³⁵ Tvoří ji tři syntaktické celky, z nichž každý má podobu relativně samostatných metaforických forem. 1. verš lze interpretovat jako predikační metaforu,³⁶ kde predikátu „hori“ je přiřazen subjekt „jeseň“. Tatáž konstrukční situace nastává v 2. (a také 19.) verši, přesněji v slovním spojení „láska hasne“ (a „spí príroda“).

K artikulaci významu daných predikačních metafor dochází, i když je vyčleníme z jejich sémanticko-gramatických kontextů i kontextu komunikačního. U predikátu „hori“ a „hasne“ se vzhledem k významovému spektru příslušných subjektů „jeseň“ a „láska“ prosazuje naturifikační artikulací mechanismus jako jeden z elementárních nástrojů metaforizace. Vlastnosti přírodních jevů (hořet, hasnout) jsou buď přisuzovány jiným přírodním jevům (jeseni) anebo jevům lidského života (lásce).

Naturifikace – obdobně jako i jiné sémantické výrazové prostředky textu z oblasti trópů³⁷ – se může spolupodílet na kterékoli syntagmatické úrovni na artikulaci metaforického významu. Velmi často se ovšem do procesu artikulace zapojuje několik odlišných mechanismů. Tak je tomu hned

³³ Horov, Pavel: *Moje poludnie*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1952, *Z jesene*, s. 25–26.

³⁴ V tomto oddíle názvy výrazových prostředků textu a výrazových forem z oblasti metaforiky (trópů) podtrhávám. Tyto podtržené termíny jsou začleněny do *10. Jmenného rejstříku. Kurzívou* zde zaznamenávám dále ty části textu, které interpretují význam básně.

³⁵ Terminologii, pomocí níž zde popisuji výrazové prostředky textu, včetně „gramatiky metafor“, jsem poprvé uplatnil v knize *Anatomie metafor* (Blok, Brno 1982) a ve studii *Textové výrazové prostředky* (in: Kopál, Ján, ed.: *O interpretácii umeleckého textu 11*. Pedagogická fakulta, Nitra 1989, s. 120–161).

³⁶ O klasifikaci metaforických forem na syntagmatické bázi se pokusila Christine Brook-Roseová v monografii *A Grammar of Metaphor* (Mercury Books, London 1958); autorka metaforu chápe tradičně jako spojení dvou termínů (s. 9) – metaforického („metaphoric term“) a řádného („proper term“).

³⁷ K základním sémantickým artikulacím mechanismům z oblasti trópů patří: personifikace, naturifikace, animizace, synestézie, oxymóron, metonymie, synekdocha, symbol, eufemismus aj.

v 1. verši, kde se na bázi subjektu „jeseň“ prosazuje také synekdochický artikulační mechanismus typu totum pro parte, takže výraz „jeseň“ zde funguje také ve významu *listí a tráva*.

Obvykle není obtížné rozhodnout, který z aktivizovaných mechanismů má dominantní postavení v procesu artikulace (metaforického) významu. Ten také může nejlépe posloužit při bližším vymezení konkrétních forem, které – na rozdíl od artikulačních mechanismů – jsou výrazovými prostředky vyššího typu. V prvních dvou uvedených případech lze hovořit o naturifikačních predikačních metaforách, zatímco slovní spojení z 19. verše „spí příroda“ lze považovat za personifikační predikační metaforu, neboť zde dochází k uplatnění personifikačního artikulačního mechanismu.³⁸

Při artikulaci významu 1. a 2. verše básně se výrazně uplatňují významy náležející do sémantického hnízda slova „ohoň“.

Způsob sémantické výstavby daných predikačních metafor je možné přiblížit jejich transformací do odlišného syntagmatického prostředí, do podoby naturifikačních epitet („horiaci jeseň“, „uhasinající láska“) a naturifikačních genitivních vazeb („ohoň jesene“, „uhasínanie lásky“). Tato transformace je možná vždy, pokud lexikální systém jazyka disponuje ve vztahu k danému, metaforicky exponovanému slovu (v našem případě slovesu) všemi slovně druhovými ekvivalenty. „Spícia příroda“ a „spánok prírody“ jsou opět příkladem personifikačního epitheta a personifikační genitivní vazby.

Do blízkosti sémantického hnízda slova „ohoň“ se dostává také konstrukčně klíčová jednotka 3. a 4. verše – „popol“. V tomto případě dané slovo vystupuje ve funkci symbolu, anebo – přesněji řečeno – na artikulaci významu dané věty, která má z hlediska výstavby podobu objektové metafor („popol napadá do slov básne“), se podílí symbolický artikulační mechanismus. „Popol“ zde jistě znamená také *zbytky po shoření*, ale podstatný je zde symbolický význam *konec, zánik*.

Konfrontace těchto významů současně artikuluje význam *zbytky po shořené lásce*, jehož denotátem jsou *vzpomínky*. Tím se také vytváří prostor pro uplatnění eliptických artikulačních mechanismů, totiž pro vnímání 3. verše jako celku, v němž po slově „popol“ chybí slovo „vzpomienky“. Daný postup je usnadněn faktem, že metaforika první strofy (ale i strof následujících) je značně tradiční, přiblížila se až k samé hranici lexikalizovaných

³⁸ Pokud jde o činnost či vlastnost, která vzhledem k charakteru užitě slovní jednotky spadá jak do lidského, tak do zvířecího světa, tzn. do oblastí, z nichž se rekrutuje personifikace anebo animizace (to je případ výrazu „spí“ v slovním spojení „spí příroda“), dávám v daném klasifikačním schématu přednost personifikaci před animizací.

básnických metafor, čili poetických klíšé.³⁹ Význam celé této metaforické formy, který je závislý na předchozích dvou predikačních metaforách, by pak bylo možné vyjádřit opisem *jen popel vzpomínek (vzpomínky) napadá (se dostanou) do básně*.

Slovní jednotky, které dále rozšiřují ony tři výše vymezené metaforické formy do podoby tří na sebe navazujících vět, se podstatně podílejí na procesu artikulace významu básně. Slovní spojení „v záhradách“ umístí predikační metaforu „horí jeseň“ do přírody a upřesní význam 1. verše: *jako v plamenech ohně červená a žlutne podzimní listí a tráva v zahradách*.

Svou roli zde sehrává také další důležitý výrazový prostředek textu – aktuální větné členění, které disponuje různými typy inverzních artikulacních mechanismů. Autor staví na první místo 1. verše predikát, čímž zvýrazňuje děj, k němuž dochází („Horí jeseň“). Obdobně v 3. verši je kladen důraz na výsledek tohoto děje, na „popol“, a to nejen prostředky aktuálního větného členění, ale také lexikálně, pomocí výrazu „iba“.

Pro interpretaci básně má klíčové postavení slovo „aj“, protože dává možnost přirovnat *uhasínající lásku k hořící jeseni*. Odtud také začíná být zřejmé, že základním tématem básně je *ztráta milostného citu, konec lásky*.

Na začátku 2. verše se objevuje kontaktná či imperativní částice (citoslovce?) „hľa“ ve funkci řečnického oslovení – *hle, podívej se*. Jde o další klíčový moment odvíjející se básnické výpovědi, o první a současně jediné místo v rámci básně, kde lyrický mluvčí (vypravěč) koncipuje v díle postavu individuálního adresáta jako osobu, jež k němu byla ve vztahu lásky („naša láska“).

Autor v básni neidentifikuje gramatický rod lyrického mluvčího ani adresáta, na rozdíl např. od Milana Kundery ve sbírce *Monology* (1957), kde se lyrickým mluvčím často stávají ženy. Autorem koncipovaný lyrický mluvčí / vypravěč může přijmout v básni *V jeseni* stylizovanou roli básníka, pokud součástí textu básně, a tedy jako její první verš, předcházející názvu, je jméno „Pavel Horov“, a nikoli jméno některé slovenské básnířky. Uvažovat lze pouze o ztotožnění lyrického mluvčího s obecnou rolí básníka jako s výrazovým prostředkem textu, nikoli s autorem-básnickým subjektem, tzn. s osobou Pavla Horova a jeho životem.

