

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**RECEPCE DEMLOVÝCH BÁSNICKÝCH PRÓZ HRAD SMRTI A TANEC
SMRTI**

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Marek Svoboda

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 23. června 2012

.....
Marek Svoboda

Poděkování

Děkuji Mgr. Martině Halamové, Ph.D. za trpělivé vedení mé bakalářské práce, za její ochotu, rady, informace a cenné podněty, které mi při zpracování tématu poskytla. Dále bych také rád poděkoval za významnou podporu celé své rodině.

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na čtenářskou recepci básnických próz Hrad smrti a Tanec smrti Jakuba Demla z hlediska kostnické školy recepční estetiky. Teoreticky se opírá především o texty německého literárního teoretika Wolfganga Isera.

Analýza děl, zvažovaná v kontextu literárního expresionismu, je založena především na Iserově pojetí prázdných míst, která čtenáři umožňují propojovat jednotlivé perspektivy textu skrze vypravěče, postav, děje a fiktivního čtenáře „vepsaného“ v textu. Nedourčeností v textu vzniká nutnost dále určovat jeho jednotlivé aspekty a tento úkol je ponechán na čtenáři.

Annotation

This bachelor thesis focuses on the readers' reception of Jakub Deml's works of poetical prose, specifically *Hrad smrti* and *Tanec smrti* from the perspective of Constance school of reception aesthetics. The theory is based mainly on the texts of German literary theorist Wolfgang Iser. The analysis of Deml's work is considered in the context of literary expressionism and is based mainly on Iser's take on empty spaces that enable the reader to connect the different perspectives in the text through the narrator, characters, story and a fictional reader "written in" the text. Unambiguity in the text creates a need to further specify its different aspects and this task is left to the reader.

OBSAH

ÚVOD.....	7
1. KOSTNICKÁ ŠKOLA RECEPČNÍ ESTETIKY.....	8
1.1. Hans Robert Jauss.....	8
1.2. Wolfgang Iser	11
2. ORIENTACE NA ČTENÁŘE.....	13
2.1. Produkce a recepce	15
3. TYPY ČTENÁŘŮ.....	18
3.1. Ideální a dobový čtenář.....	18
3.2. Implicitní čtenář.....	20
4. ČTENÁŘOVA ZKUŠENOST V PROCESU ČTENÍ	23
4.1. Horizont očekávání, předporozumění.....	24
4.2. Anticipace a retrospekce.....	25
4.3. Čtenářova konkretizace	27
4.4. Imaginace.....	29
4.5. Místa nedourčenosti.....	30
5. JAKUB DEML.....	33
6. HRAD SMRTI A TANEC SMRTI – ANALÝZA TEXTŮ	35
6.1. Hrad smrti	35
6.2. Tanec smrti	46
ZÁVĚR	54
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	57
PŘÍLOHY.....	60

ÚVOD

Pojetí prázdných míst v textu a nutnost zapojení čtenáře při recepci díla jsou dva důležité předpoklady kostnické školy recepční estetiky reprezentované především dvěma literárními teoretiky – Wolfgangem Iserem a Hansem Robertem Jaussem. Zmíněné předpoklady budou také základním východiskem této práce.

Iserův implicitní čtenář, jako předznamenaná struktura, nabízí recipientovi určitou roli, kterou naplňuje v průběhu četby na základě tzv. apelových struktur. Ty svým charakterem vyžadují čtenářovo aktivní zapojení. Je tedy nutné propojovat jednotlivé textové perspektivy vypravěče, postav, děje a implicitního čtenáře i autora (fiktivní perspektivy obsažené v textu samém). Bakalářská práce si klade za úkol tyto roviny pojmenovat, určit jejich charakter a zkoumat jejich vzájemné prolínání. Aplikací metodologických postupů recepční estetiky se předpokládá odkrytí jednotlivých aspektů triadického vztahu mezi autorem, textem a čtenářem, s čímž souvisí řada dalších pojmů obsažených v práci.

Interpretované Demlovy texty *Hrad smrti* a *Tanec smrti* jsou svým charakterem velmi imaginativní a očekává se tedy konkretizace jednotlivých významů, obrazů a symbolů v nich obsažených. V analýze se pracuje se dvěma horizonty – s tím, který je vytvářen autorem a textem a tím, který do textu vkládá čtenář. Všimát si budu také hlediska vypravěče a toho, zda se jeho postoje proměňují či nikoliv. S vypravěčovým přístupem bude úzce souviset komunikace se čtenářem a způsoby, jakým ho nechává v textu zapojovat, nakolik využívá jeho znalostí, představivosti, v jaké míře důvěřuje jeho schopnostem chápat a interpretovat text, a v neposlední řadě jakými způsoby v něm vyvolává reakce.

Z hlediska čtenáře je věnována pozornost předporozumění, očekávání, s nímž k textu přistupuje, schopnosti vytvářet virtuální dimenzi textu, která využívá imaginace, úloze, již čtenář v textu plní a také schopnosti se v textu orientovat, vracet se k němu či ho předvídat.

V bakalářské práci interpretuji Demlovy texty na základě teorie recepční estetiky. Zaměřím se tedy na hledání a doplňování míst nedourčenosti v souvislosti s užitím symbolů, které konkretizují v interpretaci. Tu se snažím využít jako prostředek ke vnímání díla jako obecně platného obrazu lidské existence ve světě.

1. KOSTNICKÁ ŠKOLA RECEPČNÍ ESTETIKY

Recepční teorii dalo vzniknout dilema, ve kterém se studium literatury nacházelo na přelomu padesátých a šedesátých let. Toto dilema se týkalo konfliktu interpretace. Do té doby byl význam automaticky součástí textu a hledal se prostřednictvím interpretace. Odkrytí významu se považovalo za primární cíl. Začaly se však postupně objevovat otázky, které tuto metodu zproblematizovaly. Například proč se význam textu skrývá nebo proč by se měl v průběhu času měnit i když text zůstává pořád stejný.¹

V textu se hledal především autorský záměr chovaný do té doby ve velké úctě či význam, který měl být nositelem estetické hodnoty a měl tak usměrnit textovou mnohoznačnost. Snahou odpovědět na otázky, které byly již položeny, daly vzniknout otázkám novým. Zaujetí autorským záměrem tak vedlo k zájmu o čtenářovu reakci na určitý text a staré hledání významu směřovalo k analýze operací, kterými byl utvářen imaginární objekt textu. Další důležitou otázkou bylo to, jak během procesu čtení literární text působí a aktivizuje čtenářské schopnosti. Autorský záměr byl tedy nahrazen dopadem literárního textu na vnímatele. Pozornost se též zaměřila na zkoumání vztahu autor – text – čtenář.²

Hlavním cílem recepční teorie je odhalit, co se odehrává při zpracování textu, tedy „to, co je na stránce napsáno, se musí zpracovat a vytvořit.“³

1.1. Hans Robert Jauss

Duben 1967 se stal významným milníkem v chápání recepce literárního díla. Na nově založené německé univerzitě v Kostnici zde inaugurační přednáškou vystoupil německý literární teoretik Hans Robert Jauss. Tato přednáška nazvaná *Co znamená studium dějin literatury a jaký je jeho smysl?* (Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?) se stala základem studie *Literární dějiny jako výzva literární vědě*, která vyšla samostatně v roce 1967 a česky v roce 2001 jako součást antologie Kostnické školy *Čtenář jako výzva*; v upravené podobě vyšla ještě v roce 1970 v souboru *Literární věda jako výzva*. Tato kniha se dá považovat za zakládající programový čin Kostnické školy.⁴

¹ Podle: Recepční teorie: Iser. In: *Jak se dělá teorie*, 2009. s. 74-75.

² Podle: tamtéž, s. 75-76.

³ Tamtéž, s. 80.

⁴ Podle: Holý. Kostnická škola a její souvislosti. In: *Kritické úvahy o západní literární teorii*, 2006. s. 109.

Jauss ve své studii přichází s myšlenkou, že literární vývoj vyplývá ze vztahu k obecnému dějinnému procesu a netýká se pouze vlastních zákonitostí literatury. Požaduje obrat od estetiky produkce a zobrazování k estetice recepcce. V triadickém vztahu autor, dílo a čtenář není recipient pouze pasivní složkou, ale naopak dějnotvornou energií. Jauss odkazuje k *Dialektice konkrétního* českého filosofa Karla Kosíka. Podle něho dílo žije, pokud působí a působit může v různých významech. Jauss v závěru své studie vymezil produktivní funkce literatury a zdůrazňuje „*možnost literatury vstupovat do horizontu očekávání životní praxe čtenářů, formovat obrazy rozumění světa a tím působit na sociální jednání lidí. Ona „společensky tvořivá funkce“ literatury tak spočívá v tom, že se podílí na emancipaci člověka z jeho přírodních, religiózních a sociálních vazeb.*“⁵

V souvislosti s ruským formalismem a významným členem Kostnické školy, rusistou Jurijem Striedterem Jauss připomíná, že formalismus nahradil starý pojem tradice literární evolucí a distancoval se od „ducha dějin“ a představy dějin literatury jako kontinuálního a přímočarého procesu. Kostnická škola recepční estetiky se také inspirovala tezemi Pražského lingvistického kroužku, zvláště pak Jana Mukařovského a Felixe Vodičky. Jauss na základě znalostí Pražské školy píše: „*Podněty formalistní teorie literatury byly rozpracovány do podoby strukturální estetiky, která uchopila dílo prostřednictvím kategorií estetického vnímání a poté popsala podobu estetického objektu diachronicky, v jeho recepčně podmíněných ‚konkretizacích‘.*“⁶ Právě Vodičkovy vymezení konkretizace hodnotí Jauss jako inspirativní a to na základě toho, že je situováno konkrétně historicky (na rozdíl od Romana Ingardena od něhož pojem konkretizace Vodička převzal). „*Teprve v recepci, tj. v dějinném životě díla, nabývají v aktivním vztahu mezi literárním dílem a literární veřejností jednotlivé aspekty struktury díla platnosti. Touto teorií se pražský strukturalismus dostal na pozici recepční estetiky a vzdálil se alternativním potížím estetického dogmatismu i extrémnímu subjektivismu.*“⁷ Podle Vodičky spočívá konkretizace v setkání textu díla a autora s proměnlivými estetickými i mimoestetickými normami.⁸

Pražská škola položila pro literární historii několik základních otázek. Jsou jimi „konkretizace“ jazykových znaků v uměleckém díle jako artefaktu, schopnost díla

⁵ Holý. Kostnická škola a její souvislosti. In: *Kritické úvahy o západní literární teorii*, 2006. s. 112.

⁶ Tamtéž, s. 114.

⁷ Tamtéž.

⁸ Podle: tamtéž, s. 116.

získávat nový význam i aktuální estetickou hodnotu v měnících se kulturních kontextech, specifická estetická hodnota v poměru k ostatním funkcím člověka a životní praxe a jejich proměny v historicky se proměňujících podmínkách.⁹

Jauss postuluje tři aspekty dějinnosti. Jsou jimi moment „diachronně recepční v souvislosti literárních děl“, propojení diachronie se synchronní analýzou, tedy možnost „zpřístupnit literární horizont určitého historického okamžiku jako takový synchronní systém, který umožňuje přijímat současně vycházející a k němu vztahovanou literaturu diachronně v relacích nesoučasnosti...“. Třetím aspektem je zdůraznění propojenosti dějin literatury s dějinami obecnými.¹⁰ S tímto aspektem souvisí Jaussův pojem „horizont očekávání“, který zavedl do literární historie v roce 1959. O rok později vyšel spis *Pravda a metoda* Hansa-Georga Gadamera, který pracuje s pojmem „horizont tázání“. Od Gadamaera Jauss přejímá požadavek „prolínání horizontů“, který je předpokladem rozumění. Horizont očekávání je systémem přesvědčení, úvah a úsudků, s nimiž čtenář přistupuje k textu.¹¹

Jauss dále definuje dějinný účinek díla a jeho životnost, která je spatřována v dialogu textu a aktivity recipientů, kteří text spoludotváří, aktivně se na něm podílí, a obměňují ho. Vladislav Vančura ve své přednášce *Jak číst* (napsané mezi lety 1940-1942) píše: „*Knih bez čtenářů je věc mrtvá a nicotná. Teprve zájem, odpor, souhlas a nové a nové prožívání zaznamenaného životního obsahu propůjčuje slovesné tkáni tep skutečnosti. Teprve to činí knihu knihou, teprve tento souhlasný či odmítavý zájem jí skýtá místo mezi národními a společenskými skutečnostmi. Je tedy doajista pravda, že umění nemá smyslu samo o sobě a že jeho poslání tkví jen v působení a v účinu.*“¹² Vančura tímto klade čtenáře na roveň autorovi, jako někteří pozdější představitelé Kostnické školy recepční estetiky. Jeho přednáška míří k tomu, co později bylo nazváno literární antropologií. Tou se podrobně zabýval Wolfgang Iser, který nahradil opozici fikce-skutečnost vztahem mezi reálným, fiktivním a imaginárním.¹³ V tomto pojetí se realita vnímatelova prožitku proměňuje prostřednictvím imaginace: „...*očividně se ve fikcionálním textu objevuje mnoho reality, kterou nelze jen identifikovat se sociální skutečností, ale může vzbuzovat pocity a emoce. Pokud nelze fingování odvodit jen ze sociální skutečnosti, tedy se v něm uplatňuje imaginární, jež se*

⁹ Podle: Holý. Kostnická škola a její souvislosti. In: *Kritické úvahy o západní literární teorii*, 2006. s. 115.

¹⁰ Podle: tamtéž, s. 115-116.

¹¹ Podle: tamtéž, s. 117.

¹² Tamtéž, s. 120.

¹³ Podle: tamtéž. s. 121.

spojuje s realitou, která opakovaně vystupuje v textu. Akt fingování tak získává svou svébytnost tím, že vyvolává v textu návrat životní reality a při takovém návratu se imaginární stává prostředkem, kdy se zmíněná realita proměňuje ve znak a samo imaginární v možnost představovat označované.“¹⁴ Jinými slovy je úlohou fikce to, že do textu vrací realitu přirozeného světa a tím, že opakovaně odkazuje k přirozenému světu, vtiskuje imaginárnímu určitou podobu.¹⁵ Iser fikcionalitu textu chápe jako nástroj neustálého sebepřekračování člověka, prolínání možného a skutečného a inscenování kreativních procesů. Neupevněnost lidské existence umožňuje literatuře vytvářet obrazy člověka v nekonečných podobách a literatura se tak stává panoramatem toho, co je možné, protože nepodléhá omezením a ohledům, které platí pro přirozený svět.¹⁶

1.2. Wolfgang Iser

Druhou významnou osobností Kostnické školy, která byla již několikrát zmíněna, je Wolfgang Iser. Stejně jako Hans Robert Jauss se v roce 1957 habilitoval na Heidelbergské univerzitě. Od roku 1960 byl profesorem v bavorském Würzburgu a v roce 1963 přešel do Kolína nad Rýnem. V této době zakládá spolu s Hansem Blumenbergem a Clemensem Heselhausem pracovní skupinu s názvem Poetik und Hermeneutik (Poetika a hermeneutika), která byla zárodkem Kostnické školy recepční estetiky. V letech 1963-1994 proběhlo sedmnáct mezioborových kolokvií této skupiny, které později vyšly ve sbornících *Poetik und Hermeneutik I-XVII*. Ke konci šedesátých let v Kostnici zakládá Iser společně s Jaussem, Striedterem a dalšími nově koncipovaný obor literární vědy.¹⁷ Iser požaduje „nepomíjející nutnost postulovat teorii, která se bude rozvíjet jen v kontaktu s texty, neboť literární věda příliš snadno sklouzne k tomu, aby si své segmenty vypůjčovala z teoretických disciplín.“¹⁸

Iserova inaugurační přednáška v Kostnici s názvem *Apelová struktura textu* (1970, česky 2001) představila pojem apelativní funkce. Iser jí vnímá jako zkoumání textu z hlediska čtenářské recepce. Tvrdí, že čtenář může text různě aktualizovat na základě podmínek daných textem samým. Literatura sama má podle něj komunikativní

¹⁴ Holý. Kostnická škola a její souvislosti. In: *Kritické úvahy o západní literární teorii*, 2006. s. 121.

¹⁵ Podle: tamtéž, s. 125.

¹⁶ Podle: tamtéž, s. 139.

¹⁷ Podle: tamtéž, s. 122.

¹⁸ Tamtéž, s. 123.

povahu, tzn., že se v aktu čtení neustále generují nové významy. Roman Ingarden dílo staví mezi text a jeho konkretizace. Hovoří o tom, že dílo samotné není totožné s textem ani s individuální konkretizací, je umístěno někde mezi nimi. ¹⁹ „... *literární texty se zdají být rezistentní vůči dějinám v první řadě nikoli proto, že zobrazují věčné hodnoty, které domněle unikají času, ale spíše proto, že jejich struktura čtenáři stále znovu dovoluje vydat se do fiktivního dění.*“ ²⁰

Iser se dále zaměřuje na podmínky působení literárních textů. Za jednu z nejdůležitějších považuje nedourčenost. Tento pojem, ale chápe o něco odlišněji, než Roman Ingarden, který tento pojem zavedl. Iser nedourčenost definuje jako asymetrii, která kreativně podněcuje čtenáře a je základní podmínkou literárnosti textu. Je také podmínkou aktivní spoluúčasti čtenáře na recepci textu. Výsledkem tohoto kreativního procesu je tzv. virtuální dimenze textu (setkání textu s představivostí), která mu dodává na skutečnosti. Usiluje o nalezení způsobů konstituování fiktivních textů, která nazývá strategiemi. Jsou jimi inovace, čtyři perspektivy vypravěče, postav, děje a čtenáře jako fikce, které se vždy promítají jako jedno z témat na horizontu dosavadních perspektiv (Jaussovými slovy jde o horizont očekávání). Iser odmítá pojetí fikčních textů jako nápodobu, vyzdvihuje především jejich funkci. Dostává se tak hlavně k vnímateli, který text sleduje a konkretizuje. Nejde pouze o výsledek, ale hlavně o vlastní proces čtení, což odpovídá i jeho souhlas s tím, že význam není možné považovat za rekonstruovatelnou substanci, ale spíše za proces. Smysl textu je tak závislý na četbě. ²¹

I francouzský filozof a fenomenolog Paul Ricoeur chápe dílo jako interakci textu a čtenáře. Tento vztah definuje jako dění, které probíhá v několika fázích různých kvalit četby: četba jako požitek (identifikace, která nereflektuje výstavbu díla), „zcizující“ četba založená na otázce a očekávání a nakonec četba s vědomím dějinného horizontu díla. Tyto procesy pak činí z četby živou zkušenost. ²²

¹⁹ Podle: Holý. Kostnická škola a její souvislosti. In: *Kritické úvahy o západní literární teorii*, 2006. s. 123.

