

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Autorské herectví, jeho teorie a psychosomatika

DISERTAČNÍ PRÁCE

Jak se čte autor(sky)?

Výzkum autorského čtení

MgA. Vít Zeman

Vedoucí práce: doc. MgA. Mgr. Michal Čunderle, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty**

Drama Arts
Authorial acting, its Theory and Psychosomatics

DOCTORAL DISSERTATION

How to Read (the) Author(ially)?
A Research of Authorial Reading

MgA. Vít Zeman

Thesis / Dissertation supervisor: doc. MgA. Mgr. Michal Čunderle, Ph.D.
Awarded academic title: Ph.D.

Prague, June 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Jak se čte autor(sky)?

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

Vít Zeman

Poděkování

Na tomto místě bych rád vyjádřil dík těm, kteří různými způsoby přispěli ke vzniku této práce. Velký dík si zaslouží můj školitel, doc. Michal Čunderle, který věnoval nemálo času připomínkování, korekturám i osobním konzultacím a dalším formám vedení mé práce. Při zpětném pohledu si čím dál tím více vážím přátelské atmosféry, kterou do výzkumného procesu vnesl.

Za mnohé velmi přívětivé a přátelské konzultace upřímně děkuji doc. Martině Musilové, jejíž pomoc pro mě byla neméně důležitá. Za okomentování a konstruktivní kritiku páté kapitoly děkuji doc. Vladimíru Chrzovi, který mě rovněž přivedl k myšlence uskutečnit kvalitativní výzkum. Poděkování náleží také dr. Michaele Raisové, které vděčím za proofreading anglických částí textu. Za jakékoli nedostatky této práce však samozřejmě nesu plnou odpovědnost pouze já.

Chtěl bych zde také poděkovat všem účastníkům výzkumu, kteří svými zkušenostmi, otevřeností a různými náhledy na věc značně obohatili můj vlastní pohled na autorské čtení.

Největší dík ale patří mé rodině: mým rodičům, prarodičům, bratru Ondrovi a zejména ženě Věrce, kteří mě obdivuhodným způsobem podporovali jak při mé každodenní práci, tak i v obtížných situacích, které neodmyslitelně patří ke každému výzkumu. Bez nadsázky mohu říci, že bez nich by tato práce nikdy nevznikla.

AMDG

Abstrakt

Tato práce se zaměřuje na výzkum fenoménu psychosomatického konceptu autorského čtení. První výzkumnou otázkou je otázka po povaze psychosomatické podstaty autorského čtení. Z tohoto hlediska hraje při zkoumání autorského čtení klíčovou roli Dialogické jednání s vnitřním partnerem, integrující psychosomatická disciplína, jejímž derivátem a rozvíjením je, resp. může být, psychosomaticky koncipované autorské čtení. Autorské čtení jakožto specifická podmnožina procesu čtení je pak dále podrobena filosofické analýze. Na základě této analýzy se pak dospívá k několika závěrům. Jde například o objasnění důležitosti procesu konkretizace v rámci (autorské) četby a také o objevení meta-ilokuční síly pozvání, kterou disponují texty, jejichž potenciál je stát se literárním dílem. Na filosofické rozbory navazuje komparace autorského čtení a narativně orientované psychologie. Tato komparace zahrnuje analýzu a interpretaci terapeutického rozměru autorského čtení. Existence terapeutického rozměru autorského čtení je v této práci problematizována a prověřována, posléze však dokázána a hlouběji analyzována. Teoretická východiska i závěry, které z nich vyplývají, jsou doplněny i kvalitativním výzkumem, který z velké části potvrdil výsledky teoretických úvah.

Abstract

This thesis focuses on the research into the phenomenon of the psychosomatic concept of the discipline of authorial reading. The first research question is the psychosomatic nature of authorial reading and its character. From this point of view, Dialogical Acting with the Inner Partner, an integrative psychosomatic discipline, of which psychosomatically conceived authorial reading is, or can be, a derivative and development, plays a key role in the investigation of authorial reading. Authorial reading as a specific subset of the reading process is then further subjected to a philosophical analysis. Based on this analysis, several conclusions are then reached. These include clarifying the importance of the process of concretization within (authorial) reading, as well as discovering the meta-illocutionary power of invitation possessed by texts the potential of which is to become literary works. The philosophical analyses are followed by a comparison of authorial reading with narrative-oriented psychology. This comparison includes an analysis and interpretation of the therapeutic dimension of authorial reading. The existence of the therapeutic dimension of authorial reading is problematized and examined in this thesis, but eventually proven and analyzed in depth. The theoretical premises and the conclusions that stem from them are complemented by a qualitative research that largely confirms the results of previously proposed theoretical considerations.

Obsah

Úvod	10
1 Pod pokličkou aneb poznámka o metodice	12
1.1 Poznámka k anonymizaci dat	12
1.2 K současnému stavu výzkumu autorského čtení	13
1.3 Nástin konceptu autorského čtení.....	15
2 Můj život v umění: já a autor(ské čtení)?	18
2.1 Dialogické jednání aneb „...jako kdybych potkal Sokrata!“	19
2.2 Začalo to liebesbriefem Praze.....	20
2.3 Kdo moc zajců honí, žádného nedohoní.....	22
2.4 Tak trochu veřejně, tak trochu sám: autorské čtení online	28
2.4.1 Není zpětná vazba jako zpětná vazba.....	28
2.4.2 Vymezení pojmu „online“	29
2.4.3 Krátká poznámka o kondici	31
2.4.4 Pokus o analýzu a interpretaci odchylek	32
2.5 Je libo Belgii? aneb workshop s Kristien De Proost	36
2.5.1 Představujeme si, co si představujeme (setkání 19. 11. 2020).....	37
2.5.2 Něco by to chTĚLO (setkání 20. 11. 2020)	38
2.5.3 Co přichází po-tichu? (setkání 26. 11. 2020).....	40
2.5.4 Veřejně nebo sám? (setkání 27. 11. 2020).....	42
2.6 Třešnička na dortu.....	46
2.7 To read or not to read? aneb ze studenta pedagogem	47
Exkurs: (Z)hodnocení hodnocení	48
3 Autorské čtení – psychosomatický koncept.....	53
3.1 O pojmu „psychosomatika“	53
3.2 Dialogické jednání s vnitřním partnerem – tělo angažující fundament psychosomaticky koncipovaného autorského čtení	56
3.2.1 Dialogické jednání s vnitřním partnerem z hlediska formy.....	57
3.2.2 Ontologická situace hry.....	59
3.2.3 Dialektika činu a reflexe	63

3.2.4 Několik myšlenek k roli tělesnosti.....	67
3.2.5 Hlas a řeč.....	69
3.2.6 Dialog – cesta i cíl.....	72
3.2.7 Co jsme to zažili a jak? – experimentální propojení autorského čtení a dialogického jednání.....	75
3.3 Somatický rozměr autorského čtení.....	77
3.4 Odpovědnost.....	79
3.5 O odpovídání aneb dynamika autorského čtení.....	81
3.5.1 Oscilace.....	83
3.5.2 Rekonstrukce.....	83
3.5.3 Verifikace.....	84
3.6 Dialog(ické jednání) během procesu autorského čtení.....	85
3.6.1 Tripolarita intrapersonální dialogičnosti.....	87
3.6.2 Interpersonální dialog optikou čtoucího.....	89
4 K anatomii čtení.....	94
4.1 Pět obtíží Bertolta Brechta a chirografická kultura.....	95
4.2 Komunikace autora a čtenáře prostřednictvím textu.....	97
4.3 K anatomii literárního díla.....	100
4.3.1 Třikrát o strukturách.....	101
4.4 Trojdimenzionální pohyb četby.....	108
4.4.1 Základní dvojdimenzionální prostor dialogu.....	109
4.4.2 Vztah reálného čtenáře a implikovaného čtenáře.....	112
4.5 Brechtova poznámka ve světle předchozích úvah.....	115
5 Autorské čtení optikou narativně orientované psychologie.....	118
5.1 Narativně orientovaná psychologie a narativní terapie.....	119
5.1.1 Metafyzické a epistemologické ukotvení.....	122
5.1.2 Neortodoxně-eklektický přístup.....	131
5.1.3 Narativní přístup jako vyprávění.....	134
5.1.4 Narativní přístup jako dekonstrukce.....	140
5.1.5 Narativní přístup jako externalizace.....	144
5.1.6 Narativní přístup jako reautorizace.....	148

5.2 Terapeutický rozměr autorského čtení.....	152
5.2.1 Terapeutický rozměr autorského psaní: artikulace	157
5.2.2 Terapeutický rozměr autorského čtení: společné sdílení sdělení	162
5.2.3 Terapeutický rozměr (ne)autorské reflexe: dekonstrukce	164
5.2.4 Terapeutický rozměr autorské reflexe a redakce: klarifikace artikulace	168
5.3 O vyznávání se.....	172
5.4 Kvalitativní výzkum terapeutického rozměru autorského čtení.....	172
5.4.1 Stručné připomenutí teoretických východisek práce.....	174
5.4.2 Nástin zvolené metody.....	175
5.4.3 Experimentální tvůrčí psaní a autorské čtení.....	176
5.4.5 Strukturované rozhovory a dotazníkové šetření	177
5.4.6 Vyhodnocení a interpretace dat z odpovědí na otázku č. 2	179
5.4.7 Vyhodnocení a interpretace dat z odpovědí na otázky č. 4, 5, 7 a 9.....	180
5.4.8 Vyhodnocení a interpretace dat z odpovědí na otázku č. 6	183
5.4.9 Vyhodnocení a interpretace dat z odpovědí na otázky č. 3 a 8.....	185
5.4.10 Pozorování kvality reflexe při autorském čtení	187
5.4.11 Shrnutí kvalitativního výzkumu	189
5.4.12 „A. A.“ aneb v návaznosti na výzkum	190
Závěr	192
Bibliografie.....	193
Přílohy	I

Seznam příloh

Příloha I: Autorské texty (pořadí v souladu s kap. 2).....	I
Praho!.....	I
Pompeje	III
Jedna z Jungmannova.....	V
Ludkův úděl	VII
Vážený inženýre Murrilo	IX
Murrilova odpověď	X
Jednostranná.....	XI
The Only Page.....	XII
Můj život má smysl	XIII
Biflování.....	XIV
Všežravec.....	XVI
Nežravec	XVII
Do Berouna a zpět.....	XIX
Rozhovor na kopci	XXIII
Radotínské pítko.....	XXV
Poslední metry v metru.....	XXVII
Zbraslavské klání.....	XXIX
Vy-chvalování	XXX
O Timeovi	XXXI
Poseroutka	XXXVIII
NarozeNina.....	XXXIX
Dort.....	XL
Kompilace z textů z workshopu s Petrem Jediným Novotným.....	XLI
Kouzl jsem se do rtu	XLIV
Příloha II: Výbor z díla <i>Questionnaire</i> (M. Frisch) – vlastní překlad autora.....	XLV
Příloha III: Korespondence s Kristien De Proost.....	XLVIII

Úvod

Předmětem výzkumu, o kterém pojednává tato práce, je psychosomaticky koncipované autorské čtení. Tedy autorské čtení v té podobě, jak je praktikováno, studováno a realizováno na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU (dále jen KATaP) – ovšem se stálým zřetelem k určitým univerzálnějším (invariantním) principům. Hlavním cílem této práce je jednak vymezení a bližší prozkoumání psychosomatické povahy této disciplíny, jednak pokus o její interpretaci prizmatem narativně orientované psychologie. Tyto úvahy jsou doplněny několika filosofickými (a literárněvědnými) analýzami, které představují určité obecně-filosofické ukotvení.

Celý můj výzkum autorského čtení, jehož hlavním plodem je právě tato práce, byl iniciován mými vlastními zkušenostmi a zážitky ze seminářů autorského čtení. Jednalo se o několik silných aha-momentů (jiskřivých momentů), které určitým způsobem překračovaly situaci pouhého pročitání a předčítání textu. Za celým výzkumem tedy stojí implicitní otázka: *Co se to stalo a jak?* doplněná tázáním se po tom, zdali se jednalo pouze o jev unikátní, anebo obecný. A pokud o obecný, pak i otázka, nakolik a co lze adekvátně zobecňovat. O těchto skutečnostech obšírněji pojednávám ve druhé kapitole, která popisuje mé klíčové zkušenosti s autorským čtením.

Třetí kapitola je pak věnována otázce, nakolik a jakým způsobem je autorské čtení psychosomatické. Odpověď na tuto otázku velmi úzce souvisí se sepětím autorského čtení s dialogickým jednáním s vnitřním partnerem, které je v autorském čtení určitým způsobem přítomné. Přesněji řečeno: autorské čtení představuje specifický případ dialogického jednání.

Na tyto úvahy navazuje kapitola čtvrtá, ve které se snažím některé úvahy o dialogičnosti textu přesněji formulovat za pomoci fenomenologie čtení, pragmatické lingvistiky a naratologie. Pod tímto drobnohledem se objevují další hlubší struktury textu, který pak (přínejmenším) v kontextu autorského čtení vykazuje metailokuci pozvání k dobudování literárního díla.

V páté kapitole na základě předešlých analýz poukazují na skutečnost, že autorský text vždy nutně obsahuje určitou stopu, otisk autora. V procesu konkretizování vlastního textu před posluchači a s posluchači pak může dojít k procesům, které do značné míry odpovídají mechanismům a průběhu narativní psychoterapie. Díky tomu může autorské čtení působit blahodárně na duševní aspekt zúčastněných osob. Některé výzkumné otázky spojené s problematikou páté kapitoly jsem ověřoval pomocí kvalitativního výzkumu, o kterém pojednávám rovněž v páté kapitole.

První kapitola je věnována stručnému představení metodiky práce (teoretická část je převážně filosofickou analýzou, resp. komparací, praktická část je tvořena kvalitativním

výzkumem), krátkému nástinu dosavadního stavu výzkumu a také předběžnému představení zkoumaného fenoménu.¹

S určitou mírou nadsázky tak lze říci, že tato práce – ačkoli to nebylo jejím původním záměrem – představuje kritickou polemiku se dvěma velkými mysliteli. Prvním z nich je Karel Čapek, který v jednom svém fejetonu hovoří o četbě následujícím způsobem:

„Jak známo, člověk čtoucí knížku se přenáší svou myslí do jiných krajů a prožívá jiné osudy, třeba osudy Majitele hutí nebo Muže, který se směje; následkem toho se hledí zbavit své tělesnosti, která ho váže na jeho fyzické místo a k jeho osobnímu osudu. [...] Člověk, který čte, vyhledává samotu; předně asi proto, že je v tu chvíli zcela bezbranný vůči kterémukoliv bližnímu, a za druhé proto, že čtení je činnost svrchovaně nespolečenská. Je-li někdo vedle vás ponořen v knížku, nedlí vedle vás, nýbrž kdesi jinde, nemá co dělat s vámi, nýbrž s jinými lidmi. Vždycky je čtoucí člověk jaksi protivný tomu, kdo zrovna nečte; ten čtoucí se šklebí nebo vraští čelo, a vy nevíte proč; je vám tak děsně cizí, že počínáte uvažovat, co byste mu za tu urážlivou nedružnost provedli. Pročež kdo chce číst, odeber se do přísné samoty; je to bezpečnější.“²

Druhým z velikánů je Roland Barthes, který ve svém slavném textu *Smrt autora (The Death of the Author)* kritizuje tezi, že vysvětlení textu vyhledáváme v posledku v autorovi, který se čtenáři skrže více či méně fikční text s čímsi svěřuje. Jinými slovy: Barthes kritizuje tezi, že za textem a v textu lze najít autora. Za hustou oponou fikce totiž dle Barthesa žádný ultimátní hlas autora nezní. Jediné, co se před čtenářem, resp. recipientem textu odehrává, je samohybná hra textu a jazyka. Hovoří prý pouze jazyk, ne autor.³

Na následujících řádcích bych se chtěl pokusit ukázat, že přinejmenším v případě psychosomaticky koncipovaného autorského čtení tomu tak není; tedy že se v tomto ohledu Čapek i Barthes mýlí.

¹ K umístění těchto informací do samostatné kapitoly jsem se uchýlil zejména kvůli jejich rozsahu – jejich začlenění do úvodu by totiž tuto úvodní část enormně prodloužilo

² ČAPEK, K. *Věci kolem nás*, s. 146–149.

³ Srov. BARTHES, R. *The Death of the Author*, s. 143.

1 Pod pokličkou aneb poznámka o metodice

Jak jsem již předznamenal v úvodu této práce, hlavním impulzem pro tento výzkum byla má vlastní autentická zkušenost s psychosomaticky koncipovaným autorským čtením. Tuto zkušenost popisuji v rámci druhé kapitoly a následně ji pak analyzuji v kapitolách 3, 4 a 5. Fenomén autorského čtení, popř. četby (tj. nadřazené množiny) a fenomény s ním úzce související (dialogické jednání apod.) podrobuji povýtce filosofické analýze a interpretaci. Využívám zejména, nikoli však striktně, pohledu fenomenologického. Ten pak místy doplňuji úvahami z oblasti filosofie dialogu, současné analytické filosofie, sociálního konstruktivismu, naratologie, teorie řečových aktů i myšlenkami (novo)tomistickými.

Některé dílčí výzkumné otázky a teze, na kterých se zakládají analytické a komparační úvahy v páté kapitole, jsem prověřoval triangulovaným kvalitativním výzkumem, jehož výstupem je instrumentální případová studie. Blíže o jednotlivých částech tohoto výzkumu i o zvolených metodách a způsobu triangulace a zpracování dat pojednávám v kapitole 5.4.

Určité dílčí výstupy z tohoto výzkumu autorského čtení jsem se rozhodl průběžně publikovat (popř. sdílet na konferencích), a zpřístupňovat tak širší akademické a vědecké obci.⁴ To zejména z toho důvodu, abych již v průběhu výzkumu dostával co možná nejširší škálu zpětné vazby a konstruktivní kritiky, která velmi obohatila obsah této práce.

1.1 Poznámka k anonymizaci dat

V rámci práce využívám data z kvalitativního výzkumu, který jsem realizoval, a také reflexe a deskripce některých seminářů a workshopů, které jsem absolvoval či vyučoval. Právě v těchto pasážích se ale vyskytují i citace některých studentů ze seminářů autorského čtení, respondentů z výzkumu či účastníků workshopů. Právě proto je zapotřebí zmínit, že tato data nejsou zveřejněna proti vůli zainteresovaných. Navíc jsou *zcela* anonymizována. Jedinou (částečnou!) výjimku tvoří případy, kdy je v rámci zachování výpovědní hodnoty reflexe či deskripce procesu zapotřebí sledovat kontinuitu tvorby/procesu daného jedince či je potřeba poukázat na spojitost jednotlivých odpovědí daného respondenta. V prvním případě volím pro označení dotyčné osoby jedno písmeno, jehož užívání má zajistit snazší orientaci čtenáře při zachování maximální míry anonymity. V případě druhém používám stručný popis některých důležitých okolností, kterýžto je ale rovněž v souladu se zachováním anonymity zainteresovaných.

Výzkum byl realizován při zachování etických zásad a se stálým zřetelem k psychickému komfortu všech zúčastněných. Tato dimenze byla při fázi přípravy konzultována s psychologem a dramaterapeutem Martinem Sedláčkem.

⁴ Ke konkrétním pasážím této práce, kterých se zmíněný proces týká, vždy doplňuji další relevantní údaje a specifikace prostřednictvím náležitěho číselného indexu za nadpisem a jím označené poznámky pod čarou.

1.2 K současnému stavu výzkumu autorského čtení

Současný stav výzkumu „autorského čtení“, resp. (budeme-li uvažovat o autorském čtení v širším slova smyslu) procesu, kdy autor vytvoří a následně veřejně čte autorský text, lze v rámci angloamerického prostoru velmi stručně popsat pomocí tří pojmů. Zcela zásadní postavení zaujímá tvůrčí psaní (creative writing), kterému se v různých variacích věnuje velké množství publikací i článků. Jde zejména o učebnice či metodické příručky věnující se jednotlivým technikám, dále pak také (ovšem v poněkud menší míře) o výzkum tvůrčího psaní z hlediska výuky jazyka či v souvislosti s psychoterapií. Tvůrčí psaní ale stricto sensu nelze pokládat za ekvivalent autorského čtení — zejména pro možnou absenci hlasitého veřejného čtení, popřípadě kvůli možnému přílišnému zaměření na výsledný produkt stylistického cvičení.

Podobně nelze zcela zaměňovat ani pojmy „autorské čtení“ a „scénické čtení“ (scenic reading). A to i přesto, že je oprávněné hovořit o určitém průniku jejich obsahu a rozsahu (scénické čtení může být čtením autorským). Oproti pojmu „autorské čtení“, termín „scénické čtení“ sugeruje jiný úhel pohledu na popisovaný fenomén. Ten, kdo nahlíží problematiku veřejné hlasité četby skrze pojem „scénické čtení“, používá optiku performativní — jde o čtení na scéně či o scénu naplněnou čtením.

Samotný pojem „autorské čtení“ (authorial reading) se v rámci globálně uvažovaného výzkumu nejčastěji vyskytuje ve spojení s určitým určujícím genitivem. Jinými slovy jde o autorské čtení *něčeho*, popř. *někoho*. Tento aspekt lze implicitně pozorovat i v rámci konceptu autorského čtení na KATaP.⁵

Pokud bychom měli stručně nahlédnout tuzemský stav výzkumu fenoménu autorského čtení, zjistili bychom, že pravděpodobně nejvíce prostoru je věnováno tvůrčímu psaní – jeho výuce a reflexi. Publikace věnované tomuto tématu se na českém trhu objevují v hojnější míře zejména po roce 2000. Jde například o třídílnou sérii učebnic tvůrčího psaní Markéty Dočekalové (*Tvůrčí psaní pro každého*), která je doplněna publikací *Tvůrčí psaní v otázkách a odpovědích: 300 nejčastějších otázek*. V roce 2001, tedy pět let před vydáním prvního dílu učebnice od Dočekalové (2006), vychází kniha Zbyňka Fišera *Tvůrčí psaní: malá učebnice technik tvůrčího psaní*. Tři roky poté přibývá publikace *Průvodce po literárním řemesle: základy tvůrčího psaní* Františka Hrdličky. Dále je možno zmínit práce Kláry Smolíkové, Jiřího Studeného, Evy Musilové či Kateřiny Hoškové a mnoha dalších. V roce 2002 vznikl na Literární akademii (Soukromé vysoké škole Josefa Škvoreckého) sborník referátů z konference o tvůrčím psaní nazvaný *Krok k autorské existenci*. Tento sborník obsahuje mimo jiné i text Ivana Vyskočila *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné*

⁵ To lze nejlépe pozorovat na původní formě otázky, kterou kladl Ivan Vyskočil na seminářích autorského čtení. „Co řekneme k Pavlovu textu a čtení?“ Jde tedy jednak o čtení *Pavla* (Pavlovo), jednak o čtení Pavlova *textu*. (Formu otázky následně změnil Přemysl Rut na „Co jsme to slyšeli a jak?“ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 238.)

tvorby: *Zdůraznění momentu a významu slovesnosti oproti konvenčnímu pojetí literatury* a také stať Přemysla Ruta *Literatura v médiích*. O jedenáct let později vznikl tamtéž sborník dvanácti příspěvků nazvaný: *Metody výuky tvůrčího psaní aneb Jak se v Česku učí psát*.

V oblasti českého výzkumu scénického čtení je zapotřebí zmínit kolektivní monografii *V hlavní roli text: Podoby a proměny scénického čtení* (Daniela Jobertová (ed.)), kterou v roce 2014 vydala Akademie múzických umění v Praze. Monografie je rozdělena do čtyř hlavních částí, které se věnují (1) fenoménu scénického čtení „obecně“, (2) tuzemskému scénickému čtení po roce 1989, (3) scénickému čtení v zahraničí a (4) osobním výpovědím a rozhovorům.

Pojmem „autorské čtení“ je však v rámci této práce míněno autorské čtení chápané jako psychosomatická disciplína, tj. koncept autorského čtení praktikovaný a studovaný zejména na KATaP (ale také kupř. na půdě Pedagogické fakulty, resp. Teologické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích). Tato psychosomatická disciplína se již stala předmětem několika studií a textů, z nichž nemálo napsal přímo Ivan Vyskočil. Jde zejména o *Autorské čtení* (2006), *Předmluva ke knize Maminka není doma* (2006), *Veřejné autorské čtení jako nutné, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby* (2002, 2011). Z hlediska autorského čtení a Vyskočilova chápání četby jsou zásadní i texty *Doslov k Fryntově knize Zastřená tvář poezie* (1993) a *O četbě* (1979).

Dále pak o tomto tématu také pojednávají (podle abecedy) Michal Čunderle ve studii *O čtení nahlas*, Vítězslava Fryntová (*Paradox autorského čtení*), Irena Hamzová Pulicarová (*Vyznání autorskému čtení*) a Přemysl Rut (*O autorském čtení*). Důležitým, i když na autorské čtení explicitně nezaměřeným, textem je rozhovor Přemysla Ruta s Ivanem Vyskočilem *Vždyť přece lézat je o hubu* a knižně vydaná upravená verze disertační práce *Ivan Vyskočil – Cesty ke hře* (Michal Čunderle). Výzkum zaměřený na vliv výsledné formy prezentace textu na proces psaní uskutečnila na půdě KATaP Monika Tintěrová. Fenomén autorského čtení je také (byť v odlišné perspektivě, než nabízí tento text) součástí doktorandského výzkumu Petra Novotného na KATaP.

Lehce modifikovaná forma autorského čtení, které je chápáno jako součást osobnostní výchovy⁶, je praktikována i na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. Oproti formě semináře na KATaP je v Českých Budějovicích součástí podmínek pro splnění předmětu i vypracování písemné sebereflexe, vyšší počet textů, které má student během semestru přečíst či status předmětu samotného – nejedná se o předmět povinný, ale o seminář volitelný.⁷ Takto koncipovanému autorskému čtení se věnuje výzkumná práce Stanislava Sudy (čerpající mnohá data právě ze zmíněných psaných sebereflexí), zejména pak jeho článek *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*. Pokusy o modifikaci autorského čtení

⁶ „Zjistili jsme, že autoři vnímají psaní textů a jejich následné čtení na veřejnosti hlavně jako možný způsob sebevyjádření a příležitost k osobnímu rozvoji, který spočívá zejména v redukci nervozity a trémy, zdokonalování ústního i písemného projevu a v neposlední řadě v navyšování sebedůvěry autora.“ SUDA, S. *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*, s. 155.

⁷ Srov. SUDA, S. *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*, s. 151–152.

a využití jeho principů v rámci výuky na základní škole popisuje Josef Nota (rovněž z Jihočeské univerzity) v článku *Autorské čtení: akční výzkum v pedagogické realitě*. Na téže univerzitě pak také vznikla bakalářská práce Renáty Mikulové *Psychoterapeutické aspekty autorské tvorby* a později i diplomová práce téže autorky s názvem *Autorské čtení – studie osobnostních předpokladů*. Právě na tomto pracovišti dochází k opakované tematizaci terapeutického rozměru autorského čtení, o kterém bude pojednávat i část této disertační práce.

1.3 Nástin konceptu autorského čtení

Ze všeho nejdříve bych se rád pokusil (pokud možno stručně) popsat podobu a charakter autorského čtení – jedné z klíčových disciplín studovaných na KATaP, která v rámci kurikula této katedry spadá do sféry povinných předmětů bakalářského i magisterského stupně studia.

Výchozí situace je ve své podstatě vcelku prostá: autorské čtení na KATaP probíhá zpravidla tak, že se všichni účastníci sejdou v místnosti, která je uzpůsobena k tomu, aby posluchači mohli sedět (ideálně) v jedné řadě (frontálně či v půlkruhu). Naproti nim je stůl, u něj dvě židle prostorově orientované naproti posluchačům (aby si čtoucí, pedagog a posluchači vzájemně viděli do tváře). Jedna z židlí je připravena pro pedagoga, který moderuje diskuse k přečtenému textu. Druhou židli vždy obsadí konkrétní čtoucí. V rámci jedné hodiny se dostane obvykle na dva až tři (výjimečně i na čtyři) dobrovolníky, kteří čtou svůj text. Navzdory tomu jsou všichni studenti nabádáni, aby byli připraveni, tj. aby na každý seminář nosili své texty, aniž by se předem o čtení přihlásili. Všichni zúčastnění jsou tak potenciálními náhradníky. Číst však může pouze ten student, který má již minimálně jeden semestr dlouhou zkušenost s autorským čtením v roli posluchače (toto poslední pravidlo může být výjimečně ad hoc suspendováno, a číst tak mohou i ti, jejichž zkušenost s autorským čtením je kratší).⁸

Samotný průběh hodin je popisován Ivanem Vyskočilem takto:

„Úkolem každého studenta [...] je přečíst před druhými a pro druhé, rozumí se veřejně a nahlas, srozumitelně ve stanoveném čase a prostoru zhruba dvě až tři stránky, asi deset minut vlastního textu. Během jednoho setkání, to bývá zpravidla hodina a půl, se dostane na dva až čtyři čtoucí. Po každém čtení je řízená rozprava ke čtení jako takovému a k obsahu čteného, ke kvalitě komunikace. Každý má číst aspoň třikrát⁹ za semestr. Žánr ani téma nejsou určeny. Avšak nežádoucí je četba lyrické poezie.“¹⁰

⁸ Z původních dvou semestrů tuto čekací lhůtu o polovinu zkrátil Přemysl Rut, který převzal vedení seminářů po Ivanu Vyskočilovi. Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 238.

⁹ V současné době je minimální počet čtení za semestr snižován na dvě čtení. Maximální počet není dán. Důležité je aktivní zapojení studenta – jak v roli čtoucího, tak i v roli reflektujícího posluchače. Právě k tomu by měla sloužit pravidla stanovená pro seminář autorského čtení.

¹⁰ VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7.

Michal Čunderle uvádí, že v určité fázi praktikování¹¹ autorského čtení Ivan Vyskočil studenty nabádal, aby nejprve napsali příběh, poté úvahu a pak rozhovor. Důvodem této regule, která již v současnosti není součástí souboru pravidel nastolených v rámci autorského čtení na KATaP, bylo aktivní setkání a obeznámení se studentů s danými žánry, které měli zpracovat.¹²

Po skončení autorova čtení pedagog čtoucímu poděkuje a otevírá diskusi úvodní otázkou: *Co jsme to slyšeli a jak?* Tuto verzi otázky zavedl na hodinách autorského čtení Přemysl Rut, který tak nahradil původní Vyskočilovu formulaci: „*Co řekneme k Petrovu/Aniččinu/... textu a čtení?*“¹³

Učitelovou otázkou je tedy otevřena diskuse nad obsahem a formou čtení. Důležitým pravidlem je, že do diskuse se již autor nesmí aktivně zapojovat – může pouze naslouchat, popř. zapisovat řečené. Své však již řekl čteným textem. Prakticky tak zakouší bezbrannost textu v nepřítomnosti autora, tj. absolutní vydanost napsaného napospas čtenáři, o které se zmiňuje již Platón v dialogu *Faidros*: text „*sám není schopen ani se ubránit ani si pomoci.*“¹⁴

Jedinou možnou reakcí autora na obsah diskuse je případné přepracování textu a jeho opětovné přečtení na některém z následujících setkání.¹⁵

Autor tedy během diskuse mlčí. Pedagog, jemuž náleží – krom funkce moderátora – poslední slovo (chápané nikoli jako absolutní danost a jediná možná pravda, ale spíše jako shrnutí, zdůraznění řečeného, doplnění apod.), obvykle zpočátku pronese pouze otázku, popř. povzbudí posluchače k reflexi, ale sám pak nehovoří. Po určitý čas po úvodní otázce nicméně mlčí i posluchači.

Toto ticho je druhou důležitou fází autorského čtení. Autor se dobrovolně odmlčí, aby viděl, nakolik a jak jeho text mluví.¹⁶ Subjektivně pocíťovaná kvalita tohoto ticha do určité míry souvisí s mírou psychosomatické kondice a soustředění jednoho každého posluchače. Právě tyto (in)dispozice se – obrazně řečeno – promítají na projekční plátno ticha:¹⁷ pro dostatečně zkušeného a pozorného účastníka je toto ticho okamžikem doznívání čteného a současně již formulováním reakce. Z tohoto hlediska jde o dobu výrazně dynamickou, o čas, ve kterém probíhají intenzivní kreativní mentální procesy.

„Je to ticho, v němž se děje něco stejně podstatného, jako se před chvílí dělo čtením a jako se za chvíli bude dít odezvami na něj. Ticho, v němž k sobě posluchači nechávají dojít a plně proniknout sdělení, příběh, situaci, hru

¹¹ Spíše než o výuku se jedná o vzájemné studium a výzkum. Ivan Vyskočil silně zdůrazňuje reciproční charakter procesu studia. Srov. VYSKOČIL, I. *Ke studiu herectví*, s. 38.

¹² Srov. ČUNDERLE, M. *Ivan Vyskočil – Cesty ke hře*, s. 92.

¹³ Spolu s výše uvedeným zkrácením čekací lhůty ze dvou na jeden semestr se jedná o jedinou výraznou a explicitní změnu provedenou Přemyslem RUTem. Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 238.

¹⁴ PLATÓN, *Faidros*, 275e.

¹⁵ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 238.

¹⁶ Srov. ADLER, M. J. – VAN DOREN, Ch. *How to Read a Book*, s. 136–147.

¹⁷ Srov. MACHKOVÁ, M. et al. *Po čtení ticho*, s. 15–16.

*jazyka, které se pro ně právě jejich spolužák pokusil svým čtením zpřítomnit.*¹⁸

Ticho je zpravidla prolomeno prvními reflexemi posluchačů. Reflexe jsou vesměs explicitně uváděny jako subjektivní postřehy, vztažené se reflektujícího ke slyšenému.¹⁹ Místy mohou mít i zobecňující, objektivizující tendence. Reflektovat mohou všichni zúčastnění (krom autora přečteného textu, který mlčí). Celou diskusi uzavírá pedagog. A ačkoli jeho názor není principiálně nadřazený ostatním reflektujícím, těší se přece slovo pedagoga vyšší vážnosti, což je dáno zejména jeho objektivně mnohonásobně delší zkušeností s autorským čtením. Velmi často je součástí tohoto „posledního slova“ shrnutí či doplnění řečeného a povzbuzení čtoucího k dalším pokusům, případně formulování možných impulzů a podnětů pro příští pokusy.

Takto by tedy mohla být popsána elementární situace psychosomaticky koncipovaného autorského čtení. Pojmeme autorské čtení, který budu v této práci používat, se budu primárně odkazovat k této formě a struktuře. Tím ovšem neztrácím ze zřetele jednotlivé více či méně odlišné varianty alternativních seminářů autorského čtení či performativních a scénických autorských čtení.

Ve vztahu k právě nastíněnému konceptu autorského čtení lze o těchto odlišných variantách hovořit jako o modifikacích či alternativách. Modifikaci a alternativu chápu jako pojmy odlišné; rozdíl dle mého názoru spočívá v tom, že zatímco modifikace vychází ze základního konceptu autorského čtení studovaného na KATaP, alternativa představuje fenomén zcela nezávislý, který však zároveň vykazuje mnohé konvergentní rysy. Právě na těchto konvergentních rysech se při komparaci s autorským čtením studovaným na KATaP mimo jiné zřetelněji vyjeví podstata psychosomaticky orientovaného autorského čtení. Autorské čtení bude (ve více či méně ortodoxní podobě) i referenčním rámcem následující kapitoly, tedy i pro kapitolu druhou, ve které se pokusím stručně shrnout svou dosavadní zkušenost (nejen) s autorským čtením.

¹⁸ MACHKOVÁ, M. et al. *Po čtení ticho*, s. 16.

¹⁹ Konkrétními formami verbálních reflexí a jejich podobou se ve své bakalářské práci zabývá Zuzana Sušánková. Srov. SUŠÁNKOVÁ, Z. *Zpětná vazba v semináři autorského čtení*, s. 19–23.