Nerozlišování autora, básnického subjektu a lyrického mluvčího, který může být stylizován do role básníka, naopak představuje notoricky mylný

³⁹ Carl R. Hausman (*Metaphor and Art. Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*. Cambridge University Press, Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney 1989, s. 18-19) v tomto případě užívá výrazu „zmrzlá metafora“ („frozen metaphor“) jako protipólu k „tvořivé metafoře“ („creative metaphor“).

důsledek nepochopení literární tvorby jako modelování možných světů prostřednictvím výrazových prostředků textu.

5. verš „Křdel vtákov odlieta“ navazuje na 1. verš básně. 6. verš „Pieseň zneje neveselo“ jej rozvíjí, pokud se ovšem na artikulaci významu slova „pieseň“ podílí eliptický artikulační mechanismus, který verš připravil o personifikační genitivní vazbu „pieseň vtákov“. Reálná je i jiná artikulační možnost, založená na elipse slovního spojení „pieseň básníka“. Pak by ovšem 5. verš rozvíjel dva verše předcházející, kde „popol“ padá „do slov básně“. V tomto druhém případě dochází k dalšímu přiblížení reality hořící jeseně a hasnoucí lásky a navíc básnění, které je spojuje a vyslovuje. V kontextu 5. a 6. verše zásluhou jediného, triviálního výrazového prostředku dochází k odstartování procesu, který – za spoluúčasti dalších výrazových prostředků – směřuje k obsahové syntéze.

7. až 18. verš představují složitě rozvětvené souvětí, které lze z hlediska výstavby interpretovat jako druhý metaforický blok básně. Pro snazší orientaci se nejdříve pokusím vymezit elementární a složené metaforické formy, ze kterých se tento blok rekrutuje.⁴⁰

Personifikační objektovou metaforu „strom dvíha čelo“ rozvíjí jednak definiční metafora „strom, starý proféta“, opětovně založená na personifikačním principu, jednak naturifikační genitivní vazba „nad plamene chvíľ“. Do rámce této metaforické formy spadá 10. verš tvořený třemi adjektivy: „pevný, mocný, nezlomený“, které jsou syntakticky spjaty se subjektem dané větné struktury, se substantivem „strom“.

Základem druhé části metaforického bloku tvořené 11. až 18. veršem je naturifikační predikační metafora „prúdy zrejú“, která je rozšířena o další větné členy („v zemi“ a „pre dni nové, slnečné“), takže se poněkud mění její celkový charakter. Na artikulaci významu dané metaforické formy se nepochybně účastní také symbolické, popř. synekdochické mechanismy typu pars pro toto, které posouvají význam slovního spojení „pre dni nové, slnečné“ z polohy *pro dni nové, slnečné* do polohy *pro lepší, šťastné časy*.

Metaforický blok rozvíjejí a obsahově integrují tři závislé věty vztažné. První z nich vychází z personifikační predikační metafory „(strom) pil“, která je ovšem rozšířena o další syntaktický člen „prúdy“, na kterém shodou okolností tato forma syntakticky závisí („prúdy, z ktorých pil“). Pokud bychom tuto vedlejší větu transformovali do podoby samostatného syntaktického

⁴⁰ Součástí elementárních – na rozdíl od složených – metaforických forem není sloveso. Nejjednodušší složenou metaforickou formou je predikační metafora, nejjednodušší elementární metaforickou formou metaforická genitivní vazba a metaforické epiteton.

celku, získali bychom formu „(strom) pil (z prúdov)“, ktorou lze považovať za personifikačnú príslovecnú metaforu.

Syntakticky transformovaná druhá vzťažná veta predstavuje naturifikačnú príslovecnú metaforu [„(strom) kotví (v zemi)“ / „v zemi, v ktorej (strom) kotví“], rozšírenou o slovné spojenie „bezpečne“ a přirovnání „ako srdce v ľudskej hrudi“. Obdobne tretia vzťažná veta získava podobu personifikačnej objektivej metafory [„čas“ vzbudí (dni)“ / „dni, ktoré vzbudí čas“] rozvíjajúca a pretvárajúca metaforickou formou „prúdy zrejú“ („prúdy zrejú pre dni nové, ktoré vzbudí čas“).

V danom metaforickom bloku je slovné spojenie „pre dni, ktoré vzbudí čas“ rozšírené o definičnú metaforu: „čas, ten múdry hospodár“ a o slovné spojenie „pre stromy a pre človeka“ (18. verš), ktoré spája s 15. veršom syntaktický paralelizmus.

Metaforický blok daný veršom 7. až 18. predstavuje v kompozícii básne jej druhou časť, negujúcu teze formulované v 1. až 6. verši. Spojujúcim článkom prvej a druhej časti básne sa opäť stáva motív *ohně*, neboť „nad plameňom chvíľ“, kedy „horí jeseň“ a „láska hasne“, „dvíha čelo“ (strom).

Výraz „plamene“ sa zde stáva súčasťou naturifikačnej genitivnej väzby artikulujúcej význam *nad chvíľami, ktoré spalujú, ktoré môžu ničiť a bolet ako plamene ohně* (tzn. *mimo jejich dosah, bez ohledu na ně*). Na artikulácii významu tejto elementárnej metaforickej formy sa ďalej podíli obdobný výrazový prostriedok jako u výrazu „popol“ v úvodnej strofe básne – symbolický artikulácia mechanizmus aktivizujúcej symbolický význam *destruktívnej živel*. Pokiaľ navyše pripustíme, že u výrazu „chvíľ“ sa uplatňuje eufemizmus, pak zde lze předpokládat význam *nad dobou (dny, týdny, měsíce)*.

Výraz „strom“ sa stáva jedným ze základných výstavbových kamenů metaforického bloku reprezentujúceho strednú časť básne. Artikulácia významu výrazu „strom“ je určena definičnou metaforou „strom, starý proféta“ a asyndetonicky spojenými epitetami „pevný, mocný, nezlomený“ (uplatňuje sa zde výrazový prostriedok typu asyndeton). Tato epiteta sa – mimo jiné také z rytmických dôvodů – dostávajú do pozície elipsy⁴¹ predikacného typu, čiže do pozície danej absenciou predikátu („je“) spojujúceho „strom“ s 10. veršom „pevný, mocný, nezlomený“. V základe tohoto spojenia sa skrýva forma ztotožnenia [„strom“ (je) „pevný, mocný, nezlomený“].⁴²

⁴¹ Asyndeton i elipsa predstavujú eliptické výrazové prostriedky.

⁴² Ztotožnenie, tzn. forma, ve ktorej sa súčasťou predikátu stávajú tvary slovesa býti, v roli spojovacieho slovesa, v tomto prípade nemá metaforický charakter. Tato forma sa dostáva do genetických súvislostí s definičnou metaforou a přirovnáním.

Metaforický blok rozvíjí význam slova „strom“ artikulovaný 7. a 8. veršem. V kontextu 7. až 10. verše dochází k artikulaci apodiktického, nezduvodněného a kondenzovaného tvrzení, že *strom je pevný, mocný, nezlomený a má schopnost předvídat budoucnost, totiž nové listí a nové jaro*. Funkce dané definiční metafory, objektové metafory „strom dvíhá čelo“ a z části i elipticky připojeného 10. verše jsou založeny na personifikaci přisuzující stromu lidské vlastnosti jako *předvídat budoucnost a zdvíhat čelo (korunu)*.

Teprve 11. až 15. verš vysvětluje tyto schopnosti „stromu“ v širších souvislostech: *strom nachází bezpečné místo v zemi a z ní čerpá také svou sílu*. Přirovnání „ako srdce v ľudskej hrudi“ představuje konvencionalizovanou formu, v níž se uplatňuje perifrastický artikulací mechanismus a která obnovuje a rozšiřuje tematický paralelismus existující mezi přírodou a člověkem (*strom je bezpečně a pevně spojen se zemí jako srdce s hrudí*). Podstatná je zde následující okolnost – „strom“ *získává sílu pro svůj další život v zemi, s jejími zdroji (proudy), a je s ní – na rozdíl od člověka – spjat těsněji a bezpečněji*.