²⁰ Tamtéž, s. 124.

²¹ Podle: tamtéž, s. 124-129.

²² Podle: tamtéž, s. 130.

2. ORIENTACE NA ČTENÁŘE

Do druhé poloviny 20. století se literární věda zabývá převážně autorem a dílem samotným. Orientace na čtenáře představuje výrazný posun. Zájem se již nesoustředí na autora a jeho intenci, nesnažíme se dopátrat „co autor textem myslel“, ale spíše nás zajímá, jak text nebo dílo působí na čtenáře a co se s ním děje při samotném čtení. Takovou myšlenku prosazuje Wolfgang Iser, který 5. července 1991 u příležitosti otevření postgraduálního kurzu Teorie literatury na univerzitě v Kostnici přednesl text zvaný „*Die Appelstruktur der Texte (Apelová struktura textu; česky in: Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky, Brno 2001)*“²³ Tato přednáška odmítala názor strukturalistů, že význam je skryt přímo v textu a také se vyhraňovala vůči pojetí marxistickému a pozitivistickému, která hledala význam před textem.²⁴

V jiné přednášce na univerzitě v Kostnici vyslovil další představitel recepční estetiky Hans Robert Jauss myšlenku obhajoby „*nevyčerpaného poznání dějinnosti, která je vlastní umění a charakterizuje porozumění umění.*“²⁵ Dějinností je zde míněn proces produkce a recepce, tedy vztah mezi autorem, dílem a čtenářem a z něj vyplývající komunikace mezi nimi.²⁶

Jauss později svůj původní koncept recepční estetiky doplňuje a reviduje ve studii nazvané „Čtenář jako instance nových dějin literatury“. Doplnění či zvažování původních myšlenek je zde postaveno na vědomí splývání horizontů, v tomto případě horizontu očekávání, který je předem daný textem a horizontu, který do textu vkládá široká čtenářská obec, tedy horizont společenský (čtenářská zkušenost, vlastní vnímání světa, předporozumění). Jauss dále zmiňuje, že v původním konceptu chybělo „*psychologické*“ či „*hloubkově hermeneutické*“ „*vysvětlení procesu recepce.*“²⁷ Vnímání literárního díla podle něj totiž neprobíhá jen v estetickém vnímání textu ale zároveň také v estetické rovině, která recepci předchází, tzn. s jakou literárně estetickou zkušeností či postojem čtenář k textu přistupuje. Jauss se snažil rekonstruovat specifika a působení estetických zkušeností a to historicky a systematicky (zkušenost produktivní, receptivní a komunikativní). Teorie estetické zkušenosti a její historie může, jak se zdá, vyřešit některé problémy současného stavu estetiky a tím překonat prostor mezi

²³ Iser. *Teorie literatury*, 2004. s. 36.

²⁴ Podle: tamtéž.

²⁵ Jauss. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 93.

²⁶ Podle: tamtéž.

²⁷ Tamtéž, s. 94.

předautonomním a autonomním uměním, jinými slovy sblížit protiklad umění reprodukčního a inovativního.²⁸

Jauss v jedné kapitole své studie, ve které se zabývá empiricky pojatou recepcí, předkládá krátkou historku s názvem *Shledání* od Bertolta Brechta, jež je součástí knihy *Historiky o panu Keunerovi*:

Muž, se kterým se pan Keuner už dlouho neviděl, ho uvítal slovy:

„Vůbec jste se nezměnil.“

„Och!“ řekl pan Keuner a zesinal.²⁹

Tuto historku použil německý sociolog Karl-Heinz Hillmann a předložil ji asi třem stům studentům, kteří se k ní měli vyjádřit. Zkoumal v něm, jak text na čtenáře působí a v jejich reakcích hledal základní recepční vzorec. Hledání takového vzorce je ale podle Jausse nepřijatelné a textu vyčítá jeho vytržení z kontextu. Postava přemýšlivého pana Keunera je totiž vykreslena v rámci ostatních příběhů a čtenáři z této kratičké historky nedokážou charakter vyčíst, jsou tedy připraveni o estetickou předlohu. Jauss tedy tvrdí, že kvůli absenci této předlohy Hillmann „*primárně zachycuje nikoli postoj k textu jako textu, nýbrž strukturu recipientova předběžného rozumění, (...) jež není textem podmíněna.*“³⁰ Proto z reakcí studentů nelze vyvozovat nic, co by hodnotilo estetický vzorec vnímání či snad dokonce kategorizovalo reakce podle společenského statusu. Je nasnadě, že bez znalosti *Historiek o panu Keunerovi* bychom k předloženému textu prvotně přistupovali s otázkou, proč pan Keuner na obyčejnou frázi „Vůbec jste se nezměnil.“ reagoval poměrně překvapivým zesináním.³¹ Jsme postaveni do situace, kdy musíme přemýšlet a vytvářet vlastní teorie o tom, co takovou reakci způsobilo. Takové teorie mohou být různé, je však rozdíl porovnávat reakce na text, v němž je určité *specifické* předporozumění očekáváno díky instrukcím v textu a reakce, kterou jsou formovány především společenským postavením (je téměř jisté, že jinak budou reagovat mladí studenti, jinak dělníci nebo vysokoškolští profesori). Druhý předpoklad nelze přesvědčivě doložit, protože bychom museli předpokládat, že každý recipient sepsal svou reakci na text v první okamžiku, kdy ho nějaká myšlenka napadla.

²⁸ Podle: Jauss, *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 94.

²⁹ Tamtéž, s. 95.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Podle: tamtéž.

Ve svém hodnocení reakce jedné studentky Hillmann tvrdí, že „*asociace se při interpretaci projevuje jako přímá projekce*,”³² a zároveň doplňuje, že vzhledem ke struktuře předběžného rozumění „*by nikdy na určitý text nereagovala jinak*.”³³ Je tedy pochopitelné a odhadnutelné i bez Hillmannova testu, že reakce jsou menší či větší měrou ovlivňovány sociálním statutem – věkem, pohlavím, zaměstnáním a dalšími předpoklady. Domnívám se však, že klasifikace reakcí na základě tohoto způsobu nemůže být považována za adekvátní či neomylnou. Je totiž dost dobře možné, že některé závěry pokusné osoby poupravili, protože jim nepřišly „dost dobré“ nebo si mysleli, že taková reakce se od nich neočekává a pátrali tak po nějakém hlubším vysvětlení chování pana Keunera. Výsledky takového testu tak mohou být zavádějící a nepříliš vypovídající o skutečnosti.

2.1. Produkce a recepce

Nutným předpokladem recepce se stávají struktury, které nás od začátku vedou textem. Tyto instrukce jsou v textu obsaženy a na základě nich přistupujeme k textu určitým způsobem a zároveň při čtení počítáme s naplněním našich očekávání; tvoříme a koordinujeme náš horizont očekávání. V Hillmannově testu je horizont očekávání nezjistitelný (ať už kvůli krátkosti textu, vytržení z kontextu či čtenářovo neznalosti postavy pana Keunera). Jiná situace by nastala v případě, že bychom přečetli všechny historky o panu Keunerovi a následně se k historce *Shledání* vrátili. V takové situaci už jistě budeme znát nejen kontext, ale také formu a žánr, kterým jsou historky vyprávěny.

Musíme mít na paměti, že ve vztahu text – čtenář dochází vždy ke splývání horizontů, a to horizontu implikovaného textem a horizontu čtenářského. Účinek je tedy podmíněný textem a zároveň je recepce podmíněna čtenářem.³⁴ Aby čtenář odhalil význam textu, musí nejprve s textem přijít do kontaktu, a odhalování se tak děje až při samotném aktu čtení.³⁵ Problematice procesu čtení se věnuje Wolfgang Iser ve své práci „*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung (Akt čtení. Theorie estetického účinku, 1976)*.”³⁶ Účinek čtenářského zážitku jako smysl textu považuje Iser za další důležitý bod. Účinek literárního díla totiž získává svou podobu až při setkání textu se

³² Jauss. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 96.

³³ Tamtéž.

³⁴ Podle: tamtéž, s. 97.

³⁵ Podle: Iser. *Teorie literatury*, 2004. s. 36.

³⁶ Tamtéž.

čtenářem a literární dílo samotné se stává konkrétním při své recepci čtenářskou obcí, která konstituuje významy a hodnocení.

Význam textu hledáme pomocí nástroje „*pokusy a omyly*“: *hry otázek a odpovědí mezi čtenářem a textem.*“³⁷ Pokládáním takových otázek se dostáváme k vlastnímu subjektivnímu významu textu. Zcela záměrně mluvím o subjektivním významu, jelikož u každého čtenáře dochází ke splývání horizontů jinak a v tomto ohledu se pak mění i významy. Taková situace je zcela přirozená a právě díky odlišnosti jednotlivých interpretací získává text svou estetickou hodnotu.³⁸

Estetická kvalita díla je tak již založena především na subjektu čtenáře z hlediska jeho zkušeností a konkretizace v procesu čtení, a též zkoumání historické proměnlivosti čtenářského úsudku. Dílo už není univerzálně považováno za výtvar nesoucí jediný možný význam. Pozornost se obrací k pluralitě čtenářských interpretací, a též ke vztahu produkce a recepce, v němž je zahrnut autor, text, čtenář a jejich vzájemné působení. Čtenář se stal pro dějiny literatury důležitým prvkem a není ho již možné opomenout a vynechat. Literární dějiny nezahrnují pouze autory, literární díla, styly a žánry, je potřeba zahrnout i čtenáře. Takovým příkladem emancipace může být výzva, kterou učinil francouzský filozof Jean-Jacques Rousseau ve svém dvanáctidílném autobiografickém díle *Vyznání*.³⁹ Vybízí zde „*nespočetný dav lidí mně podobných*“, *aby soudili jeho i sebe, až se svou knihou předstoupí při posledním soudu před Boha.*“⁴⁰

Doposud jsme hovořili především o vztahu čtenáře k jednotlivému textu či dílu. Existuje však také způsob recepce, který se nezaměřuje na díla jednotlivá, ale na vztah mezi díly, resp. žánr v jakém jsou psány. Rozumíme tím např. bajky, pověsti, pohádky, detektivní romány aj. V porovnání s románem, který se dá považovat za samostatné dílo, je estetická zkušenost bajky zprostředkována nikoliv jedním čtením konkrétní bajky, ale specifickým přístupem, který při čtení takového žánru volíme. Jde tedy o potěšení ze způsobu, jakým je bajka napsána. Očekáváme alegorický příběh, kde jsou hlavními postavami zvířata s lidskými vlastnostmi, ústící v mravní ponaučení. Stejně tak nás v pohádce nepřekvapí polidšťování zvířat či věcí, kde zároveň počítáme se šťastným koncem a vítězstvím dobra. Vycházíme tedy „*nikoli ze soběstačného*

³⁷ Jauss. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 97.

³⁸ Podle: tamtéž, s. 98.

³⁹ Podle: tamtéž, s. 99.

⁴⁰ Tamtéž.

*pohroužení do díla jakožto díla, nýbrž z generického očekávání, rozpjatého mezi díly, ve vztahu k němuž se prožitek čtenáře obnovuje s každou novou variací základního vzorce.*⁴¹ Takové očekávání se dnes projevuje např. v oblíbenosti televizních seriálů. V mnoha případech diváci nemusí milovat konkrétní seriál, ale formu seriálů jako takových.⁴²

Estetickou zkušenost, která se nezaměřovala jen na konkrétní dílo jako takové, můžeme pozorovat také ve starorománské hrdinské epice (*Chansons de geste*), v cyklu *Román o lišákovi*, který byl řadou dalších autorů převzat a ti zároveň přicházeli s odlišnými závěry zvířecího sněmu a dále v duchovním dramatu nebo „formální poezii“.⁴³

⁴¹ Jauss. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 102.

⁴² Podle: tamtéž.

⁴³ Podle: tamtéž, s. 102-103.

3. TYPY ČTENÁŘŮ

V této kapitole se detailněji zaměřím na různá pojetí čtenářů a jejich funkce a podrobněji se budu věnovat čtenáři implicitnímu, se kterým přichází Wolfgang Iser.

V literární vědě existuje několik typů čtenářů. Každý má svou specifickou funkci v aktu čtení a jsou nám užitečné při recepci díla. Vyjma empirického, tedy reálného jednotlivého čtenáře, musíme o ostatních typech uvažovat jako o jakýchsi konstrukcích, nereálných čtenářích, kteří nám pomáhají orientovat se v textu a lépe ho pochopit. Rekonstrukcí některých z nich můžeme např. poznat dobové myšlení čtenářské obce nebo „*myšlenku, která vznikla v duši autora.*“⁴⁴

3.1. Ideální a dobový čtenář

V souvislosti se čtenáři vnímanými jako konstrukce, bývá velmi často diskutován čtenář ideální a čtenář dobový. U obou z nich se předpokládá určité přemýšlení a myšlenkový proces.

Ideální čtenář, jak název naznačuje, je takový čtenář, který dokáže uchopit text v jeho celistvosti, rozpozná všechny možnosti a významy, které text nabízí a pochopí ho tak, jak má být pochopen. Takový typ je však nereálný, a to z toho důvodu, že se v něm vytrácí jakákoliv komunikace mezi autorem a čtenářem. Ve vztahu autor – text – čtenář totiž vždy dochází ke komunikaci, resp. se v tomto vztahu můžou některé informace ztrácet, měnit význam a pochopení. Ideální typ lze v podstatě nazvat čtenářovým absolutním ztotožněním s autorem či dokonce autorem samotným. Nabízí se tak možnost považovat ideálního čtenáře za autora. Ten sice může mít představu či plán, jak má text na čtenáře působit, výsledné interpretace a chápání však nemá šanci usměrňovat, jelikož každý text svým zveřejněním začíná žít vlastní život a autorův záměr může být od interpretací kritiky a čtenářů naprosto odlišný. Jinými slovy autoři u svého textu nedokážou předpokládat jeho účinek.

U ideálního čtenáře je stejně tak obtížné realizovat všechny možné významy najednou. Text a jeho význam se totiž může měnit u jednotlivého čtenáře i několikrát. První čtení a uchopení textu je zpočátku povrchní, protože jsme s textem doposud nebyli seznámeni, a tudíž nevíme, co od něj očekávat. Druhé a další čtení nám však může odkrývat hlubší významy, které jsme předtím neviděli. Co se pak děje při třetím,

⁴⁴ Iser. *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*, 2004. s. 138.

čtvrtém či desátém čtení? Dá se říci, že text pokaždé nabízí další možnosti, jak jej interpretovat, a brání nám tak v pochopení textu jako celku? A dá se vůbec význam textu zcela vyčerpat a existuje takový čtenář, který by to dokázal? Samotná podstata ideálního čtenáře jakožto instance, ke které se může odvolávat literární kritika při problematičtém výkladu textu, to vylučuje. Potvrzuje se tak chápání ideálního čtenáře jakožto fiktivního konstrukt, který je ovšem často záchranou při rekonstrukci historické recepce díla.⁴⁵

Dobový čtenář představuje pojetí, u kterého se pro nás stávají důležité „*dějiny recepce*“.⁴⁶ Literární text či dílo v tomto smyslu zvažujeme v historickém kontextu dobového publika, tedy jak dílo během doby působilo na čtenáře. V dějinách se tato recepce proměňuje a je jakýmsi ukazatelem historické doby – kultury, norem, lidského uvažování, politické či ekonomické situace. Souhrn těchto dobových projevů a norem společnosti se pak stává „*kulturním kódem*“⁴⁷, který ovlivňuje dobové čtenáře a zároveň poskytuje vhled čtenářům, kteří v dané době nežili. Reakce dobového publika nám dává možnost zrekonstruovat daný historický diskurs. Abychom však tento diskurs mohli zrekonstruovat, musíme se opřít o určitý text, čímž myslíme např. dobovou recenzi. Čím dále se dostáváme do minulosti (resp. „*čím hlouběji před 18. století postupujeme*“)⁴⁸, tím je obtížnější diskurs zachytit, protože recenzí ubývá a tím pádem možnost rekonstrukce slábne.

Mezi další odlišné typy čtenáře můžeme zařadit „*archičtenáře*“ Michaela Riffaterreho, „*informovaného čtenáře*“ Stanleyho Fische a „*intendovaného čtenáře*“ Erwina Wolffa.⁴⁹

Nad tolika kategoriemi čtenářů může vyvstat otázka, zda-li je opravdu každá něčím užitečná či přínosná a čemu vůbec slouží. Odpověď nám nabízí literární teorie, která se dnes s rozdílnými typy čtenářů naučila pracovat a využívá jejich teoretických základů při zpracování textu. Pomocí těchto konceptů je pro nás text uchopitelný a srozumitelnější. Hans Robert Jauss typologii čtenářů zjednodušuje „*rozlišením vnitroliterárního horizontu očekávání a horizontu daného přirozeným světem*“.⁵⁰

⁴⁵ Podle: Iser. *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*, 2004. s. 136-137.

⁴⁶ Tamtéž, s. 136.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž, s. 137.

⁵⁰ Jauss. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 101.

3.2. Implicitní čtenář

Implicitní čtenář Wolfganga Isera je definován jako *“soubor předběžných upozornění, které fiktivní text nabízí svým možným čtenářům jako podmínky recepce.”*⁵¹ Jako protějšek ke čtenáři implicitnímu bychom mohli přiřadit čtenáře explicitního, tj. historicky, společensky a biograficky diferenciovaného. Role implicitního a explicitního čtenáře musí být odlišeny v tom smyslu, že čtenář implicitní, jak vyplývá z výše uvedeného, je literárně předznamenaná čtenářská role, kdežto explicitní čtenář je konkrétní čtenář, historicky a společensky determinovaný. Pokud by autoři přizpůsobovali implicitní roli sociálně určené roli explicitní, dostali bychom se do situace, kdy nabízíme pouze konkrétní, sociálně podmíněné recepce explicitních čtenářů a tím pádem se vytrácí univerzálnost esteticky zprostředkované zkušenosti.⁵² Mohli bychom tak psát pouze *„kuchařky, katechismy, politické řeči, prospekty cestovních kanceláří apod.”*⁵³

Čtenář implicitní je nápovědou pro uchopení textu, která čtenáře směřuje tak, aby text správně konstituoval. Tím je předjímana i skutečnost, že text se uskutečňuje až ve vědomí čtenáře při procesu čtení a koncept implicitního čtenáře nás vede správným směrem. V textu se objevují tzv. apelové struktury, které na čtenáře působí a tímto působením čtenář strukturu zpracuje a doplní místa nedourčenosti. Vzniká tak jakýsi vzrušující moment mezi textem a recipientem. Text samotný vytváří širokou škálu aspektů (tzv. schematické aspekty), které v sobě zahrnují nutnost dalšího určování a tyto aspekty se v textu střetávají (jedná se např. o souběžné dějové linie, které musejí být vyprávěny postupně).⁵⁴ Orientační textové struktury předpokládá také Harald Weinrich, který je nazývá *„signály“* a Manfred Naumann, který hovoří o *„recepční předloze“*.⁵⁵

Koncept implicitního čtenáře vždy počítá s nějakým příjemcem, a to i tehdy, kdy se zdá, že čtenář pro autora není tolik důležitý. Literární text vytvořený autorem čtenáři nabídne určité možnosti, určitý počet rolí, ze kterých si čtenář může vybrat.⁵⁶ Čtenářská role však není libovolná, protože je odvíjena *„od perspektivizovaných způsobů znázornění textu.”*⁵⁷ Struktura samotného textu nám představuje autorův pohled na svět, z perspektivy, která je jemu vlastní. Díky této struktuře můžeme autorův svět

⁵¹ Iser. *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*, 2004. s. 139.