2 Můj život v umění: já a autor(ské čtení)?

Jeden z hlavních rozdílů mezi výzkumem přírodovědným a humanitně orientovaným spočívá v odlišných ambicích, které si ten který výzkum klade. Zatímco cílem přírodovědného výzkumu je vysvětlení (*Erklärung*), které umožňuje tvorbu funkčních predikcí, humanitně orientovaný výzkum se ptá po smyslu, jeho cílem je pochopit (*verstehen*).²⁰ Spíše než podmaňováním a ovládáním je tak humanitně orientovaný výzkum mapováním a rozlišováním.²¹

To úzce souvisí s formulováním výzkumné otázky, která je nezbytnou součástí jakéhokoli výzkumu. Nicméně v rámci humanitně orientovaného výzkumu je dle mého názoru zapotřebí nejen vysvětlit, o jaké otázky se jedná, ale zároveň (a především) pochopit, *proč* je daná otázka vůbec kladena. Jinými slovy ptáme se po příčině a účelu tázání,²² přičemž tento účel může být v posledku dobře osvětlen za pomoci určitého narativu.²³

Právě proto bych se rád na následujících řádcích pokusil stručně nastínit některé důležité okamžiky a vlastní zkušenosti, které mě, a tedy i můj výzkum, významným způsobem ovlivnily a formovaly. Domnívám se tedy, že tento kontext je vhodným doplněním samotného výzkumu, neboť vlastní výzkum není než rozvinutím otázky po tom, co přesně se během těchto zkušeností odehrálo. A dále: co z toho, co se odehrálo, je záležitostí subjektivní a co lze naopak tvrdit s obecnou platností.

Tuto kapitolu zároveň do své práce zařazuji s vědomím, že se nejedná o zcela neobvyklý počín. Podobné otázky o kontextu výzkumu si kupř. klade ve své disertační práci o dialogickém jednání i Boleslav Keprt:

„Co mě vedlo k tomu, že jsem si vybral takový výzkum? Jak jsem přišel k dialogickému jednání? Jaký je můj vztah k vědě? Čím se živím? Co jsem vystudoval? To vše jsou kontextuální otázky, které ukotvují celý výzkum ještě z pohledu autorského. Považuji za podstatné vysvětlit, kdo za výzkumem stojí. Když nad těmito otázkami uvažuji a zvažuji, co podstatného mohu ve vztahu k výzkumu o sobě sdělit, pak si uvědomuji, že by se dala moje pozice autora výzkumu zachytit jako průsečík několika životních zkušeností a zájmů.“²⁴

²⁰ Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie*, s. 20. Srov. též SKALICKÝ, K. *Hermeneutika a její proměny*, s. 19.

²¹ Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie*, s. 17–18.

²² Srov. NOVITZ, D. *Umění, narativ a lidská povaha*, s. 28.

²³ Srov. PRESCOTT-COUCH, A. *Why social science needs stories*. Tento zdroj neobsahuje paginaci, proto se k němu odkazují jako k celku.

²⁴ KEPR, B. *Dialogické jednání – osvobozující tanec na hranici možností*, s. 10.

Vlastní autentickou zkušenost jako východisko používají i další současní autoři; s takovýmto východiskem se lze setkat kupř. v habilitační práci Ivany Vostárkové²⁵, habilitační práci Jiřího Lössla²⁶, popř. v již zmiňované práci Stanislava Sudy²⁷.

Ačkoli jsem se rozhodl zařadit spíše obsáhlejší popis svých zkušeností a kontextu, je zapotřebí poznamenat, že se jedná pouze o nastíněný výběr, nikoli o vyčerpávající popis. Mým záměrem v této práci není sepsání pamětí. Mým záměrem je osvětlit pomocí nastíněného implicitního narativu, co za výzkumnými otázkami spočívá jako nevyřčené pozadí, na kterém ale teprve jednotlivé části výzkumu dostávají hlubší smysl, určitou metastrukturu a specifický druh ucelenosti.²⁸

Rád bych (si) vyjasnil, proč se ve svém výzkumu zabírám otázkou po vztahu autorského čtení a dialogického jednání či otázkou po tom, jak moje zkušenost s virtuálním autorským čtením umocnila můj zájem o problematiku zapojení tělesného aspektu lidské bytosti do procesu autorského čtení. Hlavní otázkou, jejíž kontext souvisí s „mým životem v umění“, je, nakolik a jakým způsobem se autor propisuje do textu, nakolik se skrze autorské čtení může poznat a jaké má tento proces dopady na jeho psychiku, na jeho sebeobraz a sebepojetí. Nakolik se skrze autorské čtení stává jedinec autorem narativu o sobě samém a o svém životě.

Jednotlivé podkapitoly jsou členěny víceméně chronologicky, přičemž i jejich struktura a stylistická stránka vypovídá mnohé o kontextu výzkumu. Občasné mísení popisu zkušenosti s reflektivními, filosofujícími a explanačními pasážemi (zejména v kapitolách 2.4, 2.5 a 2.7) je záměrné. Začleňuji je z důvodu co největší autenticity vykreslovaného narativu, protože právě tyto pasáže vycházejí z mých vlastních poznámek a textů, které jsem si v dané době zaznamenával. Krom vlastní výpovědní hodnoty těchto pasáží jde tedy i o zachycení mého způsobu a míry reflektování toho, co jsem prožíval a čím jsem se cítil být stále více fascinován.

2.1 Dialogické jednání aneb „...jako kdybych potkal Sokrata!“

Ačkoli se chci při popisování své zkušenosti a svého příběhu zaměřit především na autorské čtení, nemohu si odpustit krátké pojednání o dialogickém jednání s vnitřním partnerem. Dialogické jednání pro mě totiž představuje určitou iniciaci týkající se psychosomatických disciplín. Zároveň také významně ovlivnilo mé chápání a prožívání autorského čtení.

Má první zkušenost dialogického jednání pro mě představuje jakýsi osobní kopernikánský obrat, kdy jsem poprvé „na place“ letmo okusil propojení dvou (do té doby oddělených) světů: mé dosavadní zkušenosti ze studia filosofie a religionistiky a mé dosavadní zkušenosti jevištní existence. Při prvním dialogickém jednání jsem cítil, že dochází k něčemu velkému, k určitému integrujícímu procesu, který jsem tehdy ale nebyl s to pojmenovat. Pamatuji si ale, že když jsem téhož dne o své zkušenosti hovořil, ukončil jsem popis dialogického jednání a setkání

²⁵ Srov. VOSTÁRKOVÁ, I. *Cesta (k) hlasu*, s. 4nn.

²⁶ Srov. LÖSSL, J. *Výchova vědomým pohybem*, s. 7nn.

²⁷ Srov. SUDA, S. *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*, s. 147–148.

²⁸ Srov. NOVITZ, D. *Umění, narativ a lidská povaha*, s. 30.

s Ivanem Vyskočilem slovy: *Bylo to, jako kdybych potkal Sokrata!* Právě proto se o dialogickém jednání nemohu nezmínit, ba naopak: budu se k němu průběžně vracet.

První hodinu dialogického jednání jsem navštívil jako naprostý začátečník v pondělí 8. 10. 2018. Úvodní seminář vedl prof. Ivan Vyskočil, který k nám na začátku pronesl krátkou řeč. Mimo jiné tehdy zaznělo, že:

- dialogické jednání je o nacházení zpětné vazby;
- je důležité soustředění se, ale ne na to, co chci dělat – to by vznikla již existující věc –, jde o to „*soustředit se na nic*“;
- v dialogickém jednání nejde o mluvení *pro* sebe, ale *k* sobě (přes prostor);
- myšlení je propojeno s tělesnou aktivitou (zde se Ivan Vyskočil odkazoval na peripatetickou filosofickou tradici);
- klíčové je všimnout si toho, co dělám a co se děje, neboť to je výchozí bod pro mluvu;
- s vysloveným lze jednat podobně jako s vykonaným;
- pouze dostatečně jasně artikulované může být základem pro budoucí reakci.

Ačkoli byly tyto myšlenky Vyskočilem zmíněny v souvislosti s dialogickým jednáním, jsem pevně přesvědčen, že je lze bez problémů aplikovat i na autorské čtení (obširněji o důvodech tohoto tvrzení pojednávám níže). Ba dokonce, že právě za těchto podmínek se autorské čtení stává psychosomatickou disciplínou.

Z hlediska mé zkušenosti je však klíčové zejména to, že se jednalo právě o tyto myšlenky, protože právě skrze ně jsem vstoupil do světa psychosomatických disciplín. A právě tyto myšlenky dodnes, ač doplněné mnohými dalšími, výrazně ovlivňují můj pohled na celou problematiku.

2.2 Začalo to liebesbriefem Praze...

Na první seminář autorského čtení na KATaP jsem takřka zcela neznalý poměrů přinesl krátkou autorskou lyrickou báseň – pro případ, že bych měl něco číst. K tomu ale nakonec nedošlo. Prvním textem, který jsem tak na autorském čtení (až o semestr později) četl, byl rozhořčený milostný dopis adresovaný personifikované metropoli.²⁹ Přímoú inspirací a impulzem pro tento text byly moje smíšené pocity z půlročního pobytu v Praze. Tato zkušenost první četby pro mě byla a je zkušeností příjemnou; postupně jsem se tak v rámci seminářů autorského čtení spontánně zařadil mezi aktivnější a častější čtenáře (i komentátory).

Druhým textem, který jsem na semináři četl, byl text *Pompeje*. Při tvorbě tohoto textu jsem se primárně soustředil zejména na kompozici (ta se také stala jedním z hlavních témat následné diskuse). Při zpětném pohledu na tento text si ale stále více uvědomuji, nakolik se

²⁹ Texty, o kterých zde pojednávám, se nacházejí v přílohách této práce.

do něj promítly mé zkušenosti (a to nejen ze školního prostředí, ale i mé pracovní zkušenosti coby moderátora regionální rádiové stanice apod.) a názory (kupř. kritický pohled na sociální sítě).

Impulzem pro vznik dalšího textu byla má reálná zkušenost, kterou jsem prodělal na Jungmannově náměstí. Skutečnou podobu konfrontace se žebračkou jsem ale notným dílem upravil. Podobně vznikl i text *Lud'kův úděl*, který jsem vytvořil o poznání později a který je v určité úpravě součástí povídkové audioknihy studentů KATaP s názvem *Dírkami v kšiltovce*.³⁰ I v tomto případě byla impulzem, jakož i dále upravovanou materií pro vznik textu reálná situace, konkrétně setkání s podvodníkem v Myslíkově ulici v říjnu 2020. Zpracování těchto spíše nepříjemných zkušeností do textové podoby mi umožnilo získat nadhled a odstup. Zároveň jsem se již během psaní těšil na reakce potenciálních posluchačů. To vše mi spolu s tvůrčí svobodou umožnilo daleko jednodušší integraci nepříjemné zkušenosti a vyrovnání se s ní.

V pořadí čtvrtý text, který jsem četl v rámci seminářů autorského čtení, byl text *Do Berouna a zpět*. Text vycházel opět z mých reálných zkušeností: z cesty z Prahy do Berouna. O tomto textu budu pojednávat obšírněji níže, neboť se jedná o východisko pro mé autorské představení *Nedívaldo*.

V rámci semináře autorského čtení jsem také četl dvojici textů *Vážený inženýre Murrilo a Murrilova odpověď*. Tyto dva texty jsem psal v době, kdy jsem se intenzivně zajímal o fenomén ironie.³¹ Proto jsem si chtěl vyzkoušet napsat text obsahující velké množství verbální ironie, kterou ale lze i bez znalosti širšího kontextu rozpoznat. Impulzem pro tvorbu mi byl zážitek z mé cesty do Berlína, kde jsem se seznámil s Berliner Fernsehturm i s její historií, která vykazuje rysy situační ironie, resp. ironie osudu.³² Tento motiv jsem původně zpracoval jako ironicky míněnou pochvalu vysoce postaveného socialistického funkcionáře architektovi věže. Po sérii úprav jsem se ale nakonec rozhodl zachovat pouze formu ironicky pochvalného dopisu a následné reakce, která se opírá o doslovné, nikoli o skutečné sdělení komunikátu. Ačkoli se tedy jedná o fiktivní příběh, inspirace pro jeho sepsání pramení opět z mé zkušenosti a situovanosti během procesu tvorby.

V této době jsem začal psát i texty, které nebyly určeny výhradně pro semináře autorského čtení.³³ Asi nejdůležitějším z takovýchto textů (z hlediska optiky této práce) je text sepsaný

³⁰ *Dírkami v kšiltovce: Audiokniha textů mladých autorů* [CD]. Praha: DAMU, 2021.

³¹ Mezi výsledky tohoto mého zájmu lze zařadit jednak mou diplomovou práci (ZEMAN, Vít. *Práce s ironií*. Praha, 2020. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Přemysl Rut.), jednak studii o verbální ironii (ZEMAN Vít. Verbální ironie: výzva pro autorské herectví [online]. Ústav pro výzkum a studium autorského herectví. 31. 1. 2022. Dostupné z: <<https://www.autorskeherectvi.cz/post/zeman-vit-verbalni-ironie-vyzva-pro-autorske-herectvi-2021>>.).

³² Tato věž byla postavena v dobách socialismu a měla být mj. využita i pro propagaci ateistického režimu, neboť symbolicky převyšovala všechny věže kostelů ve městě. Díky tvaru a materiálu, ze kterého je věž vyrobena, však tvoří odrážející se sluneční paprsky na povrchu věže velký světelný kříž.

³³ Kupř. text(y) *Jednostranná/The Only Page*, se kterým(i) se mi podařilo v roce 2021 získat 3. místo v mezinárodní soutěži minutových her pořádané pod záštitou *The Academy of Theatre, Radio, Film and Television – University of Ljubljana*, jsem si před odevzdáním opakovaně verifikoval veřejným autorským

na hodině herecké propedeutiky s názvem *Můj život má smysl*. Tento text jsem opakovaně veřejně četl při různých příležitostech mimo KATaP. Přikládám jej do této práce také jako ilustraci spontánního procesu externalizace (o externalizaci pojednávám níže), tento text tak mimo jiné ilustruje, nakolik může autorská tvorba vznikající bez jakýchkoli terapeutických ambicí spontánně nabývat určitých terapeutických kvalit.

Z dalších textů, které jsem tentokrát psal zčásti na semináře autorského čtení, zčásti čistě ze své vlastní potřeby a chuti, bych rád zmínil ještě text *Biflování* a texty *Všežravec* a *Nežravec*. Všechny tři vznikly na základě mých životních zkušeností, přičemž přímým impulzem k tvorbě mi byla určitá potřeba vypořádání se s danou situací; její zpracování a zapracování do mého života. Při reflexích během seminářů autorského čtení, jakož i během opakovaného (veřejného i osamoceneného) čtení těchto textů jsem pak byl neustále překvapován nejen tím, nakolik jsem v oněch textech přítomen, ale i způsoby této přítomnosti a témata či motivy, o kterých jsem při psaní z tohoto hlediska neuvažoval. Tyto motivy a témata, která jsem bezděčně zachytil pouze jako situační kontext či kontext vzpomínky, popř. z důvodů formy a kompozice, pak (po určitém časovém odstupu) při *autorském* čtení z textu jaksi vystupovaly. Dostaly se tak do popředí mé reflexe textu jakožto nenadálé momenty sebepoznání a uvědomění (aha-momenty). Podobné aha-momenty jsem zakoušel nejen v rámci jednotlivých autorských čtení, ale i při souvislejší práci na autorské prezentaci *Nedívaldo*, která byla založená na veřejném čtení autorských textů. Právě o ní bych se rád zmínil na dalších řádcích.

2.3 Kdo moc zajců honí, žádného nedohoní

V této části bych (tedy) rád krátce zavzpomínal na *Nedívaldo* (*Non-see-atre*) – mou závěrečnou autorskou prezentaci (absolventské magisterské představení), která byla založena na principu veřejného autorského čtení. Tento svůj umělecký projekt bych chtěl ale nahlédnout v poněkud širších souvislostech. Popisovat proto budu období již od 4. 9. 2019 až do 24. 9. 2021. Jde o časový úsek, který začíná mou pěší cestou z Prahy do Berouna, dále pak zahrnuje fázi psaní textů a jejich následnou verifikaci v rámci seminářů autorského čtení na KATaP, poté i samotnou tvorbu závěrečné autorské prezentace, jakož i její premiéru na půdě DAMU – a to včetně reflexe a následné diskuse, a dále obsahuje i reflexe a zkušenosti, které jsem získal při a po první repríze *Nedívalda* v Jindřichově Hradci 28. 9. 2020. Kapitola končí ohlédnutím za zatím poslední reprízou, která se odehrála 24. 9. 2021 v Literární čajovně Sonnberg v Žumberku.

4. 9. 2019 jsem se vydal na necelých 40 km dlouhou pěší cestu z Prahy-Zbraslavi do Berouna, která se stala bohatým zdrojem inspirace pro mou další autorskou tvorbu. První

čtením (na českém i anglickém semináři autorského čtení i prostřednictvím autorského čtení mimo KATaP).

autorský text (*Do Berouna a zpět*) vycházející z této zkušenosti jsem napsal o dva měsíce později a následně jsem jej přečetl na jednom z listopadových autorských čtení.

Již při samotném čtení jsem fyzicky pocítil nejenom svůj zájem o text a o události jím zachycované, ale i pobavení, které mělo podobu nenadálého smíchu, kterým jsem přerušil vlastní čtení. Kromě mě se posléze začali smát i někteří posluchači. Osobně jsem byl pobaven vzpomínkou na reálné situace, které byly ale v textu popsány s nadsázkou, odstupem a prostřednictvím jazykových hříček. Cítil jsem, jak jsem pomocí čtení textu znovu a jinak objevoval situace, které jsem již jednou reálně prožil. Zpětně jsem si (i díky textu, jeho formulaci a následnému veřejnému čtení) uvědomoval komické aspekty některých svých zážitků a svého jednání. Na konci čtení jsem se ale cítil provinile, protože jsem se textem nechal rozesmát a neudržel jsem situaci pod kontrolou. Z reflexe jsem se snažil poučit pro další autorské pokusy. Několik nejasných míst textu jsem doupravil (kupř. nezáměrně nejednoznačnou větu „*S oroseným čelem jsem se rozloučil.*“).

S touto zkušeností jsem si postupně začal uvědomovat, že by mě zajímalo a bavilo rozpracovávání a prohlubování některých motivů a témat z textu o cestě do Berouna. Jako první vznikla alternativní verze rozhovoru s pamětníkem na kopci, která se postupně přeměnila na filosofující dialog *Rozhovor na kopci*. Vznikly rovněž texty, které vyplňovaly některá prázdná místa prvního vyprávění. Jejich formální zpracování bylo ovšem různorodé a nefixovalo se na původní žánr. Jednalo se například o pohádkové vyprávění *Radotínské pítko* pojednávající o pítku; v tomto příběhu hrál procházející poutník pouze marginální roli. Dalšími texty pak bylo zaznamenání cesty metrem z Nového Města na Smíchov formou scénáře s prvky morality (*Poslední metry v metru*), popis bloudění ve Zbraslavi formulovaný jako sportovní komentář (*Zbraslavské klání*) či o krátký úvodník o motivaci k cestě artikulovaný jako lingvistická hra s vyjmenovanými slovy po v (*Vy-chvalování*).

Všechny tyto zmíněné texty jsem postupně četl a ověřoval v rámci hodin autorského čtení na KATaP. Texty písní, které během *Nedívalda* zazněly, jsem jako texty zkusil podrobit neformálnímu autorskému čtení v rámci hudebního festivalu *Folkový Pluháč* v Pluhově Žďáře 25. 7. 2020. Zatímco předchozí texty jsem předčítal ve známém prostředí, toto náhodné a spontánní autorské čtení pro mě bylo „velkou neznámou“. Nejvíce jsem se potýkal se sklonem text předvádět, performovat. A to zejména během čtení prvního textu, kdy sklouznutí do deklamace a předvádění skýtalo určitou „bezpečnou pozici“. S dalšími texty jsem se ale pokoušel méně předvádět výkon publiku a tím spíše je *sdílet* a *sdělovat* konkrétním lidem. Nejlepší zpětnou vazbu jsem dostával právě v souvislosti s texty a momenty, kdy převládla tato druhá tendence.

Paralelně s tímto procesem (veřejného autorského čtení jednotlivých textů) jsem již postupně začal sestavovat první pracovní verze závěrečné autorské prezentace, která měla být z těchto textů složena. Mým původním záměrem bylo vyzkoušet formát text-appealu. Jednotčím tématem byla právě cesta do Berouna, přičemž jednotlivé dílčí epizody (texty) měly

být prokládány písňovým zpracováním některých motivů (Smíchovské nádraží, prodejna smíšeného zboží ve Vonoklasech, setkání s turistou z Izraele...).

Právě v této době (jaro 2020) byly v souladu s nařízením vlády uzavřeny vysoké školy. Práce na výsledném tvaru se tak ještě více zaměřila na psaní textu a vymýšlení finální podoby, aniž bych průběžně ověřoval své myšlenky a plány fyzicky v prostoru. Domnívám se, že včasným tělovým ověřováním daného materiálu v prostoru bych předešel některým méně funkčním či nefunkčním fixacím, které posléze v dalších fázích celý proces znatelně negativně ovlivnily. Jednalo se především o dosazování různých zpestřujících prvků, které *by měly* fungovat, a být tak ku prospěchu věci a komunikace. Později se však ukázalo, že to byly právě tyto prvky, které učinily „výsledný“ tvar nesrozumitelným, překombinovaným, a proto (což je poměrně ironické) do jisté míry nekomunikativním.

Těmito prvky byly především obličejové masky, které si měli (resp. mohli) diváci na začátku prezentace nasadit. Tento prvek, který měl – *teoreticky* – podpořit vnímání mluveného slova, ve skutečnosti do značné míry inhiboval komunikaci mezi mnou a diváky. Kompenzací za nasazení masek měly být tři tzv. interaktivní vsuvky, tedy místa v rámci prezentace, během kterých byly postupně zahrnovány ostatní smysly diváků-posluchačů. Konkrétně šlo o konzumaci čokolády (chuť), přivonění k čerstvě namleté kávě (čich) a nečekané dotýkání se jehličnatých větviček (hmat). Kvůli těmto prvkům byl na začátek prezentace přidán krátký stylizovaný úvod, který byl pojat jako instruktáž stevardem před odletem letadla. Během tohoto úvodu, jehož zvuková stopa se pouštěla reprodukovane, byly představeny všechny výše zmíněné komponenty představení. Navíc byl k těmto prvkům zaměřeným na smysly přidán i krátký dotazník zaměřený na imaginaci. Jeho záměr jsem (nedostatečně přesně!) formuloval jako sondu do oblasti imaginace.

Takovýchto prvků (které byly funkční pouze „na papíře“) představení před fyzickými konzultacemi³⁴ obsahovalo více (původní plán obsahoval i nejrůznější zvukové efekty: činel, nahraný zvuk nádraží, hlasité otevření láhve s pivem, práce se základním kostýmem...). Právě tyto (před premiérou postupně vyřazované) prvky se již během fyzického zkoušení a konzultací ukázaly jako nefunkční, zbytečné.

Hlavními body reflexe během konzultací byla práce s časem, resp. tempem čtení. Měl jsem tendenci příliš spěchat a nedávat divákovi dostatečný čas pro vnímání sděleného. Byl jsem tak veden k tomu, abych aktivně vnímal sdělnost ticha. Dalším důležitým momentem bylo zaměření na vypravování – na jeho věcnost a nedeklamativní charakter. Také jsme se zaměřovali na zvědomování rozdílu mezi vypravěčem jako „postavou v textu“ a mnou aktuálně vyprávějším (tedy mezi fiktivním a faktuálním vyprávěním)³⁵ a z toho vyplývající možnosti brechtovského zcizování.

³⁴ Jedná se o konzultaci závěrečného představení s vedoucí práce (Hana Malaníková), resp. s konzultantkou práce Ivana Vostárková).

³⁵ Z hlediska literárněvědného lze faktuální vyprávění odlišit od fiktivního na základě identity autora a vypravěče (faktuální vyprávění), resp. jejich ne-identity (fiktivní vyprávění). Ačkoli je nutné tuto

Současně s touto prací na kondici sdělování a formě prezentace probíhaly i úpravy textu. Na základě několika dílčích textů, které měly určité pohádkové rysy, jsem nakonec přikročil k sepsání jednolitého příběhu. Tento příběh, který dostal pracovní název *O Timeovi*, lavíroval na hraně pohádky a vyprávění. (Během konzultací jsem byl několikrát upozorněn, že se nejedná – jak jsem se původně domníval – o pohádku, ale o příběh, vyprávění. Zpětně dávám tomuto komentáři za pravdu, jsa přesvědčen, že by se příběh musel dále ciselovat a doupravit, aby jej bylo možno za pohádku považovat.)

První verze příběhu *O Timeovi* ovšem obsahovala některá – z hlediska plynutí příběhu – problematická místa. Většinu z nich se mi ale podařilo opravit po opětovném pročtení původního textu o cestě do Berouna, který se ve finální fázi přípravy autorské prezentace stal (spolu se vzpomínkami na reálný prožitek) hlavním korektivem koherence textu.

Premiéra závěrečné autorské prezentace *Nedívaldo* se odehrála 1. 9. 2020 v prostorách DAMU. Již sama skutečnost, že počet diváků převýšil počet připravených obličejových masek, značně zasáhla do sémantické roviny autorské prezentace a posunula její vyznění (někteří diváci neměli na výběr mezi použitím, či odložením masky; ti s možností výběru tvořili jakousi elitu). Během prezentace samotné se ale ukázalo, že největší překážkou ve skutečnosti nebyl nedostatek obličejových masek, ale překombinovanost celého tvaru.

Po skončení prezentace jsem si zapsal: *Pocity bezprostředně poté – vnímal jsem to jako dialog mezi mnou a textem. Chvillemi jsem mluvil z paměti, improvizoval, pak jsem se k němu opět vracel. Teprve s větším odstupem (a po vyslechnutí reflexe od ostatních) jsem si uvědomil, že mě mj. i tento zápis usvědčil z toho, že prezentace měla vážné nedostatky co do komunikace s ostatními (diváky). Byl jsem tak zaneprázdněn prezentováním něčeho, že jsem jaksi opomněl, že by mělo jít zejména o sdílení s někým. (Nyní by šlo obsáhle hovořit o základních principech psychosomaticky koncipovaného autorského čtení, které moment sdílení akcentují...)*

V následné reflexi diváků z řad učitelů, (spolu)žáků a přátel zazněly mimo jiné i otázky po povaze prezentace, která se neukotveně vznášela mezi experimentem a představením. Opakovaně se objevoval názor, že měla prezentace příliš mnoho fokusů, čímž se roztříštila. V mnohosti různých definicí tak zmizelo jednotné ukotvení celého projektu. Zároveň mi bylo vytýkáno, že jsem příliš spěchal (koneckonců i z původního textu je patrné, že k tomu mám sklony nejen při představení). Příběh byl navzdory těmto nedostatkům hodnocen kladně, forma byla ale vesměs zpochybňována.

Při zpětném pohledu si uvědomuji, že přidané prvky (manipulace smyslů, zvukové efekty, dotazník na konci představení...) jsem měl přichystané jako určité sekundární opory/rezervy pro případ, že by hlavní sdělení nebylo dostatečné. Právě těmito prvky jsem ale hlavní sdělení

terminologii pro situaci autorské jevištní prezentace používat v určité modifikaci, kterou vzhledem k záměru práce nelze podrobněji rozpracovávat, stále jde o pojmový aparát, který může významně přispět ke zpřesnění popisu dané situace. Naratologický pohled na dané pojmy nabízí kupř. Koten. Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 101–103.

a proces sdílení značně inhiboval. Pohledem této zpětné reflexe lze v celém procesu vystopovat zjevné prvky situační ironie.³⁶ Tento paradox krásně vystihla prof. Jana Pilátová, když v rámci diskuse trefně poznamenala: „*Kdo moc zajíců honí, žádného nedohoní.*“

Po třídním odstupem jsem požádal o zpětnou vazbu prof. Přemysla Ruta, který se mnou velmi vstřícně a obsáhle reflektoval a prodiskutoval celou prezentaci. Upozornil mě na to, že jsem se svými pokusy o ozvláštnění veřejného autorského čtení významně narušil samotnou podstatu: vychýlil jsem těžiště zájmu od textu jako takového. Každý další netextový prvek snižoval fokus na text a jeho sdělení. Přemysl Rut mi při této příležitosti zároveň představil autorské čtení v širším historickém kontextu – počínaje tradicí francouzských kabaretních scén druhé poloviny 19. století, přes časoprostorové reálie, které se významnou měrou podepsaly na konkrétní podobě text-appealů Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého – v Redutě prakticky nebyl prostor pro žádné výpravnější jevištní jednání – až po nástin podstaty rozhlasové hry. Pokud by se totiž mělo *Nedívaldo* prezentovat jako rozhlasová hra *sui generis*, bylo by zcela nezbytné precizněji pracovat s ruchy a zvuky – bylo by zapotřebí zahrnout pouze fantazii burčující zvuky, zatímco nevýznamné nudné ruchy by bylo nutné pečlivě eliminovat.

Z této diskuse také vyplynulo, že na rozdíl od hodin autorského čtení, kde je v centru pozornosti nehotový text (což je implicitní konvence autorského čtení na KATaP), se čtením textu „na jevišti“ redefinuje situace na scénické čtení, které lze chápat jako performanci. Z čtouceho se tak stává postava a z textu rekvizita. S touto transpozicí je třeba počítat a vědomě s ní pracovat. Mimo jiné je nutné – v rámci zachování jeho autenticity a sdělnosti – transponovat civilní projev do podoby jevištního civilního projevu apod.

Ve světle těchto reflexí jsem autorskou prezentaci upravil do podoby, ve které jsem ji prezentoval 25. 9. 2020 v Jindřichově Hradci. Zcela jsem odstranil interaktivní manipulaci smyslů, závěrečné dotazníky, nahrávky i rekvizity (kromě kytary a textu). Místo úvodního představování experimentu jsem krátce spontánně uvedl historii a specifika autorského čtení, vzpomněl jsem Ivana Vyskočila a hlasité čtení ve středověkých kláštorech. Během prezentování jsem několikrát spontánně odložil text a jednotlivé situace (vesměs dialogy) rozehrával. Oproti premiéře jsem se více zaměřil na samotný fakt setkání, pospolitosti a komunikování příběhu. Tato komunikace probíhala ve dvou vrstvách: první vrstvou (komunikace) bylo sdělování příběhu, druhá vrstva (meta-komunikace) se zakládala na skutečnosti, že v „hledišti“ bylo mnoho mých rodinných příslušníků i přátel, se kterými jsem se dlouhou dobu neviděl. Implicitně tedy krom komunikování příběhu obsahovala prezentace i sdílení situace mého návratu do rodného města s absolventským představením z DAMU prezentovaným na půdě ZUŠ, kde jsem s divadlem před mnoha lety začínal. Celá prezentace se tak stala prostředkem našeho setkání (z tohoto hlediska se tedy jednalo o velmi silně

³⁶ Implikacemi a významem situační ironie se zabývám ve své práci *Práce s ironií*. Srov. ZEMAN, V. *Práce s ironií*, s. 17–29. K reflexi ironie v rámci mé autorské tvorby srov. ZEMAN, V. *Práce s ironií*, s. 52–62.

existenciální situaci). Pro ilustraci této reprízy autorské prezentace (a pro částečnou ilustraci premiéry) přikládám podobu textu *O Timeovi*, jak zazněl v Jindřichově Hradci 25. 9. 2020. Jde tedy již o text, který obsahuje úpravy na základě podnětů z reflexí premiéry na DAMU.

Během následné neformální reflexe jsem si ověřil vlastní dojmy a pozorování – prezentace oproti překombinované premiéře byla s to lépe komunikovat. Většina diváků neměla problém s imaginací a příběh sám o sobě (bez obličejových masek a stimulace smyslů) byl pro fantazii dostatečným podnětem. Ověřila se tak mj. nepravdivost premisy, že zavřené oči budou stimulovat imaginaci. Zpochybnění této (vyvrácené!) premisy se objevilo již během reflexí 1. 9. 2020.

Dále jsem byl upozorněn, že se v průběhu prezentace objevilo několik momentů, kdy jsem si nedal pozor a zbytečně jsem chváta. Podnětem pro další práci tedy byla jednoznačně práce s tempem. Nejdůležitějším závěrem vyplývajícím z představení v Jindřichově Hradci ovšem je, že text, resp. autor skrze text, komunikuje podstatně lépe v prosté (tj. od samoučelných, nefunkčních, efektních prvků osvobozené) autorské prezentaci. Právě tehdy se totiž může formovat lidská pospolitost jako skutečně vzájemná a komunikující. Potence takového transcendentního momentu (tj. překročení sdílení představy a textu k existenciální situaci spolubytí) je v autorském čtení imanentně obsažena; její aktualizace – jak bylo výše ukázáno – však není samozřejmostí.

Zatím poslední představení *Nedívalda* se odehrálo v Literární čajovně Sonnberg v Žumberku v září 2021. Měl jsem možnost vystupovat v menším sále s dostatečně velkým jevištěm. Na rozdíl od předchozích představení jsem použil mikrofon. Mikrofon stál na levé straně podia (z pohledu diváka), přičemž jsem jej využíval pouze ke zpěvu. Zároveň tedy sloužil jako rekvizita, jejíž použití určovalo změnu situace. Korpus prezentace jsem oproti Jindřichovu Hradci opět poněkud upravil. Místo úvodního představení autorského čtení jsem vložil krátkou píseň *Poseroutka*, kterou jsem zahájil autorskou prezentaci. Publikum skládající se z dětí i dospělých (mezi nimi i několik vysokoškolských učitelů) nebylo co do počtu velké. Navzdory množství se však jednalo o velmi různorodou skupinu. Příběh *O Timeovi* však – alespoň se domnívám (na základě vlastní zkušenosti i podle následné reflexe po představení) – zaujal všechny. Posléze jsem spontánně na přání posluchačů přidal několik svých dalších písní a přečetl jsem i povídku *Nenažranec*. Po ukončení autorské prezentace a na ní navazujících písní a povídky jsem se posadil mezi posluchače a společně jsme pokračovali v diskusi o nejrozličnějších tématech (zejména pak zkazkách z Novohradských hor). I v tomto případě se tedy jednalo o určitou organicky zformovanou pospolitost.

2.4 Tak trochu veřejně, tak trochu sám: autorské čtení online³⁷

Přibližně v době, kdy jsem připravoval a začínal realizovat svůj doktorandský projekt – výzkum autorského čtení, bylo vlivem pandemických restrikcí autorské čtení transponováno do virtuálního prostoru. Výuka v online režimu skýtala určitá specifika, která se stala (ač to nebylo mým počátečním záměrem) východiskem pro mé další zkoumání autorského čtení. Doposud neproblematické a všední (pročež takřka neviditelné) aspekty autorského čtení se najednou díky této transpozici opět dostaly do centra (nejen mé) pozornosti. Na následujících řádcích se proto pokusím přiblížit, jak jsem o autorském čtení vlivem této změny začal uvažovat a jak jsem „revidoval“ své prožívání této psychosomatické disciplíny.

Předtím je ještě zapotřebí podotknout, že autorské čtení online je co do struktury (formy) totožné s prezenčním autorským čtením. Přesto je ale intuitivně patrné, že se jedná o dvě odlišné záležitosti. Mým hlavním záměrem v rámci následujícího textu je tedy snaha krátce reflektovat právě tuto tenzi mezi fyzickým setkáváním a virtuálním autorským čtením online, které „je“ i „není“ psychosomatickou disciplínou.