15. až 18. verš přivádí do centra procesu modelování tématu motiv času. Toto směřování metaforického bloku i básně jako celku není v tvorbě P. Horova ničím neobvyklým a neočekávaným. Kategorie času je naopak „pilierom Horovho básnického vesmíru“ (Albín Bagin).⁴³ Tento vývojový či metatextový kontext, který je součástí literární komunikace, se ovšem ocitá mimo rámec dané úvahy.

V 16. až 18. verši dochází k obsahovému uzavření metaforického bloku. Význam výrazu „čas“ je artikulován především v kontextu definiční metafory „čas, ten múdry hospodár“ a personifikační objektové metafory „čas vzbudí (dni)“. Slovo „čas“ se stává z hlediska modelování tématu centrální výstavbovou jednotkou. Tyto „dni nové, slnečné“ znamenají současně *jaro* (pokud se na artikulaci jejich významu podílí perifrastický artikulací mechanismus) a význam *nový život* (pokud se uplatňuje synekdochický artikulací mechanismus typu *pars pro toto*). Schopnost přivolat tyto dny má *moudře hospodařící čas*. „Čas“ je tedy svým způsobem *demiurgem, soudcem i terapeutem přírody* (zasazené jeseň) *i člověka* (trpícího láskou).

Na tomto místě jsou již zřejmé funkce výrazových prostředků ze zvukového plánu básně, především funkce rytmu a rýmu. Příroda, jejíž součástí je člověk, má svůj řád určovaný zákonitostmi času. Tento řád platí ve světě básně P. Horova bez výjimky. Proměny jsou navozeny složitostí rytmického půdorysu v rámci jedné strofy, řád opakováním daného rytmického

⁴³ Bagin, Albín – Števec, Ján: *Obrazy a myšlenky*. Smena, Bratislava 1979, s. 103.

a rýmového půdorysu ve všech jednotlivých strofách. Zvukový plán básně *Z jesene* je normován do podoby trochejského verše se střídavým rýmem, přičemž první a třetí verš každé strofy má sedm slabik, druhý verš osm slabik a čtvrtý verš čtyři slabiky.

K repetentním výrazovým prostředkům zvukového plánu, k rytmu a rýmu, se dále přičleňuje eufonie. Ta se ovšem výrazněji uplatňuje pouze v první strofě, kde dochází k instrumentalizaci samohlásek „o“, „e“, „a“ a souhlásky „h“, která nemá daleko k aliteraci. Jejich funkce plně vystoupí až na úrovni celého textu básně. Již první strofa navozuje *představu pozvolného, ale nezadržitelného a nepozměnitelného plynutí času a s ním spojeného řádu*, představu, která se v následujících verších potvrzuje a sílí.

19. verš začíná jednočlennou substantivní větou eliptického charakteru (eliptický artikulační mechanismus): „Jeseň“, která patrně vychází z pozadí „je jeseň“. Následující větná struktura „spí příroda“ má v základě personifikační predikační metaforu uvozenou modálním „Nech“. Tento verš navazuje na 1. verš básně, vyjádřen je zde však nový postoj lyrického mluvčího – smíření se se stavem věcí tohoto světa. Jednočlenná slovesná věta: „Nenaríkat“, jíž se text básně uzavírá, má apelativní charakter řečnického zvolání. Také v závěru kompoziční výstavby básně se vedle mechanismu z oblasti řečnických výrazových prostředků opětovně uplatňuje repetentní artikulační mechanismus – tematický paralelismus, vycházející ze srovnání a konfrontací přírody a citového života člověka.

Poslední verš básně jen okrajově aktualizuje postavu individuálního adresáta explicitně objektivovaného v 2. verši básně („Hľa, aj naša láska hasne.“), tzn. postavu ženy, se kterou lyrický mluvčí spojuje postupné slábnutí milostného vztahu. Ve 20. verši je poněkud jiná situace než na začátku básně. V úvodních verších se postava ženy-milenky stává hlavním adresátem básnické výpovědi, zatímco konkrétní čtenář ze třídy možných čtenářů až adresátem druhotným.

Modelování tématu básně však vede ke změně, popř. destrukci této polariry. Ono řečnické zvolání „Nenaríkat“ se stává sebeoslovením lyrického mluvčího, přičemž současně v nově vytvořené polaritě sílí a přetváří se postavení původně potlačovaného adresáta-čtenáře, takže je současně oslovován i čtenář. Za těchto okolností dochází také k posunům v oblasti žánrových prostředků – žánr subjektivní milostné lyriky přejímá rysy objektivní přírodní lyriky.

Subjektivní východisko básně *Moje poludnie*, spjaté s tématem milostné krize, postupně ustupuje silným objektivizačním tendencím, které formují ideově postojoyé jádro básnické výpovědi. Tento postup odpovídá

logice daného poetického materiálu, současně však reprezentativním způsobem vyjadřuje také charakteristický vývojový pohyb slovenské (a také české) poezie z počátku padesátých let. V básni sílí přírodní motivy, které se stávají podkladem a východiskem obecného filozofického a společenského poslání, k opuštění anebo přetvoření výchozího žánrového půdorysu výpovědi – milostné lyriky však nedochází. To zřejmě také básně zachránilo pro budoucí časy.

Osmatřicetiletý básník zpracoval námět, který je v poezii častým hostem. V dvacetiveršové básni, členěné do pěti čtyřveršových strof s pevným rytmickým a rýmovým půdorysem, se snaží zpracovat a dát do souvislostí dvě z archetypálního pohledu blízké skutečnosti: podzim jako závěr vegetačního cyklu a citovou krizi předznamenávající konec lásky. Z této konfrontace pak vyrůstá i autorova životní filozofie založená na optimistické víře v sebeobrozující sílu země.

V básni *Z jesene* dochází k obsahové syntéze přírodního a lidského. Tato básně se stává výpovědí o proměnách přírody a lidského života, básní o plynutí času, v němž se rodí a umírá láska, a současně básní o víře v moudrost přírodního zákona, který s sebou nese zánik i schopnost obrozování. Výzva obsažená v posledním verši básně je kategorickým imperativem života jako takového, imperativem vyrůstajícím z autorova pochopení světa i doby, v níž básně psal.

Interpretovaná básně ukázala, k jak koncentrovanému funkčnímu využití výrazových prostředků zejména z oblasti tropiky v poezii dochází. V daných souvislostech přirozeně nebylo možné jmenovat všechny zúčastněné výrazové prostředky textu a u jmenovaných rozplést síť jejich vzájemných vztahů. V jiných žánrových oblastech, které pokrýval Pavel Horov, bychom narazili na zcela jinou situaci, na jiné výrazové prostředky a na jejich odlišné funkční vytížení. Obdobné posuny vykazují také básně z jiných autorových tvůrčích období.

Obecně platí, že básnický text umožňuje současně identifikaci výrazových prostředků textu a jejich konkrétních (kontextových) funkcí. Již interpretace rozsahem nevelkého textového prostoru vede k zjištění, že oblast výrazových prostředků jako celku není neuspořádaným souborem prvků, ale je v jistých paradigmatických a syntagmatických vztazích. Popis vztahů mezi výstavbou a funkcemi výrazových prostředků textu dává tušit, že nejde pouze o model typu rejstříku, ale gramatiky. K odhalení této „poetické gramatiky“⁴⁴ je ovšem možné dospět až po zdlouhavém vyhodnocení vel-

⁴⁴ Tohoto termínu používá Dušan Jović v souboru svých studií *Jezički sistem i poetska grama-*

kého množství literárních textů vstupujících do procesů literární komunikace. Popis funkcí výrazových prostředků přibližuje interpretaci procesu interpretovy čtenářské recepce, spojuje ji, i když nesměle a nesoustavně, s oblastí vzniku a významového dění básně.