⁵² Podle: Jauss. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 101.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Podle: Iser. *Apelová struktura textu*, 2001. s. 39-46.

⁵⁵ Jauss. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 100.

⁵⁶ Podle: Iser. *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*, 2004. s. 140.

⁵⁷ Tamtéž.

dokončovat i předvídat, jelikož se v jeho pohledu nabízí určité možnosti, které můžeme kompletovat. Konflikt může nastat v situaci, kdy implicitní čtenářskou roli odmítáme, domnívající se, že jsme tak podřízeni autorské produkci, která určuje roli v procesu čtení. Musíme si ale uvědomit, že text jako takový nám neříká, jak má být čten. Tuto roli přebíráme až v našem vědomí, kde se konstituuje. Z toho vyplývá, že implicitní čtenář není žádnou hotovou konstrukcí, kterou slepě následujeme, ale jsme aktivními, tvořivými subjekty.⁵⁸

Autorův pohled na svět pozorujeme, konstituujeme, dokončujeme, ale při čtení zároveň vytváříme pohled vlastní, který nám umožňuje aktivní prolínání jednotlivých textových perspektiv, tedy perspektivy vypravěče, postav, děje a času.

Další perspektivou, která je v textu obsažena, je čtenářská fikce. Tuto perspektivu vytváří autor. Pokud se v textu objevuje tato perspektiva jako autorem zamýšlený obraz čtenáře, který ostatní perspektivy prolíná, o čtenářské roli pak můžeme mluvit jako o skládání jednotlivých perspektiv tak, jak je čtenáři předznačeno.⁵⁹ Naším úkolem se tak stává obsadit hledisko předkládané textem, čímž systém perspektiv propojíme a zároveň přijdeme na to, co jednotlivé perspektivy znamenají.

Textové struktury, či jinak instrukce nám umožňují správně realizovat text, ale naplňují se až díky čtenářskému subjektu. Čtenář však musí nejprve takové instrukce vyhledat, uvést je do souvislostí a jejich následným propojením odhalit jejich význam.⁶⁰ Význam textu by tak neměl být pouhým odhalením perspektiv, ale zároveň také jejich uvedení do „významového horizontu.“⁶¹ Takový významový horizont vzniká v mysli čtenáře a není tedy vyjeven v textu.

Důležitou vlastností čtenáře je schopnost neustále revidovat svoje závěry během čtení. Nalezené informace se během četby mění a čtenář na to musí reagovat tím, že jednou nalezenou souvislost musí později třeba i několikrát změnit, protože objevením nové informace ztrácí perspektivy na integraci. Dá se tak říci, že konečné hledisko a postoj čtenář zaujímá až na konci textu nebo po opětovném čtení.⁶² Otázkou ale stále zůstává, zda se dá instrukcemi autora řídit a do jaké míry vkládáme do textu vlastní postoje.

⁵⁸ Podle: Jauss. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*, 2002. s. 101.

⁵⁹ Podle: Iser. *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*, 2004. s. 140.

⁶⁰ Podle: tamtéž.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Podle: tamtéž.

Čtenářova role by však úplným ztotožněním s autorem zanikala a pozbývala by pak svého smyslu. Proces čtení by neměl být pouhým otrockým řízením se autorovými instrukcemi. Text nám totiž nabízí jen jakýsi rámeček možností, které bereme v potaz a na základě nich vytváříme pro nás konečnou platnost textu. Proces čtení tak tedy není svévolný, je podvědomě řízen textovými instrukcemi, jež ve výsledku korigují naše vlastní závěry. Tyto závěry pramení ze čtenářových zkušeností a úsudků. Domnívat se, že lze k textu přistupovat jako *tabula rasa* je nemyslitelné. To samozřejmě platí i v případě, že jsme se s textem doposud nesetkali, o opětovném čtení nemluvě, jelikož při každém dalším do něj vkládáme nové souvislosti, případně nalézáme skutečnosti, kterých jsme si prvně nevšimli.

Je však na místě zmínit, že k určitému souznění s autorem a zamýšleným smyslem díla může dojít a to různou měrou. Extrémními případy jsou na jedné straně absolutní popření vlastní subjektivní role, vkládané do textu na druhé straně pak nepochopení díla čtenářem, „*jehož výsledkem je buď dezinterpretace, nebo „oněmění“ díla vůči čtenáři, či „ohluchnutí“ čtenáře vůči dílu.*“⁶³

Abychom pochopili koncept implicitního čtenáře, je nutno si uvědomit, že tato struktura není čtenářem empirickým a je tím pádem konstrukcí, která směřuje čtenáře při recepci textu a nabízí mu možnosti, jak uchopit text. Autor textové instrukce nezmiňuje v textu explicitně, jsou v něm skryty a odhalují se až v recepčním vědomí čtenáře. Tyto instrukce nám také pomáhají poznat fikční svět, který neznáme. Dokážeme tak přijímat zákonitosti fikčního světa a v mnoha případech sami domýšlet, jak by takový svět měl fungovat, případně si i dovolit nesouhlasit s autorem a jeho vedením textu, jinak řečeno chápat autorský záměr, ale nesouhlasit s ním.⁶⁴

⁶³ Haman, *Literatura z pohledu čtenářů*, 1991. s. 43.

⁶⁴ Podle: tamtéž.

4. ČTENÁŘOVA ZKUŠENOST V PROCESU ČTENÍ

Iserovo „čtení“ fenomenologické teorie Romana Ingardeny předpokládá, že existuje nejenom struktura literárního textu, tedy určitý konstrukt vytvořený autorem, ale počítá se zde také se čtenářskou konkretizací, která vzniká v procesu čtení. Literární dílo je díky tomu tvořeno uměleckým a estetickým pólem, tedy autorskou intencí a čtenářovou konkretizací. Text nelze nahlížet jedním nebo druhým způsobem, protože se tyto přístupy neustále prostupují a dílo samotné není jen surovým textem, který se nám předkládá, ale stává se plnohodnotným až tehdy, když do něj čtenář vkládá vlastní myšlenkový postup. Literární text ve své úplnosti je založen na sbíhavé tendenci reality textu a konkrétních čtenářských dispozic. Tato konvergence neexistuje vyslovená v textu nebo čtenářské konkretizaci. Je to imaginární veličina pohybující se mezi oběma subjekty a je dynamickou a hybnou silou textu. Dynamika spočívá v nutnosti čtenářova zapojení, čímž je myšleno aktivní propojování struktur, které text nabízí, a vytváření vlastních závěrů.⁶⁵

Iser si svého čtenáře váží a dokazuje to tím, že mu nechává prostor k vlastní realizaci textu a nikdy by si přitom nedovolil vyslovit úplně všechno. Prakticky je to stejně nemožné a z toho vyplývá, že je čtenář nucen prázdná místa v textu doplňovat a společně s autorem se na textu podílet. Pokud by se čtenář vůbec neangažoval (za předpokladu, že by to bylo možné), s velkou mírou pravděpodobnosti by knihu odložil, protože by neměl k dispozici žádné místo, kde by mohl využít svou imaginaci a tím pádem by se nudil a svět díla by pro něj nebyl v žádném případě vzrušující a byla by mu odepřena možnost svět aktivně utvářet, činit rozhodnutí, jakým směrem se v textu vydat, a s textem by tím pádem nevedl žádný dialog, který je při recepci důležitý. Na druhé straně musí autor dávat pozor na to, aby čtenáře příliš nepřetěžoval a nenechával jeho doplňování až příliš mnoho místa. To totiž může ve čtenáři vyvolat zmatek a zabývá se potom více autorovými nedostačujícími informacemi, než aby kreativně tvořil vlastní myšlenky, které by konfrontoval s autorem.⁶⁶

Bylo tedy již řečeno, že se v textu se skrývají instrukce, které vedou čtenáře textem a tyto instrukce nejenom napomáhají text uchopit, ale jsou i jistým omezením, aby význam textu nebyl zcela svévolný a nejasný. To, co poté vznikne ve čtenářově mysli, to, co doplní, následně čtenář postaví do souvislosti s vyřčenou informací v textu

⁶⁵ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 106.

⁶⁶ Podle: tamtéž.

a tím ho staví do nových souvislostí a můžeme tedy říct, že i naprosto banální událost má pak ambici stát se obecně platnou a důležitou součástí textu.⁶⁷

Iser vycházející z Ingardenovy fenomenologické analýzy procesu čtení dochází k závěru, že jejím východiskem a objektem zkoumání může být formální uspořádání textu. Konkrétně se můžeme zabývat větným uspořádáním, se kterým souvisí způsob, jakým na sebe jednotlivé věty navazují a působí. Ingarden toto nazývá intencionálními větnými korelátami (*intentionale Satzkorrelate*).⁶⁸ Ty nás seznamují se specifickými způsoby navazování vět, které vytváří jednotlivé literární žánry jako novela, povídka, román, dialog, vědecká teorie aj. Jednotlivé komponenty, z nichž se žánry skládají, odhalují svět textu a jsou v něm dohledatelné.

Abychom však mohli z těchto komponentů vyvodit, že se jedná o povídku nebo román, je nutné je spojit do jednoho celku, tedy nevnímat tyto jednotky odděleně. Až díky spojení dílčích významových jednotek a jejich souvislostí se v naší mysli spojují koreláty do kompaktní představy fikčního světa a zároveň vytváří různé textové perspektivy. Důležité jsou tedy nejenom intencionální větné koreláty, ale především vazby a vztahy mezi nimi. Z toho vyplývá, že se význam textu neskrývá v jednotlivých výrociích pronesených v textu, musíme ho hledat tzv. mezi řádky – tedy hledat význam ve vztahu jednotlivých vět, které postupným rozvíjením vytváří fikční svět, a čtenář je tak nucen od začátku přistoupit na tuto hru. Není možné, aby vnímal věty jednotlivě a bez vztahu k větám ostatním. V tom případě by četl pouze výroky. Věty jsou v literárním díle specificky řazeny a jednotlivé výroky souvisí jak s tím, co již bylo vyřčeno (počítá se tedy s kontextem), tak také naznačují, co bude následovat potom. Neustále tedy v naší mysli pracujeme s informacemi nebo náznaky, které v textu nejsou explicitně vyřčeny a vyžadují čtenářovu představivost. Ta dává textu tvar a vytváří tak vlastně obsah samotného díla.⁶⁹

4.1. Horizont očekávání, předporozumění

Působení jednotlivých vět na sebe nejen že naznačuje to, co bude v textu následovat, ale zároveň vytváří jisté očekávání. Německý filozof a fenomenolog

⁶⁷ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 106.

⁶⁸ Podle: tamtéž, s. 107.

⁶⁹ Podle: tamtéž.

Edmund Husserl toto očekávání nazývá „preintencemi“. ⁷⁰ V průběhu četby jsou samozřejmě naše očekávání potvrzována nebo vyvracena, ale tento proces nikdy neprobíhá buď přijetím, nebo odmítnutím tezí. Očekávání, které je navazováním vět vytvářeno, je neustále pozměňováno, protože postupným rozvíjením vět získáváme stále nové informace, které je nutné konfrontovat s tím, co už známe, a tím tedy očekávání nabývá jiné podoby a děje se tak v každém okamžiku četby. Každý korelát vytváří jistý horizont, který je pozměňován větami následujícími. Nejenom, že tedy čteme směrem dopředu, ale musíme se retrospektivně vracet k informacím, které jsme již získali a zároveň upravovat horizont, který byl pro nás aktuální v momentu prvního čtení. Tím získává text nové souvislosti a prokreslenější podobu, jelikož s dalším čtením se do světa textu ponořujeme hlouběji a informace, s nimiž jsme pracovali, musíme pozměňovat s ohledem na ty nově získané. Neustále se tedy pohybujeme v anticipaci, tedy předjímání a retrospekci, které dávají vzniknout mnohosti souvislostí. ⁷¹

Tato mnohost se projevuje v každé konkrétní čtenářově interpretaci. Čtenář se díky aktivnímu podílení na vytváření světa textu cítí být do něj vtažen, a to právě díky tomu, že musí tvořivě zapojit vlastní fantazii a neustále musí ve vlastní mysli koordinovat jednotlivé koreláty. Toto spojování je u každého jiné, a tím lze vysvětlit fakt, že čtenář dokáže být součástí událostí světa textu, které mu mohou připadat reálné, a to i v případě, že s takovou situací neměl doposud zkušenosti.

To, co čtenář v průběhu četby vytváří, nazývá Iser virtuální dimenzí textu. Není to ani text samotný, ani použití čtenářské představivosti, ale „*setkání textu a představivosti*“. ⁷² Čtenář při aktu čtení neustále pracuje s vlastní imaginací, vytváří jednotlivé perspektivy, které v průběhu četby mění, vkládá do textu vlastní očekávání a jisté předporozumění a v neposlední řadě při recepci užívá vlastních životních zkušeností. Všechny tyto aktivity vytváří již zmíněnou virtuální dimenzi, která se stává nevyslovenou realitou textu, u každého čtenáře odlišnou.

4.2. Anticipace a retrospekce

Zaměříme se nyní na proces anticipace a retrospekce. Tento proces, který je popsán výše už sám o sobě naznačuje, že četba není zcela hladká a kontinuální, a to právě díky tomu, že čtenář je nucen se při čtení neustále vracet a revidovat své

⁷⁰ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 107.

⁷¹ Podle: tamtéž, s. 108.

⁷² Tamtéž.

myšlenky a pozadí světa textu s ohledem na nové informace, které postupně získává. Tím vzniká jisté zasekávání v textu. V okamžiku, kdy získáváme novou informaci, musíme četbu přerušit (ať už v doslovném slova smyslu či v myšlenkách v průběhu četby), a toto nové zpracovat a zakomponovat do toho, co jsme se již dozvěděli.⁷³

Iser odkazuje na skutečnost, že se proces anticipace a retrospekce neuskutečňuje plynule, a aplikuje tak teorii, které Ingarden připisuje pozoruhodný význam.⁷⁴ Může však také nastat ideální situace bez narušování, v tom případě jde o tzv. tok větného myšlení (*Satzdenken*)⁷⁵, což je pro čtenáře situace, kdy v jeho vědomí navazuje jedna věta na druhou plynule, a jednotlivé větné koreláty dávají čtenáři smysl. Dokáže tedy myšlenkově navazovat informace nepřerušovaně. Jakmile ale následující věta obsahuje něco, co do našeho předchozího zpracování nesedí, tok myšlení se přeruší a dochází k situaci, kdy se musí čtenář s touto zástavou nějak vyrovnat. Aby čtení mohlo pokračovat, musí čtenář informaci, která přerušila proud jeho vědomí zpracovat takovým způsobem, aby korespondovala s již zpracovanými informacemi. To samozřejmě mnohdy vyžaduje menší či větší míru změny chápání předchozího textu či vztahu předcházejících vět. Pokud by se čtenář rozhodl zdrhnout ignorovat, vystavuje se situaci, kdy pro něj následující text může přestat dávat smysl a to na základě toho, že vynechal informaci, kterou nepochopil a správně nezařadil. Taková informace může do chápání textu výrazně zasáhnout a je tedy nutné se s ní vypořádat, aby proud myšlenek mohl pokračovat dále.⁷⁶

Ve čtenáři taková zástava musí jistě vyvolat negativní reakci, protože ji chápe jako narušení posloupnosti vět a je tedy podrážděn skutečností, že návaznost věty, kterou měla vyvolat věta předcházející, byla přerušena. Taková situace však není výjimečná kvůli skutečnosti, se kterou autor i čtenář musejí počítat, a sice že v textu nikdy nelze říci úplně vše.⁷⁷ To znamená, že jestliže nelze vyprávět příběh ve své úplnosti, zákonitě musejí vznikat prázdná místa, které musí doplňovat čtenář. Informace, kterou na takovém místě doplní, však nemusí být v souladu s předchozím chápáním textu, což pochopitelně vede k jeho přerušení. Jak už ale bylo zmíněno, tím, že čtenář musí zapojit vlastní fantazii a doplňovat místa nedourčenosti, získává text

⁷³ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 108.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Podle: tamtéž.

⁷⁶ Podle: tamtéž.

⁷⁷ Podle: tamtéž, s. 109.

na svém dynamickém charakteru a čtenář se podílí na jeho výstavbě. Pokud však vznikne zadrhnutí, může taková nepříjemnost čtenáře zaskočit, měl by však být schopen toto překonat a poupravit text tak, aby mohl pokračovat ve čtení spokojen s tím, jak daný problém vyřešil, tedy že předchozí skutečnosti uvedl do souladu s informací, kterou prvně nedokázal do textu zařadit. Nemusíme tedy souhlasit s Ingardenem, který narušení plynulého toku vnímá jako náhodu, kterou je nutno odstranit. Příběhy jsou plny různých zvrátů, nenaplněných očekávání a různých zástav.⁷⁸ Čtenář by měl být schopen se pouze s takovými situacemi vhodně vypořádat, aby sám považoval četbu za kontinuální. Pokud to vyžaduje určité pozastavení a revizi předchozích myšlenek, určitě to není na škodu.

