

Umělecká slovesná fikce jako médium: polemická úvaha nad možnostmi a mezemi interpretace

Keywords: fiction, Media, creation of fiction, interpretation, ambiguity, stereotype, pseudo-stereotype.

Klíčová slova: umělecká literatura, média, geneze textu, interpretace, ambiguita, stereotyp, pseudo-stereotyp.

Abstract

Following study is shaped as analytic notes, which describes a various types of „essences” of fiction and search to better understand how we can study some literary work as „medium” or „agency”, e.g. newspaper messages with functions information, persuasive and entertaining: it is concerned about textes with any imitative function. One and the same fictitious event which was depicted with the help of discursus, persuasive declamation, e.g. report on clashes between protesters and policemen during unrest, can be created in two ways. However, one and the same literary work can be understood in two interpretations as well, without cutting a semantic possibilities of literary text. We bring two different views of Jan Neruda’s poem *Dědova mísa* (Grandfather’s Bowl) and we are convinced that nowadays it offers two horizons of perception, controversial ideas. At the close of this paper we ask questions about so called image stereotypes, misunderstanding and our stereotyped „thresholds of interpretation” (not only of „fiction”).

Studie má formu analytických poznámek a v první části popisuje různé „esenciality” literární tvorby. Zamýšlí se nad jejich interpretací v souvislosti s mediálním, tedy komunikačně informativním, přesvědčovacím a zábavným „rozměrem” literární tvorby, zvláště literárních textů s mimetickou funkcí. Jednu a tutéž fiktivní událost, popsanou diskurzivním jazykem a napodobující možnou situaci, např. mediálně atraktivní zprávu o údajně hromadných protestech, lze „tvořit” minimálně dvěma způsoby. I jedno a totéž literární dílo je možné vnímat ne jedním, ale několika protikladnými způsoby, aniž by to znamenalo zásadní ochuzení textu. Autor přináší dva výklady známé básně Jana Nerudy *Dědova mísa*, o níž je přesvědčen, že nabízí dvě různé perspektivy pro interpretaci. Na závěr klade otázky týkající se tzv. stereotypů a stereotypů našeho vnímání nejen literárních děl.

Pojem *literatura* (umělecká slovesná fikce, umělecká slovesná produkce) je možné chápat v různých souvislostech, kontextech, můžeme jej studovat v mnoha dimenzích (Mikuláš 2016); označme je za esenciality¹, za nezbytné rozměry „bytí literatury”. Žádná z esencialit neexistuje sama o sobě, žádnou z nich nelze absolutizovat, každá z nich je sama o sobě problematická a její absolutizace zavádějící. A jakkoli se níže uvedené bude jevit zprvu jako banální, je dobré si tyto esenciality připomínat, neboť na jejich bázi se vytváří spojnice mezi texty uměleckými, s komplexně estetickou funkcí, a texty s funkcemi věcně informačními, přesvědčovacími, zábavnými etc., tedy mediálními. Medialitu lze chápat: 1. v širokém smyslu slova, tedy literární text se jeví jako nástroj, zprostředkovatel, též pretext, médium pro umělecké (adaptační) i mimoumělecké zhodnocení, 2. v užším smyslu slova, tedy jako žurnalistickou mediální perspektivu: právě tu zakládá komplex tří dominantních funkcí, tedy informovat, přesvědčovat a bavít. Většina čtenářů vnímá uměleckou a zvláště populární slovesnost jako médium, zprostředkovatele, nosič zajímavých informací, poučení, zábavy...

Jako zásadní se v uměleckém díle jeví následující esenciality.

Umělecká literatura je jistě o b r a z nějaké skutečnosti, objektivně-subjektivní i fiktivně-reálné, takto je (někdy naivně, jindy distančně) vnímána během četby: slova, věty a odstavce budí dojem, že cosi reprezentují: postavy, jejich monology a dialogy se stávají jakýmsi recepčním modelem tu potvrzujícím, tu doplňujícím, jindy pak problematizujícím naši zkušenost jako součást obecné zkušenosti (neliterární i oné literární). Intermediální studium (Žilka 2015) umožňuje mj. ukázat, jak „jedno a totéž”, ztvárněné jinými prostředky, s jinou intencí, není „jedním a týmž”; umělec adaptující určité dílo k němu přistupuje jako k látce svého druhu, s cílem vytvořit nové umělecké dílo na původní artefakt nepřevoditelné.

¹ V pojetí těchto esencialit jsem byli inspirováni koncepcí „bytí literatury” polského marxistického (marxizujícího?) badatele Henryka Markiewicze, prezentovanou ve slovenském výboru z jeho prací nazvaném *Aspekty literatury* (1979, vybral a přeložil Pavol Winczer).

Obraz má svoji perspektivu, hloubku, figurativní vizualitu, symboličnost, „vztlakovost“ (Mathauser 1988), provokativnost, obsažnost. Nebo se jeví jako vyprázdněný. Pojetí literatury jako umění zobrazování slovem, např. plasticky či chaoticky, konkrétně nebo abstraktně, přesvědčivě, útěšně či provokativně míří k mimetické estetice, ale nejen k ní, nutí čtenáře k poměrování obrazů s mentálními předobrazy, ke kladení otázek, zda obraz postavy či situace je adekvátní či neadekvátní realitě. Jde o permanentní srovnávání napsaného se skutečným, hledání toho, co je na obraze pravdivého, tedy v souladu s názory, zkušenostmi i koncepty, a co je tzv. nepravdivé, lživé. K této situaci dochází zcela běžně ve školním prostředí; na jedné straně permanentně hrozí četba naivní, ztotožňující napsané se skutečným (napsané jako přímý reprezentant vnímané skutečnosti), na straně druhé jsou však slovesné obrazy novou realitou svého druhu, nemohou být odpreparovány od něčeho, co i v procesu jednoznačné denotace zmnožují. Například věříme, že každou literární postavou je lidský svět bohatší.

Literatura se tak jeví jako obraz reality, její re-representace (jakkoli specifická, ikonická, indexová či symbolická), v této opakované prezentaci (resp. její možnosti) se spatřuje cosi jako smysl díla. A částečně podobně se chováme k žánrům mediální tvorby, k rozhovoru, fejetonu, reportáži, u nichž však zásadně předpokládáme vnější soulad s realitou, plnou reprezentativnost, přesvědčivost, ovšem i jistou dramatickostí, naléhavost, „pohlazení po duši“, jakkoli je tento obraz *de facto* služba na trhu jiných služeb. Umělecké dílo literární se přímé služebnosti většinou vzpírá, tzv. slovesný obraz nemusí mít jen jeden denotát (jakkoli se tváří např. jako jednoznačná parabola), rozhodující mohou být právě plazmatické konotace, narážky, aktualizace, celek významového dění. Přesto i umělý produkt mimetický může být jednoznačný, jak si později ukážeme.

V souvislosti s pojetím literatury jako obrazu/obrazů se nabízí i esencialita literatury jako aplikovaného h l e d i s k a. Vidíme jen to, co nám umožní vypravěč, slyšíme jen to, co nám dovolí zaslechnout, prožíváme jen to dění, které nám zprostředkovává např. lyrický sub-

jekt. Např. Umberto Eco (2010) v monografii *Lector in fabula* autorovu hru s kooperujícím (zmateným) čtenářem ukazuje na interpretaci textu povídky francouzského prozaika Alphonsa Allaise *Velmi pařížské drama*.² Rovněž zblízka je tematizovaný objekt viděn jinak než z dálky, je něčím jiným: zvětšenina je cosi podstatně jiného než zmenšenina, rentgenový snímek je bazálně odlišný od termodynamického, jakkoli je snímkována jedna a tatáž věc, např. lidská ruka. Marina Leonovová (2015) ve studii *Фрактальная перспектива и нарративные стратегии ее создания на примере прозы постмодернизма и символизма* vychází z premisy, odvolávajíc se přitom na výzkumy Mandelbrotovy:

[... při] iteraci se symetrie systému mění [...] s bezprostřední závislostí na vzdálenosti mezi pozorovatelem a objektem pozorování. Jeden a tentýž objekt může být chápán jako bod („n“ rovná se nula), rovina („n“ rovná se jedna) a těleso („n“ rovná se tři) nebo jako mnohorozměrný prostor. Jedno a totéž, např. klubko nití, se z určité vzdálenosti, perspektivy jeví jako bod, poté jako trojrozměrný objekt (figura), dále ve vzdálenosti deseti milimetrů vidíme chaos jednorozměrných nití, měnících se ve vzdálenosti 0,1 mm ve sloupy (Leonovová 2015, s. 19).