2.4.1 Není zpětná vazba jako zpětná vazba

Jak již bylo předesláno, počínaje březnem 2020 v souvislosti s pandemií koronaviru a následnými lockdowny nahradila na určitou dobu prezenční formu studia forma distanční. Pro autorské čtení tyto restriktce znamenaly především transpozici do virtuálního prostředí online setkávání. Fenomén autorského čtení online jsem měl možnost pozorovat a zažít jak v rámci českého studijního programu, tak i v rámci anglického studijního programu a rovněž na kurzu celoživotního vzdělávání *Kreativní pedagogika*. Navzdory všem dílčím odlišnostem jednotlivých setkání se již během prvních online hodin vyjevilo společné zásadní téma – problematika zpětné vazby, odezvy.

Na prvních hodinách v online prostředí panovala nejistota, zejména pak ohledně otázky, zdali mají posluchači vypínat svoje mikrofony, aby šumy nerušily čtoucího (popř. nevznikala technická zpětná vazba – pískání, ozvěna signálu atp.), anebo zdali mají zůstat mikrofony zapnuté, aby nebyl čtoucí odříznut od záměrné zpětné vazby (tedy smíchu a dalších zvukových reakcí posluchačů).

Zatímco první zpětná vazba (neúmyslná, technická) byla a je krajně nežádoucí, záměrná zpětná vazba je nezbytnou součástí procesu vzájemného naladování se čtenáře na posluchače a posluchače na čtenáře. Z hlediska autorského čtení jde o klíčovou otázku, jejíž řešení se nicméně po krátké době vyjevilo samo. Množství šumů, hluku a náhodných zvuků z nejrůznějších prostředí a pokojů (o technické ozvěně ani nemluvě) totiž bylo v praxi pro koncentrované čtení neúnosné. Téměř spontánně se tedy etablovalo pravidlo vypnutých

³⁷ Tato kapitola je volným zpracováním – revidovanou a přepracovanou verzí – mé (dosud) nepublikované studie *CO se to změnilo a JAK? aneb autorské čtení online*. Tato studie vychází z mých písemných reflexí situace autorského čtení online v dobách pandemického lockdownu.

mikrofonů a pokud možno zapnutých webkamer na straně posluchačů. Mikrofon měl mít v rámci takovýchto setkání zapnutý pouze čtoucí, popř. ten, kdo právě dostal slovo v rámci následné reflexe.

Absence okamžité zpětné vazby, kterou jsme mnohdy během čtení naživo ani vědomě neregistrovali, byla během autorských čtení online zakoušena obzvláště intenzivně. Během prvních pár hodin se (místy až bouřlivě) ozývaly reakce typu: „to čtení je jako samomluva“, „to je psycho“ atp. Reálně jsem si tak na této nové situaci uvědomoval jednak důležitost zpětné vazby od posluchačů, jednak fakt, že autorské čtení zdaleka není jen jednosměrnou prezentací něčeho hotového a neměnného.

Postupně se ale všechny skupiny v tomto novém rozhraní a nových podmínkách adaptovaly. Hlavním rysem této adaptace pak bylo, že čtoucí obecně musel v reálném čase vykonávat podstatně rozsáhlejší sebereflexi a posluchači při následném reflektování implicitně (ale občas i explicitně) tuto nemožnost rychlého a přesného naladění se na posluchače naopak tolerovali či omlouvali.

I z vlastní zkušenosti čtoucího mohu jednoznačně potvrdit, že počáteční nervozita a nejistota po několika prvních hodinách postupně zmizela. Novému prostředí i podmínkám jsem tak postupně přivykl. I když, nutno podotknout, ne zcela. Aklimatizaci ale bezpochyby podpořila pravidelná účast a časté aktivní čtení. Zároveň to byla právě vlastní zkušenost aktivního čtení online, která umožňovala při reflexích výkonů ostatních adekvátní zhodnocení jejich výchozí situace, tj. situace čtení ve virtuálním prostředí.

V rámci online hodin a virtuálního setkávání se také plně projevil pozitivní vliv úvodních neformálních diskusí otevírajících hodiny autorského čtení. Krom jiného tyto diskuse poskytovaly čas na aklimatizaci ve virtuálním prostředí, ve virtuální pospolitosti. I přes přítomnost těchto podpůrných prvků v rámci autorského čtení online bylo však občas během hodin autorského čtení online možno postřehnout skutečnost, že „něco bylo přece jen jaksi jinak“. Tento ne-komfort lze ale nahlížet i pozitivně – právě tak se totiž via negativa vyjevuje důležitost některých aspektů a momentů kontaktního (prezenčního) autorského čtení, které by jinak pro svou subtilnost a samozřejmost při běžných seminářích mohly zůstat nepovšimnuty.

2.4.2 Vymezení pojmu „online“

Je zřejmé, že autorské čtení online se odlišuje od kontaktního autorského čtení zejména jiným způsobem zprostředkování pospolitosti. Zaměřme se proto nejprve na vymezení pojmu „online“, díky čemuž budeme s to podrobněji nahlédnout nejen charakter autorského čtení online, ale i některé implikace, které plynou z této modifikace.

Termín „online“ zde používám a chápu v první řadě jako vymezený vůči termínu „naživo“. Pro živé setkání je nezbytná určitá fyzická blízkost, resp. aktuální vzájemná dosažitelnost. Jen

tehdy, když je druhý v dosahu mého smyslového vnímání, může nastat plodná interakce.³⁸ Toto smyslové vnímání by ale mělo být vzájemné. Pokud by totiž nebylo dosaženo stavu reciprocity, tj. pokud by jeden z účastníků něco komunikoval, aniž by o tom věděl, jednalo by se daleko spíše o odposlouchávání či tajné pozorování, anebo naopak o nezdařilou komunikaci (v případě, kdy by adresát vůbec nevěděl, že je adresátem nějaké komunikace). Vzájemně vnímaná aktuální fyzická dosažitelnost (resp. sou-přítomnost) je tedy nutným předpokladem komunikace „naživo“.

Oproti setkání naživo ale setkání online obsahuje určitý moment vzdálenosti. K online spojení dochází prostřednictvím informačních a komunikačních technologií (většinou pomocí PC či smartphonu – tedy pomocí mobilních sítí a internetu). Tato (do jisté míry umělá) „blízkost na dálku“ (přítomnost nepřítomného) se tedy vlamuje do tradiční dichotomie blízký – vzdálený, respektive přítomný – nepřítomný. Jeden každý účastník se připojuje do společného online „prostoru“ z jiného místa (tato místa navzájem mohou, ale nemusí, být fyzicky vzdálená).³⁹

Účastníci komunikace spolu sdílí pouze virtuální prostor, ale reálný čas. Zatímco tedy komunikace naživo vyžaduje reálnou přítomnost ve společném čase a prostoru, pro online komunikaci postačuje společný (reálný) čas – prostor je virtuální. Pro úplnost ještě doplním, že v případě, kdy účastníci komunikace nesdílejí ani společný reálný čas, ani společný reálný prostor, jde o komunikaci nepřímou. (To ovšem nikterak nemusí ubírat na relevanci a hodnotě komunikace, jak je patrné například z četby, která ve většině případů představuje právě takovýto typ komunikace.)

Setkání ve virtuální realitě tedy nastává, pokud je jeden z komponentů setkání (čas či prostor) zachován a technologie supluje funkci druhého. Zcela evidentně takto můžeme hovořit o virtuální realitě v případě suplovaného společného (reálného) prostoru. Případ nahrazení společného času je komplikovanější a jeho uspokojivé řešení by notnou měrou překročilo zaměření této práce. Otázky po povaze zanechání vzkazu na určitém místě (tj. využití tzv. mrtvé schránky) a následného setkání dvou lidí skrze tuto schránku proto v tuto chvíli vědomě odkládám stranou.

³⁸ Celá situace by byla ještě komplikovanější, pokud bychom do jejího rámce zahrnuli některé principy dialogického jednání s vnitřním partnerem. Zejména pak situaci veřejné samoty, při které dochází k určitému omezení vzájemného kontaktu, k jakémusi vzájemnému vzdálení sui generis. V této situaci ale zároveň potřeba spolu-bytí s někým v prázdném (*nota bene* někým dalším pozorovaném) prostoru může generovat vznik vnitřního partnera, tj. intrapersonální dialogičnosti. Srov. RUT, P. *Ivan Vyskočil: Vždyť přece léhat je o hubu*, s. 83–84. Princip takovéto lidskou sou-přítomností generované dialogičnosti (ať interpersonální, či intrapersonální) je jedním z konstituentů autorského čtení. Srov. VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7.

³⁹ Zde je ale záhodno poznamenat, že virtuální komunikace, která probíhá v podmínkách umožňujících komunikaci naživo, působí poněkud absurdně. Takovéto situace nezřídka vyvolávají i komický efekt (používaný i v české filmové tvorbě) – postava kupř. na někoho volá z okna, aniž by si uvědomovala, že si s dotyčným zároveň telefonuje.

Vzhledem k zaměření této úvahy budu tedy v dalším textu termín „virtuální realita“ chápat v užším slova smyslu coby kategorii virtuální reality označovanou jako „*telecollaboration*“, kterou lze charakterizovat jako vzájemné spojení účastníků setkání na (velkou) vzdálenost.⁴⁰

Na závěr vymezování pojmu „online“ si ještě dovoluji vznést otázku po důvodech navazování online spojení, které se zdá být (z hlediska komunikace) nedokonalou alternativou setkání naživo. Dvěma nejdůležitějšími důvody je pravděpodobně jednak neschopnost, jednak nevole k setkání naživo. Tedy situace, kdy si lidé nemohou nebo nechtějí být fyzicky blízko. Technologické spojení (online, telefonické apod.) umožňuje všem účastníkům mj. také okamžité ukončení komunikace, které lze v případě potřeby svést na technickou nedokonalost či chybu komunikačního kanálu. Komunikace prostřednictvím informačních a komunikačních technologií se tak stává snáze manipulovatelnou ze strany zainteresovaných subjektů. Z existenciálního prostředí/situace, která určuje jednání subjektu se tak stává subjektem manipulovatelný objekt.

2.4.3 Krátká poznámka o kondici

Otázka po jakosti distančního (online) autorského čtení je do velké míry spjata s otázkou po psychosomatické kondici, která v rámci psychosomatických disciplín – a tedy i v rámci autorského čtení – hraje klíčovou roli.

Psychosomatická kondice, aristotelsky uchopitelná jako aktuální stav daného habitu, je pro autorské čtení online významná především proto, že její nárůst odpovídá nárůstu ochoty „*spolupracovat s tím, co vzniká a co se děje*“⁴¹. Takováto ochota je zvědavá, nedirektivní, násilně nemanipuluje vznikajícím a probíhajícím samopohybem. Dostatečná úroveň psychosomatické kondice by tedy měla usnadnit všem zúčastněným uchopit daný problém (zde čtení v rámci virtuální reality) jako téma; jako objekt, se kterým již lze manipulovat, aniž by tímto objektem byl nevědomě manipulován sám subjekt.⁴² Jinými slovy: tuto mimo-řádnost lze díky dostatečné kondici snáze vzít do hry. Jde o uvědomění si a případné zveřejnění (tematizování) novosti, překvapivosti či rezistence virtuálního prostředí. Jde vlastně o aplikaci některých principů dialogického jednání na překvapivou (ne-všední) situaci.

Potud se situace virtuální pospolitosti jeví jako neproblematická, překlenutelná psychosomatickou kondicí. Ve skutečnosti ale čelíme přinejmenším dvěma problémům. Předně nemůžeme očekávat dostatečnou míru psychosomatické kondice u všech zúčastněných – zejména pak u těch, kteří v době přechodu na online formu výuky byli v (nej)nižších ročnících, a jejichž kontakt s psychosomatickými disciplínami tak byl vlivem nepříznivých okolností pouze minimální.

⁴⁰ Srov. PANTELIDIS, V. S. *Virtual Reality in the Classroom*, s. 24.

⁴¹ HANČIL, J. *Dialogické jednání jako otevřená otázka*, s. 17.

⁴² Z hlediska filosofického srov. kupř. JASPERS, K. *Duchovní situace doby*, s. 39. Obecněji o tomto fenoménu z hlediska psychologického srov. kupř. FRIELINGS DORF, K. *Falešné představy o Bohu*, s. 70–73.

Druhá nesnáž se týká samotné psychosomatické kondice. Psychosomatická kondice je ze své podstaty dynamickým procesem. Kondici nelze dlouhodobě konzervovat. Nelze ji trvale mít, lze pouze být v nějaké určité – nutně proměnlivé – kondici.⁴³ Jedná se o období kondice (tj. určité míry zdatnosti) ve sportu.⁴⁴ V obou případech se kondice zvyšuje praktikováním dané disciplíny.⁴⁵

Kondice nás tedy uschopňuje ke kvalitnějšímu vykonávání určité činnosti a zároveň je onou činností, resp. jejím praktikováním upevňována.⁴⁶ Vztah habitu disponujícího subjekt k určité činnosti a samotné vykonávání dané činnosti je vztahem veskrze recipročním a přímo úměrným.

Pokud je ale psychosomatická disciplína vykonávána ve virtuálním prostředí (pokud je to vůbec možné), je právě vlivem virtuálního prostředí toto vzájemné ovlivňování oslabeno. (Konkrétními důvody, proč tomu tak je, se pokusím osvětlit níže.) Úroveň kondice ovšem v takovémto případě ovlivňuje výslednou souhru dynamicky a ne-vždy-úměrně. Analogicky lze srovnat tuto situaci opět se sportem, resp. sportováním v obývacím pokoji prostřednictvím herní konzole. V obou případech má virtuální praktikování na kondici příznivější vliv než nepraktikování. V mnoha případech dokonce kondice kvantitativně roste stejně jako při reálné praxi (tak je tomu kupř. při srovnání jízdy na kole a jízdy na rotopedu). Kvalitativně se ale kondice získaná v reálném a virtuálním prostředí může odlišovat; může se stát, že „to zkrátka není ono“.

Psychosomatická kondice je tedy na jednu stranu oporou při řešení nutnosti autorského čtení online, na druhou stranu je to ale právě její nestálost a dynamičnost, kterou je kvalita autorského čtení online potenciálně ohrožena.

2.4.4 Pokus o analýzu a interpretaci odchylek

Navažme nyní na úvahy uvedené výše. Zjevně největší odlišností distanční online verze od klasického prezenčního autorského čtení je změněný způsob komunikace zapříčiněný vzájemnou fyzickou nepřítomností jednotlivých účastníků pospolitosti. Tato změna je schematicky popsatelná jako redukce prostředí komunikace. Z přítomnosti v určitém společném komunikačním poli⁴⁷ se stává pouhý komunikační kanál. Zároveň i v rámci tohoto kanálu jako takového se objevuje důležitá proměna – a to vyšší komplikovanost samotného

⁴³ Rozsáhlé pojednání o tomto tématu představuje Frommovo klíčové dílo *Mít, nebo být?* Napříč celým tímto dílem lze sledovat myšlenku, že modus vlastnění je na rozdíl od existenciálního modu bytí modem odcizeným, neautentickým a pro člověka nezdravým. Srov. FROMM, E. *Mít, nebo být? Zdravý člověk naopak není posedlý vlastněním, ale fascinovaný bytím, na které tvořivě a otevřeně odpovídá.* Srov. FROMM, E. *Cesty z nemocné společnosti*, s. 250.

⁴⁴ Srov. HANČIL, J. *Dialogické jednání jako otevřená otázka*, s. 17.

⁴⁵ Za předpokladu dodržení správné míry. Nadměrné praktikování by – přinejmenším teoreticky – mohlo mít obdobné následky jako nadměrné namáhání těla sportovním tréninkem, což může být za určitých podmínek faktorem inhibujícím.

⁴⁶ Srov. ARISTOTELÉS, *Etika Níkomachova*, 1114a.

⁴⁷ Srov. LEWIN, K. *Teorie pole*, s. 47–70.

komunikačního kanálu (ve srovnání s jednoduchým modelem „vysílač–komunikační kanál–přijímač“).

Komunikační kanál má v případě autorského čtení online následující strukturu. Sdělení primárního vysílače, tj. čtoucího (A), během online komunikace putuje k počítači PC-A (tj. sekundárnímu přijímači A a zároveň sekundárnímu vysílači A), ze kterého formou signálu pokračuje do počítače PC-B (sekundárnímu přijímači B a sekundárnímu vysílači B). Počítač PC-B posléze reprodukuje zvuk, aby jej mohl primární přijímač, tj. posluchač (B), zpracovat.

Zdá se, že umělé prostředí virtuální reality má už jen ze své podstaty neblahý vliv na intenzitu reciprocitu komunikace – a tím pádem i na kvalitu komunikace jako takové. Komplikovanější komunikační kanál skýtá více prostoru pro potenciální šумы – zpoždování zvuku či obrazu, výpadky zvuku či obrazu, výpadky signálu, zkreslení zvuku, rozostření obrazu, technickou zpětnou vazbu, ozvěnu atd. Iluze virtuální reality tak zdaleka není dokonalá.⁴⁸ Právě proto by se mohlo zdát, že bude tento instrument distanční online komunikace vstupovat (jakožto téma) do popředí během samotného komunikování, které tím bude co do kvality i kvantity ochuzeno. V praxi tomu ale tak vždy být nemusí. Tato skutečnost je podle mého názoru způsobena tendencí k sebe-zneviditelňování instrumentu komunikace, kterou lze v rámci tohoto fenoménu pozorovat. Na následujících řádcích se na tuto problematiku pokusím zaměřit.

Při fyzické komunikaci jsou si komunikující navzájem dostatečně blízko. Dostatečně blízko na to, aby se viděli a slyšeli. Když si budou ještě blíže, pravděpodobně ucítí vůni druhého, popř. se mohou vnímat hmatem – podáním ruky, pohlazením po vlasech či naopak úderem do břicha apod. Jednotlivým smyslovým vjemům mohou stát v cestě určité překážky (hluk, tma, zápach prostředí...), jejichž míra je určující pro možnost vzniku komunikace jako takové. (Komunikace ve tmě je možná, podobně se lze částečně pomocí posunků dorozumět přes dostatečně průhledné zvukotěsné sklo; nadměrně tlustá zeď však může být pro rozhovor fatální překážkou.) Navzdory *snesitelným* překážkám se tedy mohou komunikující navzájem smyslově vnímat.

V případě virtuální reality je tomu ale jinak. Objektem pozornosti je ve skutečnosti počítač (především obraz zobrazovaný obrazovkou a zvuk z reproduktorů). Obrazovka i reproduktory ale pouze re-produkují podněty pro naše smyslové vnímání. Je tedy sice pravdou, že se díváme *na* obrazovku; tím spíše se ale díváme *skrze* obrazovku – na druhé(ho). Během komunikace obrazovce jakožto obrazovce nevěnujeme tolik pozornosti – pozorujeme zobrazované. Ovšem v případě výpadku obrazu (či zapnutí spořiče) se najednou naše pozornost přenesou na obrazovku – na (v té chvíli nefunkční) instrument naší komunikace. Podobně je tomu i s reproduktory.

⁴⁸ Což ovšem nikterak není ku škodě věci. Podstatou virtuální reality je právě její (přiznaná) ne-reálnost. Srov. LASKO-HARVILL, A. *Identity and Mask in Virtual Reality*, s. 223.

Po chvíli poslouchání – pokud nejsme rušeni chrčením či pískáním – odpoutáváme pozornost od instrumentu a zajímáme se o sdělujícího a sdělované. Počítač (popř. smartphone, telefon atd.) tedy plní v rámci komunikace funkci instrumentu (a nikoli objektu).⁴⁹

Instrument (pracovní nástroj) slouží člověku tím lépe, čím méně jej dotýčný při činnosti vnímá. Heidegger to demonstruje na příkladu páru pracovních bot (konkrétně jde o srovnání van Goghovy malby pracovní obuvi a skutečného páru bot): „*Boty, které zobrazil van Gogh, obouvá selka k práci na poli. Teprve tam jsou tím, čím jsou. Jsou tím o to ryzeji, čím méně selka při práci na boty myslí či je snad dokonce pozoruje nebo jakkoli zakouší.*“⁵⁰

Počítač (resp. obrazovka a reproduktory) tak plní svůj úkol tím lépe, čím méně je během samotné komunikace vnímán. Informační a komunikační technologie tedy esenciálně tendují k vlastní „ne-vnímání“; pomocí těchto technologií máme totiž primárně vnímat to, co se nám tyto technologie snaží zprostředkovat (zde přítomnost čtoucího či posluchačů).

Krom této vlastnosti pracovních nástrojů zde působí ještě proces fenomenologické osmózy. Termínem „fenomenologická osmóza“ je zde míněno částečné při-tělení⁵¹ komunikačního kanálu ke čtoucímu. Intenzita tohoto při-tělení je úměrná tomu, nakolik komunikující (smyslově) vnímá skrze PC.⁵² Technický průběh tohoto procesu při-tělování se nyní pokusím krátce nastínit. Začnu nejprve shrnutím kroků vykonávaných v rámci tohoto procesu:

1. Čtoucí ze sebe vystupuje hlasem.⁵³
2. Hlas (mikrofonem) spolu s obrazem (zachyceným webkamerou) vstupuje do PC-A, odkud dále pokračuje (po náležité úpravě) do PC-B.
3. PC-B dekoduje přijatý signál a reprodukuje obraz a zvuk – podobu a hlas čtoucího. PC-B tedy audiovizuálně reprezentuje čtoucího a zároveň (tím) umožňuje komunikaci s reálným čtoucím.

Nutno poznamenat, že *mutatis mutandis* platí všechno i pro opačný směr komunikace.

Účastník setkání ve virtuální realitě tak prožívá situaci, kdy reálně mluví do mikrofonu, tedy – striktně vzato – do počítače, resp. na počítač. Přesto ale mluví (zprostředkovaně!) k druhému a s druhým. Účastníkům hovoru jde v posledku o vzájemnou komunikaci a nikoli o mluvení na neživý kus techniky. Tato vzájemná komunikace je ale kvůli překážce (příliš velké vzdálenosti) vykonávána právě pomocí techniky – a to tak, že jsou oba (všichni) komunikující

⁴⁹ Srov. MURRAY, C. D. – SIXSMITH, J. *The Corporeal Body in Virtual Reality*, s. 325.

⁵⁰ HEIDEGGER, M. *Původ uměleckého díla*, s. 31.

⁵¹ Toto při-tělení ovšem nelze chápat bez protipólu odstupu, který vůči virtuálnímu prostředí dotýčný uživatel PC zachovává bera na sebe při online komunikaci určitou masku. K tomu viz kupř. LASKO-HARVILL, A. *Identity and Mask in Virtual Reality*, s. 222: „*To participate in a shared virtual environment, the individual must become an actor, must assume a virtual identity which others recognize and with which they interact.*“

⁵² Srov. MURRAY, C. D. – SIXSMITH, J. *The Corporeal Body in Virtual Reality*, s. 325.

⁵³ Podle Vyskočila je hlas jediným způsobem, jak přirozeně fyzicky „vyjít ze sebe“. Srov. VYSKOČIL, I. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 26. Vykročení ze sebe implikuje možnost přistoupení k někomu. Hlasem, který prošel komunikačním kanálem, tedy fyzicky (v prostředí virtuální reality jde o fyzickou reprodukci PC reproduktorem) navštěvujeme druhého, vytváříme s ním společenství – komunikujeme.

„fyzicky“ připojeni k zařízení, které je součástí komunikačního kanálu (mají prsty na klávesnici, zvukové vlnění jejich hlasu naráží na mikrofon atd.). PC (či obdobné zařízení) se tak na chvíli stává jakousi specifickou (externí a oddělitelnou) součástí uživatelského těla – „prodloužením“ zraku a sluchu.

K sebe-upozadujícímu (sebe-zneviditelňujícímu) charakteru instrumentu tak navíc musíme připočítat (na základě této úvahy) efekt neviditelnosti vlastního nosu.⁵⁴

Souhra těchto procesů spolu s přivykáním virtuální realitě a dalším odlišnostem pak zapříčinila, že jsme se coby účastníci autorského čtení online ve zprvu velmi zvláštním a nezvyklém virtuálním prostoru nakonec *do jisté míry* zabydleli.

Složitost komunikačního kanálu bezesporu může být i výzvou a inspirací, přesto ale – zdá se – nemůže plnohodnotně nahradit (či dlouhodobě suplovat) fyzické setkání osob. Důvodem pro toto tvrzení je především absence společného prostoru, který jakožto lidé „z masa a kostí“ (tedy lidé tělesní a určitý prostor zabírající a obývající) pro přirozené setkání potřebujeme.⁵⁵ Vzájemné kontaktování se pomocí moderních technologií (či v dřívějších dobách pomocí dopisů apod.) se tak jeví být projevem touhy po společně sdíleném prostoru, po skutečném setkání; po setkání, při kterém se můžeme obejmout, udeřit, podat si ruku. Na druhé straně to ale může být implicitní požadavek odstupů, a ne touha po setkání, který motivuje účastníky k navázání (pouze) distanční formy komunikace. Online videohovory kupř. nemusí nutně přenášet záběr na celé tělo, čímž se dá utajit určitá část neverbální komunikace.

Navíc lze tvrdit, že vstupem do virtuální reality se de-aktivizuje naše tělo, které se po dobu pobytu v ne-reálném prostoru stává téměř výhradně pasivním příjemcem vjemů produkovaných technologií. Aktivnějším členem komunikace je v té chvíli lidská mysl, resp. duševní aspekt lidské bytosti (*ψυχή*). Komunikace v rámci virtuální reality tak tenduje ke karteziánskému dualismu – k primátu od subjektu neoddelitelné mysli nad oddělitelným tělem.⁵⁶ Přílišné akcentování role psyché na úkor těla vede k nerovnováze, která má neblahý vliv na psychosomatickou kondici. Jde tedy o tendenci, která působí přímo proti trénování kondice při praktikování psychosomatické disciplíny ve virtuálním prostředí.

Tím se vlastně z jiné strany dostáváme zpět k úvahám o psychosomatické kondici, konkrétně k výše uvedenému srovnání kondice nabyté jízdou na kole a kondice získané cvičením na rotopedu. Pokud v případě kola/rotopedu pomineme rozdíly kvalitativní⁵⁷ (čerstvý

⁵⁴ Srov. PETŘÍČEK, M. *Znaky každodennosti čili krátké řeči téměř o ničem*, s. 71.

⁵⁵ Mimo jiné proto, že „neřečová komunikace je vzhledem k té verbální primární.“ ČUNDERLE, M. *Řeč a tělo*, s. 29.

⁵⁶ Descartes tvrdí jednak to, že tělo je oddělitelné od duše (srov. DESCARTES, R. *Meditationes de prima philosophia*, s. 41.), jednak to, že lze v posledku odlišit „já“ od těla. „Je tedy jisté, že jsem od svého těla opravdu odlišný a že mohu existovat bez něj.“ DESCARTES, R. *Meditationes de prima philosophia*, s. 111.

⁵⁷ Které ovšem v posledku hrají roli i v kvantitativním určení kondice. Vzájemné ovlivňování těchto dvou charakteristik je patrné zejména při zkoumání z hlediska psychologie sportu. Srov. PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*, s. 32. Vzhledem k rozsahu a záměru práce se však nemohu tímto tématem adekvátně (do hloubky) zabírat.

vzduch, psychická pohoda způsobená pobytem v přírodě atd.), můžeme uvažovat o takřka totožné kondici z hlediska kvantity. Vzhledem k výše nastíněným procesům inhibice psychosomatické kondice však v případě autorského čtení online nelze hovořit ani o totožné kvantitě kondice v porovnání s kontaktním (fyzickým) autorským čtením.

Autorské čtení praktikované distanční online formou je tedy i přes všechny své klady (impulz pro kreativní řešení problému, odhalení nesamozřejmosti rutiny, snadná dostupnost a možnost vzdáleného připojení) přece jen nedokonalou náhražkou plnohodnotného fyzického setkání.

Takto jsem se tedy pokoušel reflektovat situaci, ve které jsem se nacházel. Ve virtuálním prostředí se kromě autorského čtení odehrál i workshop s Kristien De Proost, který notnou měrou ovlivnil mé dosavadní vnímání autorského čtení, a tedy i celkový ráz mého přemýšlení o této psychosomatické disciplíně a následný výzkum. Kromě otázky spojené s pospolitostí, komunikací a tělesností se vyjevily i otázky po sebepotvrzování prostřednictvím textu, roli tázání a otázky v textu a v promluvě, vztahu dialogického jednání a autorského čtení či překvapování (se) textem atp.

2.5 Je libo Belgii? aneb workshop s Kristien De Proost

19., 20., 26. a 27. listopadu 2020 proběhl na DAMU online seminář s belgickou performerkou Kristien De Proost. Tento workshop byl zaměřený na autorský text, jeho čtení a (případné) překročení k performanci. Workshop byl veden v anglickém jazyce.⁵⁸ Před začátkem semináře všichni účastníci (a tedy i já) obdrželi e-mail s instrukcemi:

ÚKOL

Napište autoportrét. Zkuste přemýšlet o autoportrétech z oblasti vizuálního umění. Důležité je, že tento portrét se vás snaží zmrazit ve chvíli, kdy ho píšete. Neměl by to být memoár, ačkoli občas můžete využít i prvky z minulosti. Měl by být o tom, kým v současnosti jste – fyzicky, emočně, a/nebo jak se vztahujete ke společnosti. Zkuste být za každou cenu co nejvíce objektivní. Minimální rozsah je 600 slov. Deadline pro odevzdání: začátek našeho prvního setkání 19. 11. 2020 v 10:00.

Ještě před začátkem samotného semináře jsem si uvědomil a zažil (!) jednu zásadní věc. A sice, že je zvláštní psát autorský text v cizím, ne-mateřském jazyce. Scházela mi jindy tak samozřejmá, pevná opora češtiny a jazykové hříčky (práce se zvukomalbou, okasionalismy, novotvary...), pro které v cizím jazyce nemám zdaleka tolik citu jako v jazyce mateřském.

Aktuální úroveň mé znalosti angličtiny mi tak v celku jasně určila, nakolik jsem se (ne)mohl spoléhat na slovní hříčky. (Via negativa jsem si tak uvědomil svůj autorský stereotyp spoléhající na dvojznačnost, zvukomalbu apod.)

⁵⁸ Z důvodu přehlednosti textu však anglické instrukce apod. překládám do češtiny.

Už Aristoteles poznamenal, že strohost a všednost vyjádření volá po bytelném a spádném ději.⁵⁹ Při psaní jsem se tedy zaměřil zejména na obsah (vypořádávání se s dějovou zápletkou, o které hovoří Aristotelés, mi v daný okamžik přišlo pro popis – autoportrét spíše nepatřičné). Mým hlavním cílem byla sdělnost – zaměřil jsem se na to, aby mi bylo rozumět. Věty textu-autoportrétu tak byly místy velmi jednoduché, méně literární a více kopírovaly mluvený styl.

2.5.1 Představujeme si, co si představujeme⁶⁰ (setkání 19. 11. 2020)

Na první lekci se nás virtuálně sešlo celkem pět. Krom Kristien se připojily další tři dívky. Navzájem jsme se neznali. V úvodu byla nastíněna páteřní myšlenka workshopu, tj. že se jedná o pracovní prostor, ve kterém se zaměříme na práci s formou textu a autenticitou (resp. i záměrnou neautenticitou) textu i projevu. V průběhu semináře budeme prý také opakovaně nabádáni k tomu, abychom překračovali (ne-li přímo bourali) hranice mezi režii, hraním, textem, čtením a psáním.⁶¹ Pomyslnou červenou nití vinoucí se napříč celým seminářem má být zvědomování tenze mezi osobní (personal) a veřejnou/politickou (political) sférou – zejména v rámci autorské umělecké tvorby, ale nejen.

Během následující diskuse jsme postupně všichni přitakali kolektivně formované tezi, že z hlediska tvorby je nejzajímavější moment, kdy se osobní a veřejné stýká, protíná, prolíná. V té souvislosti jsem během diskuse zmínil i Platóna, který v Ústavě pojednává o analogické konstituci veřejného prostoru, tj. obce (polis), a jednotlivce.⁶²

Další klíčovou otázkou bylo, komu je takto koncipovaná tvorba adresována. Jinými slovy: tvoří autor především pro sebe, anebo pro ostatní?⁶³ A pokud pro ostatní, pro které ostatní? A není psaní „do šuplíku“ tvorbou konzervovanou pro budoucí čtenáře? Pro druhé, kteří teprve přijdou?

Posledním tématem úvodní diskuse bylo poukázání na důležitost komunikace. Kristien definovala komunikaci jako (sebe)potvrzení a zároveň jako výměnu odlišných informací (nikoli bezduché opakování toho, co víme).

Poté již následovala samotná práce s textem. Na začátku Kristien připomněla, že klíčový je především proces. Pak již přišlo na řadu samotné čtení: autor četl svůj text, který zároveň sdílel na obrazovce s ostatními. Po přečtení textu následovala společná reflexe, které se mohl

⁵⁹ Srov. ARISTOTELÉS, *Poetika*, 1460b.

⁶⁰ Názvy setkání nejsou součástí původního workshopu. Jde o označení, která jsem jednotlivým setkáním přiřadil ex post při zpracovávání reflexe (na základě vlastní zkušenosti a poznámek).

⁶¹ To je také jeden z důvodů nejednotné terminologie vědomě použité v rámci této kazuistiky. V téměř synonymním vyznění jsou použity výrazy „performance“, „pokus“, „etuda“, „cvičení“, „čtení“ apod.

⁶² Srov. PLATÓN, *Ústava*, 368d–369a.

⁶³ Domnívám se, že tato otázka, resp. způsob její formulace je poněkud kontroverzní. Bezesporně si lze představit kupř. situaci, kdy autor tvoří pro sebe i pro druhé(ho) zároveň. Potud lze z logického hlediska chápat tuto otázku jako argumentační klam (falešné dilema). Komplexněji ji ale lze uchopit a pochopit jako provokaci k vlastní aktivitě dotázaného; v takovémto případě by se jednalo o ilokuční akt provokace, který slouží přinejmenším již od dob Sokrata jako vynikající pedagogický nástroj.

aktivně (komentářem) zúčastnit i sám autor. Reflexi obvykle uzavírala Kristien. Bezprostředně poté na základě reflexe následovalo druhé autorské čtení téhož textu, které bylo posléze opět doplněno reflexí. Nejčastěji bylo v těchto reflexích poukazováno na způsob četby textu. Ten se také jako jediný, na rozdíl od obsahu a formy textu, v průběhu těchto dvou po sobě následujících čtení odlišoval.

Již během tohoto prvního kola se přihodilo, že někdo text nesdílel (resp. sdílel jen na první čtení apod.).

Jako třetí četla studentka M.⁶⁴ Kristien v reflexi její četby zdůraznila roli, sdělnost a částečně i významotvornost typografie. Jako poslední jsem četl já. Rozhodl jsem se text nejdříve vizuálně nesdílet. Podruhé jsem text sdílel. V následné reflexi zaznělo, že napínavější byl první pokus, kdy bylo možno vidět můj obličej a mimiku.

V poslední půlhodině nám Kristien představila *Questionnaire (Fragebogen)* Maxe Frische – text, se kterým se bude na workshopu také pracovat. Tento text sestává ze samých otázek. Jeden dobrovolník pomalu nahlas předčítal některé otázky. Pak o nich proběhla diskuse. Kristien během této diskuse zmínila, že mohou nastat dvě odlišné situace. A sice situace, kdy si jedinec klade otázku sám, a situace, kdy mu (tutéž) otázku klade někdo jiný. Takovéto situace provokují aktivitu a (sebe)zpochybňování dotazovaného (*self-questioning*).

2.5.2 Něco by to chTĚLO (setkání 20. 11. 2020)

Na druhém setkání jsme se sešli ve stejném složení jako na setkání prvním. Kristien na úvod poznamenala, že na rozdíl od minulého setkání, kdy jsme se zabývali obsahem textu, se během tohoto setkání zaměříme na performativní aspekt textu a autorského čtení.

Zkusil jsem číst jako první, ale byl jsem zmatený velmi volným zadáním. Cítil jsem se nejistý. Byl jsem statický. Nebyl jsem v rozpoložení, kdy bych chtěl experimentovat. Cítil jsem se před skupinou lehce nesvůj. Zpětně si uvědomuji, že jsem chtěl dostat jasné zadání, abych věděl, co jsem měl dělat, co bych měl (s)plnit.