4.3. Čtenářova konkretizace

Musíme mít stále na paměti, že text nemá jediný význam. Každý čtenář používá vlastní imaginaci a volí odlišná rozhodnutí, čte text po svém. Právě díky nevyčerpatelnosti potenciálních významů textu je čtenář nucen vybrat ten svůj a vyřazuje tím zároveň ostatní možné významy. Je sice možné číst pokaždé jinak⁷⁹, vždy ale volíme jednu možnost⁸⁰, protože není v našich silách v jediném okamžiku postihnout všechny významy. Text vykazuje bohatou škálu možných interpretací a nedá se zúžit na konkrétní interpretace. Tím vyzdvihujeme nevyčerpatelnost potenciálních významů textu nad individuální konkretizace. I ty se ale během četby proměňují, jelikož je četba dynamickým pohybem z bodu A do bodu B a proto neustále musíme revidovat vlastní závěry a to díky tomu, že nelze obsáhnout celý text v jednom jediném okamžiku.⁸¹ Dá se tedy říci, že minimálně při prvním čtení pro nás text získává konečnou podobu až úplně na konci, v bodu B.⁸² Druhé a další čtení je pro nás už jinou zkušeností, protože k textu přistupujeme se znalostmi, které jsme dosud neznali, a dokážeme tak v díle najít takové souvislosti, které nebyly prvně patrné. Děje se tak pokaždé, a i přesto, že by nás to nemělo překvapovat je pozoruhodné, že text vykazuje mnohem více informací a souvislostí, které nejsme prvně

⁷⁸ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 109.

⁷⁹ K odlišnému čtení dochází při druhém i každém dalším čtení.

⁸⁰ S tím, že můžeme text pokaždé obohatit o nové skutečnosti, kterých jsme si při prvním čtení nemuseli všimnout nebo je vnímáme v jiném světle.

⁸¹ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 109.

⁸² Při dalších čteních už lze pracovat s celkovou představou o textu, kterou jsme si vytvořili na konci prvního čtení, a tuto představu lze znovu rozložit na jednotlivé komponenty, které můžeme uvádět do nových souvislostí.

schopni vnímat. Odpověď na otázku, proč se tak děje, je nasnadě – prvně se snažíme soustředit na správné uchopení textu tak, aby nám dával smysl, tedy navazujeme jednotlivé intencionální větné koreláty tak, aby každá další věta byla v rámci celku kompatibilní a byla nositelem informace, jež má váhu. Pokud se k textu vracíme, nikdy ho už nelze číst, ani k němu přistupovat jako zpočátku. I přesto, že bychom se snažili odpoutat od všech souvislostí, které jsme již vyhledali je to prostě nemožné. Na text se díváme z jiné perspektivy, a jestliže už víme, co má nastat, vytváříme jiný časový sled.⁸³ V praxi to může znamenat, že již na začátku textu lze v hlavě pracovat s informacemi, které jsou nám předkládány až na samotném konci a tím pádem pro nás i začátek textu může být mnohem lépe uchopitelný než prvně. Právě díky souvislostem, které jsou uloženy v naší paměti.

Opakované čtení nemusí nutně znamenat pouze nacházení nových informací a souvislostí, ale může být i ukázkou toho, jak dokáže pokaždé vyvolat jiný zážitek – ať už díky předchozí znalosti textu nebo na základě osobních životních zkušeností, změny postoje k životu, tím že jsme se stali staršími a moudřejšími apod. Jisté zůstává to, že první čtení a uchopení textu je jen jedno, stejně tak to platí i pro všechna ostatní čtení.⁸⁴

Pokaždé v hlavě vytváříme individuální transformaci textu, která vypovídá o našich životních i čtenářských zkušenostech. Nejedná se však o odhalování vlastního já, ale jde o hru, na kterou při četbě přistupujeme – musíme do textu vložit sami sebe tak, abychom na základě našich zkušeností byli schopni přijmout fakta, která nám jsou cizí, situace, se kterými nemáme zkušenost. Abychom však byli schopni se do neznámého zcela ponořit, je nutné počítat s tím, že musíme uvažovat o zákonitostech světa tak, jak jsou vytvořeny. Způsob, jakým chápeme text, se podobá naší životní zkušenosti, je ale stále jen pomocným lanem.⁸⁵ Iser se k tomu vyjadřuje takto: „*Vskutku se čtenář právě tím, že známý svět své vlastní zkušenosti nechává za sebou, může dobrodružství, jež mu literární text nabízí, doopravdy účastnit.*“⁸⁶ Jednoduchým příkladem může být akceptování zákonitostí pohádkového světa. Pokud se podíváme nad tím, že zvířata dokážou mluvit, nikdy se zcela neúčastníme příběhu. Dětem s minimálními životními zkušenostmi mohou připadat mluvící zvířata zcela přirozená, ale jako dospělí víme, že v reálném světě zvířata nemluví. Na druhé straně

⁸³ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 109.

⁸⁴ Podle: tamtéž.

⁸⁵ Podle: tamtéž, s. 109-110.

⁸⁶ Tamtéž, s. 110.

jsme seznámeni s tím, že v pohádce je taková věc možná, a právě proto jsme schopni se od „životní reality“ odpoutat a přijmout tuto skutečnost bez pochybností.

4.4. Imaginace

S procesem četby je zákonitě spojena imaginace. Čtenář vyvíjí snahu vidět něco, co ve skutečnosti nevidí. Imaginace prochází celým textem. Musíme si představit, jak vypadají postavy (co mají na sobě, jak jsou staré apod.), prostředí, ve kterém se pohybují (interiér, exteriér), jak na sebe navazují jednotlivé časové roviny atd. Je to nelehký úkol, který ale plníme automaticky.

Každý čtenář dle instrukcí textu zhmotňuje neviditelný svět ve své mysli. Je pochopitelné, že každý jednatel si představuje sebou vytvořený svět jinak, což je v pořádku. Problém může nastat, jakmile je konfrontován s odlišnou interpretací stejného světa.

Již jsem hovořil o důležité a velmi specifické vlastnosti textu, a sice že existuje nekonečně mnoho interpretací, které se netýkají pouze každého jednotlivce (s odlišnými interpretacemi) ale i jediného čtenáře jako takového. I v jeho mysli může postava vypadat pokaždé jinak, resp. čtenář sám utváří, jak postava bude vypadat, co bude mít na sobě apod. Máme tedy poměrně volnou ruku a širokou škálu představ, jak taková postava může vypadat. Nenapsané části textu nám otevírají možnosti doplňovat si o postavě i prostředí vlastní informace. V tomto smyslu tedy nelze zhmotnit postavu v její konečné podobě.

Při četbě knihy zapojujeme svou imaginaci plnou měrou. Zároveň navazujeme se svou představou určitý intimní kontakt. Imaginace textu sice nabízí bohaté množství obrazů a detailů, které lze pozměňovat, čtenář se však podvědomě snaží udržovat vše pohromadě v konzistentním modelu.⁸⁷ Text nenabízí celistvý obraz světa, pouze naznačuje a zbytek zůstává na čtenáři, který text kompletuje a „*vše nechává krystalizovat do tvaru v okamžiku, kdy nalezl konzistentní interpretaci.*“⁸⁸ Ve chvíli, kdy k tomu vykrytalizování nedochází, pociťuje čtenář frustraci, protože není schopen „dát text dohromady“. Cizí zkušenost, kterou zakoušíme při četbě, je čitelná pouze tehdy, jakmile dokážeme najít vlastní interpretaci, kterou jsme na základě poskytnutých informací dokázali dát dohromady, a zároveň nám „sedí“ i jednotlivé detaily, které spolu souvisí. Jednoduše tedy naplňujeme naše očekávání. Může se ale

⁸⁷ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 110.

⁸⁸ Tamtéž.

stát, že zdánlivě nepodstatné maličkosti nám dokážou narušovat již zpracovaný celek, což vede k opětovnému čtení a pocitu, že jsme při zpracování textu udělali někde chybu a snažíme se ji napravit tím, že ji vyhledáme a znovu dáme dohromady s ostatním.

4.5. Místa nedourčenosti

Iser ve své studii *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu* píše: „*Polysémantická povaha textu a tvorba iluzí čtenářem jsou protikladné faktory.*“⁸⁹ Iluze jsou jednotlivé dílčí interpretace textu, které čtenář skládá do celku. Nelze předpokládat, že je takto komponovaná iluze úplná. Pokud by k tomu došlo, byla by polysémantická povaha textu nemožná, tedy čtenář by realizoval jediný a možný význam textu. Opačný případ nastává v momentě, kdy polysémantika textu čtenáři neumožňuje vytvořit iluzi, resp. textové instrukce jsou tak mnohoznačné a nekonzistentní, že není možné uchopit text jako homogenní celek.

Autorova neúplná tvorba iluze umožňuje v textu nacházet místa nedourčenosti, tedy místa, kde se uplatňuje naše vlastní doplňování informací tam, kde autor, ať už záměrně či nezáměrně tyto informace vynechal. Doplněním těchto míst vytváříme konzistentní model textu, zároveň ale odkrýváme i další detaily, které se mohou výsledné interpretaci vzpírat, což ve výsledku vnímáme jako bohatou sémantickou hodnotu díla. Je tedy přirozené, že „*vytvářejíce své iluze, produkujeme současně*

i latentní narušování těchto iluzí.“⁹⁰ Estetický prožitek z díla je tvořen procesem vytváření konzistentního modelu, ve kterém je nutné vypořádat se se vstupováním odlišných asociací a čtenář tak „*musí průběžně slevovat z omezení, která se na význam textu sám uvalil.*“ *Osciluje mezi zaujetím a pozorováním.*“⁹¹ Stává se tak účastníkem fikčního světa, aniž by se jím cítil být uvězněn.

Výrazným estetickým zážitkem pro čtenáře je skutečnost, že i přesto, že se v určité části textu může zadrhnout, následujícím opětovným zpracováním předchozích informací zjišťuje, že to byl právě okamžik zaseknutí a proces opětovného zpracování, které ho posunulo k pochopení částí, které mu předtím nedávaly smysl.⁹² Proces četby tedy není jen bezduché čtení informací, ale jedná se o neustálé porovnávání, vracení, opětovné zpracovávání.

⁸⁹ Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 112.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Podle: tamtéž.

Kromě naší vlastní interpretace text nabízí množství dalších, které dávají vzniknout jiným prázdným místům. Abychom však text uspořádali do pro nás srozumitelné podoby, musíme selektivně vybírat směr, jakým se text bude ubírat. Provádíme tak vlastně neustálé rozhodování a výběr faktů, doplňujeme prázdná místa, místa nedourčenosti. Tímto výběrem a zároveň neustálým pozměňováním již nalezeného významu je realizován posun perspektiv, tedy jakési poupravování perspektivy naší a perspektivy světa textu (autor, instrukce obsažené v textu, prostředí světa textu, jednání postav apod.), které se snažíme prolnout. S určitou nadsázkou by se dalo říci, že se snažíme o rekonstrukci textu tak, jak ho stvořil autor. Ten při tvorbě díla musel projít velmi podobnou zkušeností jako my sami. Nejedná se však o jedno a totéž. Spíše se snažíme najít cestu, jakou prošel tvůrce. Tento proces znovuvytváření Iser komentuje slovy: „*Hledíme s očekáváním vpřed, ohlížíme se zpět, rozhodujeme se, měníme svá rozhodnutí, vytváříme si očekávání, jsme šokováni jejich nenaplněním, tážeme se, zpochybňujeme, hloubáme, přijímáme, odmítáme.*“⁹³

V souvislosti se „znovuvytvářením autorovy cesty“ je třeba zmínit, že ne vždy musí být tento model uplatněn. Za předpokladu, že se snažíme svůj horizont očekávání prolnout s autorovou intencí, můžeme narazit v okamžiku, kdy se autor vymezuje vůči horizontu, který jsme si na základě textu vytvořili, tedy že vystupuje vůči našim předpokladům. Wayne Booth takového vypravěče označuje pojmem „nespolehlivý vypravěč“. Ten v podstatě konstruuje text, který vytváří jistá očekávání, jež jsou ale následně vypravěčem rušena. To může způsobit pochybnosti nad našimi vlastními schopnostmi realizovat text. Měli bychom si však uvědomit, že právě takový způsob hry se čtenářem je mnohdy záměrně vytvářen. Nelze totiž hrát jen autorovu hru. Ten může jednotlivé narativní postupy využívat podle libosti, ne vždy ale musí být text brán smrtelně vážně. Autor se kupříkladu ničením našeho konzistentního modelu snaží vyjádřit vtip, ironii, tragiku apod. Nelze se spolehnout na rčení „co je psáno, to je dáno“. Akt četby je složitým procesem ale zároveň i hrou mezi autorem, textem a recipientem. Text není pouze textem, různé vypravěčské postupy využívají i metatextových vyjádření, intertextovosti a samozřejmě prázdných míst, na kterých se podílí čtenář. Recipient při tomto procesu zkoumá jak text, tak i sám sebe.⁹⁴

Abychom byli schopni text přijímat bezprostředně, je nutné se oprostit od známého a zakoušet neznámé. To vyžaduje naše zapojení při formování textu a také

⁹³ Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 113.

⁹⁴ Podle: tamtéž, s. 114.

to, aby se text stal naší „přítomností“, abychom text přijímali tak, že naše předběžné představy jsou předstihovány a stávají se minulostí. Jakmile se tohoto přístupu nedobereme, neustále se pohybujeme v představách, které jsme si předběžně vytvořili a nemůžeme se tak stát součástí textu. Znovu tedy hovoříme o tom, že se naše představy v průběhu četby pozměňují, neustále se snažíme nacházet koherenci textu tak, aby nám dával smysl, a to je podmíněno výběrovým rozhodováním. V neposlední řadě se musíme přizpůsobit fungování fikčního světa a stát se jeho součástí. Snažíme se o to, aby zmizely jakékoliv překážky mezi námi a událostmi, které jsou v textu popisovány. Zakoušení cizí zkušenosti nám neznámé je ve své podstatě proces, ve kterém přejímáme cizí myšlenku způsobem nám vlastním. Při aktu četby se ale neprojevuje Já, které přejímá cizí jako bych neexistoval, ani Já, které zpracovává cizí. Je to jakési imaginární Já, které zakouší cizí zkušenost tím, že se stane součástí textu, splyne s ním a porozumí mu, ale zároveň toto Já obsahuje vědomí cizí entity, která uvažuje nad neznámým v nás samých, resp. myslíme to, čím nejsme.⁹⁵ Abychom však byli schopni takto přijímat svět textu, je zapotřebí dvou věcí: vyloučit z díla autorův život a naše vlastní individuální dispozice (ne však naše reálné „já“, které je nutným předpokladem percepce).⁹⁶

⁹⁵ Podle: Iser. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, 2002. s. 115-116.

⁹⁶ Podle: tamtéž, s. 116.

5. JAKUB DEML

Tato kapitola stručně představuje osobnost Jakuba Demla. Není nutné zde hovořit obšírně o jeho životě, jelikož je pro mou práci důležité hlavně dílo a jeho recepce čtenářem.

Jakub Deml se narodil 20. srpna 1878 v Tasově do rodiny rolníka a vesnického kupce. Jeho život poznamenalo hlavně úmrtí sourozenců a matky. Studoval na třebičském gymnáziu, kde maturoval v roce 1898. Důležitými mezníky v Demlově životě byl rok 1897, ve kterém se seznamuje s později tolik obdivovaným Otokarem Březinou, jež ho velmi inspiroval a 1898, kdy vstupuje do brněnského katolického semináře. Toto rozhodnutí výrazně ovlivnilo celý jeho další život. V této době také začíná vycházet časopis Katolické moderny *Nový život*, kam Deml píše svoje články, seznamuje se též s Karlem Dostálem-Lutinovem a Sigismundem Bouškou.

Život Jakuba Demla byl plný rozporů. Toužil po duchovním životě a samotě uhranut Březinovou poezií a mystikou a zároveň na něj tlačila rodina, která si přála, aby se stal knězem, a mohl tak pomáhat své tělesně postižené sestře Matylce. Roku 1902 je vysvěcen na kněze a rok později se seznamuje s výtvarníkem Františkem Bílkem.

Deml, který bývá zařazován ke Katolické moderně, se s ní později názorově rozchází, a k tomu spolupráce s Josefem Florianem a osobitě chápání kněžského poslání se později staly příčinou jeho konfliktu s brněnskou konsistoří. V roce 1909 byl vyloučen z duchovní správy a poslán na neplacenou dovolenou. Dva roky pak žije u svého přítele a kněze Josefa Ševčíka a po jeho smrti je nucen bydlet u nejrůznějších známých a přátel. Toto období je nejtěžším v jeho životě. Na příkaz konsistoře se stěhuje do Prahy. V salonu Růženy Svobodové se v roce 1912 seznámil s Eliškou Weisenbergerovou, s níž naváže silný, ale rozporuplný vztah. Tato žena výrazně inspirovala Demlovo dílo (např. *Miriam* nebo básnické prózy *Moji přátelé* a *Tanec smrti*).

Úmrtí Otokara Březiny bylo pro Demla zdrcující. Jeho dílo *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* bylo kvůli krajnímu subjektivismu ostře odsouzeno téměř celou českou kulturní společností a Deml tuto skutečnost prožíval jako osobní tragédii.

Po krátkém vztahu s Kateřinou Sweerts-Sporckovou, se kterou se seznámil v Kuksu na pozvání jejího otce hraběte Sporcka, se v roce 1934 natrvalo usadil v rodném Tasově, kde poznal Marii Rosu Junovou. Ta ve svém nakladatelství vydávala Demlovy knihy a věrně stála po jeho boku. Ve 30. letech Deml hojně cestuje po Evropě

(Itálie, Jugoslávie, Německo). Odpor k okupačnímu režimu způsobil, že mu v roce 1943-1945 bylo zakázáno publikovat, po roce 1945 však byla jeho činnost prošetřena a podle tzv. malého dekretu byl v roce 1948 shledán bezúhonným.

Demlovo dílo má velmi různorodý charakter. Psal nejenom poezii, ale též básnické prózy, povídky, úvahy, eseje, deníkové záznamy, pamflety, kritické recenze, náboženské meditace a překlady. I přesto, že velmi obdivoval Otokara Březinu, zachoval si vlastní, osobitou poetiku.