Jednomu a témuž objektu lze tak přidat různé množství dimenzí (ibidem), chcete-li – iluzivních rozměrů (vjemů, nejen ve výtvarném umění).

Literatura je takovým specifickým slovesným výrazem *hlediska, točky zrenija, point of view* (autora, vypravěče, postav, čtenáře...). A stejně jako téma je důležitá i distance, úhel „snímkování“, statičnost či dynamičnost slovesných sekvencí, to, zda je stylizován pohled (situační existence na ploše) komára, nebo velblouda. Literární dílo tedy vzniklo s jistým záměrem, intencí, už proto vzniká dojem, že právě tento záměr, právě a jen tato intence je klíčová pro jeho adekvátní při-

² Podle našeho názoru jde jistě o sofistikovanou hru, která předpokládá kombinatorní úsilí čtenáře, vychází mu vstříc, ale současně přináší racionální řešení, které vynechané části „skládačky“ dotvoří v souladu s informacemi přímo vepsanými do textu. Polemika s Ecovou interpretací však přesahuje prostorové možnosti našeho příspěvku.

jetí, pochopení, že právě rekonstrukce tohoto záměru je cílem minimálně explikační analýzy, že jen tak se vyhneme dezinterpretaci, polo-
pravdě, nepřipustným posunům. Problém přirozeně nastává v okam-
žiku, kdy nám autorský záměr není přímo (ani nepřímou) dán, nemáme
jej k dispozici např. v archivně dochovaných dopisech, anebo dokonce
publikovaných, s autorem si nemůžeme promluvit etc., záměr tedy
musíme z textu rekonstruovat. Nejednou se nejen tzv. naivní čtenář
dopouští zjednodušení daných identifikací vypravěče s autorem, po-
stavy s autorským stanoviskem, zjednodušení daných prostým vklá-
dáním zkušenostních obsahů a přání do významu a smyslu recipo-
vaných vět. Mediální produkt je ovšem také výrazem hlediska toho,
kdo jej vytvořil nebo objednal (případně honoroval), poslal do redak-
ce novin, časopisu, televize a prezentoval přesvědčivě jako cosi důvě-
ryhodného, snad i „jedině správného“.

V umění slova a fikce bychom si měli cenit projevů *a m b i v a -*
l e n c e, mnohoznačnosti či mnohovýznamovosti (Empson 1963) jako
inherentních esencí slovesného artefaktu; ten se od autorského
záměru odpoutává, emancipuje se. Mnohoznačnost a mnohovýzna-
movost jsou typickými znaky literárního díla, proto je jediná „koneč-
ná“ interpretace nemožná. Tato skutečnost o mediálním sdělení váza-
ném na „nosiče“ hromadných sdělovacích prostředků neplatí, zde se
jednoznačnost předpokládá a je vyžadována na trhu informací a infor-
mačních služeb. Patří k zásadním rysům důvěryhodnosti zprávy, re-
portáže nebo textu rozhovoru. Na druhou stranu ani žurnalista či
lidový mluvčí se někdy nevyhýbají dvojnáznosti, jakkoliv z jiných
důvodů než je esenciální estetická ambivalence...

Literatura je jistě *s t a v b a*, rozrůzněná struktura a hierarchický
systém tematický, žánrový, stylistický, předpokládá jednak nějaký
konstrukční plán, jakousi hegelovskou ideu, ale také funkční stavební
prostředky realizace, v nichž se onen konstrukční záměr manifestuje,
zjevuje, demonstruje. Nemusí mít zrovna podobu, kterou nám (v)su-
geroval E. A. Poe ve *Filozofii básnické skladby*, ovšem umělecká li-
teratura je nesporně stavbou svého druhu, je to bytí „nějak udělané“,
jak věděli už ruští formalisté a po nich fenomenologové (dílo jim byla

„danost tvarově intencinální...“). Přirozeně se můžeme ptát, jak „je
udělán“ ten či onen motiv, jak je představena ta či ona postava, jak je
„uděláno“ celé literární vyprávění. Konstrukcí je ovšem i reportáž,
i fejeton či politická analýza; televizní infotainment je též čímsi struk-
turován. Lze namítnout, že mediální život je „jepičí“, představuje
službu dni, ale v daném okamžiku jest psychologicky či jinak vlivnější
než aktualizovaná estetická funkce literárního textu. I v mediálních
produktech jsou jasně patrné tematické, žánrové, kompoziční stavební
elementy, odhalené nebo skryté; čím jsou skrytější, tím je mediální
sdělení přesvědčivější, což ve slovesném umění zcela neplatí. Umě-
lecký i mediální produkt představují „stavby“ svého druhu – ale přesto
na první pohled odlišné. Umělecké významové dění musí mít sofis-
tikovanější, pevnou stavbu a motivickou „vazbu“, někdy nevádí, když
tuto umělost, konstruovanost čtenáři (funkčně) prozrazuje. Žurnalista
svou mediální slovesně přesvědčovací strategii maskuje např. tzv.
neosobním výběrem faktů. Kdyby dal přímo najevo, že jeho reportáž
je např. jen hrou s fakty a hledisky, přiblížil by se umělci, jako žurna-
lista by však zklamal.

Literatura je jistě *f u n k č n í j a z y k*, v němž (dobře či špatně) vo-
lená slova, mezitextové narážky, nuance pojmenování, překvapivá ne-
bo konvenční syntagmata hrají naprosto klíčovou roli v následném
vnímání a hodnocení re-prezentované skutečnosti („obrazu“). Sa-
mozřejmě jsou výrazem nějakého postoje, nutného (nutkavého) hod-
nocení, projeveného záměru pisatele. Jazyk literárního díla však nelze
chápat zúženě jen jako volbu synonym či vhodných figur či tropů.
V nejširším smyslu slova je literatura „jazyk sám“, protože právě
jazyk ve všech jeho dimenzích a funkcích je zobecněná i konkretizo-
vaná zkušenost: literatura je „stavba ze slov“. Identický obsah sdělení
v literárně uměleckém textu, zvláště v básnickém, nelze vyjádřit
jiným způsobem, což v mediálním světě do jisté míry možné je; li-
terární dílo je samozřejmě jednota v mnohosti, nelze apriorně tvrdit,
že jakýkoli zásah do něj by měl vždy fatální následky, ovšem míra
vázanosti této „stavby ze slov“ na její významovou potencialitu je
jistě odlišná od neliterárního sdělení mediálního či jiného (soukromé-

ho). „Přepis” např. Poláčkova nebo Vančurova textu do „jiné češtiny”, kterou by byly potlačena jazyková komika a funkční jazyková polystylovost pretextu, by se ukázal jako katastrofální krok, v němž by „nové” dílo bylo jen pahýlem toho původního (něčím podobným digestu). Na druhou stranu existují stále nové pokusy o modernizace a adaptace klasických děl, jejich přepisy, nejnověji „rekompozice Máchova *Máje*” Ondřeje Koupila nazvaná *Květen*³ (2020). I funkční jazyk médií lze uměleckým slovem, mimeticky, napodobit a využít. I v žurnalistice je analýza jazyka současně analýzou smyslu mediálního sdělení, onoho „narativu”, o který se dokonce vede zápas⁴. Míra vázanosti a koherence této stavby je ovšem jiná, byť i zde existují přechodové vrstvy.