Kristine v reflexi zmínila, že jsem si měl více uvědomovat prostředí, ve kterém čtu. Poradila mi, abych byl více přítomný vůči textu a vůči sdělení (a sdělování). Dostal jsem úkol, abych komunikoval napětí mezi tím, co „je“, a tím, co říkám posluchačům. Také jsem dostal radu, abych si více uvědomoval ty, kterým adresuji svou řeč. Pomyslně prý během četby mohu vyslovit jméno jednoho ze zúčastněných za každou větou během četby.

Poté četla studentka M. Nejprve měla vypnutou webkameru; byla tak vidět jen černá obrazovka a v menších oknech na kraji obrazovky miniatury ostatních posluchačů. M posléze dostala za úkol sdílet obrazovku a prázdný textový editor – některé věty svého textu měla jen číst, jiné jen psát. (Ve svém autoportrétu se totiž od počátku zaměřovala na prsty právě píšící

⁶⁴ Z důvodu respektování a ochrany soukromí všech zúčastněných budou účastníci, kteří souhlasili s použitím dat v rámci mého výzkumu, označeni pouze specifickým písmenem. Aniž by tak byla prozrazena totožnost, bude možné sledovat vývoj a pokusy jednoho každého účastníka v průběhu celého workshopu.

text.) Během následného čtení M po první větě úplně opustila text a začala (volně) performovat. Využila možností typografie a počítání zapojených prstů (tj. počítání, kolika prsty aktuálně píše). Pojmenovávala pohyby prstů na klávesnici. My mezitím viděli změny v textovém editoru na obrazovce. M postupně slovně variovala svůj autoportrét, zároveň ale psala do editoru jiná slova. Situace byla velmi náročná na koncentraci.

V dalším pokusu M místy vedla dialog s textovým editorem, dialog mluveného a psaného slova. Ústa kladla otázku a pohyb prstů na klávesnici odpovídal. (Situace četby začala nabývat značně auto-dialogického rozměru.)

Kristien v reflexi pozitivně zhodnotila otevřenost novému, pozornost v přítomnosti („*Ten okamžik, který tu je, je velmi mocný.*“) a odstup od původního textu. Zmínila ale i možné úskalí, tj. nebezpečí, že v takovéto situaci ztratíme ze zřetele, co vlastně chceme s ostatními sdílet.

Poté četla studentka L. Její první pokus byl poněkud překotný. V reflexi jsme vznesli dotaz ohledně tempa čtení. Kristien využila motiv z textu – motiv pohledu – a pobídla L, aby se při dalších pokusech neustále ptala, kam míří – textem i pohledem – a zkusila komunikovat i to. V dalším pokusu četla L podstatně pomaleji. L byla při dalším pokusu promítána na celou obrazovku. Čtení tak dostalo intimnější charakter, téměř charakter zpovědi. Kristien při následné reflexi řekla, že můžeme během čtení experimentovat i s něčím, co zdánlivě s textem nesouvisí či souvisí velmi vzdáleně; vyprovokovat a znejistit tím nejen ostatní, ale také sebe. Objevování možností textu podle ní spočívá v tom, že si dovolíme dělat chyby.

Následně četla K. Její text místy přecházel do osobní improvizované výpovědi. Vyvolalo to ve mně velmi intenzivní emotivní odezvu. Cítil jsem bouřlivý nával sounáležitosti. Text byl z nějakého důvodu velmi apelativní. Když jsem se pokoušel zpětně pojmenovat, proč tomu tak bylo, dospěl jsem k závěru, že K komunikovala nejen sdělení textu, ale i jiné sdělení *skrze* text. Tato dvě sdělení byla do jisté míry totožná, ale pouze do jisté míry. Za textem stála sdělující osoba, která svůj autorský text, své sdělení, transcendovala.

Tento zážitek mi při zpětné reflexi osvětluje Emmanuel Lévinas:

„Řeč je vztah mezi oddělenými póly. Zajisté, že se jeden z nich může prezentovat druhému jako téma, avšak jeho přítomnost se tímto statutem tématu nevyčerpává.“⁶⁵

Text, který byl pravděpodobně nejen sdělením, ale také prostředkem (netotožného) sdělení, byl sdělováním díky přítomnosti autora transcendován. Tímto zážitkem jsem byl velmi pohnut. Vzbudil ve mně cosi zvláštního. Kristien v reflexi zdůraznila důležitost těla a jeho zapojení do četby.

Na závěr setkání jsme dostali úkol upravit text takovým způsobem, aby byla více zdůrazněna performativita výsledného celku. Rovněž jsme se měli pokusit zařadit do textu veřejnou/politickou (political) vrstvu (ať již slovo „political“ chápeme jakkoli). Mohli jsme text

⁶⁵ LÉVINAS, E. *Totalita a nekonečno*, s. 171.

také absolutně přepsat, vyměnit, ale dle Kristien to nebylo nutné, protože každý text skýtal potenciál, který by bylo škoda zahodit.

S Kristien jsme pak ještě krátce hovořili o Frischově textu. Kristien mi poradila, že forma otázky zapracovaná do mých textů by mi mohla pomoci, abych je psal „méně literárně“. Setkání bylo uzavřeno vybídnutím, abychom ty otázky (myšleno Frischův text) zkusili číst nahlas.

2.5.3 Co přichází po-tichu? (setkání 26. 11. 2020)

Krátce před třetí lekcí jsem se rozhodl, že si na začátku obou následujících lekcí poznamenám svoje aktuální naladění:

Cítím se nesvůj, nervózní. Bojím se toho, že nebudu vědět, co mám dělat. Cítím velkou odpovědnost a nutkání předvádět hotový tvar. Jsem nesvůj a udivuje mě to, protože mám přeci zkušenost z dialogického jednání. Možná mám ale zhoršenou kondici (protože půlroční karanténa). Snažím se upamatovat na to, jak pro mě bylo minulé setkání silné, jak jsem zažil velmi silný zážitek během K-ina čtení textu... Ale i tak cítím něco jako trému... Přestože jsem upravil svůj text, nemám nejmenší potuchy o tom, jak ho performovat. A navíc v tomhle online prostředí. Vždyť jsem u sebe doma a mám oproti jevišti velmi omezené možnosti. Jsem ve známém a určeném prostoru.

Na třetí setkání se k nám připojili dva noví účastníci (P a J). Bylo nás ale pořád celkem pět, protože M a L tentokrát nepřišly. Po krátkém představování četl J. Kristien ho po prvním čtení během reflexe vyzvala, aby na všechno – na každou větu a každé slovo – pohlížel jako na překvapení. Aby text četl, jako kdyby ho viděl poprvé v životě. J tedy četl, místy improvizoval a v průběhu tohoto procesu přiznal, že před každou větou musí dělat pauzu, protože si toho najednou začal hodně uvědomovat. Kristien při následném společném hodnocení poznamenala, že zatímco během prvního pokusu cítila nedůvěru, v tomto případě jí připadalo čtení autentičtější. Tuto autenticitu mělo na svědomí pravděpodobně přiznání a zveřejnění určité mezery (*gap*) mezi autenticitou textu a autenticitou čtoucího. Tyto autenticity nemusí být v daném okamžiku totožné. Zároveň byl J vybízen k tomu, aby se nechal textem překvapovat a toto překvapení zkusil iracionálně přehnat.

J četl potřetí. Během četby postupně navázal (téměř doslovně) dialog s textem (a tedy vlastně se sebou samým, protože se jednalo o autorský text). Když jsme posléze pokus refletovali, Kristien velmi trefně pojmenovala, co jsme zažili, když řekla, že J měl k dispozici dvě verze sebe sama (aktuální já a stopu minulého já zachycenou v textu), které spolu interagovaly. Kristien vybídla J, aby četl ještě jednou a zkusil se více zaměřit na přítomnost

a zároveň ještě více na sebe-překvapování. Přitom poznamenala, že nemá jít o přehánění ve formě, ale o zesílení vnitřního pocitu překvapení.

J tedy „četl“ počtvrté. To už šlo ale daleko více o improvizaci, která se odehrávala na pozadí (sdělení) textu. Krom jiného pak během následné reflexe zaznělo (od Kristien), že když čtoucí během čtení opustí text, vytváří to v posluchačích očekávání, napětí a přitahuje je to k přítomnosti. Zároveň podotkla, že jsme takovéto úkoly s osobním textem dostali proto, abychom zkusili, jak je interpretovat či psát *neautenticky*. Jinak. Abychom byli s to hrát si i s takto osobní látkou, aniž by vždy musela přesně odpovídat realitě. Vlastně tedy jde o mystifikaci, hru, odstup. Sama Kristien se odkázala ke svému představení, které je na autoportrétu založeno, avšak zároveň v něm není vše nutně pravdivé, realitě odpovídající. Během performance prý cítila radost, když se jí „podařilo prodat“ divákům nějakou nepravdu o sobě; tím se totiž posílil herní charakter performance. Vše se takřikajíc odlehčilo. Nesmíme prý zapomínat na to, že forma autoportrétu je stále forma, která jako taková umožňuje fabulaci.

Po diskusi jsem četl já. Text jsem od minulého setkání (20. 11. 2020) na základě reflexí (jak svých vlastních, tak od ostatních) přepracoval.

Během reflexe zaznělo, že oproti minulé verzi bylo v této hodně zdůrazněno dívání a pozorování. Kristien mi zadala úkol, abych zkusil vytvořit napětí mezi tím, co čtu, a tím, co reálně dělám.

Zkusil jsem tedy „číst“ podruhé. Během pokusu jsem se odchýlil od textu a odešel jsem od počítače; schoval jsem se pod pracovní stůl. Kvůli tomu jsem si musel sundat sluchátka s mikrofonom – symbol a nástroj mého propojení s ostatními. Sluchátka ležela na stole před prázdnou židlí. Zdali ostatní ta sluchátka viděli, nevím – schovával jsem se pod stolem. Ačkoli jsem byl doma sám, měl jsem velmi zvláštní pocit veřejné samoty, zveřejněné samoty. Obvykle se navíc pod stůl neschovávám. (Že by přece jen znesamozřejmění každodennosti?) Po chvíli jsem vstal a šel k oknu. Pak jsem vzal papír s textem a zakryl jsem jím webkameru, zároveň jsem četl text. Když jsem se v textu dostal k pasáži, kde se psalo o odrazu očí na dně hrnku, zkusil jsem znenadání hledat odraz mého pohledu na webkameře. V tu chvíli jsem tušil, co ostatní vidí. Dívali se de facto z perspektivy hrnku, tak jak byla popsána ve zmíněném textu. Na konci pokusu jsem se cítil velmi příjemně.

Během reflexe ale někteří konstatovali, že můj text je příliš literární, a proto víc fungoval v prvním případě (když jsem ho prostě četl). V tomto pokusu prý byla pozornost některých příliš rozostřena. A to především vinou mého jednání. *„Začínal jsi něco zkoumat, ale pak ses musel rychle vrátit k tomu textu, protože jsi ho neznal dobře z paměti. To rozrušilo vnímání přítomnosti.“*

Reflexi tradičně uzavřela Kristien komentářem, že jsem se pravděpodobně moc snažil. Ve skutečnosti to ale chtělo vytvořit více napětí. Dostal jsem tedy úkol, abych literární význam (především druhé poloviny) svého textu *ukázal čtením a neschovával performováním*. Byl jsem

povzbuzen, abych se nebál, abych si dovolil i extrémní rozhodnutí, abych zkusil některé věci jen dělat a nepopisovat.

Četl jsem potřetí. Odložil jsem tištěný text a zapnul si text v počítači. Přes celou obrazovku bylo v tu chvíli okno textového editoru. Přítomnost ostatních, resp. moje povědomí o ní náhle pokleslo co do intenzity. Na škále „veřejnost – samota“ jsem se tak blížil samotě. Postupně jsem si navozoval pocit, že čtu sám pro sebe. Mé vnímání ostatních se snížilo na úroveň připravenosti na to, že by mě mohl někdo nějak zaslechnout. Pravděpodobně jsem docílil (nějaké zvláštní) veřejné *samoty*. Neperformoval jsem. Prostě jsem si hrál. Postupně jsem dostával ohromnou chuť si vyzkoušet dialogické jednání. Přímo teď a tady. Některé věty jsem si pro sebe dokola opakoval, abych si plně uvědomil, co říkají. Byl to neskutečně osvobozující pocit. Uvědomoval jsem si, co jsem právě říkal, co jsem asi chtěl říct. Některé věty jsem ale naopak pročetl jen zběžně. Nezaujaly mne. Nekladl jsem na sebe žádné nároky. Prostě jsem zkoušel.

V reflexi Kristien tento pokus pochválila – byl to podle ní můj zatím asi nejlepší pokus. Nejpřesněji jsem pracoval s rytmem. Kristien dodala, že od prvního čtení je u mě vidět značný posun. Cítil jsem se uvolněně.

Během následující krátké pauzy jsme pak měli přemýšlet nad dalším úkolem: měli jsme vytvořit úvodní a závěrečnou frázi, které společně vytvářejí napětí. Během následné performance jsme měli říct úvodní větu, pak dvě minuty mlčet a pokus ukončit závěrečnou frází.

Po pauze jsme zkoušeli bez komentářů či reflexí. Můj pokus otevírala věta: *V následujících okamžicích uvidíte nevidané.* Pak jsem dvě minuty ladil kytaru. Nakonec říkám: *Děkuji a zůstaňte dobře naladěni.*

Na závěr jsme se opět vrátili k Frischovu textu sestávajícímu téměř výhradně z otázek. Všichni (včetně Kristien) jsme si uložili úkol: komunikovat pouze pomocí těchto otázek. „Odpovědět“ jsme směli pouze položením další otázky z textu. „*Zkusme tím komunikovat, něco budovat. Ale moc si to neorganizujme dopředu.*“ uzavřela Kristien zadávání úkolu.

Jedny z nejpůsobivějších momentů nastaly ve chvíli, kdy jsme několikrát zopakovali (různí lidé) tutéž otázku. Otázka tak nabývala na apelativnosti. Zároveň se tím podstatně zasahovalo do tempo-rytmu diskuse.

Pro ilustraci nejen tohoto úkolu, ale i úkolů předchozích (zejména pobídky pro vlastní soukromé hlasité čtení otázek) příkládám do příloh této práce výběr některých otázek z Frischova textu, které jsem přeložil do češtiny.

2.5.4 Veřejně nebo sám? (setkání 27. 11. 2020)

V návaznosti na předešlé setkání jsem se pokusil ještě před začátkem semináře zapsat stručně své aktuální rozpoložení:

Cítím se trochu jistější. Dost mě osmělilo, že včera přišli další a noví účastníci. Najednou každý pracujeme na něčem trochu jiném a nemusíme se tolik srovnávat. Vlastně jsem zpětně hodně rád, že jsme se nemuseli srovnávat ani během prvních dvou setkání, že každý dostával individuální úkoly a individuální zadání. Jsem trochu nekoncentrovaný a lehce mě bolí hlava, ale doufám, že to rychle odezní.

Připojili jsme se opět v jiném složení. Nikdo nový už ale nepřibyl. Jako první experimentovala s textem M. Její čtení již bylo ve skutečnosti performancí zaměřenou na typografii a komentované sdílení obrazovky s textovým editorem, do kterého v reálném čase zanášela další text. Někdy v souladu s mluveným projevem, jindy ve vědomé tenzi. V jednu chvíli nás písmem požádala, abychom zavřeli oči. Když jsem je poté na vyzvání znovu otevřel, uviděl jsem, jak na obrazovce přibyl velký nápis: „*Křičím tady?*“ a v levém dolním kraji drobný text: „*A tady šeptám?*“.

V následné reflexi přišla řeč především na možnosti hospodárného (efektivního) využívání prostředků a nástrojů komunikace (hlas, řeč, písmo, typografie, zvuk psaní na klávesnici...). Shodli jsme se, že nejpůsobivější byl okamžik, kdy M potichu napsala: „*Zavřete oči.*“. Kristien připomněla, že nemáme zapomínat na téma a intenci autoportrétu.

Během následujícího pokusu M vůbec nemluvila. Jen psala a my to pozorovali (byla sdílena obrazovka s textovým editorem). Během tohoto pokusu jsem si daleko více všiml rychlosti psaní a případného opravování či upravování textu. Spolu s grafickou podobou napsaného se jednalo o neverbální složku téhle tiché komunikace. Jinak bylo všechno odkázáno na verbální smysl. Experiment jsem pozoroval se zaujetím. M najednou napsala „*Zavřete oči.*“. Zavřel jsem oči s vědomím, že striktní dodržování pobídky mě zbavuje až do konce pokusu možnosti pozorovat cokoli mimo svého vnitřního rozpoložení. Cítil jsem napětí, lehce jsem znervózněl. Dlouhou dobu jsem pak slyšel jen zvuk psaní na klávesnici. M pak neočekávaně promluvila: řekla, abychom otevřeli oči. Otevřel jsem oči a uviděl prázdnou sdílenou stránku textového editoru.

V reflexi jsem zmínil, že dle mého názoru se jednalo o M-in nejlepší pokus, protože si už dobře ohledala nástroj, se kterým pracovala, a dokázala jej efektivně a nemarnotratně (ekonomicky) využít. Kristien dodala, že byla (stejně jako já) zvědavá na to, co se psalo, když jsme měli zavřené oči. Mohlo to být kupř. něco velmi osobního.

Dalším čtoucím byl N, pro kterého to bylo teprve druhé setkání. Odešel ze záběru a poté pronesl: „*Jsem ve svém pokoji.*“ Následoval popis věci v pokoji i pokoje samotného, ze kterého jsme na obrazovce viděli jen malou část. Popis toho, co jsme měli možnost vidět, byl věrný; v případě ostatních věcí jsme si ale nebyli jisti, zdali nám N říkal pravdu. N „vyhotovil“ svůj autoportrét na základě věcí, které mu v dané chvíli ležely na stole (obal od čokolády, dva monočlánky AA...).

V reflexi jsme hodnotili pokus velmi kladně, někteří ale zmínili potřebu lépe definovat vztah N-ových věcí k jemu samotnému. Kristien dodala, že by tato nespokojenost některých mohla být zapříčiněna nedůslednou prací s detailem. V souvislosti s tím jsem v rámci diskuse sdílel s ostatními obrázek známé optické iluze Napoleonova hrobu. Věci kolem hrobu (dva stromy, rostliny, hladina vody...) vytvářejí dohromady siluetu vojevůdce stojícího nad vlastním náhrobkem. Napoleon je tak na výjevu přítomný díky velmi precizně zpracovanému okolí.

N zahájil nový pokus s úkolem, aby byl více investigativní. Podobné zadání dostal i při třetím pokusu. V diskusích se nejvíce reflektovalo „hraní si“ s pravdou během uměleckého představení.

Poté jsem přišel na řadu já maje za úkol formulovat svůj text pouze ve formě otázek. Postupně jsem se více a více odpoutával od původního textu. Oslovil jsem se jménem. Celou obrazovku počítače zabíral sdílený text. Ale věděl jsem, že ostatní mě v danou chvíli vidí a slyší. Opět jsem se octl ve virtuální veřejné samotě. Následoval pokus — dialogické jednání. Cítil jsem, že kladené otázky na mě začínaly působit stále víc a více apelativně. Pocítil jsem přímou konfrontaci sebe sama (se) svou vlastní otázkou. Odmlčel jsem se.

Nakonec jsem se vrátil k textu a dočetl jsem jej. V reflexi Kristien řekla, že ve mně tohle cvičení něco vyprovokovalo: „*Viděla jsem, že se něco děje, když jsi to zkoušel. Možná je to teď poprvé, co jsi ten text opravdu oživil.*“

Během dalšího pokusu jsem se měl zkusit více ptát posluchačů a méně sebe sama, abych neměl tendenci izolovat se od skupiny.

Druhý pokus již nebyl tak intenzivní. I z reflexí ostatních vyplynulo, že byl jaksi plošší.

Ve třetím pokusu jsem se tedy měl ptát ve druhé osobě a dívat se do kamery. První polovina pokusu byla komunikativnější, pak ale začalo pozvolna klesat napětí. Text i čtení se v závěru pokusu rozpadlo. Kristien v reflexi zhodnotila všechny mé pokusy poukazem na to, že jsem člověk, který je „hodně ve své hlavě“. Ptát se nahlas (sebe sama) by pro mě tedy mohl být dobrý způsob, „jak se dostat ze sebe“. M v reflexi řekla, že paradoxně byla s to nejlépe vnímat první z této série pokusů. Během druhého a třetího pokusu si totiž nebyla jista, ke komu vlastně mluvím. Kristien přitakala – to, co chtěla cítit, cítila (již) v prvním pokusu. Následná zadání a pokusy byly zaměřeny na pročišťování a artikulování toho prvotního zážitku. Společně jsme se shodli, že nejintenzivnější byl pro nás pro všechny první pokus (z této série).

Dostali jsme další úkol. Měli jsme si zvolit jedno „velké“ slovo (válka, naděje, mír, spravedlnost, právo...). Po dobu dvou minut jsme pak v sólových pokusech nesměli říkat nic jiného než toto slovo.

Pro první kolo jsem si zvolil slovo „spravedlnost“. Nejprve jsem vzal do hry hlas, intenzitu, tempo... posléze jsem uchopil notebook, vysunul jej z okna s webkamerou namířenou na panorama Prahy (Starého Města) a během toho jsem křičel z okna na ulici „Spravedlnost!“.

M zvolila slovo „progres“. Během pokusu měnila perspektivu záběru, používala pohled a záběry různých částí těla.

N uchoпил notebook a skákal s ním na posteli v pokoji. Pak otočil webkameru – obraz byl chvíli vzhůru nohama. Během toho křičel „svoboda“.

Ve druhém kole byla mým slovem „trpělivost“. Během improvizované etudy jsem otevíral sklenici s vlašskými ořechy. Jeden jsem vzal a pomalu jej přibližoval k ústům. V závěru pokusu jsem jej přiblížil k webkameře. Téměř nic nebylo vidět. Drobnou mezerou v textuře ořechu byl umožněn jen průhled na můj obličej. Touto kompozicí můj pokus končil.

M položila mobil s kamerou na podlahu – kamera snímala strop. M si stoupla nad mobil a postupně trhala list papíru a jednotlivé útržky nechala volně padat do okolí mobilu s webkamerou. Když jeden z útržků dopadl přímo na kameru, zaznělo závěrečné slovo pokusu: „mír“.

N během druhého pokusu zvolil slovo „ochrana“. Po jeho vyslovení začal pomalu do pusy vkládat oříšky v čokoládě. Nekousal, nežvýkal, jen postupně vkládal další oříšky – až do konce pokusu.

Aniž bychom jakýkoli z pokusů refletovali, vyhlásila Kristien pauzu.

Po pauze se připojila K, která od minulého setkání text přepracovala a zkrátila. Chtěla jej hlavně číst (a moc neexperimentovat s performativitou). Kristien využila toho, že K je bilingvní, a zadala jí podle toho úkoly. Když kupř. K promluvila česky, nikdo jí krom mě nerozuměl. V dalších pokusech K experimentovala s akcenty (český akcent v anglickém textu, anglický v českém...).

Byli jsme svědky toho, jak změna akcentu měnila vyznění řečeného. Změnou akcentu bylo zasaženo i orální gesto. Na závěr (vzhledem k tématu svého textu) dostala K úkol, aby během několika minut pouze různými způsoby vyslovovala svoje jméno. Tímto úkolem byla zároveň ukončena praktická část workshopu. Poté následovala již jen diskuse.

Diskusi Kristien zahájila otázkou: Kde/kdy se osobní stává veřejným/politickým (political)? V diskusi jsem se snažil odlišit pojmy „public“ a „political“ – ten druhý podle mě obsahuje moment odkazu k řecké *polis*. Nejedná se tedy o nějakou absolutní univerzalitu (která je blízká pojmu *Gesellschaft*), ale spíše o pojem, k jehož konotacím by teoreticky mohla patřit i lokální pospolitost (*Gemeinschaft*).

Postupně jsme se shodli, že ve veřejné sféře jde o to *něco změnit*. Otázkou ovšem zůstává, zdali má umění primárně chtít působit (takovéto) změny. Tuto otázku jsme nechali bez definitivní odpovědi.

Kristien objasnila, že termín „political“ podle ní obsahuje moment komunikace. Když člověk na veřejnosti něco sdílí, je to podle Kristien pouze veřejné (*public*), když ovšem za tímto sdílením leží nějaká intence, jde již o záležitost politickou (*political*). Teprve na konci semináře jsem si uvědomil, že je potřeba termín „political“ vymezit nejen vůči pojmu „personal“, ale také vůči termínu „public“, který jsem do té doby v rámci práce ve workshopu chápal synonymně. Komunikace s určitou intencí dle Kristien vytváří v lidech napětí, které probouzí živo(s)t.

Na samém závěru jsme se znovu naposled vrátili k Frischovu textu. Kristien poukázala na to, že se jedná o dílo sestávající ze samých otázek, tedy o dílo, které se bytostně ptá. Takové by podle jejího názoru mělo být i všechno umění a autorská tvorba – mělo by spíše klást otázky než nutit definitivní a jasné odpovědi. Tvorbou bychom měli pronikat do hlubiny lidství.

2.6 Třešnička na dortu

Velmi důležitou zkušeností, která notnou měrou ovlivnila můj výzkum a chápání autorského čtení, byl několikadenní workshop Petra Jediného Novotného, který se uskutečnil v září 2021 a který byl zaměřený na tvorbu textů, jež jsme měli možnost v rámci workshopu reflektovat nejen prostřednictvím vzájemného autorského čtení, ale také skrze dialogické jednání (v poněkud odlišné podobě jsem experimentálně propojil autorské čtení s dialogickým jednáním v rámci online workshopu, který jsem opakovaně vedl na jaře téhož roku a o kterém budu obšírněji pojednávat níže).

Workshop byl zahájen volným psaním, přičemž jediným zadáním byla dvě slova, resp. spojení, která se měla v textu vyskytovat (futro, jak se jmenuješ). Na základě tohoto zadání jsem tedy ještě před workshopem napsal spontánně text *NarozeNina*.

Během diskuse o přečteném textu se hovořilo převážně o slovních hříčkách a jejich úloze v textu. Při následujícím dialogickém jednání (konkrétně při druhém pokusu, první pokus byl příliš překotný) se ale vyjevilo potenciální hlavní téma textu – text *NarozeNina* je o dortu. Právě proto jsem se v následující části workshopu zaměřil na psaní, které volně navazovalo na první text a rozvíjelo motiv nakousnutého dortu. Krom několika torzovitých textů vznikl i text *Dort*.

Ačkoli jsem na tomto workshopu psal i jiné texty, z nichž některé byly inspirovány motivy, které se mi objevily při dialogickém jednání (kupř. dvojice postav suveréna a nenápadného ladiče), rád bych se nyní zaměřil právě na motiv dortu, který jako červená nit procházel napříč celým workshopem, přičemž se postupně v procesu tvorby začínalo ukazovat, že za tímto motivem se skrývá hlubší téma, které jsem již dříve zpracovával v textu *Nežravec* a které se postupně spontánně objevilo i na workshopu.

Klíčovou zkušeností, která byla impulzem jak pro text *Nežravec*, tak (aniž bych to zprvu jakkoli zamýšlel) pro některé další texty, jakož i výslednou kompilaci těchto textů z workshopu, byl můj ne příliš zdařilý experiment s keto dietou z předchozího roku, kdy jsem na více jak půl roku radikálně upravil své stravovací návyky a každodenní rutinu. Právě tvůrčí zpracovávání této zkušenosti (prostřednictvím textů i jevištní prezentace) bylo mimo jiné také jedním z aspektů procesu následného odstraňování tohoto nezdravě zdravého životního stylu a jeho následků.

Na základě textu *Kompilace* jsem pak v průběhu zimního semestru 2021/2022 vytvářel krátkou autorskou prezentaci, kterou jsem konzultoval s Petrem Jediným Novotným a kterou jsem následně prezentoval na zimních klauzurách na KATaP. Součástí autorské prezentace

byla i krátká autorská píseň (v tom jsem navazoval na zkušenosti z *Nedívalda* inspirovaného text-appealy).

Při následné diskusi v rámci klauzur vyvstala otázka tenze mezi empirickým zážitkem (materií) a uměleckou formou zpracování. Funkční forma totiž není rekonstrukce empirické zkušenosti v měřítku 1:1. Naopak. Jak říká Helmut Winter, jehož myšlenky cituje naratolog F. K. Stanzel: „*Forma je relativizující zvnějšnění obsahu.*“⁶⁶

V době, kdy probíhala tato diskuse, jsem již o autorském čtení a autorské tvorbě uvažoval mj. optikou narativně orientované psychologie. A právě proto jsem si uvědomil, že autorské čtení (či na autorském textu založená autorská prezentace) sice má značný dekonstruktivní a externalizační potenciál, nicméně nejde o explicitní reautorizaci životního příběhu. Pokud k reautorizaci dochází, děje se tak samovolně a implicitně. Tyto úvahy pak podrobněji rozpracovávám níže (zejm. v 5. kapitole).

2.7 To read or not to read? aneb ze studenta pedagogem

V poslední části kapitoly pojednávající o mé zkušenosti, která je východiskem a faktorem výrazně ovlivňujícím podobu a cíle mého výzkumu, bych rád krátce popsal svou zkušenost se seminářem *Authorial Reading* na KATaP, na který jsem nejprve docházel coby dobrovolný účastník a posléze jako pedagog.

A právě role pedagoga mě postavila před další z otázek souvisejících s autorským čtením. Ačkoli totiž principiálně není názor pedagoga nadřazený jakémukoli jinému hlasu v diskusi, jde stále o názor pedagoga, který, když nic jiného, působí dojmem větší objektivity podpořené určitým věděním a určitou delší zkušeností. A třebaže jde o komentář *de iure* (anebo spíše z hlediska lidského) rovnocenný, *de facto* (tím spíše pak z hlediska profesního) jde o komentář kvalitativně odlišný.

Role pedagoga je navíc v rámci seminářů autorského čtení zaměřena výhradně na reflexi textu a způsobu četby; pedagog obvykle v rámci seminářů vlastní texty nečte. Má situace byla ovšem dosti specifická, protože někteří studenti, kteří se se mnou setkali coby s pedagogem, měli zároveň v živé paměti mou aktivní účast na semináři během předchozího akademického roku, kdy jsem coby dobrovolný účastník semináře měl několik možností přečíst vlastní text.

A právě vědomí pedagogické odpovědnosti spolu se skutečností, že projev pedagoga je „omezen“ na moderování diskuse, resp. závěrečný komentář, bylo jedním z hlavních impulzů pro nalezení určitých spolehlivých nástrojů pro co možná objektivní a relevantní zhodnocení textu a způsobu četby.

⁶⁶ WINTER, H. cit. dle: STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*, s. 33.

Exkurs: (Z)hodnocení hodnocení

Tato kapitola byla původně součástí kapitoly *To read or not to read?* pojednávající o mé pedagogické činnosti v oblasti autorského čtení. Chtěl jsem v ní popsat situaci, kdy jsem měl coby pedagog odpovědnost za závěrečný komentář textu a četby účastníků semináře. Postupně se ale během revizí a přepisování začala měnit její tvářnost. Z popisu zkušenosti se stala podkapitola nesoucí název *Nástroje formativního hodnocení v rámci seminářů autorského čtení*. Výsledný text v sobě kombinuje jak pól zkušenosti, tak teoretičtější úvahy, a lavíruje tak mezi popisem zkušenosti a systematictější nástině metodiky. Právě proto jsem se rozhodl tuto kapitolu vyčlenit jako samostatný exkurs, avšak vzhledem k výše zmíněným okolnostem jsem jej ponechal na tomto místě.

Za nejužitečnější z nástrojů zpětné vazby⁶⁷, se kterými jsem v průběhu své pedagogické praxe pracoval (a které jsem shledal jako funkční) při rozboru textu (tj. při odpovídání na otázku *Co jsme to slyšeli?*), považuji zejména typologii vyprávěcích situací Franze K. Stanzela a klasifikaci narativních způsobů Lubomíra Doležela. Doleželovu klasifikaci založenou mj. na polaritě subjektivního a objektivního, resp. moderním mísení jednotlivých prvků obou pólů, osobně považuji oproti místy nejasné typologii Stanzelově za poněkud praktičtější.

Za další velmi užitečné nástroje považuji anatomii literárního díla Romana Ingardena a obecné postřehy stylistické, zejména pak výčet a určení objektivních a subjektivních slohotvorných činitelů; zde jde zejména o funkční styl, charakter mluvenosti/psanosti, veřejný/soukromý charakter textu, jakost osobního vztahu mezi účastníky komunikace, (ne)přímost komunikace, dialogičnost/monologičnost a racionální/emocionální způsob zpracování látky, resp. činitele podmíněné individualitou autora textu (věk, pohlaví, temperament, charakter, slovní zásoba, vzdělání, sociokulturní kontext...)⁶⁸.

Několikrát jsem se také, ve chvíli, kdy to vyžadoval konkrétní text a čtení, obrátil na Austinovu a Searlovu teorii řečových aktů, zejména na rozlišení lokučních, ilokučních a perlokučních aktů.⁶⁹ V neposlední řadě pak využívám tradiční nástroj používaný již na středních školách – a sice rozbor plánu jazykového, tematického a kompozičního.⁷⁰

Způsob četby poté nejčastěji hodnotím prostřednictvím pojmů tempo, rytmus a temporytmus, jejichž definici přebírám od Evy Kröschlové⁷¹ a částečně také od Romana Ingardena. Dále pak pracuji se škálou „zkoumající (hledající) – performativní čtení“ (tuto škálu přímo inspirovaly myšlenky Ivana Vyskočila), a s tím úzce související škálou „zainteresovanost

⁶⁷ Pokud by byly poznámky poskytované učitelem v rámci seminářů autorského čtení nahlíženy pedagogickou optikou, jednalo by se o formativní interní průběžné hodnocení, jehož hlavním smyslem je poskytnout studentovi (i učiteli) zpětnou vazbu, motivovat studenta a konkrétně formulovat a popsat stav a pokrok studenta a jeho tvorby. Srov. KYRIACOU, CH. *Klíčové dovednosti učitele*, s. 121–138.

⁶⁸ Srov. JEDLIČKA, A. et al. *Základy české stylistiky*, s. 10–15.

⁶⁹ Bližší pojednání, jakož i subtilnější popis řečových aktů popisuje KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 81–83.

⁷⁰ Srov. VODIČKA, F. et al. *Svět literatury I*, s. 31–48.

⁷¹ Srov. KRÖSCHLOVÁ, E. *Jevištní pohyb*, s. 36–51.

– odstup“, která se opírá mj. o některé výsledky mé diplomové práce (*Práce s ironií*) a o můj výzkum fenoménu ironie.

Význam těchto nástrojů spatřuji přinejmenším ve třech důležitých oblastech. Tou první je jasné, srozumitelné a konstruktivní poskytování zpětné vazby. Ačkoli může zprvu poukaz na konkrétní fenomény kupř. v jazykové a kompoziční rovině působit oproti sdělení dojmů posluchače poněkud toporně a neživotně, skýtá nicméně tato jasná formulace ve srovnání s pouhými dojmy konkrétní pojmenování daného (funkčního či nefunkčního) jevu. Na základě takovéto jasné reflexe pak může autor s textem (či obecněji v rámci své tvorby) nadále pracovat.

Druhá oblast pak úzce souvisí s celkovým charakterem zpětné vazby. Přesné pojmenování pomocí výše zmíněných instrumentů a kategorií totiž umožní komentovat dílo a projev, nikoli však autora samotného. To je důležité zejména při kritické či dokonce částečně negativní zpětné vazbě, která díky tomu není negativní kritikou studenta, ale konstruktivní kritikou textu, resp. způsobu jeho podání.