Vrchol Demlova díla lze spatřovat už v jeho prvním tvůrčím období, kdy píše *Hrad smrti* (1912) a *Tanec smrti* (1914). Tyto básnické prózy zachycují úzkost, strach o život a bytí člověka, neustálé setkávání se se smrtí. Tímto ohrožením, putováním člověka, který je v životě i společnosti štvancem má Deml blízko k literárnímu expresionismu. Je autorem, který své dílo chápal jako trvalou práci na jedné knize života, snaží se beze zbytku vyslovit sebe sama.⁹⁷

⁹⁷ MED, Jaroslav. Jakub DEML. In: *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 1995, 27. 9. 2006 [cit. 2012-06-23]. Dostupné z: [34](http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=999&hl=jakub+deml+; srov.: Binar. Čin a slovo: Kniha o Jakubu Demlovi, 2010. s. 29-32; Dvořák. O Jakubu Demlovi, 2007. s. 19-30; Papoušek a kol. Dějiny nové moderny, 2010. s. 200.</p></div><div data-bbox=)

6. HRAD SMRTI A TANEC SMRTI – ANALÝZA TEXTŮ

Básnické prózy *Hrad smrti* a *Tanec smrti* představují Jakuba Demla v jeho osobité poetice. Projevují se v nich existenciální pocity ztráty vlastní identity, všudypřítomná je smrt, úzkost člověka, strach o vlastní bytí a existenci. Se smrtí se v obou prózách setkáváme hned v úvodu. V *Tanci smrti* je obsažena v citátu Otokara Březiny: „*Pějme hymnu ze slov, jež značí smrt ve všech jazycích země.*“ V *Hradu smrti* pak čteme: „*Jenom ti, kdo žijí v tomto čase a pro tento čas, mohou mi zazlívati, že tajemství tohoto nálezu zapečetil jsem do své poslední vůle a že bude otevřeno až po mé smrti.*“

V obou textech se objevuje krajně nejistý subjekt, rozpadají se hranice minulosti, přítomnosti a budoucnosti, neplatí kontinuita času ani prostoru. Neustále se pohybujeme mezi snem a skutečností a postupně získáváme pocit, jako by to bylo jedno a totéž.

Deml též pracuje s různorodými prostředky, které rozvíjí princip intertextuality (aluze na Máchu, Erbena, Březinu).

V rámci metodologie budu v této kapitole vyhledávat místa nedourčenosti, která jsou vytvářena především užitím symbolů či obrazů. Následně se pokusím tyto symboly interpretovat a najít jejich význam. V souvislosti s kostnickou školou recepční estetiky se dále zaměřím na vztah vypravěče, čtenáře a textu, prolínání jednotlivých perspektiv, horizont očekávání a jeho naplňování či narušování a proces anticipace a retrospekce.

6.1. Hrad smrti

V *Hradu smrti* se objevují dvě roviny vypravěče – fiktivní vydavatel, který nalézá rukopis a opatřuje ho kritickými poznámkami, a pak vypravěč samotného rukopisu. Oba jsou konstrukcí jediného implicitního autora, ale dále už tyto kategorie budu označovat pouze jako „vydavatel“ a „vypravěč“ (nebo „vypravěč rukopisu“).

Samotný úvod *Hradu smrti* je značně zahalený a tajemný. Čtenář je informován, že text je nálezem a okolnosti tohoto nálezu si „vydavatel“ nechává pro sebe. Zmiňuje jen datum „...7. května tohoto roku.“ Jakého roku se už nedozvídáme jakožto ani místo nálezu. „*Místo, kde jsem rukopis tento nalezl, jest blíže určeno v mém testamentě, a i tam zjevují je toliko z lásky k vědě, a bude prozrazeno jen činitelům tohoto oboru.*“

Rozehrává se s námi mystifikačně-fiktivní hra, která vyvolává očekávání, jaké tajemství rukopis odhaluje. I jeho samotný název mu dává „vydavatel“, který ale zároveň dodává, že „*život sám o sobě nemá nápisův!*“ Znamená to tedy, že „vydavatel“ jako by ani rukopis nechtěl pojmenovat, že to udělal pouze z nutnosti mu nějaký název přiřknout. Absence názvu jako by byla symbolem pro neuchopitelnou podstatu života a smrti.

Recipient se zde setkává s problematikou znaku. „Vydavatel“ se snaží dát „události“ (jak hovoří nálezu) nějaký název, ale upozorňuje na to, že „*věcem a zjevům přírodním dává jména toliko věda, aby mohla o nich pojednávat,...*“. Mnohé názvy jsou nahodilé, nepřesné, nevystihují podstatu označovaného, podstatu samotného subjektu. I to je v *Hradu smrti* důležité – věci, příroda, bytosti, subjekty, obrysy vnějšího světa jsou krajně nejisté, skutečnost nemá pevný tvar. Lze ji pojmenovat, ale je obtížné ji správně vystihnout. Příkladem může být botanický název *hortensie*, který prý nepochází z latinského *hortus* (zahrada), ale od Hortensie Barréové, přítelkyně botanika Philiberta Commersona, která ho provázela na cestách. Na tomto pojmenování tedy pak není nic vědeckého. To také vystihuje problematiku znaku jako takového.

„Vydavatel“ se v jednu chvíli ocitá zcela osamocen. Samotná věta má důrazný charakter prostého sdělení: „*Byl jsem úplně sám.*“ Zároveň dodává, že „*okamžiky, které v čase a prostoru jsou vyhraženy slávě, anebo hrůze, jsou chvílemi naprosto izolace.*“ Je to symbol osamocení člověka, který chvíle vítězství nebo strachu prožívá sám, pouze se svou vlastní existencí, se svým já. Popisem přírody, jejího stavu v okamžiku nálezu rukopisu se oddaluje chvíle bližšího zkoumání rukopisu a jeho představení čtenáři.

„Vydavatel“ ho postupně odhaluje a využívá strohých očíslovaných bodů, aby ho charakterizoval. Evokuje to jakýsi vědecký výklad s přehledným uváděním informací. „Vydavatel“ zde čtenáře schválně mate, a to dvěma způsoby: v rukopisu chybí paginace neboli číslování a rukopis je na některých místech nečitelný. Pokud chybí stránkám číslování, dají se tedy libovolně zaměnit a nelze pak sledovat přehledný časový horizont ani děj. Takový text pak může působit rušivě, ale na druhé straně v něm čtenář může odhalovat nečekaná poznání. Text *Hradu smrti* se svou povahou opravdu zdá takový, jakoby některé stránky byly přeházené či vynechané. Prolíná se zde přítomnost s minulostí i budoucností. Nejsme si vždy jisti, kterým směrem nás

vypravěč rukopisu posouvá, a musíme vynakládat úsilí, abychom spojitosti mezi horizonty našli.

Aby „vydavatel“ dosáhl ještě většího „zamlžení“ textu, dodává další dva body a to takové, že nelze určit ani národnost a náboženství pisatele a posledním bodem recipienta zcela mate: „4. pisatel jest mrtev.“ Jak může „vydavatel“ vědět, zda-li je pisatel rukopisu mrtev? Dočetl se snad takovou informaci v rukopisu, a pokud ano, proč ji nesdělí čtenáři? Záměrně pak čtenáře provokuje a oddaluje další poodhalení tím, že se ukládá ke spánku, protože ho některé záhadné, nebo příliš hrozné podrobnosti tohoto nálezu dosti unavily. Čtvrtý bod působí jasně a důrazně, nekompromisně, je to expresionistické gesto, které nepřehlédnete. Útočí přímo na vaše smysly, jako by se vás toto sdělení týkalo a nechtělo, abyste ho přešli nepovšimnuté.

Pokud jsme hovořili o prolínání časových rovin, souvisí s ním i vnímání času jako takového. „Vydavatel“, který se probouzí ze spánku, netuší, jak dlouho spal a představa určitého času je mu na obtíž. V tom spočívá opět hra se čtenářem. Nemáme tušení, zda-li se ještě pořád vyskytujeme ve snu, či v „realitě“. Zvláště v *Hradu smrti* hraje toto přecházení ze snu do reality a jejich vzájemné prolínání stěžejní roli. Hrdina vidí ve svém pokoji po probuzení (opravdu je vzhůru?) jakousi temnou postavu. Její popis a vnoření do vypravěčovy mysli nám naznačuje, že takový zjev, jak ho sám nazývá, nemůže být reálný. Zároveň se domnívám, že je tato postava symbolem zjevující se smrti a utrpení. V této souvislosti se naráží na Ježíše Krista, protože vypravěč hovoří o tom, že lidské tělo spočívá na osách kříže. Temná postava jako by vypravěči připomínala jeho utrpení. Do „pravé reality“ se dostáváme až tím, že do pokoje vchází vypravěčův bratr a rozsvěcí světlo.

Na konci úvodní části *Hradu smrti* se „vydavatel“ obrací přímo na čtenáře, oslovuje ho. Dozvídáme se od něj, že se probudil z jakéhosi snu a ráno se modlil za duše, které nikdo nepamatuje, za duše bez pomoci. Jsou symbolem člověka, který trpí, existence, která je vyprázdněná a hledá vykoupení.

Postavy, které se objevují v *Hradu smrti*, jsou neurčité, nevykreslené, pojmenované pouze písmeny: „Proč je mi tento kraj tak beznadějným? říkal jsem si v duchu, jda vloni napodzim, provázen panem K., směrem od T. k M.“ Neklade se zde důraz na psychologii postav, jde spíše o samotnou existenci člověka, jeho bytí ve světě. Vypravěč v rukopisu reflektuje pocit ohroženosti života. Projevuje se to především v jeho vzpomínání na mrtvou sestru a rozjímání nad jejím životem a nemocí. Teskná

minulost, a všudypřítomná smrt má nejen vliv na přítomnost, ale je zároveň i předpovědí budoucnosti. Vypravěč vzpomíná na sestru a na jejich vzájemný vztah. I přesto, že byla těžce nemocná, nikdy svou bolest nedávala najevo. Jako malý sourozenec tehdy nechápal její sílu, heroickou mlčenlivost, v průběhu jeho dospívání však porozuměl. Toto prozření se v *Hradu smrti* objevuje několikrát: „*Dnes tomu ovšem rozumím, neboť věc záhadnější jsou mně i srozumitelnější.*“ Vracíme se k bezstarostnému dětství, v němž jsme věci vnímali dětskýma očima, naivně. Až v dospělosti dostávají některé události a vzpomínky bolestný charakter prozření. V dětství je ukryto mnoho krásných chvil, ale též zárodky pozdějších běsů a hrůz, které prožíváme a nemůžeme se jich zbavit. Hrůznost si vypravěč uvědomuje, když sestra, která dovede potlačit křik, již není schopna potlačit tiché slzy. Plačící sestru ve sklepě vnímám jako symbol utrpení člověka, které je ve vypravěči hluboko ukryté. Je to zároveň obava o vlastní život, pocit jedince, který je nejistý, pociťuje ztrátu identity, vnímá přítomnost smrti, která je absolutní, nevyvratitelná.

Vypravěč rukopisu se snaží porozumět rozpadajícímu se světu kolem sebe; produktivní imaginací, která se týká sestry a úvah o smrti, zachraňuje svou situaci ve světě. Je třeba najít tvar a rozměry obydlí jedince v čase a prostoru.⁹⁸ Svou sestru vypravěč přirovnává ke kuřátku, které nechali na živu nemajíce odvahu zbavit ho života – vypravěč reflektuje svoje chování k sestře a pociťuje vinu: „*Zákon jest tvrdý, vina ještě tvrdší: já tehdy nepovstal, abych tě unesl z brlohu hrůzy, i pro zvíře dosti strašlivého, do země dobroty a krásy, z níž jsme vyhnáni, ó Sestro!*“

Hrad smrti provázejí poznámky fiktivního vydavatele, které jako by měly text dovysvětlovat, doplňovat a učinit jej srozumitelnějším. Spíše se ale domnívám, že autor tak vytváří další interpretační linii, která provokuje naši představivost: „*Nevím, dlužno-li vřaditi sem, anebo jinam, útržek papíru, na němž jsem našel tato záhadná slova: A zrovna na stránce 33! Jaký to člověk, jsou-li znamení jeho tak jasna! Mně jest 33 let. V témž věku zemřela i moje matka!*“ Číslo 33 v kontextu biblických aluzí jasně odkazuje ke Kristu a jeho ukřižování, a obecně jde o utrpení člověka, kterému je nemožné se vyhnout. „Vydavatel“ využívá i otázek směrem ke čtenáři, které sice znějí jako řečnické, ale přesto si je čtenář zodpovídá: „*A jak to všechno souvisí? A co ta věta z ballady?*“ Podle konceptu implicitního čtenáře Wolfganga Isera přebírá čtenář konkrétní roli, kterou mu text nabízí. Zároveň očekává, že mu poznámky dají

⁹⁸ Podle: Papoušek. *Existencialisté*, 2004. s. 379.

vhlédnout pod zamlžený text o něco více. Spoléhá se sice na své dispozice, ale jakoby cizí zásah do textu zároveň usměrňoval a vedl nás určitým směrem. Tím, že „vydavatel“ využívá různorodých aluzí, je čtenář nucen je konkretizovat. Předpokládá to buď znalost děl, nebo jeho souvislostí, a pokud tomu tak není, je pro pochopení významu narážky nutné si případně daný text dohledat. *Hrad smrti* neobsahuje pouze místa nedourčenosti ale také prázdná místa. Těmi by se daly nazývat mezery, do kterých je vsunuta vydavatelova poznámka. V tomto prostoru jakoby něco chybělo a je nutné ho zaplnit. Aby text plynul určitým směrem, jsou poznámky i určitými orientačními signály čtenáři jak uchopit text. V některých případech není v rukopisu dokonce ani dokončena věta: „*Tu se básník zahalil do žluté řízy, jež měla barvu svatebního závoje; tuto řízu, barvenou šafránem, zanechala mu mladá, veselá dívka jednoho jitra, kdy uprchla, oděna pláštěm jiného milence. Básník, podoben takto služce ...*“ *Věta nedokončena!*“ Čtenář jakožto aktivní subjekt minipříběhy sám dokončuje. Vydavatelovy poznámky, které mívají vysvětlovací charakter, jsou s hlavním textem provázány a většinou mívají podobu aluze, symbolu, kterým může být navozena ještě jiná interpretace, případně nás nasměrovává k určité interpretaci. Zde můžeme autorovu nedokončenou větu doplnit tím, jak asi opuštěný básník musel trpět mileniným útekem.

Vypravěč v textu nejen že prolíná jednotlivé časové roviny, ale stává se i prorokem, předvídacím svou budoucnost: „*Můj život bude paradoxem nedobrovolným, jakým byl by všude jinde: sloučím nejvyšší s nejnižším, a vždycky bude moje radost rozdvojená, ...*“. Budoucnost zde vyrůstá z přítomnosti a v rukopisu je spojována se smrtí, která vypravěče provází celý život a týká se nejen lidí, ale i přírody, zvířat, věcí: „*Všichni dělníci moji, všechnen můj lid a všechno moje příbuzenstvo pomřelo a řeč má podobna jest ouvertuře heroické tragédie: mortuos voco, vivos plango.*“. Zde je užito modifikace latinského rčení, nápisu na zvonu *Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango* (Živé svolávám, mrtvé oplakávám, blesky zaháním),⁹⁹ který v textu nalézáme v převráceném pořadí: Mrtvé svolávám, živé oplakávám. Symbolizuje to vypravěčovo utrpení nad smrtí svých blízkých, které postrádá.

Vypravěč se čtenářem často navazuje kontakt a konkrétně se ho ptá. „*Znáte tu legendu?*“, táže se a pokračuje jejím vyprávěním. Do textu je pak vložena další

⁹⁹ Latinská rčení V. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2011, 8. 11. 2011 [cit. 2012-06-24]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Latinsk%C3%A1_r%C4%8Den%C3%AD_V

poznámka, v níž se „vydavatel“ domnívá, že je na určitém místě patrný palimpsest (rukopis napsaný na pergamentu přes starší odstraněný text) ¹⁰⁰. Tím se vracíme k poznámce první, kde se hovoří o paginaci stránek. I zde je tento motiv použit jako prostředek k vyvolání představy nějakého tajemství, které má být odhaleno. „Vydavatel“ pak schválně volí některá původní slova, která jsou v rukopisech ještě čitelná. Podle jeho soudu jde o citát neznámého autora, který ale postrádá souvislost s vlastním textem a nepojal ho tedy v kontext. I přesto však stránky, které nebere v potaz, uvádí, což už samo o sobě vyvolává pocit, že to s textem samotným souviset může. V jednom případě vydavatel sděluje, že *„této epizodě, dle mého, netřeba přičítati většího významu, než jaký připisujeme vzpomínkám, anebo „viděním“ umírajících.“* Jeho předsudek ohledně „vidění“ umírajících se ale během chvilky mění a varuje každého, aby se v úsudku neukvapoval. Umírající člověk se totiž ocitá na cestě mezi dvěma světy a jeho vize, ač se mohou zdát halucinogenní či fantaskní, mají v sobě cosi fatálního a věčného.

Hrad smrti bezpochyby využívá emotivně nabitých, expresionisticky okázalých gest, která jsou svým charakterem nepřehlédnutelná. Setkáváme se s údernými sděleními, která mají většinou podobu krátkých jednoduchých vět, např. *„Stál jsem u okna v prvním poschodí, pohlédnu ven a vidím: země jest mrtva!“* Jako by to bylo vyřčení nějakého ortelu, který nelze vzít zpět. Takovéto sdělení ve čtenáři zanechá hlubokou emoci. Vypravěč se probouzí do strnulé, mrtvé země, která je symbolem světa, který zaniká. Tato mrtvolná strnulost opět využívá expresivního gesta – vše je totálně zmrtveno; i pouhý náznak pohybu či života je klamem, iluzí: *„Každý útvar a každá podoba dosud trvajících jest jen škraboškou života, pouze kostýmem hniloby. Každý pak pohyb jest jen ilusí, anebo lépe: zoufalstvím smyslův, jež nesnesou absolutního klidu. Jaké slovo! Abychom pochopili jeho nepřiměřenost, dlužno říci: každý pohyb tu jest úsilovným snem smyslův, aplikovaných na mrtvolu! Snem očí zdravých, vetknutých do vyklovaných důlků lebky, týden na bojišti se povalující; snem očí živých, které by chtěly, aby toto všechno bylo snem! – Běda mé vidění snem nebylo!“* Vypravěč využívá velmi expresivních vyjádření, která evokují smrt, hnus, hnilobu, marnost. Země jako by nebyla nikdy krásná, jakoby se už zrodila mrtvá. Oblaka přirovnává k velkým shnilým rybám, které ovládají krajinu morem, Slunce zobrazuje jako tvář, jejíž líce jsou mdlé a uvadlé, tvář *„... onoho z mých bývalých*

¹⁰⁰ Petráčková; Kraus a kol. *Akademický slovník cizích slov*, 2001. s 559.

soudruhů, jenž měl nemoc ušní.“ Imaginární obraz je zde velmi živý díky odkazování k realitě (slunce jako tvář člověka). Imaginární tak získává jasnou podobu. Voda v řečišti je v nejvyšším stádiu rozkladu, do městské kašny stéká hnis, který proniká všemi budovami. Důležitými smysly, jimiž vypravěč tuto scénu vnímá, je čich a chuť: *„Běda, já cítím slunce čichem! Ano, takové bylo slunce. Ale i vítr, ač nejsvobodnější a nejrychlejší, neuspěl se zachrániti, zalknuv se puchem, a teď tu leží jak s nervy a svaly popuštěnými, navždy už nepružnými, v řídké, nesoudržné hmotě svého ohromného těla.*“ I vítr je symbolem těla, které má nervy a svaly, ale umírá, jako by byl zhmotněnou bytostí. Tělesnost zdůrazňuje i slovně (*„svýma tělesnými očima spatřil jsem ohromné máry, ...“*) Druhým smyslem, který se zmiňuje, je chuť: *„Z kruhu mých smyslů vystoupila Chuť a obracejíc se ke svým družkám, pravila jako nováček, jemuž se povedlo první dílo jeho povolání: „Toto tedy jest hořkost?“* Hrůza je zakoušena smysly jako bychom ji mohli ochutnat, čichnout si k ní. Čtenář vnímá snovou neskutečnost tohoto obrazu, kterou ale prožívá jako by byla skutečná a tak vyvíjíme společně s vypravěčem veškeré úsilí ducha a vůle abychom neklesli ve všeobecnou, zhmotněnou nicotu.