Literatura je nesporně i n f o r m a c e, resp. vír těch či oněch, relativně správných nebo zavádějících informací např. o autorovi a jeho záměru, o jeho skutečných či projektovaných zkušenostech nebo přesvědčení, o jím zachycované skutečnosti, o žánrovém povědomí a hledisku, o estetických normách doby vzniku, o historickém tvůrčím záměru a jeho kompatibilitě s dnešní zkušeností atd. atd. Zvláště realistická díla nabízejí tyto informace, jako by šlo o informační média: např. informace o míře inflace v Německu po první světové válce zprostředkovává román E. M. Remarqua *Černý obelisk*, jenž také dodnes slouží ekonomům jako ilustrační příklad „hyperinflace”. Romány H. de Balzaca byly kdysi klasikům marxismu zdrojem informací o ekonomice kapitalismu „volné soutěže”. Sociologové a polito-

³ Na pozadí pretextu však vyhlíží jen jako jeho redukce, ba trivializace. Původnímu textu mnoho nových kvalit nepřidává, mnohé hodnoty, zvláště hláskové instrumentální a melodické, zcela (a záměrně) eliminuje.

⁴ Jazyk a styl médií je samozřejmě ovlivněný tradicemi katolickými, pravoslavnými, konfuciánskými, muslimskými atp. a ukazuje substanciální odlišnost přímé semiózy dané také politicko-mocenskými ambicemi. Už samotná přímá vlastní pojmenování jsou toho dokladem – tak jistě teritoriálně sporné ostrovy mohou být „Senkaru” (japonský pohled) nebo „Diauo” (čínský pohled), jiné ostrovy pak Falklandy (pohled Velké Británie a jejich spojenců) nebo Malvini (pohled Argentinců a jejich spojenců); jeden a tentýž představitel země může být jednou „prezident”, podruhé „vůdce”.

logové, ale i pracovníci reklamních agentur, PR či dokonce *intelligence agency*, učitelé dějepisu a jiných předmětů mohou číst literární dílo právě takto faktograficky, resp. modelově. Mnozí čtenáři i dnes vnímají přečtené především jako zdroj informací – běžnými reklamními frázemi se stala tvrzení o jeho autentičnosti ve smyslu „psáno podle skutečnosti”, autor to prožil, píše ze zkušenosti atp., aby se překryl fakt, že umělecká literatura musí být fikcí a že jen jako taková funguje (v konečné instanci je vše iluze, jakkoli třeba i reálná fikce). Mediální sdělení, jakkoli bude třeba jen fiktivní, vymyšlené (*fake news*), musí vždy budit dojem pravděpodobnosti a jako takové bude vnímáno (virtuálním konzumentem mediálních obsahů, naladěným na stejnou „vysílací vlnu”). Jakkoliv umělecké dílo je „věčně živé”, zatímco mediální zpráva a komentář jsou „službou dne”, s nímž domněle odchází do nebytí, neplatí to absolutně. Naopak, nezaškodí si přečíst starší výtisky novin, zhlédnout televizní show nebo sledovat reklamní plakáty.

Umělecká literatura se podobně jako média v užším smyslu slova jeví být nástrojem ovlivňování našeho vnímání a hodnocení světa, např. sociálně technických objevů ve sci-fi, politických, válečných a jiných událostí v historických románech, perspektiv vývoje člověka v utopické a antiutopické tvorbě, v literatuře vnímané jako antropologie. Persuasivní strategii plní nejen texty rétorické a žurnalistické, u nichž se to předpokládá (jakkoliv jsou prezentovány jako objektivní a nezaujaté), ale i ty, které proklamují především estetické a esteticko-umělecké záměry. Přesto umělecké dílo není nikdy jen „kulem vyhlásek” (F. Halas) a nástrojem ovlivňování např. voličů (v rámci volebního klání) nebo konzumentů zboží (v rámci reklamní strategie), nebo výuky např. dějepisu, zaměřené na vytváření oficiálních či domněle oficiálních vzorců hodnocení historických událostí, např. na hodnotové ose „revoluce-převrat-puč”, týkající se let 1948 (a 1989) v bývalém Československu. Ono „být navíc” je vlastní uměleckému slovu, jakkoli ani ono se nebrání (nebo nemůže bránit) redukci na výraz autorova přesvědčení (a s ním spojených tzv. předsudků, např. rasových, nacionalistických, antisemitských etc., těchto

následně absolutizovaných a lehce zneužitelných jako „kladivo na spisovatele“). Primitivní pohled na literaturu je zde o to nebezpečnější, že redukce se tváří jako věda, odkrývající bílá místa literárních dějin.

Literatura je nesporně fenomén nejen věcně užitečný, nejen povznášející a prostřednictvím obrazů nás definující (utváří naši sebe-definici), ale i přinášející intelektuální nebo kváziintelektuální zábaavu, rozkoš a rozptýlení, a to poměrně širokému okruhu čtenářů, zvláště tzv. populární literatura a žánrů s populárně zábavnou funkcí. Může být dokonce médiem nabízejícím eskapismus, únik z neutěšené životní skutečnosti do virtuálního světa příběhů, ikon, fantaskních zkušeností, čímž se přibližuje jedné z funkcí médií (preferovaných ve světě bulvárním, zaměřeném na tzv. celebrity a jejich aféry, na cizí neštěstí etc., kompenzující nedostatky a selhání recipientů těchto vyprávěnek). Faktem je, že pokud literatura nudí, musí rezignovat na oslovení podstatného segmentu svých čtenářů a její „mediální“ dosah bude extrémně omezený. Na druhou stranu: v konečné instanci právě čtenář rozhoduje, zda její „nezábavný“ text (takto označen kritikem) bude bavit. Rozdíl mezi mediální „storkou“ a literární „story“ je nabílední, v recepci však ona zábavná funkce může hrát rozhodující roli a stírat specifickou literárního sdělení.

Pojem *moderní médium* (Čmejková, Hoffmannová 2003, Thompson 2004), jakkoli nejčastěji asociován s *hromadnými sdělovacími prostředky*, však má podstatně širší dimenze. Umělecká literatura vstupuje do kontextu intermediálního, stává se v něm *metatextem* svého druhu, podobně jako třeba divadlo, film nebo comics (všechny tyto útvary navíc mají svoji literární stránku), ale i jako reklamní slogan, plakát etc. Na jedné straně permanentně hrozí redukování literárního sdělení na prvoplánovou informaci, vzkaz, reprezentaci, na druhé straně se literatura otevírá adaptační perspektivě a sama se může jevit jako adaptační médium. Divadelní, filmové, comicsové a jiné úpravy, resp. adaptace (Hutcheonová 2012) literárních děl činí z literatury médium inter-textuality a inter-mediality (Žilka 2015). Literatura jako kdyby adaptovala ze slovesné reality různé

vrstvy lexikální zásoby, rozmanité stylémy, lidovou či sofistikovanou figurativnost i přenášení významu pro vlastní potřeby. Vzniká dojem, jako by adaptační strategii bylo podřízeno i dílo, které poskytuje látku jinému druhu umění, jako by existovala (hypoteticky) jedna a tatáž látka, která provokuje různá ztvárnění, různé koncepce výkladu a ztožnění.⁵

Literatura, především pak lyrika (Miko 1988) s vědomím, že i próza má svůj rytmus a melodii, je jistě slovesně fonetický, instrumentalizovaný hudební *akustický fenomén*, orchestr, v němž zvuky, šumy, tóny, důrazy a melodicko-nemelodické elementy vnímáme tím zřetelněji, čím méně rozumíme nominálnímu, natož pak přenesenému významu užitých slov a vět. Ale i plně srozumitelný text podvědomě vnímáme jako „zvukovou orchestraci“, skladbu svého druhu, ve srovnání se skutečnou hudební kompozicí samozřejmě jako podivnou a nenáležitou (při amputaci smyslu slov), ale přesto latentně rytmickou, nějak zvukově organizovanou, s pravidelně se opakujícími segmenty (danými např. uplatněným prozodickým systémem, rýmem a asonancemi, figurami vzniklými opakováním slov a vět, etc.). Mistrem v analýze tohoto zvukově intencionálního, eufonického rozměru literatury byl Jan Mukařovský (viz jeho známé analýzu zvukové stránky Máchova *Máje*).