Interpretace básně nezabývá ani neléčí, jak se domníval Milorad Pavić,⁴⁵ ale upozaduje, uspává. Interpretace, pokud je završena textem (intertextem), zakládá další dorozumívací procesy, kde se objektem interpretační agrese ze strany čtenáře stává intertext, tedy produkt, jehož producentem se v procesu interpretace stává interpret. Intertext prozrazuje leccos o dění básně, vypráví o míře interpretovy (a tedy i čtenářovy) obeznámenosti s literárním kódem, o jeho kreativnosti nebo o komunikační strategii, kterou interpretaci sleduje. Interpretace jsou rovněž svědectvím o komunikačních bariérách, s nimiž se interpret-čtenář střetl. Toto metodologicky optimistické zjištění se zakládá na důvěře obsažené v přesvědčení, že básně (jako každé umělecké dílo) je silnější než smrt, kterou jí přináší interpretace.

6.4. Komunikační aspekty četby

6.4.1. Teoretičtí dvojníci reálného autora a čtenáře

Obecně platí, že čtenář si autora textu jako teoretického dvojníka biografického, **reálného (historického) autora**⁴⁶ v kterémkoli stadiu literární komunikace konstruuje, a to obdobným způsobem, jakým si v procesu geneze textu (v každém jednotlivém okamžiku tvůrčího procesu) konstruuje autor svého čtenáře. Tyto konstrukce jsou nezbytnou součástí literárního dorozumívání. Dorozumívání nemusí dospět k identifikaci jména autora textu jako historické osobnosti. A rovněž autor obvykle mívá problémy se svým **reálným (historickým) čtenářem**, neboť ten se vždy odlišuje od „čtenáře-adresáta“, kterého si vyprojektoval a kterému přizpůsobuje text díla, tzn. od **virtuálního čtenáře**,⁴⁷ a také od **ideálního** (dokonale informovaného a chápajícího) čtenáře.⁴⁸ V krajním případě se dokonce může stát, že autor ve své současnosti (nebo budoucnosti) nenajde čtenáře, jemuž adresoval své dílo.

tika (BIGZ, Jedinstvo, Beograd 1985, s. 5–24).

⁴⁵ Srov. Pavić, Milorad: *Chazarský slovník. Román-lexikon v 100 000 slovech*. Odeon, Praha 1990, s. 259 (orig. *Hazarski rečnik*, 1984).

⁴⁶ Srov. Mathauser, Zdeněk: „Teoretičtí dvojníci biografického autora.“ *Host*, 1997, č. 1, s. 62–66.

⁴⁷ Termín „virtuální čtenář“ pro tento typ adresáta volí Gerald Prince („Úvod do studia fiktivního adresáta.“ *Česká literatura*, 43, 1995, č. 4, s. 341). Srov. dále pozn. č. 50.

⁴⁸ Srov. pozn. č. 51.

Ostatně kolik geniálních autorů je ve své době nepochopeno, kolik slavných módních je zapomenuto a kolik jmen autorů představuje – pro běžné, ale i ty nejvzdělanější čtenáře – historické flatus vocis? Kdo se skrývá za jmény Homér, Dalimil a Shakespeare a kdo za autorskými jmény uvedenými na brožurách masově konzumované pokleslé literatury, kupř. na „knížkách lásky a touhy“ nadnárodního nakladatelství Harlequin?

S autory jsou problémy. Překladatel je nepochybně autorem textu překladu a spoluautorem díla. Jen velmi malá skupina čtenářů ho však zakomponovává do kategorie autora. V jednotlivých kulturních oblastech existují dokonce celá údobí (v anticko-křesťanské oblasti např. doba románská a gotická) a celé slovesné druhové oblasti (v anticko-křesťanské oblasti např. ústní lidová slovesnost), které produkují pouze anonymní „texty“.

Také mnohé současné literární texty vstupují do dorozumívacích procesů, a tedy i do myslí reálných čtenářů, aniž by byly opatřeny jménem skutečného autora. Proces literárního dorozumívání se však bez kategorie autora – anebo lépe – autorství neobejde. Konstruování autora představuje nezbytnou, standardizovanou součást kteréhokoli typu literární komunikace.

K tomu, aby se reálný čtenář mohl dorozumívat, potřebuje komunikanta, musí mít základní, orientační představu o komunikačním partnerovi. Tuto představu si čtenář postupně vytváří a upřesňuje; rozhoduje, zdali se dorozumívá mj. s institucí metafyzickou (Boží) nebo lidskou, kolektivní nebo individuální. Čtenář musí přinejmenším rozhodnout, zdali tento autor či tato instituce své sdělení zamýšlí vážně, anebo zdali představované téma zlehčuje. Musí rozhodnout, zdali navazované komunikační partnerství je rovnocenné, anebo zdali v něm má čtenář, popř. autor méněcenné či nadřazené postavení, musí rozhodnout, zdali autor ho chce poučit, podvést, anebo pobavit.

Čtenář nemusí obsáhnout (znát) všechny podstatné skutečnosti týkající se časoprostoru vzniku prototextu. Jinak řečeno, nemusí znát osudy (biografii) reálného (biologického, historického) autora textu, včetně jeho jména. Čtenář, i když se na počátku četby nesetká se jménem autora anebo mu jeho jméno (život a dílo) nic neříká, si v průběhu literárního dorozumívání postupně vytváří svou vlastní, více nebo méně rozvinutou představu o autorovi – vytváří si představu o **recepčním autorovi** jako základní komunikační instituci; její součástí mohou být dokonce i důvěrná určení jako např. zpráva o tom, jak je starý, vzdělaný, jakého je pohlaví, v které době a kde žil, kdy a proč vytvořil daný text, jaké má názory, charakterové vlastnosti, jaké je národnosti apod.

Čtenář si na základě informací a signálů obsažených v textu a svých znalostí a životních zkušeností konstruuje odesilatele literárního sdělení,

tzn. buduje si instituci recepčního autora jako teoretického dvojníka reálného autora. To v zásadě znamená, že si vytváří časoprostor recepčního autora, který se může – existují-li k tomu podmínky – konfrontovat, tzn. může se shodovat, anebo rozcházet s časoprostorem reálného autora.

Instituce **reálného** (biologického, historického) autora představuje základní pragmatický předpoklad tvorby, geneze textu a komunikace. Do procesu recepce literárního díla se tato instituce zapojuje zejména ve společnosti recepčního autora. Biografie reálného autora může být čtenáři zcela neznáma, může se ocitat mimo literární dorozumívání, a tedy i kategorii recepčního autora, anebo může přerůst oblast literární komunikace a existovat jako samostatný příběh v lidské mysli spolu s jinými příběhy, představujícími komunikační kompetence dorozumívajících se subjektů.

Odlíšnou podobu získává v literárním dorozumívání **implicitní autor**. Jde o globální autorskou komunikační projekci, nikoli o „postavu“ vytvořenou vypravěčskými prostředky a postupy, popisovanými naratologií jako teorií vyprávění (II.A.3.2.8.). Implicitní autor není totožný s reálným ani recepčním autorem. Implicitní autor v předkládaném pojetí není rovněž totožný s žádnou z forem vypravěče nebo některou z postav díla, i když se do nich promítá. Implicitní autor představuje integrující faktor textu, od něhož se odvíjejí normy (včetně norem stylistických) a hodnotové soudy. Implicitní autor je institucí neodstranitelnou z textu, je textovou strukturou vstupující (prostřednictvím výrazových prostředků textu) do procesů literárního dorozumívání.⁴⁹ Představuje – vzhledem k funkcím, které plní – verzi „autora“, jednu z rolí, kterou reálný autor ve své tvorbě (pokud vytváří koherentní literární text) vždy konstruuje a obsazuje.⁵⁰

Recepční autor a implicitní autor představují dva faktory literární komunikace, dvě existenčně vzájemně podmíněné funkce. Implicitní autor je konstruktem vytvořeným reálným autorem, jeví se jako řada signálů odkazujících ke kategorii recepčního i reálného autora. Recepční autor je naopak konstruktem (konceptem), který buduje (v procesu literárního dorozumívání) reálný čtenář. Recepční autor odkazuje, popř. směřuje ke katego-

⁴⁹ Kategorii „implicitního autora“ (*implied author*) v daném významu zavádí Wayne C. Booth v knize *The Retic of Fiction* (University of Chicago Press, Chicago 1961). Srov. dále následující pozn. č. 50.