V této části se dostává *Hrad smrti* do fáze, kterou „vydavatel“ vnímá jako novou fázi života viděného nazpět, ve světle druhého žití. Poprvé se setkáváme s obrazem jakéhosi města. Toto město v *Hradu smrti* je analogicky přirovnáváno k Máchovu *Snu o Praze* a Březinově *Městu*, „vydavatel“ však dodává, že Město, se kterým se setkáváme v *Hradu smrti* je totožné s Městem *Větrů od pólů* Otokara Březiny. V několika krátkých řádcích se hojně využívá intertextuality a aluzí na různá díla. Město *Hradu smrti* je popisováno následovně: *„Ó já vím, jest to jediné město světa; jest černé, vyschlé, ponuré, jakoby bylo vykopáno ze ssutin biblické potopy, již ve stavu zuhelnatění, stojíc nyní vyjeveně uprostřed nekonečných lesů, v nichž se pálí miliře. Kolik věků byl jsem mrtev, že tam ten kraj jest tak zalesněn? A takové dvojsmyslné ticho vtisknuto jest do čisté jeho tváře! Víím to, viděl jsem to: jsou tam Světcové a Zločinci. V kaplích hoří aureoly jak na stěnách, tak nad hlavami klečících před Svatostanem a před obrazy. Toto světlo má povahu zralého ovoce v Ráji. Jest klidno jako srdce skal a myslím, že nepálí. Zde se obětují Bohu jenom věci neposkvrněné. Lze vztáhnouti ruku a říci: toto světlo jest světlo světla, a toto jest světlo tmy. První totiž vyzaruje z Boží Spravedlnosti a druhé z Božího Milosrdenství. Ale v tomto chrámě není tmy, ač se tu možno veřejně skrýt; tma vlastní jest tam venku v uličkách a v nekonečném hvozdě. – Kromě světla věci není jiného světla. Mše se neslouží; bud'to*

zde není kněze, anebo je-li zde, jest jakoby ho nebylo.“ Tento popis jako by byl horečnatou promluvou, nepřerušovaně vyřknutým obrazem města v jeho rozkladu. Město tu symbolizuje životní cestu člověka, který se stále setkává se smrtí a není schopen ji zastavit. Jako by byl jen pozorovatelem, návštěvníkem Města a svědkem zmírajícího života směřujícího ke svému konci.

Vypravěč je zde znejistěn úvahou nad tím, jak dlouho byl mrtev. Je snad opravdu po smrti a vypravěčem se tak stává sama duše? Nejistota a hrůzná lyričnost této pasáže zcela retarduje děj a vtahuje nás do textu náladou, pocity a myšlenkami. „Vydavatel“ má navíc dojem, že za větou „*Mše se neslouží*;“ měla být tečka a že byl tedy zbytek do textu vnucen: „*Ale v tomto případě, jak hrozné věci se tu asi dály!*“ Čtenář zákonitě musí také pochybovat a vrací se k textu s novou myšlenkou, a totiž že do něj bylo opravdu něco vnuceno. Pokud ano, jaký to plní v textu účel? Je snad věta *Mše se neslouží* symbolem ztracené útěchy? Proč by mělo být za tuto větu něco vnuceno?

V textu jde hlavně o využití čtenářovy imaginace, která dává symbolům podobu. Místa nedourčenosti, které zde vytváří „vydavatelovy“ poznámky, tuto imaginaci podněcují, a čtenář svou aktivní rolí nedourčená místa doplňuje a tvoří konzistentní model zobrazovaného světa na základě recepční předlohy.

Město *Hradu smrti* jakoby ani neexistovalo. Jde spíše o využití jeho motivu, aby následně mohl ve čtenáři touto imaginací vzbudit představu reálného města. Lze si ho samo o sobě těžko představit, pohybujeme-li se však v kontextu asociace a představy, s níž máme město spojeno, získává najednou reálnou podobu. „Vydavatel“ zdůrazňuje důležitost Města hned v okamžiku, kdy o něm začíná hovořit: „*Město? (Poznámka vydavatelova. Tímto slovem počíná, ...)*“ Potvrzuje se nám tak naše očekávání, které se upíná k Městu jako k důležitému prvku celého *Hradu smrti*. Čtenář z jeho popisu může mít pocit, že Město je svou podstatou zobrazením celého světa (podobně jako v *Labyrintu světa a ráji srdce* Jana Amose Komenského). Obecný charakter posiluje také skutečnost, že v části s Městem nenajdeme určité postavy. Vypravěč zmiňuje pouze Světce a Zločince.

Důležitým textem, který *Hrad smrti* také využívá je Bible. Můžeme najít narážku na Velký Pátek – den kdy byl ukřižován Ježíš Kristus. Na začátku, kdy se „vydavatel“ probouzí ze snu, a vidí tajemnou postavu, si uvědomuje, že lidské tělo spočívá na osách kříže, v jednu chvíli návratu do dětství si vypravěč připadá jako dítě

v Betlémě. Tyto motivy jsou pro text důležité, jsou spojeny především s Ježíšovým životem a jeho utrpením. Obdobné utrpení prožívá i subjekt vypravěče.

Hrad smrti i *Tanec smrti* využívá nejen motivu smrti ale též světla. Setkáváme se s ním v průběhu celého textu jako se světlem světla, světlem tmy, objemným světlem, stříbrným světlem, zsinálým světlem. V druhém vydání *Hradu smrti* z roku 1926 Deml úvodní text opatřil větou: „*Světlo umírá příchodem ještě většího, ještě většího světla.*“ Pokaždé světlo nabývá trochu jiného významu a může být i jistým předělem, návratem do minulosti. Jsou symboly věčnosti, spravedlnosti ale také umírání, smrti.

Putování vypravěče Městem je čímsi jako cestou ke smrti, věčnosti, katarzi. Subjekt vnímá svázání vlastní existence se smrtí, a jakmile si uvědomuje, že je třeba pouze umřít, aby mohl vejít do tohoto Města, kde má vše jiný smysl, nepocituje smutek, ale naopak radost, „... *jako vždy, kdykoli tělo touží po smrti jako po životě.*“ Smrt je zde vlastně prostředkem, jak vyřknout její absolutní krásu. Kromě toho je lidská cesta ke Smrti lemována slabostmi, hříchy a mystérii. To vše si vypravěč v *Hradu smrti* „zapisuje“ do jisté Knihy. Tato kniha se mu stává osudnou: „*Moje neblahá kniha! Nemohu ji řádně unést. Nemyslím, že by pro mě byla tak těžká, vždyť jsem ji vyvažoval srdcem svým, avšak onen cizí živel činí mi ji nezručnou. Nesu ji, ale nemohu spěchat, a v této chvíli dlužno zachrániti svůj život. Ale zanechám-li zde knihu, jaký smysl bude pak ještě míti život můj?*“ Knihu vnímám jako symbol lidského života. Sami tuto knihu píšeme, ale není možné vyhnout se cizím zásahům, které tuto knihu tvoří společně s námi. Kniha je tedy životem, a jestliže vypravěč mluví o tom, že je třeba zachránit svůj život, v textu tak zachraňuje svou knihu; je to jedno a totéž. Tyto alegorické obrazy a předměty hrají v *Hradu smrti* důležitou roli, mají obecně platný charakter a čtenáři dávají prostor, aby obrazy sám dotvářel.

V celém *Hradu smrti* se setkáváme s pocitem existenciální nejistoty a pocitu ztráty vlastní identity. Útěchu a ukrýt neposkytuje ani příroda, která je taktéž mrtvá a strnulá. I vypravěčův bratr, ke kterému je v textu několikrát odkazováno, nakonec mizí a jedinec zůstává sám. Vědomí hrozící zkázy jako by chtěl vypravěč vyjádřit výkřikem, kterým by bratra utvrdil v blížící se záhubě. Ne sdělením, ale výkřikem. Jako by to byl symbol zoufalství člověka, který se potřebuje vyjádřit, ale nejde to. Jasně se projevuje expresionistický až téměř existenciální výraz. Expresionistický ráz díla je patrný také ve způsobu, jakým se snaží jedinec vyrovnat s vědomím zkázy, umírajícího světa – snaží se vyhoceným gestem upozornit, přesvědčit a zároveň hledá

způsob, jak se s rozpadajícím světem vyrovnat, jak ho pozorovat nebo ovlivnit.¹⁰¹ V textu jsme se už předtím setkali s myšlenkou, že jediná naděje života spočívá podle básníka v podrobení se majestátu smrti, stejně tak vědomí, že je smrt součástí lidského života. Tím více a silněji pak čtenář vnímá důrazný příkaz: „*Srdce, vydechni!*“

Vnímání času, jak už bylo řečeno, je v *Hradu smrti* relativní. Autor dokáže čas zrychlit tím, že „zhmotňuje“ slovo: „*Toto vše stalo a dalo se v takové rychlosti, že jsme spolu ani slova nevyměnili, ostatně i z toho podvědomého přesvědčení, že slovo v podobných případech stává se současně tělem, zkázu dokonávajíc.*“ Také jsme na pochybách, zda-li se pohybujeme ve snu či v realitě, ostatně jako v celém *Hradu smrti*, a jedinec se snaží prodlévat ve světě, ale sám vlastně neví, jak v něm určit své bytí. Také Kniha jako by byla tělem. Je to svět a náš život, který z knihy vystupuje a pronásleduje nás. Toto pronásledování reprezentuje v *Hradu smrti* postava Stihatele, před kterým procháme i s vědomím, že je to zbytečné. Promluva se stává čím dál tím více zrychlenou, dynamickou, vypravěčova řeč se stává individualistickou sebeanalýzou, která vyjadřuje úzkost a nejistotu z reality.¹⁰² Tu vyjadřuje proměnlivost času i prostoru.

Člověk se obává smrt a prázdnotu pojmenovat jako NIC, a proto vypravěč volí pro tyto neurčité pojmy formu symbolické postavy – Stihatele. Neskutečné se tak transformuje ve skutečné, v něco, co lze pojmenovat. Strach ze smrti a prázdnoty je silnější, než sama smrt a přesto člověk neustále volí únik, stejně jako vypravěč.

Prchající před Smrtí se dostává do jakési „*nenadálé budovy*“, hradu smrti. Se vstupem do tohoto tajemného chrámu hrdinova duše jakoby už nebyla vázána tělem. „*Tak vysoké bylo moje duševní napjetí.*“ Hrad smrti popisuje slovy: „*Rázem pochopil jsem nejen architekturu (a tedy i rozměry) této stavby, nýbrž i její strašně tajemství – tohoto posledního, arci, si nepřiznáváje... Jest to bludiště o mnoha patrech, s nesčíslnými chodbami, vycházejícími vždy ze společného „uzlu“ do všech stran.*“ Dozvídáme se, že z tohoto bludiště snad vede jedna cesta k záchraně, kdežto všechny ostatní k jisté smrti. Zde se snad rozehrává poslední možnost úniku před neodvratitelnou Smrtí, Stihatelem, vrahem, a vypravěč nám tak dává poslední naději. V této jediné chodbě, která by nás snad mohla zachránit, spatřuji právě symbol lidské naděje, která přetrvává i v okamžiku hrozící smrti.

¹⁰¹ Podle: Papoušek. *Gravitace avantgard*, 2007. s. 32.

¹⁰² Podle: Papoušek a kol. *Dějiny nové moderny*, 2010. s. 297.

Palác, do kterého se vypravěč dostává, je místem, které má sloužit posledním, nejvyšším účelům. Zde si čtenář snadno domyslí, že se ocitá na místě poslední cesty, na hranici života a smrti. Průchodem bludiště je vykonán poslední úkol. Krásu smrti a její věčnosti můžeme vnímat nejen abstraktně, ale též konkrétně ve smyslu obdivu k místu, ve kterém se vypravěč najednou ocitá. Hrad smrti je totiž místem dokonalým, uhlazeným, ale z této dokonalosti (použití šestibokého geometrického tvaru s chodbami) zároveň číší hrůza a uhlazenost dýchá mrazem: *„Kterak tato místa střebají život!“* Vypravěč se snaží uniknout nejbližším tunelem, a protože se náhle dostává z osvětleného prostoru do tmy, dělají se mu před očima mžitky, což si vysvětluje nejprve tak, že vidí nějaké světlo. Tento odlesk se stává vzpomínkou, stříhem, čas se na okamžik pozastavuje. Vypravěč se ocitá v čase svého dětství a před námi vyvstává idylický obraz, v němž se vypravěč probouzí ještě jako dítě, vedle něho leží matka a on pozoruje okno s barevnými vánočními obrázky, které odrážejí světlo, díky němuž si připadá jako dítě v Betlémě: *„Pruh slunečních paprsků vnikal do světnice, opíraje se o mezistěnu okenní a vykouzluje z barevných obrázků a z celého příbytku žijou krásu, která jest tak blízka, jsou dalekou. Cítil jsem se nejen v Betlémě, nýbrž spíše v Ráji, poněvadž otec byl v dalekém městě a já tu byl s matkou sám, a její úsměv, kterým na mne tehdy hleděla, úplně se stotožnil s úsměvem onoho jitrního slunka na obrázcích betlémských, a tehdy jsem věděl, že svět nemůže býti lepším a země krásnější a mlčení a velké ticho, že jest největší dar, a nejvyšším, nejhlubším, nejmoudřejším a nejlaskavějším slovem že jest sluneční paprsek jitrní, tvůrce a připomínatel věčného dobra. – Bože, Bože, odlesk denního světla v této podzemní chodbě zpřítomnil mi na dvě vteřiny onu sladkou chvíli z mého dětství...“* Vypravěč takovými obrazy výrazně podněcuje imaginaci čtenáře. Jakmile si něco představujeme, hned to také vidíme, myšlenka jako by se zhmotňovala: *„sotvaže něco myslím, ihned to vidím“*.

Důležitou součástí textu se stává i paměť a vzpomínky, které ovlivňují náš život. Jsou to většinou idylické obrazy dětství vyvstávající v bezprostřední blízkosti smrti. Ty nám připomínají naši lásku k životu a pud sebezáchovy. Podrobení se Smrti je však nevyhnutelné a vypravěč se ocitá Smrti po boku. Zde jako by se už smířil se svým údělem, hlasy které ho doprovázely (symboly mrtvých duší), umlkají, je zde zachycen okamžik strnulosti, zachycení chvíle odevzdání se Smrti jako umlknutí celého světa, jako zadržení dechu a posledního výdechu: *„Roucho její, černé jak její vlasy a brvy, splývající těžce po stupních trůnu, a jsouc posázeno černými diamanty, zvyšovalo, možno-li, její majestát a sličnost hlavy její, ozdobené zlatým kruhem. Čelo, tvář i ruce*

její, podobny řezbě ze slonoviny, příkře kontrastovaly s jejím oděvem a vlasy, s celou komnatou, ba i se světlem, které je činilo ještě bledšími, bělejšími. Nepromluví a nepohlédnuví na mne, zůstává mi svobodu, abych vyplnil svůj úkol: VZBUDITIVNÍRADOST, ANEBO – „ Jak asi jest sladko, umřítí pro bytost, kterou možno milovati! – Vydechl jsem v onom tichu všechnu vroucnost své duše a, náhle zmlknuv, naslouchám, jak mi srdce třepotá... Tu ONA teprve se mi projevila: Kosmo se usmála.“

6.2. Tanec smrti

Tanec smrti je Demlovou knihou z roku 1914 a bývá neodmyslitelně spojována s *Hradem smrti*. Obě díla jsou si svým charakterem velmi podobná a tvoří základ autorova díla. Oproti staršímu *Hradu smrti* je *Tanec smrti* rozdělen na devět jednotlivých básnických próz či povídek.

I zde se setkáváme s motivy smrti, snu, noci, rozpadající se reality. Autor hned v úvodu využívá intertextovosti a odkazuje čtenáře ke svému snu, jehož prostředí přirovnává ke středověké satíře *Podkoní a žák*, a zmiňuje také *Svítání na západě* Otokara Březiny. Toto dílo se ve snu vyskytuje v souvislosti s jakýmsi časopisem, kolujícím mezi mládeží, který má formát prvního vydání Březinovy knihy. Zde vidím souvislost s *Hradem smrti*, ve kterém se objevuje *Knih*, která se stává slovem a zároveň tělem, je symbolem lidského života a jeho slabostí, hříchů a tajemství. Časopis je zde podobným symbolem: „*Rozměry tohoto časopisu byly tak úzké jeho plamenně širému duchu, že i každé místečko obálky bylo zaplněno textem, ba zdálo se, že text vyšlehuje daleko kolem tohoto sešitu, jako by sešit měl tělo astrální, neb aspoň aureolu.*“

V povídce *Světlo věčné* se podobně jako v *Hradu smrti* setkáváme s motivy města (kde čas není podstatný) a světla. Slunce je zde mdlé a světlo zsinale. Světlo „vane“ také z očí mrtvých – je to mrtvolné světlo, a konečně je tu světlo věčné – paprsky, které tryskají z hrobu. Jak jsem zmiňoval v *Hradu smrti*, můžeme symbol světla vnímat spíše v jeho děsivosti, než kráse. Takovým popisem autor cíleně vyvolává hrůzný dojem, který má mnohem silnější dopad, než kdyby použil černočernou tmou.

Vypravěč v *Tanci smrti* působí odlišným dojmem, než vypravěč v *Hradu smrti* – cítíme rezignaci na čtenáře, nezájem až téměř podráždění. Jako by čtenář vůbec

nechápal, čím vypravěč prochází, čím trpí: „Což je vám do toho! (...) ale rozumějte si tomu jakkoliv. (...) Ó byste byli ochotni minutku mne poslechnout! Jenže, co vám záleží na člověku, který ví, jak by bylo pošetilé vyčítat něco vám a který by považoval za nízkost, kdyby si stěžoval na své postavení? Zapřisahám vás, nedejte se znepokojoovat a vůbec na mne nemyslíce jděte dál za svým dobrým povoláním.“ Ani zde se nesetkáme s určitými postavami (Pan X; „X měla včera pohřeb.“; „Ubohý N!“; hraběnka S.). Domnívám se, že užití počátečních písmen je záměrné, aby opětovně odkazovalo k problematice pojmenování, lidské existence, jeho neurčitosti.