Všechny tyto a mnohé, mnohé další „esenciality“ vedou jistou vnější spojnici mezi žánry literárními a žánry publicistickými, ve vnímání literárního artefaktu nějak koexistují, navzájem se zrcadlí jedna v druhé, jsou oddělitelné jen a pouze v abstrakci, v rámci analytické

⁵ Např. „ikonická“ Kafkova próza *Proměna* (*Die Verwandlung*) poskytla látku četným comicsovým, filmovým, divadelním i jiným adaptacím, které jsou současně její samostatnou a tvůrčí (jakkoli z pohledu Kafkova textu problematickou) interpretací. V této spleťtí sítí adaptací, „závislostí“ a „nezávislostí“ vzniká, jakkoli falešná, iluze o možnosti pretextu samotného Kafkova textu *Proměny*. Srov. mj. i naši studii *Konkretizace jako forma interpretace: filmová adaptace povídky Franze Kafky Proměna* (s přihlédnutím k dalším konkretizačním pokusům), jež byla přednesena na pátém ročníku konference Česká literatura a film v Nitře (2018, s. 87–109).

(a v jistém smyslu vydělující, oddělující, amputující) práce „kognitivního mozku“, jenž se snaží rozkládat to, co je jednotné a relativně harmonické. Všechna tato pojetí současně přímo či nepřímo, více nebo jen okrajově předpokládají, že ke knize a jejímu textu, ke slyšenému slovu v audioknize, ale i viděnému a vůbec ke smyslům se obracímu artefaktu je možné přistupovat jako k médiu, jako k nástroji, jenž zprostředkovává jisté esence a jejich efekty. Do pozadí se však dostává to, co tvoří umělecký text uměleckým textem. Vnímání literatury se zplošťuje, trivializuje, schematizuje v přímé závislosti na jejím pojetí jako hromadného média. Mnohoznačnost a mnohovýznamovost literárního textu ustupuje jeho domnělé jednoznačnosti a transparentnosti, rafinovaná slovesná práce je přehlížena a text vnímán v doslovném významu slov a vět (bez stylových a vůbec jazykových nuancí). Symboličnost je na překážku pochopení sdělení. Vše, co čtenáři cestu k literárnímu sdělení domněle nebo i fakticky znesnadňuje (ve srovnání s mediální službou), je odmítáno právě s poukazem na to, že činí dílo příliš těžkým. Nejen ve školní praxi, s níž má autor této úvahy bohaté zkušenosti...

Pokud budeme chtít vnímat mediální rozměr literárních textů mimo běžné „mantinely vnímání“, tedy vnímat je jako mimořádně citlivé, esteticky specifické, „nespolehlivé“ a přitom multisémantické generátory komplexně estetických informací, budeme tedy muset přesáhnout běžné horizonty vnímání problematiky, jež se soustřeďují např. na výzkum žurnalistické fráze v textech, na analýzu promluv politiků v hromadných médiích nebo v parlamentech, na literární texty prezentované v hromadných sdělovacích prostředcích (tisk, rozhlas, televize, internetová diskuse, sociální síť etc.), na analýzu rétorických a přesvědčovacích strategií ve veřejném prostoru etc. Nepomůže nám ani obraz novináře, jak jej literární texty zachycují. Umělecká literatura a klasická informační média totiž mohou spolupracovat, ovlivňovat se, proto umělec slova vytváří fiktivní románovou reportáž nebo krátkou fiktivní zprávu se stejnou působivostí jako žurnalista, jistě však s odlišnou funkcí, např. vrhající světlo na mediální prostředky ovlivňování diváků a čtenářů.

Snažili jsme se ukázat jinde, a to ve studii *Několik poznámek k metodologii hodnocení a k interpretaci literárních jevů* (Mikulášek 2018a), jak *point of view* rozhoduje o tom, jak bude jedna a tatáž událost prezentována. A jakkoli se předpokládá, že důležitým znakem komunikátu žurnalistického bude pravdivost, konkrétnost, epičnost, spolehlivost, stručnost, přesvědčivost, vnější atraktivnost, což literární text nutně nezakládá jako podmínku bytí, je možné literárními prostředky (mimetickým využitím, přenosem do literárního světa *sui generis*) onu žurnalistickou situaci prezentovat jako model, rekonstruovat ji, snad i slovesně přesvědčivě.

Za základ si zvolme jistě modelovou situaci: jde sice o fiktivní, literární skutečnost, ale analogickou agenturním zprávám, do reality jednoduše přenositelnou situaci, kterou vymežíme jazykovým médiem (stylem) relativně, jakkoli žurnalistickým, neutrálním, hodnotově nezabarveným jazykem a modelově zpravodajským stylem. Jako kdyby⁶ se stalo v městě „N. před několika hodinami“:

Několik set demonstrantů s vlajkami a transparenty požadujícími větší ochranu životního prostředí a demisi vlády se střetlo s policejním kordónem, který je vytlačil z centra města; policisté několik z nich zatkli.⁷

Jistě modelově⁸ existují (ve světě žurnalistiky, ale stylově konvertovatelné i do jiných vrstev) v zásadě dvě interpretace takto korektně dané události, zaznamenané hodnotově snad neutrálním novinovým jazykem a stylem, a to s výlučným ohledem na to, jsou-li naše sympatie z jakýchkoli důvodů na straně policie (potom jde o dobro, jež nás chrání před zlem), nebo na straně demonstrantů (potom policejní „brutální síla“ ohrožuje naši bezpečnost, staví se jako zlo, před nímž

⁶ Právě ono *jakoby* a *jako by* zakládá schopnost uměleckého díla „budit dojem“ faktu reálné přítomnosti mediální funkce.

⁷ Autor studie se inspiroval modelovým příkladem z oblasti tzv. mediální výchovy, cvičebnicí, jež obsahuje i příklady tzv. hodnotících výroků, jejichž hledáním jsou „úkolování“ studenti, resp. žáci základních škol, srov. Mičienka, Jiráček 2007.

⁸ K podstatě tzv. modelovacích technik srov. první oddíl naší monografie *Realitou k tvorbě* (Mikulášek 2016, s. 10–42).

varujeme). To vše má řadu dalších navazujících konotací, neklamně politických a (třeba na ose „zlého potlačujícího režimu“ a „protestujících protirežimních sil“). Na realisticko-fiktivní ose přijetí či odmítnutí těch či oněch si lze představit dvě modelově protikladné zprávy („zprávy“ jako součást fiktivního literárního textu):

Po zuby ozbrojené mocenské složky vládnoucího režimu brutálně rozehnaly pokojný průvod ochránců životního prostředí a na požadavek svobody slova odpověděly obušky, slzným plynem a plastovými projektily, stejně jako hromadným zatýkáním.

Pořádkové složky operativně zabránily nebezpečnému srocení tzv. ochránců životního prostředí, jež hrozilo kdykoli přerůst v akty výtržnictví a vandalismu. Jak nám sdělil dobře informovaný zdroj, organizátoři nepovolené nátlakové akce budou přivedeni k odpovědnosti.

Jazykově i hodnotově neutrální interpretaci události představuje do jisté míry výchozí text, přičemž obě další jsou projevem vyhraněného hlediska, jazyka, persuade, jsou však naivně vnímané jako cele mediální, tedy zprostředkující realitu. Mediální analýza klíčových hodnotících výroků by ukázala jejich absolutní preferenci před těmi, které jsou primárně vnímány jako nositelé věcné (kvazi-věcné) informace. Na jedné straně tedy stojí *Po zuby ozbrojené* (obraz vzbuzuje hrůzu) *mocenské složky* (politická moc stojící jako hrozba) *vládnoucího režimu* (do zprávy se snadno vnáší politický rozměr, stát je redukován na režim, na něco málo legitimního, přechodného) *brutálně rozehnaly* (policejní síla se projevuje neakceptovatelným násilím) *pokojný průvod* (hodnocení se láme, průvod je mírný, jde o „klidnou sílu“) *ochránců životního prostředí* (kdo by nechtěl chránit životní prostředí, demonstranti jsou „naši“) *a na požadavek svobody slova* (přirozený požadavek demokracie) *odpověděly obušky, slzným plynem a plastovými projektily* (útok na demokratické hodnoty, neakceptovatelné násilí) *stejně jako hromadným zatýkáním* (represe jako další neakceptovatelná reakce).

Primitivně řečeno: „ti zlí“ napadli „ty hodné“.