⁵⁰ S kategorií implicitního autora je srovnatelný Iserův „implicitní čtenář“ (*der implizite Leser*), vymezený jako textová struktura či posloupnost podmínek aktualizace, prostřednictvím nichž se naplňuje role reálného čtenáře (srov. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Wilhelm Fink Verlag, München 1976). **Implicitní čtenář** je textovou realitou, budovanou autorem, **virtuální čtenář** autorskou komunikační projekcí a čtenářskou textovou rekonstrukcí.

rii reálného autora (deníky, konfese, milostná lyrika, pajánová literatura), aniž by ovšem tyto dvě kategorie mohly splynout. Na druhé straně tyto kategorie není možné zcela odloučit. A to ani v případě, kdy se recepční autor – v důsledku komunikačního úsilí reálného autora skrýt svou identitu – prezentuje jako skutečnost autonomní, popř. nezávislá na konkrétním reálném autorovi (anonymní dopisy, literární podvrhy, rezistenční literatura).

Čtenář si vedle kategorie recepčního autora současně buduje časoprostor **vypravěče** (např. lyrického subjektu v ich-formě, neosobního vypravěče v er-formě, vypravěče-postavu díla), časoprostor **fiktivního adresáta**,⁵¹ **hrdiny** i dalších **postav literárního díla**. Čtenář s pomocí těchto, ad hoc sestrojených, odhalovaných, vzájemně propojených a souvisejících dimenzí, kontextů či atributů chápe autorskou a vypravěčskou perspektivu a komunikační strategii, a tedy i základní orientaci, smysl díla.⁵² Tyto dimenze, kontexty či atributy mají charakter lan ukotvujících dílo v čtenářově empirii a jejím prostřednictvím v historii.

Čtenář dospívá ke kategorii **recepčního autora** stejně u náboženských kanonických textů nebo uměleckých anonymních literárních děl jako v případě, kdy se se jménem autora setkává poprvé a nic o jeho osobě, osudech a době, v níž žil, neví. Kategorii recepčního autora si buduje i v případě, že reálného autora zná osobně, anebo je o jeho životních osudech dobře zpraven. Má-li ovšem s autorem a jeho texty již nějaké zkušenosti, promítá do nich své nové, právě se odvíjející literárně komunikační zkušenosti (konstrukce), a vytváří tak novou, individuální předpokladovou entitu (novou verzi recepčního autora), která mu slouží v stávajícím i kterékoli jiném, budoucím literárním dorozumívání.

Existují standardizované autorské i čtenářské komunikační strategie. Čtenář vychází obvykle (u časoprostorově určených i nezačleněných textů)

⁵¹ **Fiktivní adresát** je postava signalizovaná textem a objektivovaná v díle, k níž se vypravěč obrací (v básni *Svatební* – viz s. 219 – je to „Barunka Němcová“). Tento typ adresáta je fiktivní, neboť autorské sdělení není určeno jemu, ale virtuálnímu čtenáři. Jinými typy adresáta jsou **reálný čtenář** (třída všech čtenářů účastnících se literárního dorozumívání) a **ideální čtenář** (průnik autorského projektu čtenáře, tzn. virtuálního čtenáře, a reálných čtenářů).

⁵² Jednotlivé naratologické kategorie nejsou pevně jednou provždy stanoveny, ale naopak jsou určeny komunikačními situacemi. Např. *Tibetská kniha mrtvých* (Vyšehrad, Praha 1995; orig. *Zab-čhos ži-khro dgongs-pa rang-grol*, 8. stol.; přel. Josef Kolmaš) je adresována umírajícím a mrtvým – je koncipována jako průvodce člověka v době posmrtného mezistavu, tzv. jako průvodce bardovou existencí. Tato existence trvá 49 dní a je vymezena dobou umírání a přípravou na nové zrození (převtělení). Jejimi adresáty nejsou pouze umírající, ale také lámové, kteří mají tento text knihy předříkávat umírajícímu a mrtvému. Tito reální „čtenáři“ a „posluchači“ se ovšem mění ve fiktivní adresáty, pokud kniha slouží jako učebnice tibetské verze buddhismu.

z premisy upřímnosti (II.B.4.7.1.), totiž z přesvědčení, že **reálný autor** nechce skrýt svou identitu a že ho upřímně a „objektivně“ informuje stejně o skutečnostech světa, v němž žije, jako o skutečnostech, které zahlédl v minulosti anebo v budoucnosti. Předpokládá, že mu tyto skutečnosti chce sdělit i v případě, když ho nějaké okolnosti přiměly skrývat se a vyjadřovat se nepřímou.⁵³

Čtenář přehodnocuje autorskou strategii v okamžiku, kdy zjistí, že autor nezaujal předpokládané postoje. I v tomto případě, dokonce i v případě literárních podvrhů, však předpokládá, že odhalí také mnohé informace o autorově světě, o světě, který se autor pokusil skrýt.⁵⁴

Reálný čtenář si buduje kategorii **recepčního autora** zejména ve hře autorských stylizací, s ohledem na poetiku díla, žánrové direktivy, roli vyprávěče anebo postoje hrdiny a postav díla; tuto kategorii buduje dále vzhledem k signálům ironie i prostředkům alegorie či parodie, v závislosti na společenských kontextech, do nichž se dílo v procesu dorozumívání dostává, a s pomocí řady dalších okolností. Do této kategorie mohou vstoupit také skutečnosti z časoprostoru reálného autora. Budování kategorie recepčního autora se uskutečňuje prostřednictvím všech podstatných komunikačních časoprostorových dimenzí – vzhledem k době, ve které žil tvůrce díla, době, ve které vzniklo dílo, době, ve které žijí postavy díla, i vzhledem k době jeho čtenářské konzumace.

6.4.2. Časoprostorové dimenze literární komunikace

V následujícím oddíle se budu věnovat komunikačním aspektům „světů ze slov“. Danou problematiku se pokusím ilustrovat na konkrétním textu a konkrétních čtenářských procesech. Zabývat se budu pouze některými složkami časoprostoru literárního dorozumívání. Zaměřím se pouze na některé prvky, roviny a fáze literárního dorozumívání – na procesuální **časoprostorové dimenze literárního dorozumívání**, tak jak se formují a objevují v průběhu četby. Cílem následující úvahy je odhalit a doložit elementární časoprostorové kontexty konkrétního literárního, českého třináctiveršového textu, opatřeného názvem *Svatební*:

⁵³ Okolnosti, které autora nutí vyjadřovat se nepřímou (např. formou alegorie a jinotajů), mohou být různého druhu. Mohou být způsobeny stejně obavami z politické represe, snahou vyhovět módním trendům i žánrovými direktivami zvolené formy.

⁵⁴ Jde o oblast nezáměrného a záměrného v oblasti geneze díla (srov. Jan Mukařovský: *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, s. 89-108).

„Barunka ještě s panenkou si šeptá
vřetena stromů slunce navíjí
Děvčátka se nikdo neptá
a tak vdali Ji

Tancovala krásná panna
celičkou noc mezi jířinama
Hluché květy nikde vůně
nožky tančí srdce stůně

A pak zrána toho rána
zašel pláčem z kovu vlas
dvířka zámku rozlámána
Vid' Ty bys ráda umřela

Barunko Němcová“

V českém kulturním kontextu je téma skrývající se za textem *Svatební* dobře známé, tvoří článek atraktivního historického (na základních i středních školách často vzpomínaného) příběhu (mýtu). Poměrně známý je i výše citovaný text, který tvoří součást obecně známého básnického cyklu věhlasného básníka.⁵⁵ Výrazu „poměrně známý text“ užívám záměrně. V letech 1992 až 1995 jsem dával vždy dvěma skupinám studentů brněnské bohemistiky na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v prvních hodinách semináře z teorie literatury přečíst text této básně, ovšem bez názvu a bez posledního verše „Barunko Němcová“. Studenti byli upozorněni na jejich absenci. Jejich cílem bylo na základě četby identifikovat základní časoprostorové dimenze básně, mj. jméno autora, dobu vzniku básně, jejího adresáta, čas příběhu; při této příležitosti měli také určit chybějící název básně a rekonstruovat její poslední, chybějící verš. Žádný z nich, tedy žádný z počtu asi 140 českých osmnácti až dvacetiletých čtenářů v daných seminářích však při prvním pokusu dorozumět se s citovaným textem neidentifikoval jeho autora ani jméno hrdinky příběhu.