Poslední oblast úzce souvisí s oblastí předešlou. Použitím solidní terminologie a adekvátních instrumentů reflexe lze docílit zpětné vazby (formativního hodnocení), která je deskriptivní, nikoli evaluativní. Užitím specifitějších nástrojů reflexe se totiž lze velmi dobře vyhnout hodnotící reflexi typu „líbí – nelíbí“, „dobré – špatné“.

Poté, co jsem krátce popsal svou motivaci pro volbu těchto prostředků, bych rád jeden každý z nich ještě krátce okomentoval.

Při reflexích jsem velmi často využíval naratologický model vyprávěcích situací F. K. Stanzela. Tento model je založen na dialektické kombinaci tří binárních opozic. Konkrétně se jedná o triádu modus – osoba – perspektiva, která slouží jako klíč pro identifikaci jedné z typických vyprávěcích situací. Formové kontinuum modu sestává z opozice vypravěč – reflektor, osoba pak z opozice identity – neidentity existenciálních oblastí vypravěče a postav. Z hlediska perspektivy pak lze hovořit o opozici vnitřní a vnější perspektivy (tj. o opozici perspektivismu a aperspektivismu).⁷² Jinými slovy: lze hovořit o kruhovém schématu, které je děleno na šest pomyslných částí prostřednictvím tří různých hranic: (1) hranice vnitřní/vnější perspektivy, (2) hranice 1./3. osoby (Já/On), (3) hranice vypravěč/reflektor.⁷³

Pro praktické užití jsou důležité zejména tyto tři vyprávěcí situace: (1) vyprávěcí situace 1. osoby (ich-formy), kdy se vyprávění nachází zcela ve fikčním světě postav díla, (2) autorská vyprávěcí situace, pro kterou je charakteristické, že vypravěč stojí mimo svět postav, a (3) personální vyprávěcí situace, ve které je vypravěčem reflektor, tj. je zaujata určitá omezená (a pravděpodobně i určitým způsobem – a záměrně – neúplná) perspektiva postavy.⁷⁴

⁷² Srov. STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*, s. 69–70.

⁷³ Srov. STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*, s. 280–281.

⁷⁴ Srov. STANZEL, F. K. *Teorie vyprávění*, s. 12–13.

Pojmenování těchto vyprávěcích situací spolu se zmapováním jejich případných proměn představuje jedno ze solidních východisek adekvátní interpretace a reflexe textu. Obvykle tento způsob využívám pro přesnější popis toho, jak se implikovaný autor prostřednictvím vypravěče vztahuje k fikčnímu světu a k obsahu sdělení textu.

Další možností, jež je mi velkou inspirací při sestavování reflexe, je koncept Doleželův. Ten vychází ze svébytné redukce Bühlerova trojúhelníku na „text – zobrazení → předmět sdělení“ a (a to především) z konceptu fikčního světa konstruovaného a kontrolovaného vypravěčem, obývaného postavami majícími akční a interpretační funkci; tento fikční svět je tvořen autorem a objevován čtenářem.⁷⁵ Moderní narativy pak jasnou demarkační linií vedenou mezi vypravěčem a postavami stírají. O specifickém charakteru moderních narativů pak Doležel hovoří následovně: „*Moderní narativní text není diskrétní, neskládá se z ostře oddělených úseků promluvy vypravěče a promluvy postav; je to kontinuální posloupnost, jejíž povaha se neustále mění podle kolísající koncentrace signálů subjektivity a objektivity. Signály subjektivity se ovšem mohou akumulovat do té míry, že vzniká kompaktní úsek polopřímé řeči; anebo, naopak, zcela mizí a pak vyniká jasně ohraničený úsek objektivního vyprávění.*“⁷⁶

Podobně v případě potřeby při formativním hodnocení textu a četby užívám i nástroje, které jsou přímo odvozeny z fenomenologického přístupu Romana Ingardena. Některé klíčové myšlenky tohoto filosofa jsou důležitou součástí 4. kapitoly této práce. Právě z toho důvodu se na tomto místě omezím na pouhý stručný nástin některých pojmů a jejich využití během reflexe.

Jde především o pojem nedourčenosti literárního díla a komplementární pojem konkretizace literárního díla konkrétním čtenářem.⁷⁷ V rámci reflexe lze pojmenovat dominantní místa nedourčenosti daného textu a zároveň poukázat na různé varianty konkretizací, pokud byly v rámci diskuse posluchači zmíněny. Předmětem analýzy by ale měl zůstat sám text jako schematický a nedourčený útvar, nikoli konkretizace samy o sobě.⁷⁸ Dalším důležitým nástrojem pro reflektování jsou čtyři vrstvy literárního díla (odhalení dominantních vrstev, určování vzájemného vztahu jednotlivých vrstev apod.), o těchto vrstvách bude blíže pojednáno ve čtvrté kapitole.

S poměrně zajímavým instrumentem, který jsem ale v praxi zatím neměl příliš možností vyzkoušet, přichází Dell Hymes. Jedná se nicméně o prostředek, který bych v budoucnu rád důkladněji a systematictěji (v určité modifikované podobě) inkorporoval do svého formativního hodnocení; proto se zde o něm zmíním pouze velmi krátce. Tento model nabízí sérii kritérií,

⁷⁵ Srov. DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 9nn.

⁷⁶ DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 36.

⁷⁷ Vztah těchto pojmů lze stručně nastínit společně s Ingardenem: Konkretizace „vznikají, když je dílo různými vnímateli čteno (eventuálně, když je uvedeno na scéně). V protikladu ke konkretizacím je samo literární dílo výtvořem schematickým. To znamená, že některé jeho vrstvy, zvláště vrstva podávaných předmětů a vrstva schematických aspektů, obsahují „místa nedourčenosti.“ INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*, § 4.

⁷⁸ Srov. MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 172.

kteřá lze dohromady shrnout anglickým akronymem SPEAKING.⁷⁹ Při analýze textu se má dle tohoto akronymu interpret věnovat těmto aspektům:

- Setting and Scene = čas, místo, okolnosti, atmosféra;
- Participants = účastníci
- Ends = záměry a cíle
- Act sequence = forma a uspořádaní
- Key = tón či vyznění (posměšné, vážné...)
- Instrumentalities = volba prostředků
- Norms = normy
- Genres = žánry

Velmi často při formulaci zpětné vazby používám klasické vymezení jazykového, tematického a kompozičního plánu textu. Přičemž se vždy snažím zaměřit na složky v daném textu dominantní. V rámci jazykového plánu se zaměřuji mimo jiné na eurytmické a eufonické kvality textu, dále pak na dominantní způsoby pojmenovávání (zejména přímé či obrazné, popř. využívání hyperboly či eufemismů). V rámci tematického plánu se soustředím zejména na téma hlavní; motivy zmiňuji pouze, pokud mě výrazně zaujaly či pokud hrají v rámci textu nebo kontextu důležitější roli. V případě potřeby se vyjadřuji k postavám, ději či prostředí. Ze své dosavadní zkušenosti pak mohu dodat, že na úrovni kompozice nejčastěji upozorňuji na rámcovou kompozici, kontrast, gradaci, paralelní uspořádaní a také na repetitivní charakter textu.⁸⁰

Při reflektování způsobu četby („jak“) se nejčastěji odkazují k pojmům, jejichž vymezení Eva Kröschlová nabízí v rámci uvažování o jevištním pohybu. Tyto definice lze však takřka bez jakékoli úpravy transponovat i do reflexe způsobu četby. Jedná se o pojmy rytmus, tempo a temporytmus.

Rytmus (z řeckého *rhythmos*, tj. dění, tok, pohyb) chápe Eva Kröschlová jako pravidelné či nepravidelné střídání odlišných fází v rámci určitého celkového řádu.⁸¹ Tempo (z italského označení času) oproti tomu představuje rychlost realizace jednotlivých fází rytmu. V případě absence čitelného rytmu je tempo pouhou rychlostí realizace četby textu. Pojmy rytmus a tempo lze ilustrovat na následujícím příkladu: Rytmus zapálení cigarety je u cholerika i u melancholika stejný (jde o vzájemný poměr jednotlivých fází), nicméně zatímco cholerik provede celý proces za 5 sekund, melancholik potřebuje dvojnásobný čas. Při hodnocení tempa je zapotřebí mít na paměti, že každému člověku je přirozené jiné, individuální tempo, které pro dotyčného představuje výchozí referenční bod.⁸²

⁷⁹ Srov. HYMES, D. *Foundations of Sociolinguistics*, s. 77–83. Srov. též HOFFMANNOVÁ, J. et al. *Stylistika mluvené a psané češtiny*, s. 16.

⁸⁰ Stručný přehled tohoto uvažování lze nalézt u Vodičky a kol. Srov. VODIČKA, F. a kol. *Svět literatury I*, s. 27–41. Podrobnější popis pak skýtá kupř. HRABÁK, J. *Poetika*, s. 85–218.

⁸¹ Srov. KRÖSCHLOVÁ, E. *Jevištní pohyb*, s. 36–42.

⁸² Srov. KRÖSCHLOVÁ, E. *Jevištní pohyb*, s. 42–44.

Pojem temporytmus označuje vzájemný vnitřní vztah tempa a rytmu. Práce s temporytmem je důležitým prvkem stylizace. Vynikající ilustrací temporytmu je srovnání videozáznamu rychlé chůze se zrychleným videozáznamem chůze pomalé. Ačkoli se může teoreticky na obou videích kráčející pohybovat stejnou rychlostí, budou se oba záznamy lišit právě temporytmem. Temporytmus hodnotím při autorském čtení především co do jeho pravdivosti a adekvátnosti, kterou v souladu s myšlenkami Evy Kröschlové odhaluji na základě „nakažlivosti“ temporytmu. Mezi nakažlivostí a pravdivostí temporytmu panuje dle této autorky přímá úměra.⁸³

Při reflexi způsobu četby také často reflektuji, na jaké pozici by se daná četba nacházela v rámci škály zkoumání (objevování) – performativita (předvádění)⁸⁴ a taktéž co do míry aktuálního odstupu od textu.⁸⁵

⁸³ Srov. KRÖSCHLOVÁ, E. *Jevištní pohyb*, s. 44–51.

⁸⁴ Tato škála je inspirována myšlením Ivana Vyskočila. Srov. VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 8.

⁸⁵ Zde se inspiroji především dichotomií vážnost (doslovnost) – odstup (ironie). K problematice ironie jakožto odstupu srov. ZEMAN, V. *Práce s ironií*, s. 63.

3 Autorské čtení – psychosomatický koncept⁸⁶

V předchozí kapitole jsem se pokusil nastínit kontext a události, které měly značný vliv na podobu mého výzkumu, jakož i na výzkumné otázky a způsob hledání adekvátních odpovědí. Nyní je však již zapotřebí přikročit k vlastnímu výzkumu *stricto sensu*. Se stálým zřetelem ke všemu výše uvedenému se tedy nejprve pokusím nahlédnout a formulovat obsah obecnějšího pojmu psychosomaticky koncipovaného autorského čtení, neboť právě autorské čtení je předmětem tohoto výzkumu.⁸⁷

Tento obsah bude z větší části tvořen s odkazem na autorské čtení studované na KATaP, neomezuje se však pouze na tuto disciplínu; mnohé shody lze kupř. pozorovat při porovnání s přístupem Kristien de Proost.

Hlavním cílem této kapitoly je objasnit a dokázat, že autorské čtení, jak je chápe Ivan Vyskočil, může být a je psychosomatickou disciplínou, která angažuje celou lidskou bytost (notným dílem i její tělesný aspekt).

Praktikováním psychosomaticky koncipovaného autorského čtení pak dochází ke kultivaci lidské bytosti – a to mimo jiné proto, že dlouhodobou aktivní účastí na této disciplíně může narůstat u účastníků míra propojení jednotlivých vrstev (aspektů), které je coby lidské bytosti konstituují (jde o aspekt tělesný, duševní, spirituální a sociální). O těchto vlastnostech psychosomatického přístupu hovoří i Irena Pulicarová:

„[Psychosomatický přístup] *propojováním duševního a tělového navrácí člověka k jeho přirozenosti a fyziologickému optimu. Jde o holistické pojetí kultivace, které směřuje k prohlubování a zkvalitňování lidské existence.*“⁸⁸

3.1 O pojmu „psychosomatika“

Na počátku uvažování o psychosomatickém konceptu autorského čtení je nutné vymezit pojem „psychosomatika“, popř. „psychosomatický“. Ačkoli lze v dějinách filosofie vysledovat mnohé anticipace konceptu psychosomatiky, kořeny *pojmu* „psychosomatika“ jako takového sahají pouze do doby romantismu, konkrétně do roku 1818, kdy jej poprvé používá lékař Heinroth ve svém díle *Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens* v souvislosti s poruchami

⁸⁶ Tato kapitola představuje syntézu revidovaných a upravených verzí mých tří textů. Předně jde o příspěvek z konference Bílá místa filosofie na Filosofické fakultě Ostravské univerzity, který byl následně publikován v konferenčním sborníku: ZEMAN, Vít. Dialogické jednání s vnitřním partnerem jako filosofický problém. In: MICHLOVÁ, Barbora; HRONOVSKÝ, Michal (eds.). *Bílá místa filosofie. Sborník příspěvků doktorandů a mladých badatelů*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2020, s. 17–33. Dále pak jde o zatím nepublikovanou studii *Autorské čtení jako psychosomatická disciplína*. Oním třetím textem je pak můj příspěvek na mezinárodní konferenci 2st International Academic Conference: Theatricality – Antitheatricality: Transdisciplinary and Scenological Studies on Contemporary Theatre, University of Bielsko-Biala, Poland. Příspěvek *The Presence of the Spectator as a Crucial Aspect of Authorial Reading* je součástí plánovaného a připravovaného konferenčního sborníku.

⁸⁷ Stanislav Suda v souvislosti s výzkumem autorského čtení (s odkazem na fenomenologickou tradici) uvádí, že přesnější je zkoumat ne autorské čtení jakožto objekt, ale způsob „jak je autorské čtení s námi“ (tj. jako fenomén). Srov. SUDA, S. *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*, s. 149–150.

⁸⁸ PULICAROVÁ, I. *K naplněnému sdělení*, s. 42.

spánku.⁸⁹ Pojem psychosomatika tak vzniká v kontextu psychologie a medicíny⁹⁰, přičemž právě na základě těchto oborů pak vzniká psychosomatický diskurz. K tomu je zapotřebí poznamenat přinejmenším dvojí: jednak to, že tento kontext je bytostně (byť implicitně) spjatý s určitými filosofickými premisami, a dále pak také, že současný psychosomatický diskurz již přesahuje oblast medicíny a psychologie. Psychosomatickým diskurzem je zde míněn

„soubor všech výroků dotýkajících se oblastí psychosomatiky, které byly kdy vysloveny, napsány nebo i jen myšleny. V tomto diskurzu má samozřejmě výrok vysoce postaveného profesora mnohem větší váhu než výrok švadleny, ale oba diskurz svou měrou naplňují.“⁹¹

Z toho pak mimo jiné vyplývá i riziko určité diskreditace diskurzu:

„Čím méně uznávaných vědeckých pracovníků o psychosomatice hovoří, tím více se diskurz psychosomatiky ztrácí ze zorného pole vědy a naopak je naplňován výroky laiků, léčitelů a médií. To ovšem dále celé myšlenkové hnutí v očích odborné veřejnosti diskvalifikuje.“⁹²

Budeme-li tedy dále zkoumat Vyskočilovo pojetí psychosomatiky, je zapotřebí jej vidět v kontextu celého psychosomatického diskurzu, neboť teprve na těchto základech lze provést (alespoň přibližně) odlišení odborné a neodborné části tohoto diskurzu, což je pro správnou interpretaci Vyskočilových slov klíčové. Jinými slovy: je zapotřebí se přidržet odborných poznatků a zároveň se vědomě distancovat od šarlatánských a pseudovědeckých nánosů, které by mohly při nedostatečně opatrné recepci diskurzu diskreditovat myšlenky Ivana Vyskočila, jakož i mnohých dalších autorů poctivě zkoumajících psychosomatické disciplíny.

Pro následující úvahy je tedy nezbytné uvést, co pojmem „psychosomatika“ či „psychosomatický“ označuje sám Vyskočil. O termínu „psychosomatický“ (popř. „somatopsychický“) Ivan Vyskočil říká, že: „*má podobný význam a smysl jako ‚celostní‘, ‚bytostní‘, ‚osobnostní‘. Není to vyznávání dualismu, tzv. psychofyzického paralelismu apod.“⁹³* Ivan Vyskočil tedy zdůrazňuje holistický přístup k člověku a odmítá karteziánskou oddělitelnost duše od těla.⁹⁴ (V tomto kontextu je třeba poznamenat, že jde o pojem do jisté míry

⁸⁹ Srov. DANZER, G. *Psychosomatika*, s. 13.

⁹⁰ „*Psychosomatický pohled nepředstavuje v žádném případě nějakou alternativní medicínu, tedy konkurenci, která stojí jako alternativa, čili zcela jiná možnost, než je medicína současná, založená na důkazech pozitivistického ražení, zpracovaných statisticky. Svými požadavky brát v úvahu stejně vážně jako faktory biologické také velmi obtížně měřitelné faktory sociální a psychologické, eventuálně už téměř neuchopitelné faktory duchovní neboli spirituální, je doplněním redukcionistického pohledu medicíny na člověka jako na biologický preparát.*“ HONZÁK, R. *Psycho-somatická prouka*, s. 11

⁹¹ TRAPKOVÁ, L. – CHVÁLA, V. *Rodinná terapie psychosomatických poruch*, s. 38.

⁹² TRAPKOVÁ, L. – CHVÁLA, V. *Rodinná terapie psychosomatických poruch*, s. 38.

⁹³ VYSKOČIL, I. *Úvodem*, s. 6.

⁹⁴ Ivana Vyskočila ovlivnilo mj. filosofické myšlení fenomenologa Eugena Finka. (Dále pak filosofie dialogu, zejména Buber, Lévinas a Marcel, dílo Patočkovo, židovsko-křesťanská spiritualita, popř. C. G. Jung.) Srov. ČUNDERLE, M. *Studovat herectví a nebýt hercem?*, s. 21. Finkův pohled na člověka je rovněž holistický. „*V sobě – to neznamená ve svém těle, které je tělesnou věcí, res extensa nebo res*

nedostatečný; tím, že poukazuje na spojení duše a těla implicitně tyto dvě složky také odděluje — a to už jen proto, že je rozeznává.)⁹⁵

Psychosomatický přístup Vyskočil a jeho žáci chápou jako

„otevřený, tvořivý a k tvořivosti povzbuzující přístup k objevování a budování kvality jednání, komunikace i prožívání člověka. K rozvíjení této kvality dochází při praktickém studiu, tedy při zkoušení v tzv. psychosomatických disciplínách, kdy získáváme zkušenost s tělem, hlasem a řečí a s jejich možnostmi.“⁹⁶

Obsah pojmu „psychosomatika“, jak je používán Vyskočilem a jeho pokračovateli, kteří vnímají lidskou bytost jako bio-psycho-sociálně-duchovní jednotu⁹⁷, tak odpovídá pojetí Gerharda Danzera, podle nějž psychosomatický náhled na člověka odpovídá mnohohrstevnaté celistvosti lidské bytosti.⁹⁸ Tato holistická perspektiva se také promítá do celého kurikula KATaP, katedry, která pokračuje ve Vyskočilově pedagogické práci.

„Směřování k celostnosti, ústřední téma Vyskočilovy pedagogiky psychosomatických disciplín, je vlastně existenciálně pojatou seberealizací. Jde zde o poznávání a rozvíjení schopností z duševní i tělové výbavy a uskutečňování jejich komplementárnosti.“⁹⁹

Jednotlivé „psychosomatické disciplíny“, které jsou spolu s autorským čtením na KATaP studovány, jsou zaměřeny na určité aspekty lidské bytosti (hlas, řeč, tělo atd.), vždy však se stálým zřetelem k celku (chápat kupř. hlas jako nezávislý na těle by byl nepřipustný redukcionismus). Stejně jako jednotlivé aspekty lidské bytosti jsou i jednotlivé psychosomatické disciplíny silně propojené. Jedna každá psychosomatická disciplína provozovaná izolovaně je tak pouze značně redukovanou verzí sebe samé. Z hlediska autorského čtení je velmi důležité zejména jeho takřka esenciální spojení se stěžejní a integrující psychosomatickou disciplínou objevenou a rozvíjenou Vyskočilem od r. 1968, s dialogickým jednáním s vnitřním partnerem.¹⁰⁰ Krom dialogického jednání s vnitřním partnerem je však nutno zmínit i silné propojení autorského čtení a psychosomaticky orientované hlasové a řečové výchovy, které jsou rovněž součástí kurikula KATaP. Ale i psychosomatické disciplíny, které se explicitně orientují na vnímání těla s autorským čtením

corporea, – nýbrž v sobě jakožto ve svém vědomí, jež neexistuje nezávisle a bez těla. Lidské tělo není bez ducha a lidský duch není bez těla.“ FINK, E. Zahrada Epikurova, s. 48.

⁹⁵ Srov. TRAPKOVÁ, L. – CHVÁLA, V. *Rodinná terapie psychosomatických poruch*, s. 35.

⁹⁶ PULICAROVÁ, I. *K naplněnému sdělení*, s. 18.

⁹⁷ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Z lékařského hlediska*, s. 58. O potřebě neredukcionistického bio-psycho-sociálního modelu člověka píše také v dnes již klasické práci George I. Engel. Srov. ENGEL, G. L. *The Need for a New Medical Model*, s. 129nn.

⁹⁸ Srov. DANZER, G. *Psychosomatika*, s. 14.

⁹⁹ PULICAROVÁ, I. *K naplněnému sdělení*, s. 26.

¹⁰⁰ Toto spojení je Vyskočilem připomínáno velmi často. Za všechny příklady uveďme alespoň dva: VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7. Popř. VYSKOČIL, I. *Předmluva*, s. 7.

souvisejí: přesnější a citlivější vnímání těla umožňuje přesnější zachycení a interpretování situace během četby. Tělo čtoucího tak, má-li dotýčný dostatečnou psychosomatickou kondici, funguje jako lakmusový papírek pomáhající adekvátně interpretovat situaci četby včetně stavu komunikačního pole.

3.2 Dialogické jednání s vnitřním partnerem – tělo angažující fundament psychosomaticky koncipovaného autorského čtení

Jedním z klíčových rozdílů odlišujících psychosomaticky koncipované autorské čtení od klasicky pojímaného tvůrčího psaní je fascinace procesem, významem *in statu nascendi*. To úzce souvisí s psychologickou perspektivou, která se nachází v pozadí obou konceptů. Zatímco klasické, na produkt („hezký text“) orientované tvůrčí psaní vychází z behaviorální optiky, proces akcentující psychosomaticky koncipované autorské čtení vyvěrá spíše z pohledu humanistického. Behaviorální optika spočívá v opakování vzorce „úkol → úspěch → ocenění“, který je jádrem motivace písícího autora. Oproti tomu seberealizaci akcentující humanistická pozice zdůrazňuje důležitost objevování vlastní autenticity, ohledávání vlastních témat a rozvíjení osobních (tvůrčích) potencialit. Proces seberealizace, který se odehrává mimo jiné prostřednictvím tvorby, je tak pro jedince sám o sobě dostatečnou motivací k tvoření.¹⁰¹

Tím samozřejmě nechci nikterak tvrdit, že je tvůrčí psaní špatné. Naopak: jde o prostor, kde se lidé snaží myslet a vyjadřovat přesněji, kde hlouběji přemýšlejí o světě, ve kterém žijí, kde jazyk může dosahovat průzračně čisté jasnosti a kde individuum v daném okamžiku ční nad niveau.¹⁰²

Na rozdíl od tvůrčího psaní fixovaného a zaměřeného na konkrétní předem danou podobu výsledku je autorské čtení procesem tvořivým, kdy se všichni zúčastnění nechávají překvapovat čímsi neznámým, co právě vzniká, aniž by jediným kritériem bylo naplnění předem dané formy či dosažení slohové vytříbenosti. Jde o otevřenost vůči tomu, co vzniká. O nutnosti podobné otevřenosti, zejména pro začínající spisovatele, hovoří i Wittgenstein:

„...spisovatel si musí dát pozor, aby příliš rychle nenahrazoval hrubý, nesprávný výraz výrazem správným. Tím zabíjí prvotní nápad, který snad ještě byl jakousi živoucí rostlinkou. A ta je teď suchá a nemá vůbec žádnou cenu. Může se hodit na smetiště. Zatímco ta ubohoučká rostlinka dávala ještě jakýs užitek.“¹⁰³

¹⁰¹ Srov. NOTA, J. *Autorské čtení: akční výzkum v pedagogické realitě*, s. 119–120.

¹⁰² Srov. BAUER, S. *Teaching Creative Writing*, s. 292–293.

¹⁰³ WITTGENSTEIN, L. *Rozličné poznámky*, s. 119–120.

Ono „neznámé-vznikající“ je pak pro aktéry úkolem, který musí vzít do hry a nějak se s ním vypořádat.¹⁰⁴ V tomto případě jde o rozvíjení principů dialogického jednání s vnitřním partnerem, psychosomatické disciplíny, která je (částečně implicitním) základem psychosomaticky pojatého autorského čtení.

To je také jedním z důvodů, proč se v rámci práce o autorském čtení zabývám dialogickým jednáním. Další motivací pro formulování této výzkumné otázky byly i moje zkušenosti z workshopu s Kristien De Proost, z workshopu s Petrem Jediným Novotným i z mého vlastního workshopu, během kterých docházelo různým způsobem k prolínání tvorby a čtení textu s dialogickým jednáním.

Hlavním důvodem je však myšlenka Ivana Vyskočila o sepětí autorského čtení a dialogického jednání: „*Autorské čtení je případ pokračování a rozvíjení dialogického jednání v situaci veřejné četby vlastního textu.*“¹⁰⁵ Není to ale pouze Ivan Vyskočil, kdo uvažuje o četbě jako o dialogickém jednání sui generis. Ve zcela odlišném kontextu o navozování určité dialogičnosti během četby hovoří i Kierkegaard, který vybízí čtenáře (zejména pak čtenáře Bible) ve snaze intenzifikovat vliv četby na čtoucího a interakci čtoucího se čteným následujícími slovy: „*Během čtení musíš sám sobě bez ustání říkat: Jsem to já, ke komu se mluvím, jsem to já, o kom se mluvím.*“¹⁰⁶ Pokud je tedy autorské čtení v určitém slova smyslu rozvíjením dialogického jednání, ať již interpersonálního, či intrapersonálního, je zapotřebí dialogickému jednání věnovat adekvátní díl pozornosti.

3.2.1 Dialogické jednání s vnitřním partnerem z hlediska formy

Ještě před tím, než se pokusím o filosofující reflexi dialogického jednání s vnitřním partnerem, pokládám za nezbytné poskytnout krátký nástin formy dialogického jednání. Tento nástin zde předkládám s vědomím, že se nejedná o vyčerpávající definici – konečně i sám Vyskočil hovoří o dialogickém jednání jako o disciplíně, která se vzpírá prefabrikovanosti, hotovosti a s tím související uzavřenosti.¹⁰⁷ Stejně jako pokusy v rámci dialogického jednání bude i tento nástin určitým zápasem o smysl.

Dialogické jednání nelze chápat jako umělecké představení (v klasickém slova smyslu), ani jako hereckou techniku či metodu.¹⁰⁸ Jedná se o psychosomatickou disciplínu¹⁰⁹ či

¹⁰⁴ Srov. VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 85–86.

¹⁰⁵ VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7.

¹⁰⁶ KIERKEGAARD, S. *For Self-Examination*, s. 37. Vlastní překlad autora. Kierkegaard toto tvrzení ilustruje velmi přílehlavým podobenstvím, kdy je na postavě otroka připomínajícího pánovi jeho hněv demonstrováno úsilí, s jakým by si měl čtenář připomínat, že text hovoří k němu a o něm: „*That mighty emperor of the East, whose wrath the renowned little nation had incurred, is said to have had a slave who every day said to him: Remember to take revenge.*“ KIERKEGAARD, S. *For Self-Examination*, s. 37.

¹⁰⁷ Srov. VYSKOČIL, I. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 13.

¹⁰⁸ Srov. VYSKOČIL, I. *Dialogické jednání*, s. 130.

¹⁰⁹ Srov. HANČIL, J. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 36–38.

o zkoušení¹¹⁰. Tohoto zkoušení se účastní skupina cca deseti zkoušejících a jejich asistent (tj. vedoucí). Všichni sedí v řadě vedle sebe podél jedné stěny jinak prázdné místnosti, čímž se ze zbylého prostoru vytvoří (Vyskočilovou terminologií) tzv. „plac“. Asistent po krátkém úvodu, ve kterém vzpomene fenomén samomluvy,

„zdůrazní nezbytnost ‚vycházet se sebe‘ a ‚přicházet k sobě‘ i ‚jít do sebe‘ hlasem, řečí, a zdůrazní, že je nutné, aby také hlas a řeč, hlasové a řečové projevy byly jednáním, zdůrazní, že jde hlavně o zkoušení, hledání, učení se a nalézání, tedy nikoli o předvádění nějakého umění.“¹¹¹

Zkoušející jsou posléze vyzváni, aby dle libosti vstupovali „na plac“, kde každý stráví v rámci jednoho pokusu dvě až pět minut. Asistent posléze dotyčného odvolá z placu, čímž ukončí daný pokus, a krátce pokus reflektuje. Poté zkouší další účastníci. V rozmezí devadesátiminutového zkoušení dojde na každého zpravidla dvakrát či třikrát. Každý účastník (krom asistenta) tedy dvakrát či třikrát stane v prostředí tzv. veřejné samoty.¹¹² Tento koncept (původně zavedený K. S. Stanislavským) v kontextu dialogického jednání ovšem nelze chápat jako předstírání toho, že jednajícím je v místnosti sám. Je to spíše odkázanost na sebe, potřeba jednat (tzn. zapojit tělo)¹¹³, která je intenzifikována díky přítomnosti druhých, kteří pokusu pozorně přihlížejí. Právě dostatečná intenzita akce může vyvolat reakci vnitřního partnera.¹¹⁴

Pojem „vnitřní partner“ lze předběžně, nikoli však vyčerpávajícím způsobem definovat jako „rozdvojení sebe sama“.¹¹⁵ Vnitřního partnera také můžeme nahlížet jako „toho, kdo v nás samotných situaci nahlíží, reflektuje...“¹¹⁶ Vnitřní partner se dle Vyskočila velmi často objevuje v situaci, která je v rámci seminářů dialogického jednání experimentálně nastavována a zároveň amplifikována. Jde o:

„situaci nevědění coby. Nevědění, čeho se chytit, co honem dělat, situaci rozladěnosti a roztěkanosti, kdy převládá nuda. Situace, kdy je nedostatek vnějších významných podnětů, to je to nejvlastnější pole působnosti vnitřního partnera, podnětů ‚vnitřních‘. [...] To je důležité, že právě a nejčastěji v téhle situaci ‚nevědění co by‘ vnitřní partner ‚vychází z těla‘ (tělového gestu, pocitu,

¹¹⁰ Srov. VYSKOČIL, I. *Dialogické jednání*, s. 127.

¹¹¹ VYSKOČIL, I. *Dialogické jednání*, s. 128.

¹¹² Vyskočil veřejnou samotu charakterizuje takto: „Je to termín a vynález Stanislavského. A znamená to v podstatě tolik, že ten, kdo je na place, v centru pozornosti těch druhých, se pokouší, se učí chovat, jednat i prožívat tak, jako že tam ti druzí nejsou a nesledují ho, jako kdyby tam nebyli, jako že je o samotě. Tedy sám se sebou. [...] To je, jak snad patrné, ta nejelementárnější a pro další nezbytná imaginace, herní situace a posléze kondice.“ VYSKOČIL, I. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 17.

¹¹³ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 59.

¹¹⁴ Srov. HANČIL, J. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 40.

¹¹⁵ SLAVÍKOVÁ, E. *Možnosti hry*, s. 68.

¹¹⁶ SLAVÍKOVÁ, E. *Možnosti hry*, s. 68.

z jednotlivého spontánního gesta) k rozvinutí významu a k dalším výrazům.“¹¹⁷

Takovéto „rozdvojení“ zakládá dialogickou situaci, která stojí v centru Vyskočilova fokusu a která je fundamentální součástí dialogického jednání.¹¹⁸ V kontextu (nejen) autorského čtení pak lze tuto vnitřní dialogičnost, resp. vnitřního partnera vystopovat především v rámci intrapersonální tripolarity, intrapersonálního dialogu a hry vnitřního diváka, herce a autora, o kterém pojednávám níže.

Po ukončení samotného pokusu asistentem následuje krátká ústní reflexe. Každý zkoušející je zároveň v průběhu setkávání vyzýván, aby si průběžně zaznamenával písemnou reflexi svých pokusů. Zaměřit by se měl především na to, jak celý proces subjektivně zakouší a jaké na sobě pociťuje změny, jaké v něm onen proces zanechává stopy.¹¹⁹ Ucelenou psanou reflexi je doporučeno vyhotovovat dvakrát za semestr zkoušení – na rozdíl od autorského čtení, u kterého se zpravidla na KATaP vyhotovení písemné reflexe nepožaduje (na rozdíl od Jihočeské univerzity, kde je písemná sebereflexe součástí semináře autorského čtení).

Po tomto krátkém nástinu formy dialogického jednání bych rád přikročil k nástinu některých aspektů dialogického jednání, které jsou relevantní z hlediska jeho vztahu k autorskému čtení.

3.2.2 Ontologická situace hry

Fenomén hry zaujímá v kontextu Vyskočilovy tvorby a myšlení významné postavení. Hravost, fantazie a odvážné myšlenkové experimenty jsou typickou podobou Vyskočilova ohledávání a odhalování reality člověka a světa.¹²⁰ Herní prostředí je tedy fundamentem i pro dialogické jednání s vnitřním partnerem.¹²¹ Na dalších řádcích si budu klást otázku, v jakém smyslu a jakým způsobem je hra zakládajícím prvkem dialogického jednání, potažmo pak i autorského čtení.

Prvotní naléhavost situace, která nastává po vstupu zkoušejícího „na plac“, potřebuje – jak se zdá – herní relativizaci, herní distanc. Dotyčný se totiž svým dobrovolným vstupem na plac „*zbavuje možnosti použití tří fylogeneticky předávaných (instinktivních) vzorců chování v ‚nepříjemných‘ [...] situacích, kterými jsou – útek, útok nebo strnutí.*“¹²² Když se ovšem tatáž situace odehrává v (již zmiňovaném) herním modu, je díky hře bezpečná.¹²³

¹¹⁷ VYSKOČIL, I. *Předmět: Jevištní improvizace*, s. 3.

¹¹⁸ Srov. PATOČKA, J. *Svět Ivana Vyskočila*, s. 186.

¹¹⁹ Primárně nemá jít o obecné úvahy, ale o zaznamenání a reflektování autentické konkrétní zkušenosti. Srov. MUSILOVÁ, M. *Písemná reflexe jako součást studia*, s. 66.

¹²⁰ Srov. PATOČKA, J. *Svět Ivana Vyskočila*, s. 184.

¹²¹ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Možnosti hry*, s. 8.

¹²² PERNICA, A. *Nahlédnutí zvenku přihlížejícího v šesti zastaveních na dialogické jednání a tři antropologické paralely na závěr*, s. 96.

¹²³ Srov. PERNICA, A. *Nahlédnutí zvenku přihlížejícího v šesti zastaveních na dialogické jednání a tři antropologické paralely na závěr*, s. 104. To platí i pro autorské čtení. K tomu srov. BÁBEK, O. *Motivace k psaní*, s. 11.

Vědomí herního modu existence pak jednajícího (v případě autorského čtení čtoucího) osvobozuje od tlaků jistého druhu perfekcionismu a profesionalismu. Hra, v jejímž rámci je možno bezpečně experimentovat a chybovat, relativizuje nároky, které si na sebe člověk klade. V případě dialogického jednání by bylo možno hovořit o nároku vytvořit pro diváky dobré představení, v případě autorského čtení pak o nároku uměleckosti projevu a s tím spjaté „nutnosti“ vytvořit literárně a umělecky hodnotný text.