Důležitým motivem v *Tanci smrti* je úsměv. Zde to ale není úsměv milý, úsměv radosti. Smích je zde naopak symbolem falše a zla; je propojen s krutostí, má zastírat hrůzu, žert je spojován s ďáblem a zločinem. Podobné pojetí lze sledovat také u Ladislava Klímy, Jaroslava Haška nebo Franze Kafky.¹⁰³ „Dobrý den! Dobrý den! – Hle, jak člověk podléhá klamům. Sotvaže někoho potkáme a tento někdo jen malounko se na nás pousměje, rozplynou se mátohy – pesimismu. Dobrý bože, jaký hřích, podlehnout tomuto pokušení!“

Sen je prostorem, ve kterém se odehrává většina *Tance smrti*. Je to možnost, jak uniknout před realitou, sen je zde prostorem paralelního bytí, které člověk vnímá jinak než „obyčejnou“ realitu. Vypravěč píše: „Jako v podstatě neliší se skutečnost a sen, ba ve snu mnohem více pravdy je než ve „skutečnosti“,...“ Podobně smýšlí i Ladislav Klíma ve své knize *Svět jako vědomí a nic*: „Sen je estetičtější, poetičtější, jest intenzivnější než bdění. Není snad sen ‚cílem‘ animálního života?“¹⁰⁴ Vypravěč čtenáři poskytuje určité signály, díky kterým můžeme určit, zda-li se pohybujeme ve fikční realitě či snu i přesto, že je tato hranice velmi tenká. Jakoby mimochodem vypravěč zmiňuje: „Ba do té míry byl jsem zaujat jistou myšlenkou, že jsem zůstal úplně klidným, když jsem spatřil, že tento můj pobočník jest – umrllec.“ Propojuje se zde svět živých a mrtvých, což je dalším důležitým styčným bodem s *Hradem smrti*. Čtenář k textu přistupuje už s jistým předporozuměním, protože sen jako takový umožňuje v podstatě cokoli, a tak ho ani nepřekvapí, že živého poutníka-vypravěče doprovází mrtvá bytost. Umrlice vnímám jako převtělenou Smrt, která po celý život kráčí člověku po boku, aby ho nakonec doprovodila do světa mrtvých.

Vypravěč se často obrací ke čtenáři, ale ne kvůli zájmu o něj, spíše zmiňuje to, o čem nechce mluvit, čím nechce čtenáře zatěžovat. Čím se však podobá vypravěči

¹⁰³ Podle: Papoušek a kol. *Dějiny nové moderny*, 2010. s. 244.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 243.

z *Hradu smrti*, je užívání úderných sdělení, která na recipienta intenzivně působí: „... *ono ráno, cítil jsem to, nebude mít svého poledne.*“

Rovněž se setkáváme s hrdinou, který se pohybuje jako ve snu – kráčí městem, ale nevnímá své okolí, nevšímá si lidí kolem sebe. Bere je pouze jako figuríny loutkového divadla, jako mrtvoly. Zde je podobnost s koncem *Hradu smrti* – mrtvý kráčí živému vypravěči po boku. Hrdina je odcizen, projevuje se propast mezi jedincem a nesrozumitelným světem, v němž se pohybuje. Nikdo nedokáže vypravěče politovat, že takové Město viděl, ale přesto říká: „*I ponesu své srdce jako balvan dále a ihned vám povím, co se mi přihodilo.*“

Jako bychom cítili odevzdanost Smrti, tak na nás chování hrdiny působí. V bezprostřední blízkosti prázdnoty a smrti ale najednou opět pociťuje „*zimničnou touhu po životě tam nahoře*“. Zde můžeme vnímat, jak se hledisko vypravěče postupně proměňuje – zpočátku lidi ve Městě vnímá jako mrtvoly, figuríny, a umrlce (Smrt) po boku bere jako jediného v potaz; jakmile se ale sám ocitá na hranici života a smrti, slyší „*figuríny*“ přecházet a uvědomuje si, že jsou to vlastně živé bytosti; touží být zase mezi nimi. S tím se setkáváme i v povídce *Hrající revolver*: „*S jakou vyzývavostí či touhou hledá člověk Smrti a ustavičně potkává Život. A jakmile se rozhorlí a hledá Života, ustavičně potkává Smrt, i ten, kdo ho nehledá sobě - - - - -*“ Hlas Smrti, který však vychází z hrobu je neodvolatelným příkazem: „*Pojď za mnou!*“ Nabádá člověka, aby se oprostil od strachu a poddal se. Tato smrt má podobu postavy v dlouhém splývajícím rouchu a je nazývána různými jmény jako Příklad, Blahoslavenec, Zjevení. Zde je tedy Smrt symbolem očištění, věčnosti, ale jako v *Hradu smrti* i zde je chladně krásná a usmívá se a jak už napovídá věta „... *a rty jeho usmívaly se jak mramor*“, nejde o žádný vřelý úsměv. Jedinec se Smrti bojí, protože je provázen hříchy, Zjevení mu však i na to odpovídá: „*Očistíš se v očištcí.*“

V povídce *Bílý medvěd* se vypravěč znovu ocitá v prostoru, který jako by byl hrobem, procítá ze snu, neví, co se s ním předtím dělo, je zmatený. Slunce je vrak, v místnosti s ním nikdo není (jen kufř u zdi naznačuje přítomnost někoho dalšího). V tom okamžiku se objevuje velký bílý medvěd, který se křížuje a prosí, aby mohl spáchat sebevraždu. Toto vyhocené, až téměř groteskní gesto, je výbornou ukázkou expresionistické povahy textu. Je jisté, že autor použil tento obraz záměrně a čtenář ho nemůže přehlédnout; je zároveň obrovským apelem na něj, aby zkonkretizoval tento obraz. Velikost bílého medvěda vnímám jako symbol obrovského zoufalství člověka, který neví, co si počít s životem, rezignuje na svou bídnou existenci a nevěří ve smysl

života, protože se všechno nakonec stává zbytečným. Proto také touha spáchat sebevraždu

Orlové se zabývají otázkou existence člověka a časem, který je mu na tomto světě vyměřen. Vypravěč vnímá vědomí vlastní smrti, neschopnost jí uniknout. Na konci své životní cesty se ocitá tváří v tvář Smrti a pociťuje vlastní nedostatečnost, pochybuje sám nad sebou před krásou Smrti, domnívá se, že postrádá krásu, sílu i zdraví. Vypravěč smrt nazývá také milenkou, která „vyklidila“ jeho rodný kraj, tedy že všichni blízcí lidé, na kterých vypravěči záleželo, jsou již mrtví, stejně tak i příroda, která je pouze jiným symbolem člověka: „*Lesy požala i spahorky jejich, bystřiny vypila, studnice vyčerpala, oči roklím zatlačila, zrak nebe bělmem potáhla, ale ne k hrůze, nýbrž k velikému tvůrčímu smutku.*“

Vypravěč sám tuší, že se smrti nelze vyhnout, snaží se však najít způsob jak se před ní skrýt. Snaží se tak splynout se zemí: „*Ležím, neboť i takto příliš vyčnívám...*“ Země je v *Tanci smrti* záhonem smrti a hrobem, je přirovnávána ke „*starému, věkem scvrklému, tmavohnědě zbarvenému plástu, opuštěného včelstvem.*“ Znovu je zde užito motivu dětství, které vypravěč používá jako metaforu. Pes je symbolem smrti a tohoto psa se vypravěč jako dítě podvědomě bojí. Je mu tedy doporučeno, ať si ho nevěšmá. Tato nepřipravenost je sice slabost, ale zároveň jako nevědomost chrání. Později, jak člověk dospívá a stává se moudřejším, je však nutno psu-smrti čelit a dívat se mu upřeně do očí.

Vypravěč se dále zabývá otázkou umírajících lidí. Přemýšlí, zda starost o ně není jen hraným divadlem. Ale co vlastně umírající očekávají od živých? Jako by nám bylo odpovídáno použitím motivu, který se objevuje i v *Hradu smrti* a to prolutím světa živých a mrtvých. Sám vypravěč se prostřednictvím snu často dostává přes tuto hranici nebo se na ní pohybuje a zažívá různá setkání se Smrtí, která mu poskytují odpovědi na různá mystéria a záhady života, umírání a smrti. Kněz má sloužit jako průvodce, který vyvádí a „stěhuje“ umírající duše do světa mrtvých. Vypravěč se sám ptá po vlastní existenci, jaká je, co se s námi stane. „*...a člověk touží začítí vždy dokonale, tj. na místě kde by nebyly stopy jeho chyb, kde by, jsouce neznámy, nebudily obav jeho vlastní jizvy.*“ Tyto otázky reflektují existenciální úzkost člověka, který ve svém životě zažívá prolínání minulého, přítomného i budoucího. S tím pracuje i autor a předkládá myšlenku, ve které nesouhlasí s tím, že by historie měla být jen to, co je minulostí. To prý „*stalo se moudrostí i právem a, rozumí, i otroctvím národů.*“ Proti tomu klade svou vidinu „*Historie veliké Všudypřítomnosti*“.

Velicí okřídlení, myšleno v této povídce orli, jsou symbolem přicházející smrti a bytostmi, které rozhodují o smrti. Důležitým prvkem je jejich vzezření: „*Co však mne ohromilo: jakkoliv nebyli průhlední, nýbrž naopak, jakoby z ocele kuti, tito orlové byli utvořeni z onoho světla. Bylo to pak světlo z lesku rtuťového...*“ Po té, co tato zvířata pohlédnou člověku do očí, pak najednou vše pochopí, smrt je neúprosná ale zároveň je zobrazena jako řád a dobrota.

I v *Tanci smrti* se v povídce *Jed* setkáváme s postavou vypravěčova bratra, kterého obdivuje jako člověka s duší nepřetržitého světla. Vypravěč zde dále mluví o svém dědovi, který ho vychovával: „*Byl mou chůvou tento kmet.*“ Jako mimochodem zmiňuje, že mu umřela matka i děd. Ten navštěvuje vypravěče ve snu – opakovaně se tak setkáváme se spojením stárí, umírání, smrti a světla, propojením světa živých a mrtvých. Jako by tím autor naznačoval, že neexistuje žádná hranice, zároveň to na čtenáře působí jako vyjádření zoufalosti, strachu, obav.

V povídce *Jed* se dostáváme spolu s vypravěčem do jeho dětství, které je vnímáno stejně jako v *Hradu smrti* – období plné bezstarostnosti, naivity, lásky. To je navozováno především vnímáním tepla a vůní – vzpomínky na aroma skořice, hřebíčku, muškátu, badyánu a vanilky (srov. *Hrad smrti* a čich, kterým je však vnímán rozklad, hnus). Vypravěč se vrací ve vzpomínkách na dětství také k sestře a Vánocům, přírodě, exotickému zboží, které bylo dováženo do otcova obchodu – zde jsou důležitými smysly čich a zrak. Dítě vnímá vše velmi intenzivně a hluboce uvnitř: „*Zdi a jisté přítmi zavřeného krámu nijak nebránily mému vidění, neb jsem se nedíval navenek.*“

Přesunem do jiné časové roviny se vypravěč dostává po několika letech zpět do otcova krámu (pohybujeme se ve snu, vzpomínkách, budoucnosti?), kde se ocitá s jakýmsi přítelem a jistým kolegou z dávných let, který na něj míří revolverem. Nejprve zbraň sklání a vmlouvá se na žert. Opět je zde žert a smích zobrazen jako zločin a krutost, ne vtip: „*Vyprázdňiv revolver, zastírá svůj skutečný, prvotní úmysl úsměvem, jehož ohybnost nemůže vidět jako my, a míří na mne poznovu.* „*Ani takto nemáte žertovat,*“ *pravím mu,* „*nebo i žertu může ďábel použít ke zločinu.*“ Zbraň má nejspíše v této povídce symbolizovat smrt, která může přijít nečekaně.

V *Cizinci* se setkáváme s postavou Neznámého, Cizince, Příchozího. Je zde užito intertextovosti jako v *Hradu smrti*. Naráží se na *Bibli*, Březinovu sbírku *Stavitelé chrámu*, Erbenovu *Kytici*. Co znamená věta ze *Stavitelů chrámu*: „*A všechna tajemství*

nocí jsem hodila do klína žen?“ Využívá implicitní autor této intertextovosti, aby nás nechal se zamyslet nad významem této věty, či spoléhá na znalost díla?

Jako v předchozím Demlově textu se i zde slovo stává tělem: „*Jistá vaše Jasnovidkyně pravila, kdyby lidé byli v Ráji nezhřešili, že by se plození dalo slovem. Víte, to je krásné, poněvadž je to pravda. Nebyla i proto uzákoněna zpověď? Ona byla od počátku, neboť člověku nelze žít bez slova: jednou aby plodilo, jednou aby hubilo – není to totéž?*“

Slovo jako důležitý pilíř *Tance smrti* nejen že se stává tělem, plodí či hubí, ale mnohde i chybí. Vypravěč totiž používá i neukončená větná spojení, vytváří nejen místa nedourčenosti, ale přímo konkrétní prázdná místa, která jsou vyznačovaná pomlčkami a musí být doplňována: „*Blasfémie, můj drahý, je neřestí úst, neztají-li se v rukou, nikdo se neodvážil přiřknout ji héroovi, jímž se stala autoritou - - - - - (...)* „*Tu se Cizinec usmál, a jistě bych ho byl politoval, kdyby další jeho řeč byla hned první větou nevnukla mým citům jiný směr. - - - - -*“ Domnívám se, že touto větou je míněna narážka na sílu slova a jeho dopadu.

V *Tanci smrti* se obdobně jako v *Hradu smrti* využívá přepjatých gest, křičících nebo mrtvolně strnulých tváří. Expresionistická povaha díla je pro čtenáře nejen jakýmsi vodítkem v přístupu k textu (tedy jeho předporozumění), ale zároveň nabízí určité obrazy, které jsou v některých případech až groteskně děsivé. V *Tanci smrti* je to sundání obličejů jako masky, na kterou se díváme, a kterou se snažíme pochopit, nebo vyprávění Cizince o tom, kterak potřeboval rukojeť ke své holi, a tak si za tímto účelem uřízl pravou ruku a po zjištění, že se zmýlil, si ihned uřízl levou. Nereálné se stává skutečným, vytváří se jakýsi opoziční svět ke světu reálnému. Zároveň tyto obrazy vnímám jako symboly reflexe sebe sama, vědomí vlastní omylnosti a nedostatečnosti.

Hrající revolver je povídkou, ve které na sebe strhává pozornost řeč. Je to naznačeno hned v úvodní větě: „*Nepodceňujte svých slov, mluvíte-li před dětmi.*“ Vypravěč zde na pár stranách čtenáři dokazuje, že slovo dokáže být silným hybatelem lidského osudu. Prvně nesrozumitelnou větu, kterou vypravěč jako dítě v sedmi letech slyšel, později chápe ve svém fatálním významu. Osudovost slova vypravěč dále stvrzuje: „*Na každého čeká jisté slovo. Na mne čekala Smrt a je to moje vlastní slovo.*“ Reflektující vypravěč vztahuje Smrt na sebe, je konkrétním slovem, které nemůže vyslovit nikdo jiný. Ani démoni nedokážou slovem pohnout. Stejně jako se Smrt může skrývat všude, má i různé podoby a je podle vypravěče tak moudrá, že se nám zjevuje

v tom, čeho nejvíce potřebujeme, a to podle toho, jaké má poslání: „*Je pak Smrt denní a noční, domácí a polní, osobnostní, národní a nezemská.*“

Vypravěč se po jedné historce obrací ke čtenáři, a přímo se ho ptá: „*Co se smějete? Myslíte, že vám něco tajím? Co byste řekli tanci, který by byl tak rytmický jako můj, ale kdyby jej tančil někdo pozoruhodnější než já?*“ Je tím snad myšlen tanec Smrti? Narážka na samotný název díla? Poslední tanec či cesta ke Smrti? Takovou cestou může být vypravěčova procházka kolem zahrady, která kdysi patřila jeho rodině. Před očima se mu zjevují různé příhody z jeho života od útlého mládí, jak by byl vypravěč duší svého rodného kraje – nyní, na cestě smrti, chápe věci, které kdysi dávno vnímal nesouvisle nebo vůbec. Svou krajinu vidí v „systému“ a „biologicky“, tedy chápe všechny její zákonitosti, názvy, význam polohy atd. Tato procházka je symbolem katarze, očistění, pochopení. Vypravěč se při komunikaci se čtenářem neustále ujišťuje, jestli mu rozumí, pochybuje nad tím, protože každá duše má jistou krajinu, do které patří a které rozumí nejvíce on sám. Život nelze vnímat pouze lineárně, jednoduše a přímočaře, zákruty duše a životních zkušeností jsou křivolaké, jak autor dokazuje v závěru *Hrajícího revolveru*: rodný kraj na sebe bere podobu stavení, ve kterém se vypravěč setkává se svým přítelem – když tu někdo vstupuje do dveří a opět míří na vypravěče: „*Zbraň hrála jakýsi vojenský pochod. Vrah se jen usmíval a já věděl, že při některém tónu houkne rána.*“ Zbraň je zde stejným symbolem jako v povídce *Jed*, tedy smrti, která může přijít kdykoliv.

Vypravěč *Tance smrti*, který prochází všemi povídkami, zcela zřejmě konstatuje vědomí vlastní fatální svázanosti s konkrétní existencí, poznává, „*že člověk nemůže vyjít ze sebe, kdyby nevím jak miloval, či kdyby nevím jak nenáviděl, tak jako strom nemůže vyjít ze své kůry, anebo želva ze svého pláště...*“¹⁰⁵ Smrt tu pořád je a bere vše, co člověka provázelo jeho životem – dětství, mládí, příbuzné, zvířata, rostliny, balvany... Smrt přichází a může mít, jak už bylo řečeno několikrát, jakoukoliv podobu. V závěru je symbolem jejího příchodu průvan a sama Smrt je pak „*vychrtlá, sehnutá, zahalená postava mizející za rohem. Byla tmavší než noc, poněvadž jsem ji v noci postřehl, a jakkoliv nemohla mluvit, aniž míti nějakou, ať zlou, ať dobrou žádost po něčem, neboť zlo už bylo dokonáno a dobro mrtvo, v té chvíli přece jsem poznal, že se zasmála a že chvátá za tím, co se na světě nazývalo „tajným zločinem.“ Ale nebyl to nikterak smích podle tohoto pojmu, poněvadž jediným, ale dokonale postačujícím výrazem tohoto smíchu byl onen chvat, ona shrbenost, ono zmizení. A jako by mne byl osvítil černý*

¹⁰⁵ Podle: Papoušek. *Existencialisté*, 2004. s. 144-145.

blesk, současně jsem poznal, že je to jedna z oněch neživých bytostí, které po posledním západu slunce obsadily svět.“ Tento sen, nebo lépe – jeho části objevující se v povídkách, vypravěč stopoval v období let 1909-1914 a snažil se dopátrat jeho původu. Dostává se tím opět k dětství, kde se prvně setkal se Smrtí v podobě úmrtí dítěte svého souseda. Tato skutečnost se mu usadila v hlavě a postupně rostla a nabývala čím dál tím děsivější a existenčně stravující podoby tohoto snu, který je vypravěči nejen snem, ale i symbolem a Prorokem.