Nechme se vést cestami, které byly opsány slovními výstupy i písemnými projevy dané skupiny čtenářů. Tyto výstupy a projevy popisovaly

⁵⁵ Autorem básně *Svatební* z cyklu *Naše paní Božena Němcová*, vydaného knižně na počátku února 1940 (v nakladatelství Fr. Borový jako 39. svazek edice *České básně* v nákladu 2000 výtisků), je František Halas (viz *Časy. Dílo F. H. Sv. 2. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 123*).

proces četby a vyjadřovaly proces interpretace díla. Na základě těchto dokladů se zde pokusím rekonstruovat konkrétní proces (procesy) formující mj. kategorii recepčního autora v básni *Svatební*.

Již na počátku dorozumívacího procesu byli čtenáři s to odhalit jisté časoprostorové atributy básně *Svatební* a v jejím rámci některé z atributů kategorie autorství. Skupina čtenářů-bohemistů 1. ročníku, o které byla řeč, s básnickými texty zkušenosti měla. Proto byla s to určit dobu, ve které autor básně *Svatební* žil, popř. mohl žít. Na základě posouzení jazyka a poetiky básně čtenáři dospěli k závěru, že text vznikl ve 20. století.⁵⁶ Považovali jej za vcelku moderní, takže jej odmítli začlenit do 19. století. Na druhé straně nepokládali text za projev současných básnických snah, ale spíše první poloviny anebo druhé třetiny 20. století.

Čtenáři dále předpokládali, že tvůrce (a také příběh) je českého původu. Rozhodovali se tak jednak vzhledem k faktu, že text byl analyzován v semináři určeném pro bohemisty, jednak kvůli českému jménu „Barunka“, které bylo přisouzeno hrdince básnického příběhu. Čtenáři nedokázali zdůvodněně určit, jakého pohlaví byl tvůrce textu. Předpokládali však – vzhledem k skromné účasti básnířek v české poezii – že jde spíše o autora než o autorku.

Čtenáři rovněž spolehlivě identifikovali další podstatný rys kategorie autora – jeho postojovou strategii. Charakterizovali ji jako silnou náklonnost (recepčního autora a současně vypravěče) k hlavní postavě příběhu, konkrétně jako soucit, s nímž popisuje hořký zážitek Barunky, stojící na počátku jejího manželského života. Tuto autorskou komunikační strategii čtenáři nejednou vyjádřili také ve vlastní verzi názvu, kterým text básně opatřili – *Rozčarování*, *Bolest*, *Nešťastná svatba*. Někteří nabídli rovněž popisný, hodnotově neutrální název *Svatba*, blízký skutečnému názvu.

V daném komunikačním procesu byl zčásti identifikován také časoprostor příběhu. Příběh zaznamenaný textem (a vyjádřený názvem *Svatební*) se podle soudu vymezené skupiny čtenářů hlásí nikoli do 20., ale do 19. století. Vedlo je k tomu (historickými fakty nepodložené) přesvědčení, že v Čechách ve 20. století již nebylo možné vyvdat napůl dítě (srov. úvodní verš „Barunka ještě s panenkou si šeptá“) ani žádnou dívku proti její vůli. Čtenáři uvedli také důvod, proč se příběh básně nemohl odehrát v současnosti: v dnešní době (v Čechách) již údajně není zvykem, aby se vydávaly panny. Panenství nevěsty, dosud požadované a prověřované svatebním rituálem

⁵⁶ Postupné fáze, v nichž studenti identifikovali časoprostorové dimenze literární komunikace, zvyrazňuji v následujícím textu podtržením.

v některých kulturních oblastech, je čtenáři žijícími v středoevropském prostoru a narozenými kolem roku 1974 vnímáno jako silně archaický předpoklad vstupu do manželství.⁵⁷

Časoprostorovou rovinu, určenou kontextem příběhu (tématu), nebyl s to (na rozdíl od kontextu vzniku textu) žádný z čtenářů blíže určit. 19. století je totiž pro danou čtenářskou generaci terra incognita, země neznámá, zmapovaná jen několika málo českými literárními díly a operními libřety (K. H. Mácha, J. K. Tyl, B. Němcová, K. Havlíček, V. Hálek, J. Neruda, Sv. Čech, J. Vrchlický; K. Sabina, E. Krásnohorská). Zvyklosti spjaté s uzavíráním manželství navíc znali pouze z idylických děl jako *Strakonický dudák* (1858) anebo *Prodaná nevěsta* (1863), nikoli z próz, do nichž výrazněji vstupují historické reálie. Daná čtenářská skupina, jak vyplynulo z dodatečné analýzy složek a faktorů, ovlivňujících rekonstruovaný dorozumívací proces, byla navíc o problematice mileneckých a manželských vztahů panujících v 19. století lépe informována díky dílům ruské a francouzské než české literatury.

Průběh literární komunikace v daném čtenářském časoprostoru se podstatně změnil v situaci, kdy byl text doplněn o poslední, chybějící, verš „Barunko Němcová“. Zde také byl potvrzen předpoklad, že text zpracovává příběh, který se hlásí do 19. století a českého prostředí. Řada čtenářů totiž disponovala základními informacemi o životě i díle Boženy Němcové. Četli její *Babičku* (1855) anebo znali alespoň některou z filmových adaptací tohoto díla, takže jim byla známa postava Barunky a skutečnost, že do této role se autorka na konci svého života stylizovala. Většinou také věděli, kdy se autorka narodila,⁵⁸ koho si vzala za manžela a vzhledem k datu narození dokázali rovněž určit pravděpodobnou dobu její svatby.

Autor textu *Svatební* počítal s informovaným českým čtenářem. Jinak řečeno, autor tento typ adresáta zakomponoval do svého textu jako virtuálního čtenáře, jako komunikační předpoklad; text básně jej předpokládá a také ho v daném procesu dorozumívání získává v podobě reálného čtenáře. Za těchto podmínek totiž do procesu dorozumívání může vstoupit literární historiografii i školskou praxí dlouhodobě budovaný mýtus B. Němcové a jeho časoprostorové dimenze. *Odlíšná situace by nastala v jiné kulturní oblasti, do níž by byl text Svatební přeložen.*

⁵⁷ Uvedené argumenty lze chápat jako danost vymezené čtenářské skupiny, její komunikační distinkce a kompetence.

⁵⁸ Tradované, ale zřejmě mylné datum narození Barbory Panklové je 4. února 1820. Srov. dále pozn. č. 61.

Časoprostor příběhu básně se zaplnil konkrétními historickými postavami a prolнул se s učebnicovými poznatky, podle nichž manželství Barbory Panklové, provdané Němcové, bylo nešťastné. Obecný příběh, do kterého mohla být dosazena kterákoli panna žijící v 19. století, se zalidnil historickými postavami, žijícími v konkrétním prostoru a v konkrétním čase. Čtenáři získali prostřednictvím textu *Svatební* velmi intimní informace o svatební noci Boženy-Barunky a Josefa Němce,⁵⁹ tedy o událostech, které se odehrály v České Skalici 12. září 1837.⁶⁰

Čtenářům byl nabídnut fiktivní, básnický příběh, který korespondoval s mýtem, pěstovaným také českými učebnicemi osmdesátých a počátku devadesátých let 20. století, tzn. učebnicemi, z nichž čerpali své literární vzdělání. To byl zřejmě důvod, proč jej čtenáři přijali, proč uvěřili slovům dosud anonymní básně, aniž by otevřeli otázku, zdali jde o básnickou interpretaci historických událostí, anebo o účelovou falzifikaci.⁶¹

U několika čtenářů dospěl za dané situace proces identifikace reálného, a tudíž i konstrukce recepčního autora do dalšího stadia. Bylo tomu u těch čtenářů, kteří si vybavili jména básníků, kteří věnovali B. Němcové básnickou sbírku. Jejich paměť vydala tuto informaci hlavně proto, že jméno obrozenecké autorky stálo v titulu dvou známých sbírek, nikoli proto, že by tyto sbírky četli. Do postavení možných tvůrců textu se tak dostali Jaroslav Seifert, autor sbírky *Vějíř Boženy Němcové*, a František Halaš, autor sbírky *Naše paní Božena Němcová*.