V druhém případě *Pořádkové složky* (klidná síla zajišťující naše bezpečí a pořádek ve městě) *operativně* (bez nebezpečného prodlení)

zabránily nebezpečnému srocení (samotné slovo má ostnaté konotace, evokuje nebezpečí) *tzv. (hodnotící přívlastek zpochybňující status demonstrantů) ochránců životního prostředí, jež hrozilo* (explicitní výraz nebezpečí, ohrožení) *kdykoli přerůst v akty výtržnictví a vandalismu* (bylo zabráněno kriminálnímu jednání, nutná a pozitivně hodnocená prevence zločinů). *Jak nám sdělil dobře informovaný zdroj, organizátoři nepovolené nátlakové akce budou přivedeni k odpovědnosti* (odkaz na zdrojovou autoritu, spolehlivost, dále pokračuje seriózní tón „klidné síly“).

Primitivně řečeno: „ti hodní“ zde bojují proti „těm zlým“.

O efektu rozhoduje, v rámci přijatých strategií, médium tvořivého jazyka. Samotný výchozí fragment umožňuje různé aktualizace, resp. oba výklady se jeví jako stejně relevantní, přesvědčivé, možné, pokud nejsou zrovna vztáhnuty na ty, které preferujeme politicky, osobnostním ustrojením nebo jinak. Je-li první či druhá interpretace bližší tzv. pravdě⁹, ponechme stranou, v prostoru modelového textu jsou obě stejně validní a in-validní¹⁰.

⁹ Je většinou nemožné si ověřit „pravdivost“ zpráv reálně mediálních, dejme tomu agenturních a ze „spolehlivých zdrojů“, a samozřejmě jest zcela nemožné verifikovat ony fiktivní, jakkoli je mezi oběma strukturální i jiná souvislost. Ovšem platí, že naše politické preference a přednastavené vzorce jazyka/vnímání např. zemí by posunuly mediální obsah z jedné roviny do druhé už jen uvedením místa demonstrace (Paříž, Jeruzalém, Manáma, Hong Kong, Los Angeles, Kuala Lumpur, Moskva, Johannesburg, Caracas, Varšava, Teherán...). Na první pohled je rozhodující jazyk, pojmenování, jež hraje naprosto zásadní roli v prezentaci „skutečnosti“ – ostatně už primitivní redukce státu na „režim“ není jen vnější jazykový trik. Přijetím jazyka přijímáme i hodnocení a obraz událostí. Možná se zdá, že co nejméně zatížený, dejme tomu „autentický jazyk“ se jako jediný může stát sférou samostatného myšlení a vůbec autenticity (J. P. Sartre) – ovšem jen za předpokladu, že si jej umíme vytvořit s potřebnými znalostmi a potřebnou sémantikou a nuancemi. Když jej pouze pasivně přijímáme, s jakkoli ušlechtilými záměry, následně totéž jen pasivně citujeme, parafrázujeme, opakujeme: hranice tohoto jazyka pak jsou hranicemi právě našeho (?) vnímání světa, právě našich (?) zájmů a hodnot.

¹⁰ Podobně bychom mohli „modelovat“ fiktivní soudní při, argumentaci žalobce a obhájce, řeči „pro“ a „proti“ jako rétorická cvičení v rámci antických controversií apod.

Při literárním modelování situací nelze zapomenout na substan-
ciální odlišnost mezi *věcnou informací*, kterou očekáváme v tisku,
tedy klasickém médiu, a *informací estetickou*, jakkoli je modelování
velmi cenným zdrojem aplikovaných věcných informací, minimálně
metodologické povahy. Nejde pouze o rozdíl mezi pravdou a fikcí,
realitou a irealitou jako spíše o rozdíl mezi tím, co chápeme jako
zprávu o skutečnosti, nějak intencionální, a kvazi-zprávou, také nějak
intencionální, avšak nevyžadující vnější souhlas se skutečností. Žur-
nalista si zprávy nevymýšlí, byť s fakty manipuluje podle určitého
zadání, popř. ze dvou informací, protikladných, vybere tu, která kon-
venuje jemu a redakci; spisovatel však na tvorbu reality nejen právo
má, ale také se to předpokládá: čtenář jeho zprávu v tomto kódu vní-
má. A navíc je díky významům slov, zkušenosti, kontextům etc. jedno
a totéž v literárním díle vnímatelné v daleko širším významovém kon-
textu než skutečnost reálného života, ačkoli i tento nabízí několik
možných interpretací téhož, a samozřejmě i pohledů: jedno a totéž,
např. nedojedenou pizzu na okraji odpadkového koše, samozřejmě
vnímá jinak pražský bezdomovec a jinak „spořádaný občan“ milující
čistotu a pořádek. Literatura zůstává autonomním semiotickým svě-
tem, světem s dominantní estetickou funkcí a četnými místy nedour-
čenosti, jejichž zaplnění je závislé na čtenáři, době, momentu, kontex-
tu, paratextu apod., při nichž konotace jsou důležitější než denotace.

Umělecká literatura se ocitá v radikálně paradoxní situaci – čtenář
od ní vyžaduje vlastnosti média, to však bude znamenat nikdy nekon-
čící zjednodušování a nekončící redukce, amputace a po/d/souvání
významů, permanentně redukcionalistický pohled na umělecké slovo.
Na druhé straně umělec jako by se snažil budit dojem toho, že jeho
mediální sdělení je záznamem skutečnosti, čímsi spolehlivým, auten-
tickým, reálným (k tomu může sloužit paratext v podobě předmluvy
sugerující dílo jako autentické paměti etc.).¹¹

¹¹ Mistři této strategie byli už osvícenci typu Daniela Defoea (srov. „paměti“
Moll Flandersové) nebo Denise Diderota (srov. román *Jeptiška*), v ruské literatuře
devatenáctého století např. Alexandr S. Puškin (*Bělkinovy povídky*). Příkladů je
možné jmenovat nespočet.

Jako příklad ambivalence mediálního čtení básně (příklad jistě
mezí, vyvolávající četné a esenciální pochybnosti a kontradikce, jež
nepodceňujeme), uvedeme pojetí textu, jenž je v tradici české zcela
kanonizovaný a jeho školní interpretace rovněž jednoznačná a vyža-
dovaná. Jde o text mnohými žáky a absolventy našich základních škol
známé, někdy i „nazpaměť naučené“ a přednášené „na známku“, bás-
ně Jana Nerudy *Dědova mísa*, jejíž text přinášíme níže. Poté nabídneme
dvě interpretace „čistého textu“ bez jakýchkoli doprovodných
informací, které označme pracovně za intertextuální, paratextuální,¹²
popř. obecně za vnětětové, „nadtextové“¹³. Zaměříme se jen na „před-
stavení“ toho, jak chápat a eticky hodnotit činnost otce, jenž „*nádobu*
si z dřeva vyrývá“, a co z toho plyne pro explikaci závěrečné strofy,
pro pointu, poslání básně, např. pro dětského příjemce.

Dědova mísa

V kamnech praská, dědek každou chvíli
svadlé ruce sobě zahřívá,
kolo vrčí, syn si s prací pílí,
nádobu si z dřeva vyrývá.

Kolečko si divnou píseň šumí,
vnoučeti se očka kmitají –

¹² Srov. Загидуллина 2015, s. 8–17. Autorka se zamýšlí nad podstatou „bytí a
přirozenosti literárního díla v epoše technické digitalizace“, navazuje na monografii
Gerarda Genetta 1997, Bredehofta 2014, dovolává se i teoretika mediálních výzku-
mů Marshalla McLuhana (1964), dochází však mj. k názoru, že právě paratextualita
„diktuje“ způsob, jak bude dílo interpretováno, nikoli „čistý“ text, jemuž byla „am-
putována“. V případě *Dědovy mísy* by se takovým paratextuálním rámcem mohly
stát ilustrace v podobě pěkně vyvedeného dřevěného nádobí, usmívajícího se dě-
dečka, syna a vnoučka, návod učitele, jak „číst“ básně apod. Srov. rovněž Pellatt 2013.

¹³ Jde např. o historický význam, resp. představení významu takových slov jako
dědek, *kradl* a zvláště *koryto*, resp. různé paratexty (slovesné, ikonické..) v podobě
vyobrazení nebo reprodukce tohoto dřevěného nádobí, vytvořeného dnes nebo v době
vzniku básně. Jde také o dnešní, ale i v minulosti doporučované školní „výklady“
básně, otištění literárněhistorické informace o genezi textu, uvedení těch textů, které
byly inspirací pro autora básně, Nerudovy svěživotopisné a jiné poznámky, atd.