V dialogickém jednání nejde o předvedení dokonalého představení domněle neomylným performerem, ale o všimnutí si impulzu (zejména tělového) a jeho rozvinutí v rámci hry. Jde o jednání v dialogu se sebou samým.

Mutatis mutandis lze o obdobném fenoménu hovořit i v případě autorského čtení: autor pod tíhou uměleckých (zejména literárních) ambicí může velmi jednoduše sklouznout od autentického projevu k předstírání prázdné pózy „vysoké“ umělecké hodnoty. Cílem autorského čtení ale není vytvoření literárně bezvadného textu, nýbrž napsání (Vyskočil dokonce uvádí „zapsání“) textu. Stejně tak je tomu i v případě samotného aktu čtení. Čtoucí autor se nemá snažit o deklamování, předvádění, dobarvování či patetizování projevu a textu. Jeho úkolem je naopak text komunikativně přečíst, sdělit.¹²⁴

Hra tedy relativizuje realitu. Proto však o ní nelze uvažovat jako o falešné, tj. defektní či nehodnotné realitě. (Naopak: jedná se o platný modus lidské existence, což bude podrobněji ukázáno níže.) Stejně tak nelze redukovat hru na pouhý komplement a nutný doplněk práce (tj. vážné činnosti); to činí kupř. Aristotelés. Ten v *Etice Nikomachově* zmiňuje hru v souvislosti se zkoumáním blaženosti, která patří mezi činnosti, jež jsou žádoucí samy o sobě, tj. nejsou pouze instrumentem pro dosažení něčeho jiného.¹²⁵ Je tedy hra činností, která má hodnotu sama o sobě a činí lidi blaženými? Aristotelés se domnívá, že spíše ne; hru chápe jako kratochvíli a odpočinek, ne jako pramen blaženosti. Přiklání se k názoru, že hra je vykonávána jako nutné zotavení po práci; není koneckonců v lidských silách nepřetržitě pracovat. Hra je tedy Aristotelem chápána a definována jako jedna z variant odpočinku, který je implicitně zatížen úkolem přípravy na výkon práce.¹²⁶ Díky tomu tak ztrácí svou samoúčelnost (autotelicitu), a stává se tak pouze instrumentální činností. Podle Aristotela pak nezbyvá než konstatovat, že blaženost je nutno hledat jinde.¹²⁷

Proti tomuto závěru lze však namítnout spolu s Eugenem Finkem, jehož stať *Oáza štěstí* je explicitní inspirací Vyskočilovy tvorby, že:

¹²⁴ Srov. VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7.

¹²⁵ Srov. ARISTOTELÉS, *Etika Nikomachova*, 1176a–1176b.

¹²⁶ Toto stanovisko není neproblematické, neboť je otázkou, zdali je takto zacílený odpočinek stále ještě odpočinkem a nikoli pouze nutnou regenerací. Vzhledem k rozsahu a účelu práce však tento problém, tj. problém pojmu hry u Aristotela a implikace možných interpretací, není možné v tomto kontextu hlouběji zkoumat.

¹²⁷ Srov. ARISTOTELÉS, *Etika Nikomachova*, 1176b–1177a.

„imanentní účel hry není, jako účely ostatních lidských jednání, pojat do plánu nejvyššího konečného účelu. Herní jednání má jen své interní účely a žádné takové, jež je překračují.“¹²⁸

Fink tedy tvrdí, že hra má svůj τέλος (cíl) umístěn v sobě samé, že je tedy auto-telická¹²⁹ a ne-instrumentální. Hru totiž – dle Finka – nemůžeme chápat jako prostou antitezi k práci či životní vážnosti.¹³⁰ A nejen to – na rozdíl od Aristotela Fink hru pojímá jako základní existenciální fenomén lidského pobytu.¹³¹

„Člověk je svou podstatou smrtelník, svou podstatou dělník, svou podstatou bojovník, svou podstatou milovník – a svou podstatou hráč. Smrt, práce, vláda, láska a hra vytvářejí elementární strukturu napětí a základ nevyzpytatelné a mnohoznačné lidské existence.“¹³²

Hra se tedy k těmto základním existenciálním polohám člověka přimyká, ale zároveň se od nich i odlišuje. A to přinejmenším ze dvou důvodů.

Prvním důvodem je její indiferentní vztah k budoucnosti. V návaznosti na Finka můžeme tvrdit, že hra na rozdíl od jiných lidských činností nemá svůj poslední účel primárně situovaný v budoucnosti, resp. mimo herní rámec. Opět se tedy dostáváme k jejímu auto-telickému charakteru.¹³³

Druhým důvodem je její mimetická funkce. Hra totiž může zobrazovat všechny ostatní existenciální polohy člověka.¹³⁴ Zobrazovací měřítko přitom vůbec nemusí být realistické. Naopak: realita může být pomocí fantazie upravována a formována. Tento proces lze velmi dobře popsat v návaznosti na Piagetovy myšlenky dyádou procesů asimilace a akomodace. Zatímco během procesu asimilace dítě přizpůsobuje realitu svým potřebám a sobě, v procesu akomodace se podřizuje realitě – zabydluje se v ní.¹³⁵ Podobně uvažuje i Fink, když tvrdí, že: *„Svět hry obsahuje subjektivní fantazijní elementy a objektivní, ontické elementy.“¹³⁶*

Pro hru je typické, že proces asimilace („kvantitativně“) převáží proces akomodace, která je tak v danou chvíli (hierarchicky nahlíženo) víceméně podřízena asimilaci. V takové chvíli, kdy probíhá samoučelné jednání, zažívá hráč (hrající si) pocit potěšení z toho, že je příčinou toho, co se v herním poli děje.¹³⁷ Teologickým pohledem by tato skutečnost šla nazírat jako

¹²⁸ FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 15–16.

¹²⁹ Pojem „autotelic“ lze nalézt u Piageta, v souvislosti s jeho polemickým odkazem na J. M. Baldwina. Srov. PIAGET, J. *Play, dreams and imitation in childhood*, s. 147.

¹³⁰ Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 10.

¹³¹ Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 11–12. Paradoxní závažnosti hry si je vědom i Vyskočil, který chápe hru jako jeden z možných existenciálních přístupů k životu. Srov. ČUNDERLE, M. *Ivan Vyskočil – Cesty ke hře*, s. 82.

¹³² FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 12.

¹³³ Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 13–16.

¹³⁴ Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 17.

¹³⁵ Srov. PIAGET, J. *Play, dreams and imitation in childhood*, s. 148–150.

¹³⁶ FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 29.

¹³⁷ Srov. PIAGET, J. *Play, dreams and imitation in childhood*, s. 153.

radost z aktualizace Božího obrazu v člověku, kdy stvořený tvůrce¹³⁸ – imago Dei – napodobuje Stvořitelovu tvůrčí činnost.¹³⁹ „Člověk se stává lidským stvořitelem.“¹⁴⁰

Vzhledem k závažnosti (kterou v tuto chvíli nechápejme jako synonymum vážnosti) tohoto herního jednání je pak namístě doplnit, že takováto herní asimilace reality může proběhnout jen jako jednání samotné, nikoli jako příprava na jednání jiné.¹⁴¹ Jde o plně angažovanou činnost ve hře, nikoli o „přípravu hrou“. V tomto světle pak lze interpretovat i Gadamerova slova: „*Hraní plní svůj účel jen tehdy, když se hráč pohrouží do hry. Hru činí zcela hrou pouze vážnost ve hře, a nikoli vztah k něčemu vážnému, co hru přesahuje.*“¹⁴²

Tento pocit herní svobody lze považovat za jeden ze dvou extrémních pólů, které hra skýtá. Vedle tohoto pocitu lidské svrchovanosti, možnosti bezmezné tvorby a téměř bezbřehé svobody stojí ještě herní pozice, ve které hráč bera na sebe herní masku odkládá veškerou svou odpovědnost (která je v realitě svobodou implikována).¹⁴³ Toto spočinutí ve hře je umožněno existencí pravidel, která hru konstituují a bez kterých by hra nemohla existovat.¹⁴⁴ (Příkladem mohou být pravidla dialogického jednání, ale i autorského čtení – kupř. pravidlo, že čtoucí během následné reflexe přečteného mlčí, možnost číst až v rámci druhého semestru, střídání se v roli čtoucího či minimální počet čtení za semestr.)¹⁴⁵

Podobně jako v případě pravidel je pro existenci hry bezpodmínečně nutná i určitá aktivita hráče, jak bylo řečeno výše. V takovéto herní dialektice tedy hráč hru hraje a je hrou zároveň unášen. Anebo bychom mohli dokonce s odkazem na Gadamera tvrdit, že dotýčný hráč může být hrou hrán. Přesněji řečeno: může být součástí hry, která se hraje sama, tj. hry, která je sama svým subjektem a hrající (si) člověk je pouze prostředkem, skrze který se hra znázorňuje.¹⁴⁶ Zároveň je ale i sám člověk aktivní hrou, nikoli pouze hříčkou hry. A je to právě toto mnohvrstevnaté a netriviální chápání hry, které odpovídá Vyskočilovu pojetí fenoménu hry.¹⁴⁷

Z hlediska dialogického jednání i autorského čtení je ovšem záhodno vyzdvihnout ještě jeden aspekt hry – hra nás totiž učí spolubytí.¹⁴⁸ Spolu-bytí spoluhráčů je pro ni dokonce esenciální.¹⁴⁹ To ovšem neznamená, že by si osamocení jedinec nemohl hrát sám. Spolu s Finkem můžeme dokonce říci, že „*si takový osamělec hraje často s imaginárními*

¹³⁸ Této skutečnosti si všiml kupř. J. R. R. Tolkien, když charakterizoval literární tvorbu jako ušlechtilou činnost, během které v sobě člověk tvořením aktualizuje obraz Boží (tj. Boha Otce – Stvořitele). Srov. HOŠEK, P. *Kouzlo vyprávění*, s. 92–93.

¹³⁹ Srov. Gn 1,26–27.

¹⁴⁰ TOLKIEN, J. R. R. *O pohádkách*, s. 143.

¹⁴¹ Srov. PIAGET, J. *Play, dreams and imitation in childhood*, s. 153.

¹⁴² GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I*, s. 103.

¹⁴³ Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 25.

¹⁴⁴ Srov. HUIZINGA, J. *Homo ludens*, s. 18–19.

¹⁴⁵ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 238.

¹⁴⁶ Srov. GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I*, s. 104–107.

¹⁴⁷ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Možnosti hry*, s. 66.

¹⁴⁸ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Možnosti hry*, s. 68.

¹⁴⁹ Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 20.

partnery.“¹⁵⁰ A zde již narážíme na fenomén dialogického jednání, ve kterém k takovému stavu zdravé schizofrenie¹⁵¹ (rozštěpení člověka) velmi často dochází.

Toto vše se ale stále odehrává v realitu relativizujícím rámci hry. Proto je tedy v přímé souvislosti a v bezprostřední návaznosti na existenciální závažnost hry zapotřebí spolu s Ivanem Vyskočilem dodat:

„Kdyby to měly být samé vážné věci, tak u toho dlouho nevydržím. Musím dělat všechno pro to, aby to byla psina, abych se mohl smát a aby to, že se směji, bylo zároveň výrazem toho, že chápu. Podle toho někdy poznám, že jsem pochopil, když se sám rozesměji nad tím, co jsem před chvílí řekl a co mi došlo se zpožděním. Někdy to trvá i několik let.“¹⁵²

Krom všeho výše zmíněného pak konečně k existenciální situaci hry patří, že se odehrává v přítomnosti. Hra od hráče vyžaduje, aby byl přítomen v přítomnosti, ale zároveň mu poskytuje možnost tento požadavek naplnit. Byť se jedná o nárok svým způsobem náročný, přesto jej nemůžeme považovat za břemeno. Hraní má koneckonců

„v poměru k běhu života a k jeho neklidné dynamice, temné problematičnosti a k neustále štvoucímu odkazu na budoucnost charakter uklidněné ‚přítomnosti‘ a soběstačného smyslu – podobá se ‚oáze‘ dosaženého štěstí v pustině našeho ostatního pachtění za štěstím a tantalovského hledání.“¹⁵³

Krom herního prostředí je pro dialogické jednání a potažmo i pro autorské čtení důležitý také aspekt reflexe, na kterou se zaměřím v následujícím textu.

3.2.3 Dialektika činu a reflexe

Nedílnou součástí dialogického jednání i autorského čtení je moment reflexe, která je prováděna dvěma, resp. třemi způsoby. V rámci autorského čtení jde o vlastní reflexi četby a reflexi posluchačů během diskuse. Dialogické jednání krom bezprostřední reflexe jednajícího v průběhu experimentu a následné reflexe asistentovy sestává i z písemné reflexe vyhotovované na konci semestru na základě průběžných poznámek. Takováto sebe-reflexe a reflexe procesu je komplementárním protipólem samotného jednání (popř. čtení); díky této bipolaritě (jednání – reflexe) dochází k dynamizaci celého procesu.

Prvním předpokladem zdařilé dialektiky reflexe a činu je primát činu, jednání. A to jak v případě dialogického jednání, tak, mutatis mutandis, i v rámci autorského čtení.

¹⁵⁰ FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 20.

¹⁵¹ Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 22.

¹⁵² VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 88.

¹⁵³ FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 15.

V dialogickém jednání pak celý proces vypadá následovně. Účastník vstupuje „na plac“ bez jakékoli přípravy (tj. nemá předem připravené téma). Zároveň se snaží nepředjímat v mysli své jednání a místo toho rovnou jednat.¹⁵⁴ Nicméně ono jednání není tím prvním, co se „na place“ odehraje. Tomuto jednání zpravidla předchází bezděčná reflexe dané situace – tj. uvědomění si přítomnosti ve sféře veřejné samoty a zároveň krátké rekognoskování vlastního aktuálního naladění. Tím se ale zdá být zpochybněna teze o primátu jednání.

Když se ale na tuto skutečnost podíváme pozorněji, zjistíme, že již samotným svým příchodem „na plac“ dotýčný jedná.¹⁵⁵ Není ovšem neobvyklé, že se tato skutečnost prostě přehlédne.¹⁵⁶ Je to dáno kupř. i rozržitostí a zaměřeností na budoucí výkon či téma. Právě toto upínání se k budoucímu do jisté míry narušuje herní ráz, který je zacílený (nakolik lze hovořit o zacílení) na přítomnost.¹⁵⁷

„Často něco děláme pouze jako přípravu na ‚Něco‘. [...] Urychlujeme některé činnosti, aby mohly přijít ‚pravé chvíle‘, ty ‚jediné správné‘. Jsme lidé výsledků a vytyčených cílů.“¹⁵⁸

Tato – v současnosti (resp. v současné globální postmoderní (post)informační společnosti) velmi aktuální – lidská tendence ovšem brání, aby se naplno rozvinula kvalitativně bohatá (tj. neodbytá, poctivá) reflexe a kvalitativně neméně bohatý čin.¹⁵⁹ Otázka po nepovrchnosti reflexe a jednání je mj. také otázkou po míře zdatnosti, kondice, kterou jeden každý účastník postupně rozvíjí. S nabýváním psychosomatické kondice, tj. obecněji řečeno: procesem získávání habitu, je v tomto případě spjatá i schopnost bdělosti a otevřenosti, moment všimnutí si a také umění adekvátní intenzity jednání, což jsou všechno důležité podmínky pro možnost dobrého reflektování (se). Pokud je účastník bdělý a otevřený přijetí nečekaného (většinou fyzického) impulzu, což podporuje dostatečnou intenzitou jednání a („jevištní“) existence vůbec, snáze si všimne změny tělového napětí, která je výchozím bodem jednání.

Stav bdělosti a otevřenosti úzce souvisí s otázkou pozornosti. Definice pozornosti, kterou přebírám od Aleny Plhákové, zní následovně:

¹⁵⁴ Jedná se o první dvě ze sedmi rad Ivana Vyskočila účastníkům dialogického jednání. Dalšími radami je: (3.) co nejdříve (hlasem) „vyjít ze sebe“, (4.) pokud jednající cítí nutkání přemýšlet, pak má přemýšlet nahlas a dopřát si dostatek času na odpověď, dále také (5.) nespěchat, či nebýt zbytečně pomalý, (6.) všimnout si a (7.) udržovat adekvátní hladinu intenzity – moc i málo škodí. Srov. VYSKOČIL, I. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 20–23.

¹⁵⁵ Při hlubším zkoumání se pak vyjevuje, že jednání v sociálním kontextu je ovlivněno tím, že se dotýčný „vidí očima druhých“, což specificky upravuje jeho akci (jednání).

¹⁵⁶ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 54.

¹⁵⁷ Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 16.

¹⁵⁸ SLAVÍKOVÁ, E. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 53.

¹⁵⁹ Tohoto problému takřka absolutní ekonomizace lidského života si všimá kupř. etolog Konrad Lorenz. Podle jeho názoru se jedná o jeden z nejpalčivějších problémů současné civilizace. Konkrétně jde o „[z]ávod člověka se sebou samým, který k naší společné zkáze stále urychluje technologický vývoj, jenž činí lidi slepými vůči všem skutečným hodnotám a okrádá je o čas k vpravdě lidské činnosti, totiž k zamyšlení nad sebou samým.“ LORENZ, K. *Osm smrtelných hříchů civilizace*, s. 133–134.

„Pozornost je mentální proces, jehož funkcí je vpouštět do vědomí omezený počet informací, a tak ho chránit před zahlcením velkým množstvím podnětů. Základní vlastností pozornosti je selektivita – výběrovost.“¹⁶⁰

Souhra pozornosti a vnímání¹⁶¹ vytváří z množství podnětů z percepčního pole vcelku koherentní „strukturu“ figury (tj. předmětu vnímání) a pozadí. Toto členění je nutné, neboť pozornost má určitou hraniční kapacitu. Pro vědomé vykonávání jakékoli činnosti je důležitá koncentrace (soustředění pozornosti) na malé množství psychických obsahů. Čím méně je obsahů, na které se jedinec soustředí, tím hlouběji a pozorněji se jim může věnovat. A naopak: distribuce pozornosti mezi příliš mnoho podnětů a obsahů působí rušivě (nejsou-li některé aktivity prováděny zcela bezděčně – jako kupř. zavazování tkaničky při rozhovoru). Provádění dobře zautomatizovaných činností totiž může probíhat takřka bezděčně.¹⁶² V současné době ale čelíme stále více fenoménu trvale částečné pozornosti (*continuous partial attention*), který lze charakterizovat jako stav neustále zvýšené, ale zároveň trvale dělené pozornosti. K tomu dochází mimo jiné kvůli podobě současného životního stylu informační a „post-informační“ společnosti spojeného s hojným užíváním specifických informačních a komunikačních technologií, jehož je trvale částečná pozornost důsledkem.

Tento stav a s ním spojené vzorce chování, které přetrvávají i ve chvíli, kdy dotyčný jedinec informační a komunikační technologie právě nepoužívá, člověku takřka znemožňují funkční a plnohodnotnou reflexi.¹⁶³

V psychosomatických disciplínách je naopak odložení automatismů a co možná nerozdělená pozornost důležitým předpokladem pro získávání psychosomatické kondice. Takovéto počínání ale vyžaduje koncentraci.

Z toho důvodu je také záhodno veškeré mentální dění v průběhu experimentování na place nějakým způsobem zveřejnit (či alespoň zveřejnit jeho existenci). V opačném případě totiž může dojít k roztržitosti, kdy jednající soustřeďuje pozornost nejen na samotné dialogické jednání, ale i na nějaký další zamlčený mentální obsah. Ve značně omezené míře lze určitým náznakem toto akceptování a zveřejňování provádět i v rámci autorského čtení (kupř. zařazením pauzy, změnou intonace, tempa či dokonce vložení verbální poznámky).

¹⁶⁰ PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*, s. 77.

¹⁶¹ Z filosofického hlediska lze v návaznosti na Aurelia Augustina chápat pozornost jako specifickou aktivitu (zaměření) mysli. Lidská mysl sestává ze tří vzájemně propojených komponentů, kterými jsou paměť, nahlížení a vůle. Fenomén pozornosti je pak nezbytné chápat právě v kontextu součinnosti těchto tří složek lidské mysli. Srov. KARFÍKOVÁ, L. *Čas a řeč*, s. 21–22.

¹⁶² Srov. PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*, s. 77–87.

¹⁶³ Srov. ROSE, E. *Continuous Partial Attention*, s. 41nn. Stav trvale částečné pozornosti odpovídá stavu trvající krize a stresu: *When paying continuous partial attention, people may lace their brain in a heightened state of stress. They no longer have time to reflect, contemplate, or make thoughtful decisions. Instead they exist in a sense of constant crisis – an alert for a new contact of a bit of exciting news or information at any moment.* SMALL, G. – VORGAN, G. *Meet Your iBrain*, s. 47.

Je zapotřebí, aby se jednající nebál setrvat u toho, co vznikalo a vzniká. I to má co do činění s pozorností. Neschopnost setrvat u jednoho podnětu je charakteristická pro tékavou či trvale částečnou pozornost.¹⁶⁴

V takto navozeném stavu záměrné pozornosti je pak účastník podstatně vnímavější k impulsům. Vnímání přítomnosti pak lze zároveň podpořit optimální intenzitou jednání (pojmem optimální se zde naráží na aristotelský střed co do intenzity a vrchol co do kvality). Ivan Vyskočil k problematice intenzity sám poznamenává:

„Intenzita projevu (hlasu, mluvy, gesta, jednání) vyvolávající zpětnou vazbu, je patrně z nejvýznamnějších momentů našeho studia. Organicky souvisí s podobným momentem, kterému říkáme vodivé napětí. Představa je taková, že aby psychosomatické (někteří říkají raději somatopsychické) procesy mohly zdárně probíhat, musí být náš organismus ve stavu jistého vzrušení, ‚pozdvížení‘, napětí. [...] Dá se říci, že v tomto ohledu jsme většinou málo vnímaví, málo vyvinutí, většinou buď povolní, ochablí, jak odpovídá nárokům ‚slušného chování‘, ‚nerušení‘, ‚normality‘, nebo naopak ‚odvážaní‘, ‚přepjatí‘, ‚křečovítí. Tak i onak bez možnosti ‚vyjít ze sebe‘, a tedy i ‚přijít k sobě‘, bez možnosti tvořivé komunikace...“¹⁶⁵

Z předchozích úvah vyplývá, že stěžejním prvkem dialogického jednání i autorského čtení je adekvátní kombinace pozornosti a intenzity. Pozornost jsme také popsali jako stav, kdy optimální rozptyl podporuje koncentrované zaměření na daný objekt či děj. Právě na základě harmonické kombinace pozornosti a intenzity může probíhat (jasně artikulovaný) čin, který je následně reflektován; tato reflexe pak vede k dalšímu činu atd.

Ve stavu, který se limitně blíží optimálnímu naladění, může tedy funkčně probíhat dialektika činu a reflexe. Tuto dialektiku lze velmi dobře popsat s pomocí Kierkegaardových úvah.

Kierkegaard v *Současnosti* charakterizuje dialektiku činu a reflexe pomocí tří kroků:

1. bezprostřední nadšení (v našem případě manifestované činem);
2. doba zmoudření reflektující předchozí nadšení;
3. kvalitativně vyšší nadšení vycházející z reflexe.¹⁶⁶

Největším (či alespoň značným) nebezpečím, na které sám Kierkegaard poukazuje, je setrvání v reflektivním modu, kdy je člověk obklopen úvahami, pro které již nevidí činy. Přespřílišné přemýšlení¹⁶⁷ je pro člověka v určitém slova smyslu likvidační.¹⁶⁸ Takovouto situaci si lze v návaznosti na Kierkegaarda představit jako nevětraný prostor – stejně jako se uzavřené

¹⁶⁴ K některým poruchám pozornosti srov. PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*, s. 86–87.

¹⁶⁵ VYSKOČIL, I. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 22–23.

¹⁶⁶ Srov. KIERKEGAARD, S. *Současnost*, s. 94.

¹⁶⁷ Jedná se o poněkud neobratné české vyjádření anglického termínu „overthinking“, který lze přeložit jako přespřílišné či neadekvátně dlouhé přemýšlení.

¹⁶⁸ Srov. KIERKEGAARD, S. *Současnost*, s. 16–20.

ovzduší pro člověka po čase stává jedovatým, může reflexe, která není „provětrána“ činem, dotyčného v posledku otrávit.¹⁶⁹ Setrvání ve fázi druhého kroku, tj. ve stavu (ustavičné) reflexe, po čase generuje „zpětný chod“.¹⁷⁰ Místo progresivního a produktivního pohybu reflexí založeného činu se reflektující dostává do spirály zacyklených úvah, které působí v rámci herního prostředí jako inhibitor.

Právě herní prostředí však poskytuje jedinci velikou výhodu. Zatímco při setrvání ve sféře reflexe napříč svou existencí dotyčný riskuje, že promarní život, v herním modu pouze „(z)kazí hru“.

Reflexe tedy primárně náleží – jakožto komplementární doplněk – k činu. A ačkoli lze reflektovat určitým způsobem i setrvávání v reflektivním modu, což bychom mohli považovat za jakési quasi-jednání *sui generis*, je v kontextu dialogického jednání i autorského čtení výchozím bodem pro reflexi zejména tělo a hlas (potažmo řeč), které společně konstituují jednání. (Při autorském čtení se může reflexe odehrávat i na základě bezprostřední reakce posluchačů na čtení a čtené.) Na následujících řádcích se krátce zamyslím právě nad těmito tématy.

3.2.4 Několik myšlenek k roli tělesnosti

Člověk má tělo a zároveň je tělem.¹⁷¹ Či jak poznamenává fenomenolog Merleau-Ponty: „*jsem ve svém těle, či spíše jsem svým tělem.*“¹⁷² Tělo tedy není pouze slupkou, ve které se teprve skrývá člověk. „*Tělo není nějaké tělo, nebo dokonce nějaká věc, nýbrž je to vždy moje tělo v tom smyslu, že mé tělo mne ztělesňuje.*“¹⁷³ Psychosomatické disciplíny ještě zdůrazňují tuto skutečnost. Skutečnost, že člověk není jen *res cogitans* prodlévající v materii, jak uvádí Descartes.¹⁷⁴

Jak v případě dialogického jednání, tak i v rámci autorského čtení je tělesnost podmínkou pro excitování jednajícího či čtoucího do stavu pohotovosti – tzv. základního jevištního napětí, které je o poznání vyšší než základní tělové napětí v každodenním životě.¹⁷⁵ Tělesnost a excitace se navzájem ovlivňují: díky fyzické přítomnosti před ostatními garantované tělem dochází k excitaci jedince. Excitovaný jedinec ale zároveň, má-li dostatečnou úroveň psychosomatické kondice, v rámci tohoto zvýšeného napětí snáze vnímá své tělo.

Spolu s nárůstem tělového napětí přítomností v prostoru, který je exponovaný pozornosti druhých, roste i viditelnost jednajícího/čtoucího.¹⁷⁶ A ačkoli jde o viditelnost primárně *pro*

¹⁶⁹ Srov. KIERKEGAARD, S. *Současnost*, s. 43.

¹⁷⁰ Srov. KIERKEGAARD, S. *Současnost*, s. 68–69.

¹⁷¹ Srov. MOKREJŠ, A. *Duchovní ráz naší doby*, s. 30.

¹⁷² MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání*, I, § 23.

¹⁷³ PETŘÍČEK, M. *Úvod do (současné) filosofie*, s. 97.

¹⁷⁴ Srov. DESCARTES, R. *Meditace o první filosofii*, s. 43.

¹⁷⁵ Srov. KÖSCHLOVÁ, E. *Zkušenosti s psychosomatickými impulzy při výuce jevištního pohybu*, s. 131.

¹⁷⁶ Nejedná se o viditelnost fyzikální. Ta samozřejmě zůstává stejná. Zde máme na mysli viditelnost zakoušenou, která roste úměrně pozornosti přihlížejících, jejich fokusu na jednajícího a na uvědomění si této pozornosti jednajícím.

druhé, lze její vědomou akceptací iniciovat viditelnost *pro sebe*. Jinými slovy jde o to, že zvýšené tělesné napětí a také pozorované tělo, které nutně existuje tady a teď,¹⁷⁷ vybízí jednajícího k reflexi sebe sama (skrže reflexi tělového napětí a těla), jejíž potřeba je intenzifikována vědomím, že je dotýčný v poli pozornosti druhých.

Tato (sebe)reflexe tělovosti a těla úzce souvisí s bytím v přítomnosti, které je jednou ze základních podmínek funkčního dialogického jednání.¹⁷⁸ Toto jednání se pak odehrává jako jednání psycho-somatické či somato-psychické. I zde totiž platí, že jedná vždy člověk coby nedělitelný celek – nikoli pouze duše, či pouze tělo.¹⁷⁹

Stěžejní je ovšem (vzhledem k jednání) tělesná stránka člověka. Jednání lze totiž chápat jako zapojení těla do situace.¹⁸⁰ V případě reflexe je opět zapojena celá lidská bytost, dominantní je ovšem psýché (duševní aspekt mnohvrstevnaté lidské bytosti). Dyadickou optikou činu a reflexe tedy můžeme považovat tělesný aspekt člověka za primární při činu, zatímco aspekt duševní je klíčový při reflexi jednání.¹⁸¹

Dialektické kroky, které byly uvedeny výše, by pak v tomto kontextu nabyly následující podoby:

1. spontánní vstup do prostoru v jistém naladění (tělo pohybující se);
2. reflexe tělového napětí (mysl pochybující);
3. jednání navazující na reflexi (člověk v pohybu).

Kdybychom tyto body chtěli okomentovat, pak začněme tím, že člověk vstupuje do prostoru („na plac“). K tomu dochází skrže impulz, který může být buď fyzický (bezděčný), anebo mentální (vědomý). V prvním případě se zkoušející diví, že vstal a jde „na plac“, ve druhém případě se „v hlavě odhodlá“ a poté učiní první krok. Impulz každopádně vyvolá tělovou akci. Tělo vstoupilo do prostoru. Toto fyzické jednání člověka pohne do nového kontextu, v případě dialogického jednání i autorského čtení jde o situaci exponovanosti druhým. Člověk fyzicky vstoupil do neskrytosti, která je esenciální složkou těchto psychosomatických disciplín.¹⁸²

Relativně nekomfortní situace provokuje reflexi – jednající/čtoucí si musí (resp. měl by) uvědomit aktuální situaci, své rozpoložení atd. Aby reflexe nepůsobila jako inhibitor (a zároveň byla autentická), může probíhat paralelně s fyzickým jednáním/pohybem, který do jisté míry uměle udržuje (dochází k prodloužení či opakování pohybu tělové akce za účelem jeho reflektivního zkoumání). Paralelní jednání, zejména v úvodní části, má velmi často formu

¹⁷⁷ Srov. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání*, I, § 20.

¹⁷⁸ Dialogické jednání na jednu stranu od jednajícího požaduje existenci v přítomnosti. Srov. HANČIL, J. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 44. Zároveň však jednajícímu možnost být v přítomnosti „nabízí“. Srov. POKORNÁ, J. *Reflexe námezdné herečky*, s. 47.

¹⁷⁹ Srov. HOHLER, V. *O některých somatopsychických aspektech dialogického jednání*, s. 94.

¹⁸⁰ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 59.

¹⁸¹ Situace by byla značně komplikovanější, pokud bychom chtěli určit úlohu spirituální a sociální dimenze lidské bytosti. Model akcentující pouze psychický a fyzický (biologický) aspekt je tudíž modelem redukcionistickým. Vzhledem k rozsahu a záměru této práce však není možno celou problematiku vyčerpávajícím způsobem zpracovat.

¹⁸² Srov. HANČIL, J. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 47.

ladění (se), ke kterému dochází se záměrem sebe-ohledání a rozvíjení impulzu a které je iniciováno psychickou složkou lidské bytosti.

Tělo je tedy ve druhém kroku dialektiky činu a reflexe co do primárního postavení vystředáno duševními procesy. Postupně však dochází k integraci reflexe (popř. interpretace) do fyzického bytí před ostatními. Tento „poučený“ pohyb, obecněji: jednání je pak jednáním vědomým, resp. vědomějším. Takovýto stav trvá a zároveň se stává novým výchozím bodem pro další dialektický pohyb čin – reflexe – poučený čin. Jednání se tak stává opět hybatelem a celý proces se posléze opakuje (na vyšší, resp. hlubší úrovni).

Paralelně s tímto opakováním kvalitativně roste intenzita herního naladění jednajícího. Často je však toto herní naladění křehké a může být inhibováno či přímo destruováno autocenzurou, sebekritikou, křečovitou snahou dosáhnout výsledku, která – v nereflektované podobě! – ruší auto-telický herní rámec.

Jestliže byl v rámci této podkapitoly úzce spojována tělesnost s pohybem, je zapotřebí dodat, že se nejedná pouze o pohyb ve smyslu změny místa těla, ale mj. o pohyb vykonávaný hlasem.¹⁸³ A právě hlasu budou věnovány další řádky.

3.2.5 Hlas a řeč

„Hlas je hnutí, je pohyb, aktivita. A to směrem ven, do světa. Jestliže to je pohyb vědomý, záměrný, utvářený, je hlas gesto a jednání. Jeho tvorba a kvalita tedy není záležitostí jen hlasových orgánů a technik, nýbrž je záležitostí veškeré psychosomatiky, celé bytosti. I zkušeností a přesahů duchovních.“¹⁸⁴

Jak patrně z tohoto Vyskočilova citátu, Ivan Vyskočil považuje hlas za velmi důležitý aspekt lidské bytosti. Jako v případě těla můžeme i zde konstatovat, že člověk nejen „má hlas“, ale zároveň (a tím spíše) „je hlasem“.¹⁸⁵ Navíc bychom mohli dodat, že se jedná (v případě hlasu a řeči) o demonstraci psychosomatické jednoty člověka par excellence:

„Ve způsobu, jakým tvoříme svůj hlas, se projevuje náš jedinečný modus vivendi: jak zacházíme se svým hlasem, tak zacházíme se sebou. Hlasový projev lze tedy vnímat také jako diagnostický prostředek psychosomatického stavu.“¹⁸⁶

Ještě předtím, než nastíním několik myšlenek o roli hlasu a řeči (nejen) v dialogickém jednání, je zapotřebí určit vzájemný vztah pojmů „hlas“ a „řeč“. Hlas je nosičem řeči, je tedy

¹⁸³ „Pohyby těla a hlas jsou vrozenými prostředky komunikování, které se vzájemně ovlivňují a zhodnocují. (V mozku jsou sousedícími centry, zvláště pak centra jemné motoriky a hlasu.) Hlas sám je vytvářen pohybem a je pohybem i veden.“ VOSTÁRKOVÁ, I. Cesta (k) hlasu, s. 22.

¹⁸⁴ VYSKOČIL, I. Nejpodivuhodnější lidský orgán, s. 50.

¹⁸⁵ Srov. VYSKOČIL, I. Nejpodivuhodnější lidský orgán, s. 51.

¹⁸⁶ VOSTÁRKOVÁ, I. Cesta (k) hlasu, s. 12.

předpokladem pro její vznik. Zároveň ale není na řeč redukovatelný, protože sám skrývá non-verbální významy.¹⁸⁷ Dokonce lze tvrdit, že „zvuková kvalita hlasu patří k nejobsažnějším lidským projevům.“¹⁸⁸ Lidský hlas tedy není záhodno považovat pouze za vektor řeči, neboť „lidský hlas není jenom nástroj užívaný pro nějaké sdělení, ale [...] je to sdělení samo.“¹⁸⁹

Řeč je tedy hlasem nesena. Zároveň platí, že hlas je jedním z komponentů řeči. Tělovým komponentem řeči je harmonické uspořádání složek dechu¹⁹⁰, hlasu a artikulace. Toto uspořádání je pak v recipročním vztahu k emocionálnímu rozpoložení člověka. Krom tělového komponentu (hlasu) sestává řeč i z komponentu mentálního, tj. ze sémantického verbálního obsahu.¹⁹¹ Řeč odráží lidskou iracionalitu (animalitu) i racionalitu, sestává z emotivního i logicko-racionálního obsahu. Řeč je tak vynikající metaforou člověka v aristotelském pojetí, tj. člověka, který je *animal rationale*.