Někteří z čtenářů, kteří označili za tvůrce textu *Svatební* jednoho z uvedených básníků, pouze zkoušeli štěstí. Byli to ti studenti, kteří ani s jedním z nich neměli důvěrnější čtenářské zkušenosti. Ti zkušenější čtenáři však spolehlivě identifikovali autorský rukopis. Text přisoudili F. Hala-

⁵⁹ Josef Němec byl v době sňatku finančním respicientem pohraniční stráže v blízkém Červeném Kostelci.

⁶⁰ Svatební obřad novomanželů Němcových popsala nejrozsáhlejší, mnohokrát vydaná Tilleho biografie věnovaná B. Němcové následujícím způsobem: „Z kostela [Skaličky – pozn. JP] odjeli k obědu do Steidlerova hostince U bílého lva s děkanem Palečkem, kaplanem Vítem a P. Hurdálkem. Svatbu však oslavili teprve druhého dne na první slavnosti jiřinek. [...] Třináctého září, den po svatbě Němcových, byl nový sál [přistavěný k Steidlerovu hostinci – pozn. JP] zasvěcen první slavnosti jiřinkového spolku. Sjelo se na padesát pěstitelů jiřinek a mnoho hostů, v sále [...] konala se velká hostina, pak prohlíželi soudcové květiny, rozdělili ceny a večer byl pořádán ples. Mladá žena tančila v rozjařeném společenosti vášnivě po celou noc: loučila se v zanícení se svými dívčími sny, zapomínajíc v náručí tanečníků na minulost – i budoucnost.“ (Tille, Václav: *Božena Němcová*. Odeon, Praha 1969, s. 30-31.)

⁶¹ Podle současných výzkumů se B. Němcová narodila buď v roce 1818 nebo 1817 (srov. Sobková, Helena: *Tajemství Barunky Panklové*. Horizont, Praha 1991, s. 28). B. Panklová nebyla v době sňatku dítě, ale naopak výjimečně přitažlivá mladá žena, jejíž koketování s mužským světem zřejmě přinášelo rodičům velké starosti.

sovi, neboť jej znali jako tvůrce složité, až artistní obraznosti (metaforiky). Tu také nacházeli v básni *Svatební*.

Dalšími uváděnými argumenty pro Halasovu dílnu byla rytmická roztržitost zvukového plánu básně, tendence k disharmoniím, antiidyličnost a naturalismus obsahového plánu básně. J. Seiferta zkušenější čtenáři naopak jako autora textu vyloučili, neboť ho považovali za autora zpěvného a něžně lyrického, za autora harmonizujícího, ne-li idylizujícího, i když melancholického pohledu na svět.

Autorská časoprostorová dimenze se následkem identifikace reálného autora textu *Svatební* posunula do nových poloh. K tomuto základnímu časoprostorovému určení dospěli i čtenáři textu okleštěného o jméno autora, ovšem postupně a jen s obtížemi, zatímco v komunikačním procesu, kde jméno F. Halase stojí na počátku textu básně, jsou tato určení obsažena ve jménech autora a daný časoprostor se jeví jako východisko, stavební prostor i materiál anebo jako interpretační limity.

V průběhu standardního literárního dorozumívání představuje jméno autora většinou první větu literárního textu. Tato dimenze (v našem případě je dána životním kontextem, určeným zkušenostmi a tvorbou básníka Františka Halase žijícího v letech 1901 až 1949) existuje jako vstupní, časoprostorová brána textu. Pro část čtenářů, kterým jméno F. Halas nic neříká, má vlastní jméno autora podobu prázdné množiny, která se v průběhu četby naplňuje, obdobně jako se naplňuje postupně odhalovaný či vytvářený časoprostor básně.

Subjektivita (reálného autora i čtenáře) je pilířem umělecké tvorby. Reálný autor představuje důležitou, podstatnou součást literárního dorozumívání, i když ne vždy v dějinách jeho jméno představovalo první větu textu uměleckého díla. Jméno autora otevírá časoprostorový kontext života autora a vzniku díla a vytváří – řečeno Jaussovým termínem – „horizont“ čtenářského „očekávání“ (*Erwartungshorizont*).⁶²

Reálný čtenář od textu, jehož první větou je jméno Vergilius, očekává něco jiného než od textů předznamenanych jmény sv. Augustin, Boccaccio, Rabelais, Merle, Lem nebo Hrabal. Kontext doby vzniku díla může přitom být čtenáři zcela anebo více či méně skryt. Dá se předpokládat, že více bude skryt třeba v milostné lyrice, bajkách nebo v dobrodružných románech než v společenském románu, deníku anebo politické satíře.

Znalost jména tvůrce a identifikace časoprostoru příběhu ještě neurčují další podstatné dimenze literárního dorozumívání – časoprostor vzniku

⁶² Srov. Jaus, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Universitäts-Druckerei, Konstanz 1967.

a časoprostor vydání textu. Tyto kontexty však při pečlivém čtení vzdělaného čtenáře vždy vyplynou na povrch a informují o míře, s jakou se autorka současnost projektovala do tematického i postojového plánu díla.

Časoprostor vzniku a časoprostor vydání textu jsou vždy součástí (a nejednou i osou) zasvěcených interpretací textu. V běžné čtenářské komunikaci časoprostor vzniku textu nebývá rozvinut anebo zcela chybí, a to i v situaci, kdy mezi dobou geneze a prvního vydání textu je značná časová prodleva. K smývání těchto hranic docházelo také v popsaném procesu literárního dorozumívání. Nikdo ze skupiny čtenářů-bohemistů totiž nevěděl, za jakých podmínek a z jakých pohnutek básně *Svatební*, popř. sbírka *Naše paní Božena Němcová* vznikala.⁶³ A pokud již někteří studenti pokládali za dobu jejího prvního knižního vydání protektorát, nevyvodili z této skutečnosti žádné důsledky.

Časoprostor vzniku básně *Svatební* a jejího prvního knižního vydání se víceméně překrývají. Básně je poznamenána mnichovským diktátem, zánikem Československa a okupací českých zemí fašistickým Německem (15. března 1939), tzn. atmosférou prvního okupačního roku. V té době také poprvé vychází.⁶⁴ Tento historicko-společenský kontext znamenal pro českou komunitu stav ohrožení jejích základních hodnot a hrozbu zániku české národní identity, včetně jejího jazyka. Tato časoprostorová dimenze byla prvořadá, určující u těch čtenářů, kteří básně *Svatební* četli právě za protektorátu.⁶⁵ Jako komunikační předpoklad a interpretační východisko ovšem fungovala také ve vztahu k těm čtenářům, kteří německou okupaci prožili anebo kteří se s tímto obdobím nějakým způsobem blíže seznámili.

Pro studenty brněnské bohemistiky, studující v první polovině devadesátých let, naopak protektorátní události již znamenaly vzdálenou, nejasnou historickou kulisu. Text *Svatební* vnímali naopak pouze v kontextu životních osudů B. Němcové.

⁶³ Ke vzniku sbírky *Naše paní Božena Němcová* přispěla náhoda – F. Halas dostal objednávku (od nakladatelství Fr. Borový), aby napsal sbírku k 120. výročí narození autorky. V interview nad knížkou *Naše paní Božena Němcová* nazvaném *Osud Boženy Němcové (Literární noviny, 4, č. 2, únor 1941, s. 32–33, přetištěno in: Halas, František: Imagen. Dílo. Sv. 4. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 222)* odpovídá F. Halas na otázku „Jaký vnější popud vás vedl k napsání knížky?“ Kromě výše uvedeného důvodu uvádí ještě jeden. Byl jím vztek „na malost lidí a poměrů“, který v něm vyvolalo přečtení autorčiny „Korespondence“, takže „místo několika veršů – vyrůstala celá sbírka“. Tento moment lze již aktualizovat, vztáhnout k společenské realitě roku 1939 a 1940.