„Hlele, co náš táta všecko umí,
jak mu tříšťky z rukou lítají!

Dřevo ukradl jsi v panském lese –
komu děláš z něho koryto?“
„Dědovi; – již se mu ruka třese,
nádobí už všechno rozbito.“

„Nauč mne to!“ – „Vida toho kluka,
nač by tvá to ruka uměla?!“
„Až se tobě třásti bude ruka,
koryto ti synek udělá!“

V kamnech praská, dědek shrben pláče,
svadlé ruce syn mu zulíbá,
kolo mlčí, vnouče kolem skáče –
„Táto, proč se kolo nehýbá?“

(*Dědova mísa*, sbírka *Knihy veršů*, 1868, s. 89–90)

1. Sociálněkritická interpretace

V *kamnech praská*, místností se line příjemné teplo, ale dědečkovi je stále zima, proto vrásčité „ruce sobě zahřívá“. Jeho vnouček je svědkem toho, jak dědečkův syn vyrábí ze dřeva (podle prostoduchého vnoučka *kradeného* v panském lese, ale toto slovo v textu žádný zásadní význam nemá, ani dnes hanlivé slovo *dědek*) jakousi dřevěnou mísu, tvarem připomínající *koryto*, ano, cosi podobného míse, z níž žerou dobytčata... Otec ovšem nenapadne, jak podobné *koryto* ponižuje starého člověka (jenž mu dal život, jenž jej vychoval...), jak ho toto „lidské nádobí“ vylučuje z normální a fungující rodinné společnosti. Už v polovině básně tedy zaslechneme němou výčitku, že podobná náhrada za normální, „lidské nádobí“ musí starého muže ponižovat, urážet. Ale to si otec, jenž vidí jen rozbité nádobí (snad z vypalované hlíny, snad porcelánové, na to báseň jasnou odpověď dávat nemusí), neuvědomí. Neuvědomí si, že jeho otec je už starý muž, k němuž musí být tolerantní. K tomuto uvědomění si, že v jeho chování je cosi nepatřičného, urážlivého ve vztahu ke starému člově-

ku, k tristnímu poznání a současně i k uvědomění si vlastní viny je přiveden až dítětem: zvědavý klučina obdivuje otcovu práci, dokonce volá: „Hlele, co náš táta všecko umí, | jak mu tříšťky z rukou lítají!“ Chce umět totéž co jeho otec; jako každé dítě i ono by rádo svého otce napodobilo. A prostořeký klouček také říká, co by ho k tomu vedlo: „Až se tobě třásti bude ruka, | koryto ti synek udělá!“. Tedy i ono jednou svému otci vyrobí podobné *koryto*, až se stane jako dnes onen mlčící *dědek* starým, slabým, vyloučeným, budou se mu *třást ruce* a bude rozbíjet nádobí. Signál nemohl být silnější, koryto se lidem jako nádobí přece nedává, a navíc podobné necitelné chování by mu v budoucnu se stejnou nevědomostí oplatil jeho vlastní syn!

Závěrečné čtyřverší přímo demonstruje to, jak je dědeček (fami-liárně vypravěčem pojmenovaný jako *dědek*, nic hanlivého však v tom oslovení nehledejme, jde i o dětský výraz bez negativního kontextu) upřímně dojat poté, co jeho syn přestal s prací (jistě, dítě se jej přece ptá, „proč se kolo nehýbá?“), když patrně pochopil, a také se hluboce zastyděl, že její výsledek ponižuje starého člověka, degraduje ho, vylučuje ze společnosti. Proto líbá ruce svého starého plačícího otce, jakoby ve snaze se mu omluvit, a nepřímou tak přiznává svoji necitelnost, svoji nevědomost. A vlastně i vinu.

2. Útěšná interpretace

V *kamnech praská*, místností se line příjemné teplo, ale dědečkovi je stále zima, proto vrásčité „ruce sobě zahřívá“ Jeho svědomitý a už dospělý syn sedí u čehosi, co snad připomíná primitivní soustruh na dřevo, a vyrábí svému otci dřevěnou mísu, misku. Podle jeho tvrzení proto, aby se mohl najíst bez obav, že nádobí rozbije (nebo že jej bude muset někdo krmit, vyloučit jej z rodinného kolektivu, etc.). Synovu práci sleduje vnouček; líbí se mu, jak kolo vrčí, jak „náš táta všecko umí“, obdivuje jeho šikovnost, práci rukou, kdy „mu tříšťky z rukou lítají“. Svůj obdiv k tatínkovi si nenechá pro sebe, mluví s otcem naopak nahlas a bez zábran, jako všechny děti. Proto mu také nedělá problém označit svého otce málem za zloděje, který dřevo „ukradl [...]

v panském lese”.¹⁴ Ale ani vypravěč nevolí z dnešního pohledu „korektní” výrazy, slovo *dědek* je dnes místy až hanlivé, jakkoli ne zcela. Na synovu otázku, pro koho že dělá to *koryto*, zde výraz neklamně označuje dřevěnou misku (kterou je možné dnes zakoupit v tržnici či na jarmarku jako jiné dřevěné nádobí, ceněné pro svoji rustikálnost, hlazenost, dekorativnost spíše než užité vlastnosti), odpoví, že dědovi, protože se mu ruce třesou a všechno nádobí (snad keramické, porcelánové nebo jiné, to v textu nečteme, ale patrně křehké a snad i drahé, na to báseň odpověď samozřejmě nedává), rozbije. A protože se vnoučkovi líbí otcova práce, žádá jej, aby ho tu zajímavou prací na pěkně vrčícím kolečku také naučil. Na otcovu otázku, k čemu že by mu tyto dovednosti byly, odpovídá, že když se jednou bude jemu, otcí také třást ruka (jako dnes dědečkovi), také mu vyrobí dřevěné nádobí, aby se mohl najíst (bez obav z toho, že něco rozbije, nebo si dokonce ublíží, hypoteticky i bez toho, že by jej musel kdosi krmit). Jako ty dnes pomáháš svému otcí, tak také já budu zítra pomáhat tobě, když to bude nutné, říká mu klučina nepokrytě.

A v posledním čtyřverší nejen slyšíme praskat oheň v kamnech, ale vidíme i plačícího starce a ruce mu líbajícího syna, oba možná i potěšené a dojaté vnoučkovou otevřeností a ušlechtilostí. Bylo rovněž nutné přerušit práci, i když to vnouček nechápe a naivně se ptá, „proč se kolo nehýbá?”. Plačící stařec a syn líbající mu ruce společně se skotačícím nevinným dítětem připomínají obrázek ze sentimentální (a nejen té) mravoučné literatury, harmonické podobenství plné emocí, slz radosti a dojetí, vytvářejí podobenství o tom, že mladí by měli pomáhat starým lidem. Dědeček se může najíst z dřevěné misky bez obav,

¹⁴ I tento motiv, okrajový, daný pouze jedním jediným lexémem *ukradl jsi*, lze vnímat ambivalentně, vycházíme-li pouze z přímé intence textu a základního významu slova. Může mít různé komunikační funkce: může to být otevřená výtká (s nevyslovenou otázkou – proč kradeš?) stejně jako hodnotově neutrální konstatační (v lese sbíráme dříví, houby, lesní plodiny, i když to *de facto* patří majiteli lesa, pánům), či dokonce „plebejsky” obdivné (panstvo má dřeva dostatek, s chudákem by se nepodělilo, co našinci zbývá: buď bude mrznout, nebo si dřevo v lese prostě nabere sám).

že by ji rozbil, bude nadále součástí rodinného kolektivu, chtělo by se dodat, za což děkuje slzami; otec je rovněž dojat vnoučkovou pozorností. A čtenář je dojat jejich dojetím (dodejme jen s malou mírou zci-zovacího efektu).