U hlasu proti tomu převažuje spíše emotivita a animalita. V řeči i v hlase se rovněž určitými způsoby projevuje i dimenze sociální a do určité míry i spirituální.

Řeč i hlas jsou (alespoň zčásti) bytostně tělesné. Jednak proto, že jsou produkovány tělem, ovšem také proto, že mají svůj původ v tělovém gestu. Raná dětská komunikace – signalizování potřeb dítěte – probíhá pomocí gesta. Posléze ovšem dítě objevuje, že podobný účinek vyvolá i signál hlasový, slovní. Tělový charakter gesta ale zůstává ve slově i nadále zachován. Tělesné gesto je transformováno na gesto orální.¹⁹² V mluvené lidské řeči je tedy imanentně obsažen gestický význam.¹⁹³ A nejen to – mluvená řeč je sama opravdovým a plnohodnotným gestem.¹⁹⁴ Gesto pak můžeme považovat za „ještě-tělo“ a „již-znak“. Je to pokračování prvotního pohybu, kterým se ovšem tento zároveň ruší; je to pokračování, které se zároveň distancuje od svého počátečního stavu.¹⁹⁵

Hlasem či řečí zároveň lze vystoupit ze sebe do prostoru, který je hlasem (díky komplementární funkci sluchu) nově vnímán.¹⁹⁶

„Přímo zázračná působnost vědomého hlasu je nejen v tom, že člověku umožňuje vskutku ze sebe vyjít i opět k sobě přijít, ale rovněž a tím spíše

¹⁸⁷ Srov. VYSKOČIL, I. *Nejpodivuhodnější lidský orgán*, s. 50.

¹⁸⁸ VÁLKOVÁ, L. *K problematice hlasové výchovy herců a jejímu řešení*, s. 99.

¹⁸⁹ HANČIL, J. *Hlas individuality*, s. 98.

¹⁹⁰ „Dech vnímám jako základní životodárný projev, propojující tělo a hlas i duševno. Reaguje citlivě na podněty duchovní, duševní, a v důsledku i tělové.“ VOSTÁRKOVÁ, I. *Cesta (k) hlasu*, s. 31.

¹⁹¹ Srov. VÁLKOVÁ, L. *K problematice hlasové výchovy herců a jejímu řešení*, s. 99–100.

¹⁹² Srov. FRYNTA E. *Zastřená tvář* poezie, s. 22. Práce s orální gestikou je v oblasti dramatické velmi důležitá. Toho si všímá i Frejka: „Říká-li Wundt, že řeč má svůj pramen ve výrazových pohybech a hnutích, dodává k tomu správně Winds, že ton slovního výrazu u herce je za všech okolností závislý od mimiky a posuňku. Již na první pohled je patrné, že posuněk je přípravou ke slovu.“ FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, s. 65.

¹⁹³ Srov. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání*, I, § 31.

¹⁹⁴ Srov. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání* I, § 33.

¹⁹⁵ Srov. PETŘÍČEK, M. *Znaky každodennosti*, s. 41.

¹⁹⁶ Srov. VYSKOČIL, I. *Nejpodivuhodnější lidský orgán*, s. 50.

*v tom, že umožňuje vstoupit do druhého a do druhých. Neviditelně, leč tělově.*¹⁹⁷

Pokud jsme tedy výše pojednávali o vstupu těla do prostoru na základě dialektiky činu a reflexe, pak mutatis mutandis můžeme hovořit i o vstupování hlasu a hlasem do prostoru. V případě řeči pak čelíme jedné odlišnosti, která pramení z těsnějšího sepětí řeči a intelektu.

Až doposud jsme o řeči hovořili především v souvislosti s hlasem a v návaznosti na něj. Řeč ovšem nese i intelektuální obsahy a významy. Intelektuální operace myšlení ovšem řeči nepředchází, ale odehrává se přímo v řeči a skrze řeč (ať již hlasitou, nebo vyslovenou pouze v duchu).¹⁹⁸ Myšlenka se nám v řeči dává a řečí se objasňuje, konkretizuje, odhaluje.¹⁹⁹ „*Řečník nemyslí dříve, než promluví, a nemyslí ani v průběhu své mluvy; právě jeho mluva je jeho myšlením.*“²⁰⁰ Povýtce verbální reflexe (tedy druhý krok zmiňovaného dialektického pohybu) pak není pouze pasivním „být pohybován“, ale aktivním pohybováním. Řeč je tedy vždy (řečovým) jednáním – ať již z hlediska tělového (založeném na tělovosti řeči a hlasu), anebo z hlediska intelektuálního (myšlením skrze řeč a v řeči).

V závěru pojednání o hlasu a řeči vzpomeňme ještě jedno nebezpečí svázané s řečí – jelikož se jedná o jednání svázané s intelektem, můžeme jej vědomě kontrolovat podstatně lépe než tělové napětí či non-verbální sdělení hlasu. A právě proto může dojít snáze ke sdělení nepravdivé či polopravdivé informace (nehledě na možnost používat vyjádření pomocí kondicionálu). Řeč tedy „*může fungovat jako maska, skutečňovat se v modu ‚jako by‘, i být pravdivým vyjádřením.*“²⁰¹ V takovém případě pak může dojít (nejen během dialogického jednání) k paralelnímu sdělování dvou obsahů (sémantického obsahu řeči a tělového non-verbálního sdělení), které si navzájem protiřečí. K dokreslení této situace můžeme využít příhodný příklad, který v dialogu *De veritate* používá Anselm z Canterbury:

„Představ si, že by ses ocitl na místě, kde bys věděl, že rostou jednak léčivé, jednak jedovaté byliny, ale nedovedl bys je rozlišit; a byl by tam někdo, o kom bys nepochyboval, že je rozlišit dovede, a ten by na tvou otázku, které byliny jsou léčivé a které jedovaté, odpověděl, že léčivé jsou jiné než ty, které by sám jedl. Čemu bys spíše věřil, jeho slovu anebo jednání?“²⁰²

S postavou žáka, kterému je v onom dialogu adresována citovaná otázka, můžeme (v souladu s výše uvedeným) odpovědět, že v případě takového rozporu je záhodno více věřit skutkům

¹⁹⁷ VYSKOČIL, I. *Nejpodivuhodnější lidský orgán*, s. 50.

¹⁹⁸ „*Jazyk je prostředkem poznávání, protože umožňuje určitý způsob zpracování, tj. zakódování informací a na základě společného kódu i jejich předávání. Rozvoj i způsob užívání jazyka je spojen s rozvojem komplexu kognitivních procesů. Jazyk poskytuje kategorie, které jsou používány ke konstrukci pohledu na realitu.*“ VÁGNEROVÁ, M. *Základy psychologie*, s. 113.

¹⁹⁹ Srov. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání*, I, § 31.

²⁰⁰ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání*, I, § 32.

²⁰¹ MERLEAU-PONTY, M. *Problém mluvy*, s. 23.

²⁰² ANSELM Z CANTERBURY. *O pravdě*, IX.

(jednání, non-verbálním komunikačním prostředkům) než slovům.²⁰³ Pokud je tedy verbální reflexe při dialogickém jednání vůči jednání nepatřičná, je namístě usuzovat na nesoustředěnost, povrchnost, roztěkanost jednajícího, popř. na jeho snahu záměrně klamat pozorující a asistenta či zamlčet (resp. zamluvit) některé skutečnosti.

V případě autorského čtení lze pozorovat diskrepanci mezi sdělovaným a způsobem sdělování. Tato diskrepance může být záměrná (jako v například případě ironie), anebo nezáměrná/nevědomá. V případě nevědomé diskrepance mezi verbálním obsahem sdělení a způsobem sdělování je právě způsob sdělování klíčem k nahlédnutí podstaty „problému“. Přesný popis způsobu sdělování učitelem či ostatními posluchači pak čtoucím může zpětně posloužit jako vodítko k identifikaci (nevědomých) příčin onoho rozporu.

3.2.6 Dialog – cesta i cíl

Dialogičnost je nedílnou součástí nejen dialogického jednání s vnitřním partnerem a potažmo i autorského čtení, ale v určité míře i ostatních psychosomatických disciplín. Dialog je tedy jedním z konstituentů těchto disciplín, zejména pak dialogického jednání i autorského čtení, a proto je zapotřebí, abychom mu věnovali pozornost.

Z etymologického hlediska se jedná o složeninu řeckých slov λόγος (slovo, řeč, smysl...) a předpony διá, kterou lze přeložit slovem „skrz“.²⁰⁴ Dialog tedy můžeme chápat jako proces odhalování smyslu skrze slovo, slovním vyjádřením.²⁰⁵ Takové vyjádření má podobu dvou paralelních dějů: (1) vyjevování se, vycházení ze sebe skrze řeč a (2) naslouchání řečenému.²⁰⁶

Strukturu dialogu lze chápat jako strukturu tripolární, kdy dvěma póly jsou dva hovořící a třetím pólem je věc, které se dialog týká a která je oběma hovořícími nahlížena z různých stran. I v případě pravého monologu, kdy mluvčí pouze nepřednáší publiku, ale aktivně komunikuje s druhým(i) bera ohled na svého recipienta/recipients a situaci komunikace, lze hovořit o tripolaritě. Pouze v případě situace tzv. vnitřního monologu dochází k redukci na bipolaritu „přemýšlející-logos“.²⁰⁷ Tato bipolarita ale může být rozšířena na tripolaritu, pokud subjekt vnitřního monologu zaujímá v rámci jednoho monologu k obsahu různá stanoviska (zde již lze hovořit o vnitřním partnerovi).

Slovo (vyřčené či myšlené), skrze které se logos vyjevuje, je formováno celou lidskou bytostí a umožňuje komunikaci nejen s druhými, ale i se sebou samým.²⁰⁸ V každém případě ale vyžaduje přítomnost naslouchajícího partnera, kterého lze oslovit „ty“. Upřímným vyslovením, resp. oslovením „ty“ se již ocitáme ve vztahu.²⁰⁹ A v takovémto dialogickém

²⁰³ Srov. ANSELM Z CANTERBURY. *O pravdě*, IX.

²⁰⁴ Srov. PALOUŠ, R. *Předpoklady sokratovského dialogu*, s. 7.

²⁰⁵ Srov. PALOUŠ, R. *K filosofii výchovy*, s. 42.

²⁰⁶ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 56–57.

²⁰⁷ Srov. PALOUŠ, R. *K filosofii výchovy*, s. 58–59.

²⁰⁸ Srov. FRYNTA, E. *Zastřená tvář poezie*, s. 29.

²⁰⁹ Srov. BUBER, M. *Já a Ty*, s. 8.

vztahu pak dochází nejen k vnímání sdělovaného, ale i k vnímání sdělujícího (tj. toho, kdo sděluje).²¹⁰

V prostředí dialogického jednání, kdy se jedinec pokouší vést dialog sám se sebou, je nutno využít lidské potence k excentricitě – tak se totiž vytváří velmi specifický vztah k sobě samému jakožto k druhému.²¹¹

Zkušenost této situace je pak klíčová pro autorské čtení, neboť právě taková dialogičnost zakládá hlubší dimenzi autorského čtení, které je teprve na základě této dialogičnosti (nejen ve vztahu k druhým, ale také ve vztahu k sobě samému) možno pokládat za psychosomatickou disciplínu. Je to totiž právě (na dialogu se sebou založená) reflexe sebe sama a reflexe vlastního jednání (způsobu čtení), která aktivně zapojuje tělo do procesu. Tělo totiž není neužitečným a nečinným přívazkem sdělování mentálních obsahů, ale stává se spolukonstituentem sdělovaného, garantem fyzického bytí tady a teď, neboť je jako lakmusový papírek zachycující jemné nuance konkrétní situace, ze kterých se utváří předivo materiálu pro vnitřní dialog se sebou samým.

Výše bylo naznačeno, že dialogický vztah začíná vyslovením „ty“, čímž se konstituuje partnerský vztah „Já-Ty“. Tento základní vztah a postoj (Já-Ty), který se může během dialogického jednání (a potažmo i autorského čtení) etablovat v rámci herního (a tedy realitu modulujícího a zároveň i reálného²¹²) prostředí, se pak dále propisuje do celkové existence daného jedince (i mimo rámec psychosomatických disciplín) a formuje (mění) tak jeho celkový pohled na svět (pokud již jeho svět není poměrem Já-Ty formován).²¹³

Jak již bylo řečeno, tuto formační mohoucnost nevykazuje jen dialogické jednání, ale svým způsobem a do určité míry i jakákoli další psychosomatická disciplína. Psychosomatickou disciplínu tedy můžeme považovat „za to, co otevírá komunikaci subjektu se světem, za objímající (v Jaspersově smyslu) či přetvářející vztah já-ono v Buberově smyslu na vztah já-ty.“²¹⁴ Vztah Já-Ty také – stejně jako dialog a potažmo i dialogické jednání (v širokém slova smyslu) – burcuje jedince k prožívání skutečné existence v přítomnosti.²¹⁵ Teprve v přítomnosti se totiž může odehrát setkání – jak s druhým, tak se sebou samým.

Toto setkání se se sebou, toto sebe-poznání – předpokládá Vyskočil – pak ale zároveň může probíhat, popř. být intenzifikováno prostřednictvím druhého.²¹⁶ V dialogickém jednání

²¹⁰ Srov. POLÁKOVÁ, J. *Smysl dialogu*, s. 72.

²¹¹ O tomto vztažení se k sobě samému jako k jinému (které je společné dialogickému jednání i autorskému čtení) lze uvažovat i v Derridových kategoriích auto-afekce a hetero-afekce: „We find the idea of auto-affection (or self-affection) in ancient Greek philosophy, for example in Aristotle's definition of God as “thought thinking itself.” Auto-affection occurs when I affect myself, when the affecting is the same as the affected. [...] Derrida tries to show that auto-affection is hetero-affection; the experience of the same (I am thinking about myself) is the experience of the other (insofar as I think about myself I am thinking of someone or something else at the same time).“ LAWLOR, L. *Jacques Derrida*, odd. 3.

²¹² Srov. FINK, E. *Oáza štěstí*, s. 28–32.

²¹³ Srov. BUBER, M. *Já a Ty*, s. 7.

²¹⁴ HANČIL, J. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 36–37.

²¹⁵ Srov. BUBER, M. *Já a Ty*, s. 14.

²¹⁶ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Možnosti hry*, s. 67.

i v autorském čtení k tomu dochází přinejmenším ve dvou momentech. Prvním je sama přítomnost druhých – pozorovatelů a posluchačů. Bez nich by při dialogickém jednání byla veřejná samota pouze samotou a bylo by podstatně obtížnější dosáhnout zvýšeného (jevištního) tělového napětí nutného pro kvalitní hru. Obdobně by i při absenci posluchačů během autorského čtení hrozil čtoucímu pád do hypotonického stavu, popř. by byl čtoucí (v extrémním případě) zcela bez motivace předčítat svůj text.

Druhým momentem, kdy je možné poznávat sebe skrze druhého, je „přítomnost“ vnitřního partnera a interakce s ním. Na rozdíl od jevištního partnera z masa a kostí, který má své vlastní tělo a osobnost, je vnitřní partner součástí jednajícího. Totéž tělo a tentýž hlas však může nabýt různých poloh a napětí, může dojít k jinému tělovému zapojení či k akcentování jiného (jindy dokonce i opomíjeného) aspektu osobnosti. A právě to je „vnitřní partner“. Jedná se tedy o jinou reakci (téže lidské bytosti) na stejnou situaci.²¹⁷ Právě zapojením této reakce se mění struktura vnitřního monologu z bipolární na tripolární.

Dialogické jednání jakožto integrující psychosomatická disciplína narušuje pomocí vnitřního partnera lidskou tendenci k (pohodlné) jednostrannosti, přičemž nutí člověka k zahrnutí (komplikaci) odlišných stanovisek a aspektů, čímž otevírá cestu komplexnějšímu a více integrovanému pohledu.²¹⁸

Vyskočil vnitřního partnera charakterizuje následovně:

„Někdy se tomu říká vnitřní hlas, což obvykle není jenom hlas, ale je to i určité gesto, tělové napětí, jindy se tomu říká alter ego, druhé já i lepší já, i když to může být to našeptávající, zrazující.“²¹⁹

Vytvoření dialogické situace by se nyní mohlo jevit jako velice náročné. A aniž bychom měli tuto náročnost jakkoli podceňovat, je dobré dodat, že dialog je umožněn již ve chvíli, kdy přinejmenším jeden z účastníků komunikace alespoň částečně vytváří a zachovává podmínky dialogu, kterými jsou zejména svoboda, odpovědnost a tolerance. I při pouhém minimu zachování těchto podmínek lze započít dialog, který může skrze své dění tyto podmínky postupně zlepšovat.²²⁰ Nejde tedy nutně o okamžité vybudování dokonalé dialogické situace, ale o primární otevřenost vůči dialogu, která je plně postačující pro vytvoření dialogické situace.

Tato otevřenost je plně v souladu s jednou z hlavních deviz nejen dialogického jednání, ale i ostatních psychosomatických disciplín (autorské čtení nevyjímaje). Jde o zprostředkování kontaktu se sebou samým. Vztah a kontakt se sebou samým je do určité míry skutečností přirozenou a do určité míry kultivovanou, naučenou, získanou. Dialektické propojení procesu znovuobjevování a očišťování přirozeného s procesem kultivace a výchovy je velmi podobné

²¹⁷ Srov. SLAVÍKOVÁ, E. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 58.

²¹⁸ Srov. MUSILOVÁ, M. *Proč již sedm let nejsem schopna napsat, co je dialogické jednání*, s. 52.

²¹⁹ VYSKOČIL, I. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 14–15.

²²⁰ Srov. POLÁKOVÁ, J. *Smysl dialogu*, s. 20.

práci zahradníka. Sebe-kultivaci a sebe-tvorbu člověka v rámci psychosomatických disciplín lze připodobnit k práci na zahradě. Přičemž, když se na zahradu pozorně zadíváme, upozorňuje Eugen Fink,

„nacházíme trojí rozdílné bytí: bytí přírody o sobě, člověkem vytvořené bytí, v němž byla příroda přetvořena prací – a bytí ‚krásna‘, toto zvláštní světlo, jež náleží hned přírodě samé, hned uměleckým dílům...“²²¹

3.2.7 Co jsme to zažili a jak? – experimentální propojení autorského čtení a dialogického jednání

8. a 15. dubna 2021 jsem uspořádal českou a anglickou variantu online workshopu zaměřeného na autorské čtení a dialogické jednání nazvaného PRAVDĚ-PODOBNĚ budeme PSÁT (VERI-SIMILAR we'll be WRITING). Leitmotivem workshopu byla Brechtova poznámka o proměně psaní někomu na pouhé psaní, o které pojednávám v rámci čtvrté kapitoly této práce.

Zapojení Brechtova textu bylo motivováno zejména snahou tematizovat situaci sdělování textu někomu jinému/dalšímu (jak v rámci autorského čtení, tak i v případě dialogického jednání). Tento záměr ale nebyl v takovémto znění explicitně komunikován, aby nedošlo k přílišné manipulaci účastníky workshopu. Workshopů se celkem účastnilo 11 osob: 5 studentů, 2 doktorandi, 1 vyučující z KATaP, 2 absolventky z KATaP a 1 student z jiné katedry, který se účastnil jako pasivní pozorovatel.

Struktura workshopu vedeného v anglickém jazyce byla z časových důvodů lehce odlišná od varianty české, nicméně jádro workshopu bylo stejné. Po krátkém úvodním zamyšlení o adresnosti psaní následovalo autorské čtení v libovolném pořadí, přičemž každý čtoucí mohl kdykoli během čtení, nejpozději však po dočtení, vstát od počítače a využít třímínutového prostoru pro dialogické jednání, které se mohlo, ale nemuselo vztahovat k přečtenému textu. Po skončení všech pokusů následovala vespolečná reflexe. V české variantě, která měla dvojnásobnou časovou dotaci (3 hodiny), ještě všemu předcházelo samotné autorské čtení v libovolném pořadí, čtení úryvku z českého překladu Brechtova textu *Pět obtíží při psaní pravdy* a půlhodinový prostor pro případné přepsání textu na základě impulzů vzešlých z četby Brechta.

Klíčovým a zároveň nejzajímavějším momentem obou workshopů bylo přechod autorského čtení do dialogického jednání. Z deseti účastníků pět při přechodu do dialogického jednání na text navazovalo, tři text komentovali a dva začali zcela jinak, přičemž se ale v jednom z těchto dvou případů stalo, že se téma textu do dialogického jednání spontánně vrátilo. Navazování pak probíhalo skrze přijetí role jedné z postav nebo prostřednictvím opakování a variování části textu. V přechodech, které měly formu komentářů, se naopak

²²¹ FINK, E. *Zahrada Epikurova*, s. 38.

objevovaly verbalizované dojmy z četby a explicitně vyřčené nenaplněné intence („...*jsem vůbec nechtěla dočítat do konce.*“).

Následná reflexe pokusů, které byly limitované online prostředím, byla otevřena otázkou „Co jsme to zažili a jak?“

V reflexích účastníků zaznívalo, že dialogické jednání pro ně byl silnějším zážitkem, že četba textu představovala pouze navození nálady, „předkrm“ k dialogickému jednání. Tento postřeh se opíral především o zdůraznění role těla při dialogickém jednání, díky čemuž bylo pro mnohé účastníky jednodušší se soustředit na proces. Více účastníků rovněž shodně tvrdilo, že fixovaná pozice vsedě při čtení do jisté míry brání celostné odpovědi na impulzy, které vzešly během procesu četby.

Explicitní propojení dialogického jednání s autorským čtením ale, dle reflexí i na základě analýzy jednotlivých experimentů, vedlo k rozvinutí prožití potencií textu. Dialogické jednání bylo vnímáno velmi často jako reakce na text a znovunavázání kontaktu s ním. Studentka, která během dialogického jednání přijala tělové napětí jedné ze svých postav, při reflexi zhodnotila, že zatímco při čtení byla spíše „v myslí“ postav, při dialogickém jednání byla „v jejich těle“, což pro ni představovalo nemalou dávku inspirace pro další psaní.

Ke zpřítomnění a prožití tématu textu v rámci dialogického jednání docházelo jak v případech, kdy byl text založen na reálné zkušenosti autora (což poté sám dotyčný autor během reflexe explicitně uvedl), tak i v případech, kdy byl text autorem původně koncipován jakožto text s tematikou, která pro autora nebyla prvoplánově osobní (což dotyčný autor rovněž uvedl v rámci reflexe). Toto zpřítomňování, dramatický zápas autora s tématem a situací v reálném čase, pak podle reflexe jedné z účastnic zcela převážilo nad komunikovanou sémantickou rovinou.

Reflexe tohoto workshopu tak mimo jiné prozradila, že ačkoli autorské čtení představuje rozvíjení dialogického jednání, není tato skutečnost všemi zcela automaticky rozeznávána a aktualizována. Skrze dialogické jednání navazující bezprostředně na autorské čtení měli účastníci možnost zakusit nakolik a jakým způsobem se lze ke čtenému vztahovat, přičemž tato zkušenost může nadále ovlivnit kvalitu samotného autorského čtení. Ukázalo se tedy, že je zapotřebí značné kondice a vědomé práce, aby byla autorem při procesu četby aktualizována jeho dialogická dimenze, která – ač vždy přítomná – může být nepovšimnutím marginalizována a nevyužita. Zároveň se ale převládajícím způsobem navazování dialogickým jednáním na autorské čtení odhalilo, že jak text, tak i četba skýtají přinejmenším latentně přítomný dialogický rozměr, který může být autorem za použití napohled nepatrných prostředků významně aktualizován.

Výsledky workshopu pak mohou být samozřejmě ovlivněny i tím, že se jednalo o experiment probíhající (kvůli pandemickým restrikcím) v online virtuálním prostředí. Vhodným doplněním těchto úvah by tedy mohly být soubory reflexí z workshopu, který by měl

totožnou strukturu, jehož účastníci by měli obdobné zkušenosti s psychosomatickými disciplínami, ale který by byl uspořádán kontaktně-fyzicky.

3.3 Somatický rozměr autorského čtení

Z toho, co bylo výše řečeno o holistické perspektivě, psychosomatice a psychosomatických disciplínách, lze dovodit, že pro autorské čtení na KATaP je charakteristický důraz kladený na zapojení těla, resp. tělesného aspektu lidské bytosti, do procesu čtení, což úzce souvisí s akcentováním mnohvrstevnaté dialogičnosti celé situace. To platí tím spíše, pokud uvážíme roli tělesnosti v rámci dialogického jednání a skutečnost, že autorské čtení je rozvíjením dialogického jednání a jeho principů v situaci veřejné hlasité četby, jak bylo zmíněno výše. Ačkoli to tedy na první pohled nemusí být vždy zřejmé, autorské čtení má významný somatický rozměr.

Roli těla v rámci autorského čtení a zahrnutí tělesnosti do procesu veřejné četby velmi výstižně popisuje Ivan Vyskočil. Zahrnout tělo podle něj znamená:

„Dát čtenému prostor a pohyb. Vnímat nejen očima, ale dávat a přijímat sdělované také hlasem a ušima. Sdělovat a vnímat sdělované tělem, gestem, pohybem.“²²²

Pokud bychom situaci četby podrobili drobnohledu, zjistili bychom, že vlastně již samotná situace hlasitého čtení – tím spíše, pokud je ze strany subjektu reflektovaná a vědomá – nutně vyžaduje určitou míru aktivity těla, a to již jen kvůli tělem podmíněné tvorbě hlasu. Během procesu hlasotvorby se „do hry“ dostává celé tělo právě proto, že hlas je ve své podstatě tělový, fyzický, bytostně spjatý s tělesným aspektem člověka.²²³ Lze samozřejmě poznamenat, že hlasité čtení mnohdy bývá i součástí takových lekcí tvůrčího psaní, které si nikterak nekladou nárok být psychosomatickou disciplínou. Význačnost autorského čtení ve Vyskočilově pojetí ale nespočívá v příležitostném využití tělesného aspektu, ale v jeho naprostém zahrnutí, akcentování a vědomém zapojení do procesu čtení. Z poněkud jiné perspektivy si výsadního postavení psychosomatické koncepce autorského čtení všimá i Michal Čunderle:

„[O]proti ostatním kursům podobného druhu se ten Vyskočilův liší zejména důrazem na orální gestiku textů (už proto se do názvu semináře prosadilo čtení na úkor psaní). Texty se tu nevnímají jako literatura, ale jako slovesný impuls k praktickým pokusům o jakýkoli jevištní tvar. Jsou jakýmsi mezistupněm, nedokonanou verzí, latentním divadlem.“²²⁴

²²² VYSKOČIL, I. *O četbě*, s. 2.

²²³ Srov. VYSKOČIL, I. *Doslov*, s. 183.

²²⁴ ČUNDERLE, M. *O čtení nahlas*, s. 89.

Tendování autorského čtení k před-literárnímu, orálnímu, vyjadřování²²⁵ přímo souvisí odhalováním orálního gesta (popř. orálních gest) textu. Přičemž orálním gestem v návaznosti na Fryntu rozumějme přítomnost původního tělového gesta (kupř. dětské natažení ruky k lahvičce s pitím) v adekvátním slovním výrazu („Pít!“).²²⁶ Orální gesto je tedy tělesný fundament konkrétního významu slova, resp. intence a komunikačního záměru mluvčího manifestovaný převážně na úrovni neverbální hlasové roviny. Vyskočil a jeho spolupracovníci dokonce nezdědkakdy hovoří o hlasu jako o „*prodloužené ruce těla*“.²²⁷

Silnou přítomnost orálního gesta lze kupř. vystopovat v lidové slovesnosti, tedy v jednom z autentických způsobů lidské komunikace,²²⁸ který má povýtce orální charakter.²²⁹ Autorské čtení je tak jakýmsi experimentálním návratem k lidské oralitě, resp. je pokusem o sekundární oralitu.²³⁰ Tím se také vyjevuje paradoxní povaha (psychosomaticky koncipovaného) autorského čtení:

*„číst nahlas vlastně znamená postulovat pro psaný text vnímavost, jaká přísluší mluvenému slovu. Jinak řečeno: v autorském čtení se uplatňuje kultura písma (pokud jde o strukturu textu) a kultura orální (pokud jde o způsob prezentace).“*²³¹

Hlasitým čtením (ideálně opakovaným hlasitým čtením) se odhaluje orální gesto textu,²³² které se čtoucímu dostává čím dál tím více „pod kůži“, tedy „do těla“.

Na hlubší rovině pak lze navíc návrat k oralitě, tj. navození sekundární orality, chápat jako návrat ke slovu jakožto činu či události. Zvuk mluveného slova (kupř. na rozdíl od vizuálních vjemů) nelze nijak zastavit a/nebo se jej zmocnit. Mluvené slovo existuje pouze, když se děje – je podstatně událostí. Tomu také odpovídá hebrejský pojem *dabar* označující „slovo“ i „událost“.²³³ Tomuto slovu-události je mluvčí i naslouchající bytostně přítomen, přičemž jejich přítomnost (při-tom-nost) v dané situaci a vzhledem k dané události je fundována v posledku jejich tělesností. Neboť je to právě tělesnost, která člověku umožňuje konkrétní bytí ve světě a vztáhnutí se ke světu.²³⁴ A tato přítomnost v určité konkrétní situaci utvářené slovem-událostí přímo ovlivňuje náladu, naladěnost (*Befindlichkeit*) člověka.²³⁵ Přičemž tuto náladu je

²²⁵ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 235–237.

²²⁶ Srov. FRYNTA, E. *Zastřená tvář poezie*, s. 21–31.

²²⁷ Srov. PULICAROVÁ, I. *K naplněnému sdělení*, s. 34.

²²⁸ Srov. VYSKOČIL, I. *O četbě*, s. 3.

²²⁹ Srov. ONG, W. *Technologizace slova*, s. 18–24.

²³⁰ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 235.

²³¹ RUT, P. *O autorském čtení*, s. 263.

²³² Abychom v textu odhalili orální gesto, je podle Ivana Vyskočila zapotřebí jej číst opakovaně a nahlas, „aby se tomu čtení dalo naslouchat, aby se dalo sledovat jako projev někoho druhého, aby skrze to došlo k tomu zdvojení, k dialogickému jednání a hře, která navozuje úplnější, celostnější zážitek a pochopení.“ VYSKOČIL, I. *Předmluva*, s. 7.

²³³ Srov. ONG, W. *Technologizace slova*, s. 41–42.

²³⁴ Srov. PETŘÍČEK, M. *Úvod do (současné) filosofie*, s. 98–99.

²³⁵ „*Jsmo vždy nějak naladěni, existence je vždy naladěná existence, což znamená: má nějak jasno o své situaci.*“ PETŘÍČEK, M. *Úvod do (současné) filosofie*, s. 77.

zapotřebí, jak poznamenává Heidegger, chápat jako způsob bytí: „*Nálada nás přepadá. Nepřichází ani z ‚vnějšku‘ ani z ‚vnitřku‘, nýbrž vyvstává jako způsob ‚bytí ve světě‘ z něho samého.*“²³⁶ Tělo je tedy pro člověka nedílnou součástí komunikace v nejhlubším smyslu slova. A pokud je autorské čtení chápáno jako opravdová a plnohodnotná komunikace, musí relevantním způsobem a měrou zahrnovat tělesný aspekt člověka.

Vztažením těchto úvah na fenomén autorského čtení pak můžeme dovodit také to, že je to právě aktivní práce s tělem, která posléze činí samotný text komunikativnějším. Na rozdíl od textu psaného či dokonce tištěného rozkrývá totiž mluvená řeč (tím spíše řeč produkovaná aktivně zapojeným tělem) i múzický rozměr sdělení (textu), onu „znějící dimenzi“, která pozvedá celek sdělení nad „pouhý význam“.²³⁷ Tělo vzaté do hry tak vytváří dialektický pohyb sémantického a mimo-sémantického rozměru řeči:

*„Význam slov tím není nijak dotčen, natož snižen; naopak: mluvímu rozumíme lépe a věříme ochotněji, když za svým sdělením stojí celý, s celou svou gestikou, mimikou a životní energií. V takovém pojetí řeči se kromě slovníkového smyslu sdělení uplatní ještě jeho smysl existenciální; kromě sémantického rozměru jazyka ještě jeho rozměr múzický.“*²³⁸

Přijmeme-li premisu, že jedním z hlavních záměrů autorského čtení je samotný akt úspěšné a neochuzené komunikace²³⁹ – přičemž je zapotřebí uvažovat nejen o interpersonálním rozměru komunikace, ale také o jejím intrapersonálním aspektu (tj. o dorozumění se se sebou samým)²⁴⁰, pak aktivní zahrnutí tělesného aspektu lidské bytosti zde hraje zcela zásadní roli.²⁴¹

3.4 Odpovědnost

Se somatickým rozměrem autorského čtení souvisí i problematika přebírání odpovědnosti za řečené. V souvislosti s autorským čtením totiž Vyskočil hovoří o výchově k odpovědnosti – čtoucí autor je za své dílo odpovědný, což díky fyzické přítomnosti před publikem zakouší „na vlastní kůži“.²⁴² Během autorského čtení tak promlouvá čtoucí skrze text k posluchačům z pozice autora právě čteného textu. Tedy z pozice někoho, kdo komunikuje to, co sám napsal.

²³⁶ HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*, § 29.

²³⁷ Zapojením mimo-sémantických dimenzí dochází k dialektickému negování abstrakce, tj. procesu, který stojí v základech pojmotvorby. V takové chvíli již nejde o poukázání k univerzalitě napříč konkrétnem (a s tím spjatého nahlížení konkrétního sub specie obecného pojmu), ale ke (zpětnému) promítání všeobecnosti (univerzality) do jednotlivosti. Dojde k natolik silnému akcentování konkrétnosti, že skrze ni zahlédneme i určité univerzální prvky. Nejde tedy o nic menšího než o to, aby čtoucí autor dovedl „propůjčiti vůni všeobecné platnosti individuálnímu zjevu“. FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, s. 80.

²³⁸ RUT, P. *Parlando cantabile*, s. 18.

²³⁹ Srov. VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7nn.

²⁴⁰ Srov. FRYNTA, E. *Zastřená tvář poezie*, s. 29.

²⁴¹ Srov. PULICAROVÁ, I. *K naplněnému sdělení*, s. 17–18.

²⁴² Srov. VYSKOČIL, I. *Předmluva*, s. 6.

Někoho, kdo se pokouší sdílet něco, co mu v minulosti – ve chvíli psaní – přišlo vyjádření-hodné, případně i sdílení-hodné, tedy vypravovatelné.²⁴³ A právě během autorského čtení má autor tento svůj prvotní záměr obnovit, obhájit. Autor v pozici čtoucího je tak implicitně vybídnut, aby se „znovu znal k tomu, co řekl a co napsal.“²⁴⁴ Aby za napsané převzal odpovědnost.²⁴⁵ V takovém okamžiku přestává být anonymním pisatelem a stává se konkrétním člověkem, který se má postavit za to, co řekl.²⁴⁶ A v této hluboké odpovědnosti za vlastní sdělení je dotyčný „až po uši“.

Výchova k odpovědnosti, o které Vyskočil hovoří, se ale netýká jen čtoucího autora, nýbrž i reflektujícího posluchače. I ten si za svou reflektující výpověď musí stát, musí za ni ručit. A to vše mimo jiné s vědomím, že se sám dříve či později ocitne (nebo již ocitl) na židli určené pro čtoucího.²⁴⁷ Tento výchovně-vzdělávací efekt (tj. výchova k odpovědnosti) je navíc při autorském čtení na KATaP paradoxně zesílen zmíněným herním rámcem, který poskytuje bezpečný prostor pro experimentování a objevování nového; prostor pro bezpečné zkoušení plně odpovědné pozice vůči vlastnímu textu a sdělení.