⁶⁴ Textová varianta básně *Svatební* byla poprvé publikována 4. února 1940 v *Lidových novinách* (R 48, č. 61), tedy právě v den 120. výročí narození B. Němcové (srov. pozn. č. 61).

⁶⁵ O atraktivnosti a čtenářské úspěšnosti cyklu svědčí fakt, že *Naše paní Božena Němcová* byla za protektorátu vydána vždy s vročením 1940 ještě třikrát, v roce 1940, 1941 a 1942.

U některých čtenářů se rovněž objevil názor, že příběh obsažený v textu básně má současně obecnou platnost a že může docela dobře existovat bez ohledu a vztahu k životnímu osudu české spisovatelky druhé třetiny 19. století. V časoprostoru recepcce textu, který byl dán seminární četbou českých studentů-bohemistů v letech 1992 až 1995, se tento obecný, nadčasový příběh vyprávěný v er-formě týkal sexuální iniciace, ztráty panenství, strastiplně prožívané mladou dívkou. Šíře byl pak tento příběh vnímán jako zpráva o konfliktu mezi světem dospívajících (dívek) a dospělých (mužů).

V literárně komunikačním čtenářském časoprostoru, v němž by byl od samého počátku znám autor a celý text básně *Svatební* a v němž by současně byla zřejmá začleněnost básně do vyššího obsahového celku – sbírky *Naše paní Božena Němcová*, by se časoprostor vzniku díla mohl prosadit mnohem snadněji. Ukázalo by se to, co při četbě jednotlivé, intimní básně není zřetelné, ale co prozrazuje až textový a metatextový kontext sbírky.

V nejedné básni sbírky a také při komponování sbírky jako celku se totiž silně uplatňuje jako integrující moment (Halasovo) vlastenectví, (jeho) úcta k českému jazyku, víra v nezničitelnost hodnot, které vytvářela a ochraňovala B. Němcová, a také obdiv k osobnostem, které jsou schopny postavit se násilí, zmaru, nedůvěře. F. Halas uvádí na scénu (obdobně jako mnozí další čeští literáti daného období) silnou osobnost a autoritu z české minulosti, která je s to stát se symbolem odporu vůči německým okupantům.⁶⁶

F. Halas v básni *Svatební* využil jeden z mýtů spjatých se jménem Božena Němcová.⁶⁷ Přijal v podstatě obrozenecky idealizující mýtus Boženy Němcové jako půvabné, citlivé, citově strádající, nezištné, národnímu kolektivu věrně sloužící, osudem pronásledované, trpící a k smrti uštvané bytosti. F. Halas akceptoval linii učebnicově oficiálního autorského mýtu,⁶⁸

⁶⁶ F. Halas měl – soudě také podle mínění jeho syna F. X. Halase (srov. „Různočení, varianty, poznámky.“ In: Halas, František: *Časy. Dílo*. Sv. 2. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 357) – hlubší vztah ke K. H. Máchovi nebo k J. Nerudovi než k B. Němcové. I jména těchto autorů se v protektorátní poezii stávala symbolem národní rezistence.

⁶⁷ B. Němcová byla opředena řadou pomluv a mýtů již za svého života. Jeden z mýtů spjatý se jménem této autorky vycházel z jejího dramatického citového a milostného života, s nímž se – na rozdíl od svých vrstevnic – nijak netajila. Mýtus vášnivý, nespoutaný, svobodomyšlný milenky se ovšem ocitá zcela mimo Halasův autorský záměr, mimo svět jeho básně *Svatební* i jeho koncept rezistenční poezie.

⁶⁸ Existují také pokusy, které nabízejí odlišný pohled na životní osudy B. Němcové a zakládají nový mýtus. Ty však neobohatily středoškolské učebnice literatury. B. Němcová totiž často „hledala duševní porozumění a chápající přátelství u mladších, duševně jí bližších mužův a naprosto se neohlížela na svého chotě, když milostné přátelství proměnilo se v milostnou vášeň“ a „často bývala tvrdá a nelitostná, když s přeraženými křídly vracela se z některého z těchto dobrodružství srdce domů“ (Novák, Arne in: *Literatura česká 19. století. Od josefinského obrození až po Českou modernu*. Sv. 3. Díl 2. Jan Laichter, Praha 1907, s. 18). No-

který se ujal a prosadil až po autorčině smrti. Halas totiž chtěl oslovit největšího společného čtenářského jmenovatele – národní kolektiv. Přichází s obrazem tragické (bídou trpící a citově strádající), ale nepřizní osudu statečné vzdorující osobnosti.⁶⁹ Tento obraz-symbol a s ním spjatý mýtus tak v průběhu četby sbírky *Naše paní Božena Němcová* spojily časoprostor autorova života, vzniku básně, doby, do níž je lokalizován příběh zprostředkovaný textem, i čtenářských recepcí. Současně ovšem tento obraz-symbol a mýtus komplikují komunikaci čtenářů s díly B. Němcové a také výlet čtenářů básně *Svatební* do doby biedermaierovské, v níž B. Němcová uzavřela svazek manželský.⁷⁰

Obecně platí, že konkrétní, historický, reálný čtenář si konstruuje podobu svého recepčního autora v průběhu četby na základě svých znalostí, životních zkušeností a na základě informací a signálů obsažených v textu.⁷¹ Ke společnému komunikačnímu cíli se může ubírat – jak dokládá předchozí text – také skupina reálných čtenářů. V žádném případě však recepční autor není totožný s reálným autorem. V zásadě to znamená, že reálný čtenář mj. buduje jako autonomní položku časoprostor recepčního autora. Ten se může – existují-li k tomu podmínky – konfrontovat (tzn. shodovat, anebo rozcházet) s časoprostorem reálného autora.

Reálný čtenář si v kterémkoli stadiu literární komunikace konstruuje recepčního autora jako teoretického dvojníka reálného, biografického autora. Obdobným způsobem si v procesu geneze textu (v každém jednotlivém okamžiku tvůrčího procesu) konstruuje reálný autor svého potenciačního čtenáře – virtuálního čtenáře. Tyto konstrukce, které vznikají díky komunikační aktivitě reálného autora a čtenáře, a jejich časoprostorové dimenze jsou nezbytným předpokladem, podmínkou a nezbytnou součástí literárního dorozumívání.

vý komplexnější pohled na osobnost a tvorbu B. Němcové poskytují výzkumy a editorská činnost Jaroslavy Janáčkové (srov. Němcová, Božena: *Lamentace. Dopisy mužům*. Český spisovatel, Praha 1995; J., J. – Macurová, Alena: „Poslední slovesný výkon Boženy Němcové.“ *Česká literatura*, 44, 1996, č. 1, s. 3–16).

⁶⁹ V tomto duchu vyznívá i Halasova odpověď ve vzpomenutém interview *Osud Boženy Němcové* (srov. pozn. č. 63) na otázku „Co“ považuje „za nejtragičtější v osudu Boženy Němcové“. F. Halas odpovídá – po mém soudu – poeticky ještě působivěji než v básni *Svatební*: za nejtragičtější považuje „Bezcílné bolestné klopýtání za láskou. Ohnivák donucený hnízdit na úhorech. Kněžna sbírající kúrky.“

⁷⁰ Realie života Boženy Němcové a dobové společenské souvislosti, poněkud zastírané mýtotvornou aktivitou okupačních básníků, se pokusil – vzhledem k novým archivním materiálům i výsledkům literárněhistorického bádání – odhalit a popsat Jiří Morava v knize *Někdejší Betty* (Sfinga, Ostrava 1995).

⁷¹ Pro tuto kategorii zvolila textologie souhrnný termín „atribuce textu“, Wayne C. Booth termín „implicitní autor“ (srov. pozn. č. 49).