Obě interpretace se odlišují v tom podstatném, podobně jako oba záznamy fiktivní události ve fiktivním městě N. Domníváme se, že snad není nutné očividnou změnu perspektivy dopovídat, jen dodejme, že většina respondentů, jimž byly obě interpretace ukázány, nebyla schopna určit tu tzv. správnou, mnozí byli přesvědčeni o oprávněnosti obou z nich, jakkoli se vyznění kontinuity generací v obou explikacích zásadně odlišuje.¹⁵

Jde dle našeho soudu o příklad umělecké ambivalentnosti, toho, že se text osamostatňuje od autorova záměru a generuje vlastní místa nedourčenosti. Prostořeké výrazivo kloučkově (*dědek, ukradl jsi, koryto*) a případné zaplňování míst nedourčenosti např. obrázkem či fotografií dřevěné misky, dřevěného příboru či dřevěného poháru nevytvářejí pražádné negativní asociace, ale právě naopak. Text se jeví jednou i podruhé jako přímá intence, jeho interpretace jako pouhé zaplňování bílých míst jednoznačným soudem; jde o usouvztažňování a dotváření významových potencialit typické nejen pro mediální čtení. To vše se obejde i bez dodatečných vysvětlujících motivů (daných např. zprostředkovanými historickými zkušenostmi, vlastním zkušenostním komplexem, okamžikem, v němž četba probíhá, a dalšími kontextovými souvislostmi, paratextem, např. oním promítnutím podob leštěného a dekorativního dřevěného nádobí na stěnu učebny etc.).

¹⁵ V několika třídách smíchovské střední odborné školy (Drtinova 3, Praha 5), kde autor této studie vyučuje český jazyk a literaturu a kde byl, ovšem jen namátkový, průzkum proveden, se dokonce větší počet studentů klonil k oné „útěšné” interpretaci, jakkoli současně mnozí dávali najevo jistou zmatenost a vesměs připouštěli, že oba „výklady” jsou možné a „správné”. Jen výjimečně byl ten „útěšný” pokládán za „dezinterpretaci”, jakkoli velmi razantně.

Historický výklad básně je samozřejmě jednoznačný: v případě Dědovy mísy by šlo o estetickou specifičnost (!) rozšířený výklad kritický, námi uváděný jako první, výklad čítankový, jenž by byl v souladu s rekonstruovaným autorským záměrem, žánrovým kontextem sbírky, jistě i závěry literární historie o vlivech, případně dílech, na něž Neruda navázal¹⁶. To však neubírá druhé interpretaci její sugestivnost, lákavost a přesvědčivost. První vplývá do žánru sociálně kritické poezie (s noetickou a varovnou funkcí), druhá do proudu útěšného sentimentu, jenž má kořeny barokní, přičemž podobné tklivé, plačtivé a jímavé scenérie (ilustrace) byly hojné v sentimentální mravoučné literatuře schmidovské, spojené nikoli se sociální kritičností, nýbrž s konzervativismem, důrazem na autoritu (starce, kněze, Boha jako autority autorit etc.) a emotivním didaktismem. A bez ohledu na

¹⁶ Jan Neruda se inspiroval krátkým vyprávěním („pohádkou“) bratří Grimmů nazvaným *Dědeček a vnuk* (*Der alte Großvater und der Enkel*), z níž citujeme v překladu Jitky V. Martinákové: „Byl jednou jeden prastarý muž, jehož oči byly zakalené a kolena roztřesená. U stolu sotva udržel lžici, a tak polévku pokaždé rozlil na ubrus, aby toho nebylo dost, ještě mu vytékala z úst. Jeho syn a snacha si ho za to protivili, a proto dědečka nakonec posadili do kouta za pec, kam mu dávali jídlo v hliněné misce. Jídla nedostal však nikdy do sytosti, a tak se pak odtamtud smutně díval ke stolu a oči měl při tom plné vláhy. | Jednoho dne jeho třesoucí se ruce už misku neudržely, ta spadla na zem a s třeskotem se rozbila. Mladá žena starce hubovala, ale ten mlčel a jen si povzdychnul. Mladí koupili za pár krejcarů dřevěnou misku a z té měl dědeček nadále jíst | Když seděli opět u stolu, začal si vnuk, čiperný čtyřletý chlapec, přinášet z dřevníku polínka a rozkládat je na podlaze. „Copak to děláš, chlapče?“ zeptal se dědeček. „Vyrábím korýtko,“ odvětilo dítě: „ze kterého budou jíst tatínek a maminka, až budu velký.“ Tu se rodiče na sebe podívali a dali se do pláče, dědečka okamžitě přivedli zpoza pece ke stolu a od těch časů ho nechali vždy jíst s nimi a už se nikdy nepohoršovali, když rozlil trochu polévky“ (online: <http://pohadky.org/index.php?co=pohadka&pohadka=497>). Že jde o kritiku necitelnosti rodičů, je zřejmé, explicitní, i z jejich reakce, zahanbení, pláče coby výrazu lítosti a z faktu, že vyloučeného staříka opět přijali mezi sebe. Zde žádný prostor pro dvojznačnost, žádné „místo nedourčenosti“ ve výše uvedeném smyslu nevidíme. Jak patrně, tento *de facto* didaktický příběh musí být zcela jednoznačný, „mediálně jasný“, což je plně v intencích žánrů tohoto žánrově-tematického okruhu (didaktická funkce je řídicí, „místa nedourčenosti“ a ambivalence jsou redukována na minimum – podobně tak u tzv. tendenční, kalendářové či výstražné literatury).

to, že by se Jan Neruda jako tvůrce jistě podepsal pod interpretaci básně jako lyricko-epické básně sociální a kritické k necitelnosti potomků vůči rodičům, jsou v dnešní době možné čtenářské interpretace obě. Obě může dnešní čtenář vnímat jako srovnatelné, bez cynického posměšku nebo dokonce perfidnosti. Podle svých zkušeností, tužeb, přání a očekávání bude preferovat jednu či druhou. Sám bude rozhodovat, zda se pohorší nad otcovým chováním (motiv mísy jako žlabu pro dobytek, předmět urážející a odcizující), nebo jej s/pochválí (ručně vyrobená a pěkná dřevěná miska představuje pomoc starému muži, předmět pomoci, slzy jako výraz radosti a obdivu). Samozřejmě podle svých preferenčních očekávání, zkušeností, zájmů, osobnosti etc.¹⁷

Současně vzniká otázka: čím se liší interpretace *modelové fiktivní zprávy* od interpretace *reálně fiktivní básně*? Do obou světů samozřejmě vkládá interpret své „Já“, interiorizované potřeby a hodnoty, preference. Do obou projektuje příjemce sdělení své postoje, očekávání, zkušenostní komplex, „osobní encyklopedii“ (Eco 2010), ale jen v umění se stáváme skutečnými partnery, i divák je skutečný „spolutvůrce významů“ (Žantovská 2012, s. 78–80). Politik, žurnalista či PR mluvčí nemohou ignorovat očekávání svých zadavatelů, diváků či posluchačů. Semiotický svět literárního díla je však cosi substanciálně odlišného nejen od reality, rovněž od napsaných či vyslovených slov po-

¹⁷ To neznamená, že by „didaktická interpretace“ (Ivana Gejgušová, Ladislava Lederbuchová, Jitka Vítková a další) Nerudovy básně jako vyjádření lítosti nad necitelným chováním vůči starému člověku, nepřímá dětská výtka, výraz studu a snaha se se starým otcem smířit, omluvit se mu, měla být jakkoli bagatelizována, s pokrčením ramen zamlčena či prostě přehlížena: opakují, že je v souladu s prokazatelnou autorovou intencí. Ve škole by měla být uváděna jako ta, kterou sledoval tvůrce textu: i ve škole je dílo vnímáno především jako médium. Současně však nelze „trestat“ a „zesměšňovat“ jako dezinterpretaci nebo „hloupost“ i naznačenou druhou rovinu díla, „útěšnou“ a „idylickou“ nebo sentimentálně „mravoličnou“ (otec pomáhá starému člověku, aby mohl pohodlně a nerušeně jíst, vyřezává mu dřevěnou misku, aby se nemusel bát jíst, aby nebyl vylučován z rodinného kolektivu), popř. další potenciality tohoto textu, které přesahují rámec jednoznačnosti. Ostatně, jakýma očima bude tento text čten („v jaké komunikační perspektivě bude vnímán“) za sto či dvě stě let, to dnes nemůžeme předpokládat ani spekulativně.