Krátká povídka *Metamorfóza* uzavírá *Tanec smrti* a prolíná se v ní všechno se vším. Nápadně mi to připomíná básnickou sbírku *Ruce* Otokara Březiny, ve které dochází k supravodivému propojení subjektivního s kolektivním, pozemské s nadpřirozeným, slasti se smrtí a vše se dostává do vzájemného koloběhu. V *Metamorfóze* je to obdobné – dálka i blízkost jsou jedno a totéž, stejně tak viditelné i neviditelné bylo učiněno slovem, zdánlivě nekonečné se blíží, vypravěč při pohledu na vodní hladinu spatřuje tvář sestry apod. Zvláště poslední obraz jako by byl symbolem konečného vykoupení. Setkání se Smrtí pro vypravěče zároveň znamená i tolik vytoužené setkání s jeho sestrou. *Metamorfózou* vrcholí vypravěčova cesta i samotný *Tanec smrti*.

ZÁVĚR

Hrad smrti a *Tanec smrti* jsou texty, které svým obsahem vzbuzují naléhavé otázky o existenci a bytí člověka ve světě. Jsou reflexí zmateného jedince pohybujícího se v rozpadajícím se světě, který postrádá prostorovou a časovou uspořádanost, stávají se jakýmsi zachycením obrazu světa, ve kterém hraje důležitou roli smrt. Jedinec, který se jí cítí být ohrožen, prchá, ale marně. Volí proto únik do snu, ale ani zde nenalézá útěchu.

Oba texty obsahují značnou část nedourčených míst, na kterých se čtenář podílí, a jsou tak myslím vhodnými díly, na která lze aplikovat teorii kostnické školy recepční estetiky. Vypravěč zde rozehrává hru se čtenářem, který konkretizuje symbolické obrazy smrti, doplňuje místa nedourčenosti, a konstruuje tak svět textu. Dochází zde k propojování jednotlivých rovin – vypravěče, postav, děje a fiktivního čtenáře v textu. Vypravěč se často na čtenáře obrací a snaží se ho konfrontovat se svými myšlenkami

a pocity. Přenechává mu dostatek prostoru a s textem se spravedlivě dělí. Recipient se pak stává součástí děje a transformuje neskutečné v reálné a přetváří text v dílo na základě setkání textu s jeho vlastní představivostí; je to dynamický proces vztahu textu a čtenáře. Text sám o sobě klade jistá omezení (jsou jimi např. poznámky vydavatele v *Hradu smrti*, které usměřují text tak, aby se nestal zcela svévolně interpretovatelným). Čtenář ho tak dokáže lépe uchopit, naladit se na něj. Na základě toho se text stává objektem konkretizace čtenáře, který mu vtiskuje podobu a interpretuje skrytý obsah, čímž propůjčuje také obecnou platnost obrazům a symbolům.

Četba obou textů však neprobíhá vždy kontinuálně, nepřerušovaně. Čtenář je nucen vracet se k již zpracovaným částem, aby do jejich souvislostí mohl uvést další. Se získáváním nových informací dostávají ty dříve zpracované nový kontext a jsou tím vyvolávána další očekávání kladená na text.

Při analýze *Hradu smrti* se setkáváme s prolínáním různých žánrových forem. Autor tím obohacuje text a zároveň využívá typických prostředků pro tyto žánry, kterými jsou např. deník, odborný text, reflexe. Jistými postupy dokáže také parodovat vědecké postupy.

Vypravěč si zde také uvědomuje vlastní jazykovou nedostatečnost při charakterizaci zobrazovaného světa, zřetelně se projevuje jazyková skepse. Projevuje se

rezignace na objektivní poznání skutečnosti a vypravěč často do textu vstupuje svými poznámkami mířenými ke čtenáři: „*Jedině po tomto vysvětlení porozumí se dalšímu. Rukopis „Hradu smrti“ našel jsem 7. května tohoto roku. Den a čas byl takový – kdybych řekl, jaký miluji, bojím se, že by to bylo nepřesné, poněvadž nálada člověka nezávisí jen od toho, co člověk zná, nýbrž neméně i od toho, co ho potká.*“

Jazykové ztvárnění *Hradu smrti* se v některých částech opírá o symbolistní jazyk, což je patrné už na začátku: „*Tyto dešťové nitě, kmitající jemným, ale neustálým rytmem za noci májové mezi nebem a zemí před mým oknem, jakoby byly napjaty v rámu a jakoby se chvěly v neviditelných rukách, anebo jakoby někdo postavil náš dům na pravou vzdálenost od velikého hudebního nástroje Přírody, šumícího důvěrnou písní – ...*“ V obou dílech se setkáváme také s expresionistickými tendencemi, přepjatými a vyhrocenými gesty, mrtvolně strnulými tvářemi a téměř groteskními deformacemi. Svět jako by se rozlomil a jedinec vyjadřuje existenciální úzkost, která se projevuje strachem, pocitem pronásledování, úzkostí a nejistotou.

Charakter symbolu mají i dřevoryty Josefa Váchala, které doprovází *Hrad smrti*. Váchal vybral v textu místa zajímavá svým jazykovým zpracováním a schopností vyvolat ve čtenáři rezonující obraz. Setkáváme se s mraky, které se táhnou nad zemí jako andělé za noci blahoslavených (Příloha 1), dušemi bez pomoci (Příloha 2), či obrazem Hradu smrti (Příloha 3) nebo příchodem Smrti (Příloha 4). Váchal využívá žluté a černé barvy jako zdůraznění jejich kontrastu. I přesto, že v korespondenci s Demlem vyjádřil obavu, že dostatečně nedůvěřuje své síle a že by nechtěl oslabit účinek Demlových slov, jeho dřevoryty považuji za mistrné dílo umělce, který charakter Demlových symbolů dostatečně vystihuje. Zajímavé je vnímat Váchala jako empirického čtenáře, který se stejně jako další čtenáři zúčastnil recepce a interpretace díla.

Tanec smrti se zabývá především snem jako prostorem bytí. Objevují se zde motivy prolnutí světa živých a mrtvých, stírá se hranice mezi snem a skutečností, sen je zde prostředkem setkání s minulostí, odhalení duše, cesty subjektu ke katarzi. Vše se však nakonec stává zbytečností a jedinec zůstává na světě sám. Smích je zde zobrazen jako hrůza, zlo, krutost, výsměch.

Oba texty využívají aluzí. V *Hradu smrti* vypravěč odkazuje na *Notantur Lumina* Jakuba Demla, baladu *Vrba z Kytice* Karla Jaromíra Erbena, *Sen o Praze* Karla Hynka Máchy, *Město* a *Větry od pólů* Otokara Březiny či *Bibli*. V *Tanci smrti* se autor odvolává např. na středověkou satiru *Podkoní a žák* nebo Březinovo *Svítání na západě*.

V úvodu cituje úryvek z Arthura Schopenhauera, který v něm hovoří o snech. Touto intertextovostí očekává vypravěč od čtenáře určité znalosti těchto děl a je jen na čtenáři, jestli si potřebné informace dohledá nebo je už zná.

Hrad smrti i *Tanec smrti* poskytují dostatek prostoru pro čtenářovu interpretaci a imaginaci, čehož je dosahováno především užitím symbolů, které je potřeba dále určovat. Práce se zaměřila na jednotlivé aspekty vypravěče, textu, čtenáře a jejich vzájemných vztahů, k čemuž bylo využito teoretických poznatků kostnické školy recepční estetiky.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

DEML, Jakub. *Hrad smrti*. Praha: Paseka, 1992. 91 s.

DEML, Jakub. *Tanec smrti*. Praha: Československý spisovatel, 1970. 125 s.

Sekundární literatura

BÍLEK, Petr. A. Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v Aktu čtení. In: *Aluze*, 2004. roč. 8, č. 2-3. s. 134-135.

BINAR, Vladimír. *Čin a slovo: kniha o Jakubu Demlovi*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2010. 513 s.

CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 168 s.

DVOŘÁK, Miloš. *O Jakubu Demlovi*. Praha: Cherm, 2007. 245 s.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004. 330 s.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1997. 197 s.

GUZIUR, Jakub. Ideální teorie a implikovaný kritik. In: *Aluze*, 2004. roč. 8, č. 1. s. 151-154.

HAMAN, Aleš. *Literatura z pohledu čtenářů*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. 169 s.

HOLÝ, Jiří. Kostnická škola a její souvislosti. In: *Kritické úvahy o západní literární teorii*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2006. s. 107-148.

HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s.

ISER, Wolfgang. Apelová struktura textu. In: Sedmidubský, Miloš. *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vyd. Brno: Host, 2001. s. 39-61.

ISER, Wolfgang. Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře. In: *Aluze*, 2004. roč. 8, č. 2-3. s. 135-143.

ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In: *Aluze*, 2002. roč. 6, č. 2. s. 106-117.

ISER, Wolfgang. Recepční teorie: Iser. In: *Jak se dělá teorie*. Přeložil Petr Onufer. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2009. s. 73-85.

ISER, Wolfgang. *Teorie literatury*. Aktuální perspektiva. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. 51 s.

JAUSS, Hans Robert. Čtenář jako instance nových dějin literatury. In: *Aluze*, 2002. roč. 6, č. 2. s. 93-104.

KRAUS, Jiří; PETRÁČKOVÁ, Věra a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2001. 834 s.

MÁLEK, Petr. Teorie a praxe interpretace textu III: O Wolfgangu Iserovi. In: *Aluze*, 2002. roč. 6, č. 2. s. 105.

MAREŠ, Petr. Teorie a praxe interpretace textu II: O Hansi Robertu Jaussovi. In: *Aluze*, 2002. roč. 6, č. 2. s. 92.

PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 627 s.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Torst, 2004. 465 s.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. 144 s.

SZONDI, Peter. *Úvod do literární hermeneutiky*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. 184 s.

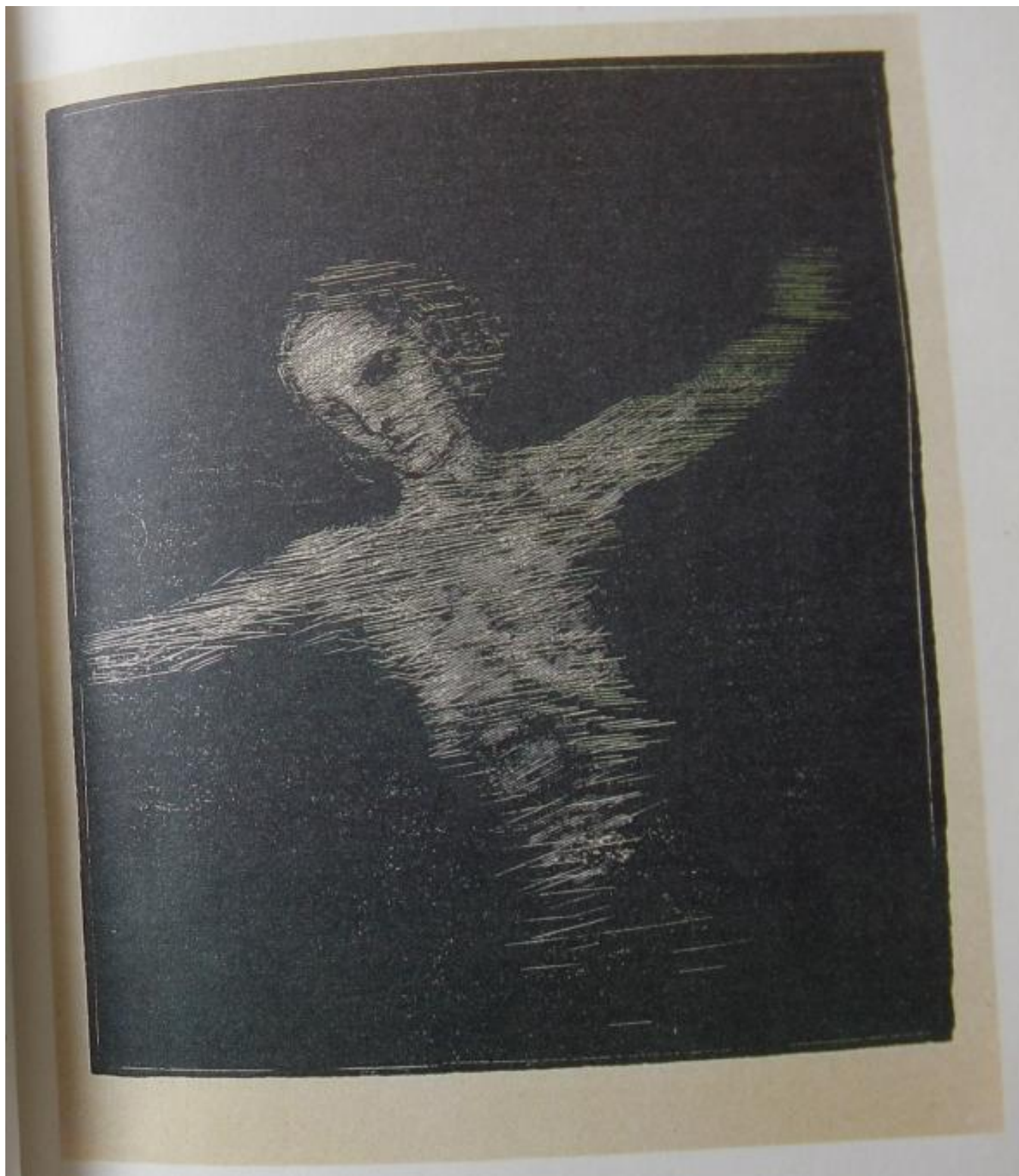
Internetové zdroje

MED, Jaroslav. Jakub DEML. In: *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 1995, 27. 9. 2006 [cit. 2012-06-23]. Dostupné z:
<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=999&hl=jakub+deml+>

Latinská rčení V. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2011, 8. 11. 2011 [cit. 2012-06-24]. Dostupné z:
http://cs.wikipedia.org/wiki/Latinsk%C3%A1_r%C4%8Den%C3%AD_V

PŘÍLOHY

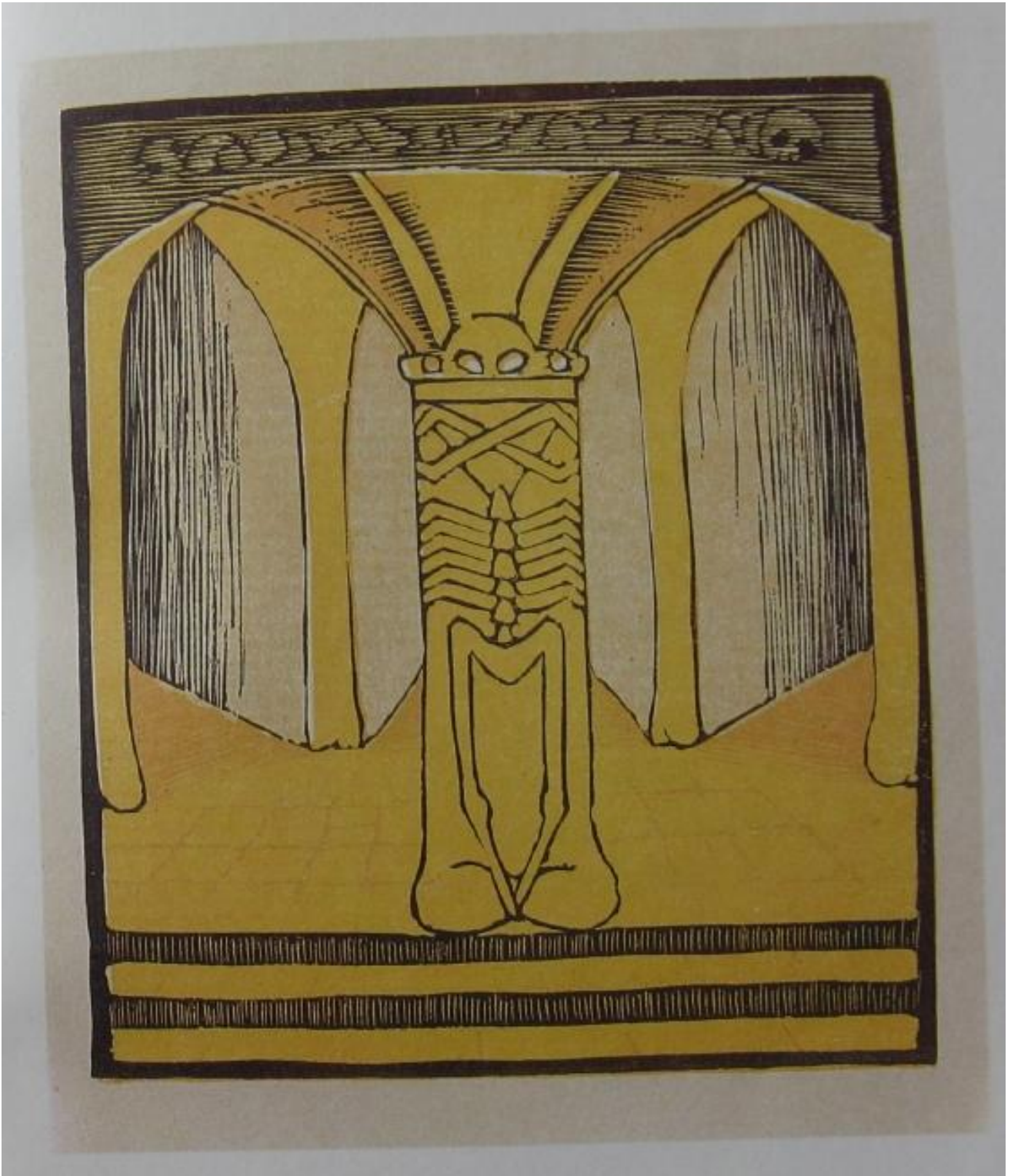
Příloha 1



Příloha 2



Příloha 3



Příloha 4