litika, žurnalisty nebo reklamního manipulátora. Postavy přirozeně nejsou skutečnými lidmi, i když třeba měly své skutečné předobrazy, věty literárního díla nemají svůj objektivní korelát, jen denotáty. Máme-li dojem, že zobrazený svět je skutečný, je to jistě úspěch autorovy mimetické strategie, ale i tehdy jde o iluzi skutečnosti: jde o kvazi-věty a kvazi-svět, viděno ingardenovským očima (Ingarden 1989). Jestliže by ve filmu náhodný a nevystřížený posun kamery ukázal inscenaci sugerované reality¹⁸, ukázaly by v textu totéž zcizovací efekty, hlas spisovatele coby skrytého tvůrce a režiséra představených událostí. Přesto sugestivnost a přesvědčivost konstruovaného fiktivního světa a přesvědčení, že dílo je především nositelem věcných informací, budí v naivních příjemcích dojem, že postava je reálný člověk, herci, asociativně spojenému s určitou rolí, dokonce rozhněvaní diváci vytýkají charakterové a jiné nedostatky ztvárněné postavy, v extrémním případě na něj slovně či jinak na ulici zaútočí. Nebo vzniká dojem, že dílo je přímý projev autorovy intence a jednoznačný, nebo jako jednoznačně odhalitelný, výraz umělcova přesvědčení, cosi jako „kůl jeho prohlášení“, veřejný „tlampač“ jeho názorů, samozřejmě pro nebo proti někomu či něčemu. A nejde jen o naivního diváka či posluchače, někdy máme dojem, že se takto chovají k literatuře i někteří badatelé, kteří svou práci spatřují v odhalování toho, v čem se spisovatel mýlil, jaké in-validní informace přinesl, jak nepřesný a zavádějící je obraz něčeho, jakých poklesků se tvůrce dopustil¹⁹. Nezpochybňujeme nijak význam užitečných výzkumů imagologických, spojených s autory jako Hugo Dyserinck, Sabine Egger, Manfred Fischer, Miloš Zelenka (Zelenka 2018) ad., ty však nelze přeceňovat – literatura není jen obraz (auto-images a hetero-images) a nelze ji na něj redukovat.

¹⁸ Paradoxně to však platí i pro nonfikci, protože úhel záběru kamery a to, co není ukázáno, může být pro vyznění reportáže zcela zásadní, podobně jako výběr fotografií a dalšího ilustrujícího materiálu.

¹⁹ Velmi rozšířené je dnes hledání tzv. antisemitů mezi českými spisovateli a odhalování jejich domnělých poklesků.

Otázku by proto bylo možné rozšířit i na výzkum tzv. stereotypů²⁰ v textu, uměleckém i žurnalistickém, mediálním v nejšířím smyslu tohoto slova. Medializace zasahuje dnes veškerou uměleckou tvorbu, od nosiče umění přes reklamu, prodej až po recepci díla jako média informací, zábavy, přesvědčivého pohledu a obrazu. Naši úvahu bychom proto mohli zakončit i jinak: Je dílo projevem stereotypu sdíleného autorem? Je naše vnímání takového díla projevem našich vlastních stereotypů vnímání? Nebo je jedním i druhým? Nepodsunujeme literárním (literárně mediálním) textům něco, co v nich není? Nebo jen rekonstruueme něco, co je v textu záměrně/nezáměrně naznačeno a existuje takřkajíc v zárodečné formě? Nebo v textu hledáme indikátory něčeho, k čemu máme blízko našim mentálním uzpůsobením, naší jazykovou zkušeností, ale i rodinným, mediálním a školsky autoritativním hodnocením? Nelze jev coby znak zcela legitimně interpretovat různě, dvěma či dokonce třemi způsoby? A do jaké míry je takový způsob tázání vůbec legitimní, užitečný? Má smysl ptát se na něco, co je v rozporu se základním, tedy estetickým statutem uměleckého slovesného textu? Co z něj činí médium dominantně přesvědčovací, informační, výchovně-vzdělávací, genderově reprezentativní, (ne)pravdivě reprezentující nějakou rasu, národ či vyznání, nebo jen projev autorových domnělých předsudků? Hrozba redukcionismu se jeví jako mimořádně silná.

Literatura

B r e d e h o f t Thomas A., 2014, *The Visible Text: Textual Production and Reproduction from »Beowulf« to »Maus«*, Oxford: Oxford University Press.

Č m e j r k o v á Světla, H o f f m a n n o v á Jana (eds.), 2003, *Jazyk, média, politika*, Praha: Academia.

E c o Umberto, 2010, *Lector in fabula: role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*, Praha: Academia.

²⁰ Srov. náš výzkum pro internetový čtvrtletník *Medias res*, který byl realizován na přelomu let 2017 a 2018 mezi „lidmi pera“ spojenými mj. s alternativními médii. Všechny tyto otázky zde byly nejen nastoleny, ale i analyzovány (Mikulášek 2018b).

- Empson William, 1963 [1930], *Seven types of ambiguity*, London: Chatto and Windus.
- Genette Gerard, 1997, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheonová Linda, 2012, *Teória adaptácie*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Ingarden Roman, 1989, *Umělecké dílo literární*, Praha: Odeon.
- Koupil Ondřej, 2020, *Květen. Rekompozice Máchova »Máje«*, Praha: Akropolis.
- McLuhan Marshall, 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill.
- Mandelbrot Benoit B., 2003, *Fraktály: tvar, náhoda a dimenze*, Praha: Mladá fronta.
- Markiewicz Henryk, 1979, *Aspekty literatúry*, Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Mathauser Zdeněk, 1989, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Brno: Blok.
- Mičienka Marek, Jiráček Jan, 2007, *Základy mediální výchovy*. Praha: Portál.
- Mikó František, 1988, *Umenie lyriky*, Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Mikuláš Roman a kol., 2016, *Podoby literárnej vedy. Teórie – Metódy – Smery*, Bratislava: Veda.
- Mikulášek Alexej, 2016, *Realitou k tvorbě aneb Interpretační akordy a kontrapunky*, Křenovice: Kmen.
- Mikulášek Alexej, 2018a, *Několik poznámek k metodologii hodnocení a interpretaci literárních jevů (se zřetelem k »hledisku hodnocení«)*, [in:] Ján Gallik, Milan Jozek (eds.), *Kultúra a súčasnosť 17*. Nitra: UKF, s. 107–118.
- Mikulášek Alexej, 2018b, *Vnímání stereotypy, nebo stereotypy vnímání?*, „Medias res“ 3, č. 2, s. 1–728.
- Neruda Jan, 1868, *Knihy veršů*, Praha: Ed. Grégr.
- Pellatt Valerie (ed.), 2013, *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Online: <https://www.scribd.com/document/330639033/Text-Extratext-Metatext-and-Paratext-in-Translation-Valerie-Pellatt>.
- Thompson John B., 2004, *Média a modernita : Sociální teorie médií*. Praha: Univerzita Karlova.
- Zelenka Miloš, Tkáč-Zabáková Lenka, 2018 (ed.), *Imagológia ako výskum obrazov kultúry: k reflexii etnických stereotypov krajín V4*. Nitra: UKF.
- Zítková Jitka, *Didaktická interpretace na základní škole IV. Možnosti uplatnění komparačních postupů při interpretaci textů*. Online: <https://docplayer.cz/29443940-Dedova-misa-jan-neruda-v-kamnech-praska-dedek-kazdou-chvil-i-zvadle-ruce-sobe-zahriva-kolo-vrci-syn-si-s-praci-pili-nadobu-si-z-dreva-vyryva.html> [přístup 10. 6. 2020].
- Žantovská Irena, 2012, *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Žilka Tibor, 2015, *Od intertextuality k intermedialite*, Nitra: Universita Konstantina Filosofova.
- Загидуллина Марина, 2015, *Паратекстуальность как литературная универсалия*. [в:] А. А. Фаустов (ред.) *Универсалии русской литературы 6*, Воронеж: Научная книга, с. 8–17.
- Леонова Марианна, 2015, *Фрактальная перспектива нарративные стратегии ее создания на примере прозы постмодернизма символизма*, [в:] А. А. Фаустов (ред.), *Универсалии русской литературы 6*, Воронеж: Научная книга, с. 18–30.