Celá situace se ale značně komplikuje, pokud uvážíme, že texty, které se na seminářích autorského čtení předčítají, nejsou *a priori* chápány jako hotové tvary. Jde naopak o texty, které lze označit za nedokonavé, nedokonalé, nedokonané.²⁴⁸ Tento ráz procesuality, ne-hotovosti, která je v rámci studia psychosomatických disciplín klíčová, je zdůrazňován i tím, že je text čten právě samotným autorem. Tedy tím, kdo má svrchované právo s textem a na textu dále pracovat.²⁴⁹

Autor za text přebírá odpovědnost mj. i tím, že vlastním tělem reprodukuje (oživuje) literárně fixovaný (tj. v určitém slova smyslu mrtvý) text.²⁵⁰ A právě v případech takovéto tělesné angažovanosti může autor zakusit neautentická místa textu takřka „na vlastní kůži“. Přemysl Rut k tomuto fenoménu poznamenává:

²⁴³ Pojem vypravovatelnost (tellability) je dle naratologa Jiřího Kotena „*potence příběhu být záživně zprostředkovan a vyvolat čtenářský zážitek*.“ KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 53. Otázka vypravovatelnosti příběhu souvisí mj. i se strukturou semináře. Oskar Bábek ve své diplomové práci uvádí, že na rozdíl od kurzů tvůrčího psaní, na kterých velmi často vzniká text přímo v průběhu semináře, studenti chodí na autorské čtení s texty již napsanými. To zásadně mění pisatelovu situaci z „něco píšu, protože jsem dostal zadání, které musím nějak naplnit“ na „něco mne napadne, pak to možná zapíšu – a to poté možná přečtu“. Srov. BÁBEK, O. *Motivace k psaní*, s. 11–13.

²⁴⁴ VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 88.

²⁴⁵ Srov. VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 88.

²⁴⁶ Srov. ČUNDERLE, M. *O čtení nahlas*, s. 90.

²⁴⁷ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 238.

²⁴⁸ Srov. MACHKOVÁ, M. et al. *Po čtení ticho*, s. 18.

²⁴⁹ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 233–234. Ráz nehotovosti navíc úzce souvisí s rušením bariéry mezi čtoucím autorem a posluchači. V tomto světle lze chápat poznámku Jiřího Frejky: „*Čím hotovější dílo, tím jasněji je zřejmo, že hlediště a jeviště od sebe odděluje mystická propast...*“ FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, s. 88.

²⁵⁰ Srov. ONG, W. *Technologizace slova*, s. 94–95. Také srov. PLATÓN, *Faidros*, 274–277.

„Už to tak asi bude, že se za hloupou myšlenku stydíme nejvíc, když ji takřka fyzicky cítíme formulovanou vlastními ústy, když nám trapné ticho po snaživém vtipu vžene krev do tváří, když na vlastním těle pocítíme únavu z klopotných, mnohomluvných, nebo vyprázdněných promluv, které nám při psaní nepřípadaly zdaleka tak strašné; dokonce jsme si na nich zakládali.“²⁵¹

Čtoucí autor v poli pozornosti posluchačů může velmi přesně zakusit neautentičnost napsaného prostřednictvím emoce studu.²⁵² Slovy Přemysla Ruta jde o to, že „se stydíme vyslovit, co jsme se nestyděli napsat.“²⁵³

Problematiku odpovědnosti je tedy nutno chápat také v souvislosti s tělem a s lidskou tělesností. Právě tělesné impulzy jsou totiž jedním z bohatých zdrojů pro následnou reflexi tvorby i četby.²⁵⁴

Odpovědnost je zároveň vztahem dialogickým. Vždy jsme odpovědní vůči *někomu* (a za něco). Dokonce i odpovědnost vůči sobě je stále odpovědností, která stojí v přímém protikladu ke svévoli, k bezbřehému prosazování vlastní vůle. Hranice své odpovědnosti ale člověk nemusí zcela přesně poznávat, pročež je dojednávává a ohledává v dialogických vztazích. Realizace a reflexe odpovědnosti se tak vždy děje v dialogu, ačkoli se v dané chvíli může jednat pouze o dialog latentní. Právě proto se domnívám, že je tematika odpovědnosti velmi silně spjata s dialogičností celku situace autorského čtení.

3.5 O odpovídání aneb dynamika autorského čtení

Sepětí dialogičnosti a odpovědnosti v rámci autorského čtení lze poměrně výmluvně ilustrovat (a snad i vystihnout) význačným slovesem „odpovídat“. Autorské čtení není jenom o odpovídání autora *za text*, ale také o (ne)odpovídání *textu* autorově aktuální představě a konečně i o odpovídání posluchačů (primární neverbální reflexe) a odpovídání čtoucího na tuto reflexi (vzájemné vyladování se). Tento dialogický proces je tematizován i v diskusi otevírající otázce pedagoga (*Co jsme to slyšeli a jak?*). Pobídka ke zkoumání tohoto procesu (ačkoli není explicitně zmíněna hlubší struktura tohoto procesu) je reprezentována poněkud nenápadným slovem „jak“.

Konečně lze uvažovat i o vzájemnému odpovídání formy a obsahu textu a také o tom, jak tomuto (ne)odpovídání odpovídá způsob četby či jiné prezentace textu. A ačkoli lze na formální úrovni oddělit obsah textu, formu textu a formu čtení, není možné o nich uvažovat jako o zcela oddělených entitách. Obsah a forma se navzájem přinejmenším ovlivňují. V extrémních

²⁵¹ RUT, P. *O autorském čtení*, s. 235.

²⁵² Stud coby emoci je nutno chápat (stejně jako ostatní emoce) jako děj v prvé řadě tělesný. Srov. HONZÁK, R. *Psychosomatická prvouka*, s. 82. Emoce je totiž iracionální (a v tomto smyslu tělová) reakce na daný podnět mající hodnotící funkci. Srov. VÁGNEROVÁ, M. *Základy psychologie*, s. 143nn.

²⁵³ RUT, P. *O autorském čtení*, s. 235.

²⁵⁴ V tomto zohledňování, „využívání“ a rozvíjení tělesných impulzů tkví jeden z důležitých styčných bodů autorského čtení a dialogického jednání s vnitřním partnerem.

případech se může forma stát obsahem textu, jak tvrdí Viktor Šklovskij a další (nejen ruští) formalisté.²⁵⁵ Vzájemná konstelace obsahu a formy textu, jakožto i způsobu čtení pak vytváří mnohvrstevnaté polysémantické sdělení, jehož významnou součástí jsou zamýšlené i nezamýšlené chyby a nedokonalosti textu i způsobu čtení.

Někdy může například čtoucí svou dovedností zakrýt nedostatky textu, či mohou být naopak nedokonalosti textu přičítány špatnému čtení (tím spíše, pokud se nejedná o *autorské* čtení).²⁵⁶ I v takovém případě je však třeba odlišovat „to připravené“ (co) od „toho nepřipraveného“ (jak). Velmi výstižně tento moment vystihuje Michal Čunderle:

„Pokud přicházíte se svým napsaným textem a čtete jej ostatním, přicházíte s ním jako s promluvou, jako s replikou v dialogu. Jistě, je to replika doma připravená, jejíž slova jsou už poskládána do vět. Ale to, jak a ke komu budou tato slova vyřčena, připravené není. Způsobem, jakým čtete, nemusíte text prezentovat jako završené dílo, ale naopak, můžete jej aktivovat a aktualizovat: čtením spouštíte přítomné dění, které probouzí reakce a na tyto reakce zase reagujete vy. Ne snad že byste improvizovali nad textem, ale vyladováním svého projevu a jeho primárních kvalit, dynamikou či tempem počínaje a intonací konče.“²⁵⁷

Právě postupné vzájemné vyladování se je plodem (alespoň do jisté míry) funkčního dialogu mezi čtoucím a posluchači. Tento dialog zdaleka nemusí mít pouze verbální charakter. To se týká jak situace, kdy posluchači leckdy zcela mlčky poslouchají čtený text, tak chvíle, kdy je během reflektování naopak potichu autor. Než však přistoupíme k nástinu anatomie tohoto dialogu, je zapotřebí nastínit některé klíčové pojmy, které s touto problematikou úzce souvisejí. Jedná se o tyto čtyři termíny:

1. oscilace;
2. rekonstrukce;
3. verifikace;
4. dialogické jednání.

Vzhledem k tomu, že o dialogickém jednání (a jím implikovaném pojmu dialog), které coby integrující disciplína stojí v samých základech autorského čtení, bylo pojednáno výše, zbývá na tomto místě objasnit pouze tři zbylé pojmy. Prvním z nich je pojem „oscilace“.

²⁵⁵ Srov. ŠKLOVSKIJ, V. *Teorie prózy*, s. 181.

²⁵⁶ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 233–234.

²⁵⁷ ČUNDERLE, M. *O čtení nahlas*, s. 90.

3.5.1 Oscilace

Zatímco pojmy „tělo“, „hra“, „dialogičnost“ atd. jsou v souvislosti s autorským čtením skloňovány poměrně často, termín „oscilace“ je explicitně zmíněn pouze jednou – a to přímo Ivanem Vyskočilem:

„Při autorském čtení jde o vzájemnost. [...] Prožívám při něm oscilaci mezi tím, co už jsem udělal, a mezi tím, co teď a tady vyjadřuji, i mezi tím, jak na to reagují, jak tomu rozumějí ti, kterým to sděluji, i jak jsem tomu případně nově porozuměl i já. Patří tam i to, co k tomu mohu dodat, jak může tento proces pokračovat, když přijdu domů. Znovu si uvědomím, co jsem zažil. Na základě toho, co jsem poznal, jsem schopen jednak v něčem pokračovat a jednak něco, co jsem našel, znovu zkoušet dát do nějakého preciznějšího, významnějšího a smysluplnějšího tvaru.“²⁵⁸

Pojmem „oscilace“ tedy předně odkazuje k tomu, že autorské čtení je komplexním souborem procesů, které dohromady tvoří dynamický celek. V souladu s citovaným textem Ivana Vyskočila můžeme poměrně jednoduše identifikovat pět momentů, vůči kterým si čtoucí vytváří určitou vazbu. Jedná se o:

- a) text (autorův výtvor);
- b) aktuálně sdělované (autorovo sdílení sdělení);
- c) reakce posluchačů (neverbální odpověď na přijímané);
- d) autorem-čtenářem (znovu)objevované (to, co je textem zachycováno a četbou zpřítomňováno);
- e) zpětnou evokaci, reflexi ex post.

V každém z těchto momentů lze vystopovat prvek dialogičnosti, odpověď-nosti, tedy dialektiku impulzu (akce, vrženosti) a odpovědi (reakce, rozvrhování).

V těsné souvislosti s minimálně třemi momenty oscilace – s textem, aktuálně sdělovaným a se (znovu)objevovaným – je třeba chápat další klíčový termín dosavadního výzkumu. Jde o pojem „rekonstrukce“.

3.5.2 Rekonstrukce

Pojmu rekonstrukce se věnuje text Vítězslavy Fryntové *O paradoxu autorského čtení*. Fryntová v něm zkoumá primárně fenomén (ne)komunikativnosti autorem čteného textu a ptá se po příčině úspěšného, resp. neúspěšného, sdílení sdělení. Aby bylo možno mechanismy vedoucí k úspěšné komunikaci pochopit v dostatečném rozsahu, je zapotřebí zaměřit pozornost na samotný proces psaní, během kterého autor tvoří text na základě určité (více či

²⁵⁸ VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 86.

méně konkrétní a do-určené) představy. Během čtení je úkolem čtoucího tuto představu re-konstruovat, zpřítomnit, a teprve na základě této konkrétní představy²⁵⁹ sdělovat, komunikovat. Pouhý smysl sdělení textu k plnohodnotné komunikaci nestačí.²⁶⁰

Jak již bylo řečeno, Fryntová vychází ze skutečnosti nekomunikativnosti mnohých situací autorského čtení a ptá se po příčině tohoto fenoménu. Odpověď pak nachází právě v absenci procesu rekonstrukce:

„Mnohý autor zřejmě nedokáže podruhé zopakovat svoji představu, protože to již napsal a tím se osvobodil od hledání a od nutnosti to znovu prožít krok za krokem v čase a prostoru. Právě takové autorské selhání je nám neobyčejně užitečné. Přináší poučení.“²⁶¹

O důležitosti rekonstrukce hovoří i Vlastimil Švec:

„Při čtení [...] vycházíme ze smyslu slov, představujeme si, co text vlastně vyjadřuje a tuto svou představu sdělujeme. [...] Například, když čtu slovo ‚svatba‘, tak vidím ve své představě nevěstu, družičky... Přitom řeknu tak málo, ale z toho, jak to řeknu, je všechno patrné – u posluchačů to vyvolává např. představu šatů nevěsty i družiček. To představované (od toho, kdo čte k posluchačům) je totiž slyšet.“²⁶²

Jak je patrné, pouze tehdy, když autor dokáže odpovědět na výzvu svého textu, dochází k naplnění autorského čtení. V čem ale přesně spočívá výzva textu? Je to pobídnutí ke zpřítomnění textem částečně zachycené představy. (A jak se později ukáže, i její částečná modifikace, dotvoření.) Jde tedy vlastně o náležitou aktivní odpověď na ilokuci pozvání, která je důležitým konstituentem literárního textu stricto sensu. Tento fenomén je blíže popsán v následující kapitole (kap. 4).

3.5.3 Verifikace

Pro pochopení obtíží, které mohou při *autorském* čtení nastat, je nutno mít na paměti, že autor ke svému textu nepřístupuje jako zcela²⁶³ nepopsaná deska (*tabula rasa*). A i kdybychom si představili situaci, kdy k textu přijde zcela bezpředsudečně: během četby čtoucí onomu textu určitým způsobem – autorským pohledem – porozumí. Ví, popř. si rozpomene, do-uvědomí si,

²⁵⁹ O důležitosti konkrétní představy se zmiňuje i Hamzová Pulicarová. Srov. HAMZOVÁ PULICAROVÁ, I. *Vyznání autorskému čtení*, s. 103.

²⁶⁰ Srov. FRYNTOVÁ, V. *O paradoxu autorského čtení*, s. 66–67.

²⁶¹ FRYNTOVÁ, V. *O paradoxu autorského čtení*, s. 67.

²⁶² ŠVEC, V. *Objevování psychosomatických disciplín*, s. 40.

²⁶³ Dle Vyskočila je v procesu pravdivého poznávání vlastního textu a následné autentické komunikace důležité, aby se čtoucí nechával svým textem překvapovat. „Je proto dobré přistupovat k vlastnímu textu jako k textu neznámému, cizímu, který chce, protože potřebuji, pochopit.“ VYKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 8. Jedná se však o ideál, ke kterému je potřeba směřovat – s vědomím jeho nedosažitelnosti. Určitá obeznámenost s vlastním výtvořem (textem) je součástí autorova před-porozumění. Důležitá je zde snaha toto předporozumění nemonopolizovat, nechávat jej jako jediné možné porozumění.

co chce textem sdělovat a sdílet. A to během čtení a následné reflexe ověřuje, verifikuje. Verifikace se ovšem neodehrává jen ve vztahu čtenář – posluchači (prostřednictvím zpětné vazby), ale i v rámci intrapersonálního dialogu během veřejné četby v poli pozornosti posluchačů.²⁶⁴ Jde o znovu-poznávání textu *před* posluchači a s nimi.²⁶⁵ Samotná verifikace textu je pak umožněna právě tím, že se nejedná o text definitivní, ale o tvar, na kterém autor může i po skončení autorského čtení dále pracovat, že jde o *work in progress*.²⁶⁶

Verifikaci lze v tomto světle chápat mj. jako v implicitním dialogu vznikající odpověď na autorovu implicitní otázku po míře shody sdělení autorem intendovaného a sdělení ve skutečnosti sdělovaného. Odpovědí se během autorského čtení dostává čtoucímu více – od jednoho každého reflektujícího, ale i prostřednictvím sebereflexe, která má nejčastěji podobu všímání si vlastních emocí a pocitů zakoušených během četby.²⁶⁷ Během následné reflexe (která již nemusí být součástí semináře autorského čtení) je však více než dobré tyto emoce verbálně popsat, pojmenovat a případně analyzovat. Jinými slovy: je zapotřebí vytvořit z dojmů pojmy.

3.6 Dialog(ické jednání) během procesu autorského čtení

Jak již bylo výše naznačeno, v jádru autorského čtení je možné nalézt mnohvrstevnatý dialog mezi čtoucím a posluchači. Tento dialog lze chápat jako hru, přičemž pojem „hra“ má v tomto kontextu silný gadamerovský nádech (avšak pouze nádech); jde o „hru-odehrávání“, o které hovoříme kupř. v souvislosti se (sou)hrou světel či barev.²⁶⁸ Člověk je tedy sice aktivní, ale zároveň s tím je v určitém slova smyslu i v područí hry a dialogu.

„Autorské čtení je otevřená ‚hra‘, při níž vycházíme z vlastních hypotéz, co by měl text u posluchačů vyvolat, zvažujeme možné kontrasty (co kdyby...). A důležité je, abychom získali posluchače se tohoto našeho pokusu zúčastnit. Zkoušíme a ověřujeme si, jak sdělování vlastního textu před druhými otevřít, aby jeho čtení mohlo pokračovat v souladu s naší hypotézou. Text by měl vyvolávat pozornost druhých, aby s námi vstoupili do hry (posloucháním, reakcemi v průběhu našeho čtení, např. vyjádření veselí), a tak nám poskytovali zpětnou vazbu.“²⁶⁹

Zde máme opět co do činění s dialogickým jednáním coby fundamentem autorského čtení. Dialogické jednání, jakožto setkání se se sebou a umění odpovědět si, tedy komunikace se

²⁶⁴ Srov. VYSKOČIL, I. *Předmluva*, s. 6.

²⁶⁵ Srov. HAMZOVÁ PULICAROVÁ, I. *Vyznání autorskému čtení*, s. 102.

²⁶⁶ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 233–234.

²⁶⁷ Emoce zakoušené během četby i poslechu jsou velmi důležité, stejně tak zapojení imaginace. Autentické (znovu)prožití textu totiž vyžaduje aktivitu lidské bytosti jako celku, která situaci čtení prožívá racionálně i tělově.

²⁶⁸ Srov. GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I*, s. 103–110.

²⁶⁹ ŠVEC, V. *Objevování psychosomatických disciplín*, s. 42.

sebou samým, je v rámci autorského čtení rozšířena o text a o důraz na aktivní komunikaci s ostatními (naslouchajícími, přihlížejícími), tj. s vnějšími partnery.²⁷⁰ „*Nejde o hraní [ve smyslu předvádění (se)], ale o sebezpoznání, hledání, setkání se se sebou i s obecenstvem.*“²⁷¹ A toto sebezpoznání, hledání i setkávání může být hravé. Nesmí však být hrané – v tom případě by se nejednalo o sebezpoznání, hledání a setkávání autentické.

Autorské čtení sice postrádá k aktivní reflexi a k reflektivnímu jednání vybízející situaci veřejné samoty, avšak stejně jako v dialogickém jednání jde i zde o to, aby se čtoucí zaslechl „zvenčí“. Aby nastala situace, kdy „*ucho žasne, co to huba mluví.*“²⁷² K takovému úžasu ale nemůže dojít, aniž by se účastníci dialogu otevřeli jinakosti (alteritě), která ze své podstaty přesahuje dosud zastávané názory a horizonty jednoho každého účastníka komunikace.²⁷³ Takovýto stav bytostné otevřenosti, tedy stav vstřícnosti k dialogu či překlenutí pouhého transferu informací a ryze pragmatického jednání je stejně jako v případě dialogického jednání i během autorského čtení rámcem pro dialektiku činu a reflexe. V tomto případě by se jednalo o tyto konkrétní fáze:

1. Vystoupení ze sebe – vstup do prostoru prostřednictvím hlasu a řeči.²⁷⁴
2. Zaslechnutí se, popřípadě také reflexe bezprostřední reakce posluchačů.
3. Případná modifikace hlasového a řečového projevu (vědomé zachování předchozího modu je rovněž aktivním činem).

Při bližším pohledu na tuto dialektickou triádu se vyjevuje velice zajímavá skutečnost. A sice, že takovýto dialektický pohyb – být v mírně ochuzené podobě – může probíhat i tehdy, když je čtoucí o samotě (ovšem za předpokladu že má dostatečnou míru psychosomatické kondice, která jej disponuje k samostatnému provádění tohoto dialektického pohybu).²⁷⁵ Jinými slovy: i situace osamocené čtení skýtá přinejmenším v potenci určitou dialogičnost. K uskutečnění této dialogičnosti (k aktualizaci dané potence) je zapotřebí zapojit tělo a hlas. Zde se samozřejmě nabízí otázka, proč zapojení těla a hlasu v tomto případě hraje zásadní roli.

Možnou odpověď nabízí sám Ivan Vyskočil, když říká: „*Je dobré – a někdy nezbytné – čist nahlas. [...] Vnímat a uvědomovat si to ,co‘ taky a zároveň s tím ,jak‘ a skrze ta ,jak‘.*“²⁷⁶ Vyskočil zde hovoří mj. o zcela konkrétním vyslovení textu, které se pak stává výchozím bodem pro proces jeho recepce (jejíž součástí mohou být další variantní hlasitá čtení). Takováto hlasem konkrétně ztělesněná slova se pak stávají dourčením²⁷⁷ textu sui generis.

²⁷⁰ Srov. VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 87. Také srov. HAMZOVÁ PULICAROVÁ, I. *Vyznání autorskému čtení*, s. 104.

²⁷¹ SLAVÍKOVÁ, E. *Z lékařského hlediska*, s. 71.

²⁷² Vyskočilova citace Jana Wericha. VYSKOČIL, I. *Ke studiu herectví*, s. 34.

²⁷³ Srov. POLÁKOVÁ, J. *Smysl dialogu*, s. 46.

²⁷⁴ O vystoupení ze sebe prostřednictvím hlasu hovoří Ivan Vyskočil v souvislosti s udělováním rad, resp. kladením základních pravidel dialogického jednání. Srov. VYSKOČIL, I. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 20–23

²⁷⁵ Srov. VYSKOČIL, I. *O četbě*, s. 2.

²⁷⁶ VYSKOČIL, I. *O četbě*, s. 2.

²⁷⁷ Pojem dourčení bude v širším kontextu objasněn v následující kapitole.

Podobně hovoří i Kierkegaard, který v předmluvě ke svému spisu *For Self-Examination* povzbuzuje čtenáře následujícími slovy: „Vážený čtenáři, pokud je to možné, čti nahlas. [...] Hlasitým čtením totiž získáš ten nejsilnější dojem.“²⁷⁸ Obdobnou předmluvu lze nalézt i v díle Ivana Vyskočila.²⁷⁹ Kierkegaard tedy, stejně jako Vyskočil, velmi oceňuje hlasité čtení. A to nejen proto, že propůjčuje (resp. navrácí) slovu jeho konkrétní plastickou podobu, ale především pak proto, že právě tím intenzivněji působí na posluchače, kterým je v případě hlasitého čtení i sám čtoucí. Z mrtvé litery se tak subjektivním vyslovením v přítomném čase stává opět živé slovo, které je s to posluchače oslovit.²⁸⁰

Člověk se prostřednictvím hlasu a řeči může stát vůči sobě externím. Právě hlas (a potažmo řeč) je dle Vyskočila jediným způsobem, jak tuto externalitu vůči sobě přirozeně realizovat.²⁸¹ Pokud tedy člověk hovoří nahlas, může sebe sama oslovovat jako „ty“, čímž si prostřednictvím jazyka umožňuje, aby k sobě přistoupil jako k někomu jinému, se kterým lze vést dialog. Zde se nejedná o žádnou existenciální marginálii či marnotratnost, naopak: dialog hraje významnou roli při formování jedincovy subjektivity.²⁸²

Rozmluva se sebou samým může nabývat nejrůznějších podob. Kupř. může jít o rozličné postavy vzájemně jednající na place během dialogického jednání. Během autorského čtení však většinou takováto dialogičnost podnícená hlasitou četbou probíhá implicitně a intrapersonálně. Intenzita tohoto vnitřního dialogu pak obohacuje dialog čtoucího s posluchači. Než ale pokročíme k nástinu komunikace čtoucího a posluchačů, je zapotřebí přiblížit tento vnitřní dialog čtoucího se sebou samým; čtoucí je totiž v posledku svým prvním posluchačem.

3.6.1 Tripolarita intrapersonální dialogičnosti

Pojem tripolarita jsem výše použil k popsání struktury dialogu jako takového. Nyní se však téhož slova chopím v poněkud jiném kontextu. Pojmem tripolarita budu nyní odkazovat k fenoménu autorské „trojjednosti“, tj. k fenoménu intrapersonální interakce vnitřního autora, vnitřního diváka a člověka-herce. Existenci této autorské symbiózy Vyskočil opakovaně připomíná v souvislosti s konceptem *nedivadla* a otevřené dramatické hry.²⁸³

²⁷⁸ KIERKEGAARD, S. *For Self-Examination*, s. 3. Vlastní překlad autora.

²⁷⁹ Kupř. kniha povídek *Vždyť přece lézat je snadné* obsahuje následující úvod/poznámku pro čtenáře: „Povídky shrnuté do téhle knížky byly z valné většiny psány ne pro tiché čtení, ale pro čtení nahlas. K předčítání. Nebo jako osnova pro vyprávění. Proto prosím čtenáře, aby si je, bude-li mít čas a chuť, četl nahlas. Aby si je vyprávěl a třeba v detailech obměňoval. Ne ‚umělecky‘. Obyčejně. Věcně. Po smyslu. Zvláště pak se přimlouvám za ty povídky, které se budou napoprvé při tichém čtení zdát nesrozumitelné. I to je možné. Takové je pak nejlépe číst nebo vyprávět NĚKOMU. Potřebují přímou účast.“ VYSKOČIL, I. *Vždyť přece lézat je snadné*, s. 5.

²⁸⁰ Srov. GREGOR, B. *The Text as Mirror*, s. 79.

²⁸¹ Srov. VYSKOČIL, I. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 26.

²⁸² Srov. GREGOR, B. *The Text as Mirror*, s. 79.

²⁸³ „Poznali jsme, že vnitřní partner vstupuje do hry – a dokonce hru otvírá! – především jako divák. Divák se dívá, vnímá a uvědomuje si – říká se taky reflektuje – situaci. [...] [T]enhle divák (náš vnitřní divák, chceme-li) vnímá a uvědomuje si určitou situaci jakožto situaci hry. A proto taky jednání toho, kdo je v situaci hry vnímán, jako jednání herce. A tu to máme! Ten náš vnitřní divák z nás, neboť o nás jde,

„Symbióza těchto tří funkcí je pro něj [Ivana Vyskočila] nedělitelná a jedině v ní je možné být plnocenným aktérem dramatické hry. Aktér by měl totiž být osobitý a tvořivý (autorství), schopný přirozeného projevu a jednání (herectví) a schopný reflexe (diváctví). Tato trojjedinnost podle Vyskočila zároveň vede k tomu, že člověk bude hrát hru jako celek, a nikoli jenom jednotlivou roli v ní. Bude proto zodpovědný za to, co a jak dělá, a bude moci zůstat v přímém vztahu s celkovým, základním smyslem hry.“²⁸⁴

Využití konceptu tripolarity pro výzkum autorského čtení umožňuje jasnější náhled na strukturu vnitřní dialogičnosti čtoucího během autorského čtení. Tripolarita na obecné rovině v kontextu autorského čtení představuje dialogickou synergii tří fundamentálních přístupů a reakcí na situaci sdělování a sdílení se četbou. Jde o tyto tři přístupy/reakce:

1. kreativní a přiměřeně direktivní tvořivá aktivita subjektu (autorská reakce);
2. konkrétní uskutečnění vnitřní lidské potřeby artikulovat (se) a komunikovat (herecká reakce);
3. reflektivní aktivita přiměřeného vnitřního odstupu (divácká reakce).

V případě autorské reakce jde především o vizi určitého (byť ne zcela nutně kompletně dohotoveného) tvaru, který má být prezentován a komunikován. Herecká reakce je pak vlastním výkonem interpretace a sdělování původní autorské koncepce. Nelze však tvrdit, že herecká reakce následuje teprve po autorské reakci. Naopak:

„Herec v autorovi‘ jistě při jeho koncipování nemůže nesekundovat: svou psychosomatickou, motorickou, gesticko-mimetickou představivostí zákonitě autorovu fabulaci zevnitř tělesně rozzívá a inspiruje její další akční možnosti.“²⁸⁵

Obě reakce jsou tedy paralelními, nikoli po sobě jdoucími procesy. Stejně tak probíhá současně s oběma předchozími i reakce divácká. Zde jde především o jedincovu schopnost sebe-zaslechnutí a sebe-pozorování. Jde o umění všimnout si, které ústí do interní zpětné

tím, že se na nás začne dívat jako na herce, že sleduje naše jednání jako jednání herce ve hře (záměrné a smysluplné), tím z nás udělá herce. A ze situace, ve které se nacházíme, hru. [...] Ve chvíli, kdy se divák projeví, kdy se zveřejní, jedná a stává se tudíž hercem, vymění si místo s hercem a herec si zase vymění místo s divákem. [...] A jelikož času a místa už je namálo, musíme se ještě, abychom splnili, co jsme si předsevzali na začátku, alespoň ve stručnosti zmínit o ‚osobě‘ třetí, což je autor. Jde tedy nikoli o dvojjedinnost, nýbrž o trojjedinnost, kdy autor, divák a herec jedno jsou. (A v jednom jsou.) Jeden druhého provokuje, doplňuje, jeden se z druhého rodí a v druhého se obrací. [...] [Autor] musí být na jevišti, musí být osobně ve hře zároveň s hercem a divákem. Zároveň v herci a v divákovi. [...] Měli bychom to pro náročné přece jenom trochu upřesnit, že ten autor, který na jevišti osobně vystupuje, je spíše spoluautor. [...] Dá se říci, že autor má v sobě celek hry, což taky znamená, že v sobě má všechny postavy, všechny role oné hry. [...] Je tedy prvním hercem i prvním divákem všech postav, všech rolí. [...] [K]aždý ze zúčastněných ovládá celou hru. Všechny její části, postavy, role.“ VYSKOČIL, I. Předmět: Jevištní improvizace, s. 6–11. Srov. též ROUBAL, J. Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství, s. 39.

²⁸⁴ ČUNDERLE, M. Ivan Vyskočil – Cesty ke hře, s. 83.

²⁸⁵ ROUBAL, J. Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství, s. 40.

vazby. Všechny tři póly (tři reakce) jsou tak během procesu autorského čtení neustále přítomné, ačkoli míra jejich intenzity je závislá na míře psychosomatické kondice, kterou konkrétní čtoucí disponuje. V čím lepší je kondici, tím aktivnější je činnost všech pólů a tím přesnější jsou jeho reakce.

O autorské tripolaritě v odlišném kontextu uvažuje i Alexej Nikolajevič Tolstoj, který tvrdí, že ve spisovateli jsou přítomny (resp. mají být přítomny) tři póly: filosof, umělec a kritik.²⁸⁶ Filosof je aspekt autorské aktivity udávající směr a tvar. Ve výše uvedeném konceptu tripolarity by nejvíce odpovídal direktivnímu pólu autora. Umělecký aspekt spisovatele je charakteristický citlivostí. Představuje exekutivní složku spisovatelova autorství, přičemž se řídí pokyny filosofického aspektu, bez kterého by nebyl schopen jednat. S přihlédnutím k tomu, že Tolstoj uvažuje o výkonu ryze spisovatelském, zatímco Vyskočil zasazuje herecký pól do herního či jevištního jednání, lze pozorovat částečnou podobnost mezi aspektem umělce A. N. Tolstého a konceptem hereckého pólu Ivana Vyskočila. Posledním aspektem je dle Tolstého vnitřní kritik, který představuje reflektivní sílu, jež je ve srovnání se dvěma předešlými aspekty racionálnější, ale zároveň pasivnější. Mutatis mutandis by tento aspekt odpovídal pólu vnitřního diváka.

Tato vnitřní (intrapersonální) dialogičnost je však pouze částí celkové dialogičnosti procesu autorského čtení. V dalším textu bych rád nastínil strukturu procesu komunikace (interpersonální dialogičnosti) v rámci autorského čtení.

3.6.2 Interpersonální dialog optikou čtoucího

V návaznosti na výše uvedené myšlenky bych v této části chtěl konstruovat model komunikace, ke které dochází v průběhu autorského čtení. Tento model sestává z pěti hlavních fází, přičemž však nejde o striktně chronologické či kauzální uspořádání. Jednotlivé fáze mohou být utlumeny, opomenuty apod. (Kupř. může být, byť k nemalé škodě, umírněna, či dokonce přeskočena percepce řeči vnitřním posluchačem.) To vše se odehrává vlivem mnoha faktorů, k nimž patří zejména konkrétní klima v pospolitosti (tj. klima ve třídě v průběhu semináře), míra psychosomatické kondice čtoucího a posluchačů, vliv časových determinantů (denní doba, umístění semináře v týdenním rozvrhu...), žánr a druh konkrétního textu, složení a míra koherence pospolitosti, vztahy ve skupině, aktuální naladění čtoucího i jednoho každého naslouchajícího diváka atd. Přesto však již ze samé své podstaty některé fáze naopak podmiňují kvalitu či dokonce možnost existence fází dalších. (Bez fáze reflexe předešlé komunikace nemůže dojít k vědomé modulaci sdělování.) Z tohoto hlediska nelze následující řazení jednotlivých fází považovat za zcela nahodilé a svévolné. Fáze jsou popisovány z perspektivy čtoucího:

²⁸⁶ Srov. TOLSTOJ, A. N. *O literatuře*, s. 180.

0. Přípravná fáze – uvědomění si celku situace – letmá rekognoskace prostoru, uvědomění si přítomnosti posluchačů.
1. Rekonstrukce myšlenky a imaginativní zpřítomnění (rekonstrukce) představy zachycené textem (na této fázi recepce a konstrukce se podílí zejména direktivně-autorský pól vnitřního režiséra). Hlasité vyslovení obsahu (věty) vykonané pólem vnitřní herecké pozice.²⁸⁷
2. Percepce řeči vnitřním posluchačem.
3. Recepce reakce posluchačů.
4. Reflexe recepce vnitřním posluchačem/divákem.
5. Modulace způsobu komunikace na základě reflexe – kooperace autorského a hereckého pólu.

Po páté fázi následuje opět fáze první, která se se zřetelem k předchozímu opírá o další (navazující) část čteného textu; celý dialektický proces se tak opakuje. O pochodech retence a protence a jejich roli v anatomii čtení jako takové bude pojednáno v následující kapitole, proto se nyní zaměříme na jeden důležitý aspekt výše uvedeného pětifázového procesu, který je z hlediska budování vlastní komunikace mezi čtoucím a posluchači klíčový. Jde o virtuální dialog vnitřního posluchače s posluchači.

Tento virtuální dialog se zakládá zejména na druhé a čtvrté fázi – je jejich usouvztažením, které vytváří dynamickou tenzi, na jejímž základě čtoucí buduje komunikaci, popř. v ní pokračuje.

Pokud bychom tento virtuální dialog schematicky nahlíželi z hlediska procesu rekonstrukce komunikovaného obsahu a úspěšnosti komunikace, objevili bychom šest základních módů virtuálního dialogu, které spočívají v komparaci výsledků aktivity vnitřního a vnějšího posluchače. Pro přehlednost jsou tyto módy uspořádány v následující tabulce:

modus	vnitřní posluchač/divák	posluchači
zmatení	0	0
náhodná reprodukce	0	A
náhodné generování	0	B
izolace	A	0
soulad	A	A
inspirace	A	B

V tabulce jsou každému modu virtuálního dialogu přiřazeny hodnoty reprezentující (ne)zdařilost rekonstrukce obsahu (představy) na straně čtoucího a potažmo i na straně

²⁸⁷ Implicitní premisou pro sloučení těchto dvou procesů do jedné fáze je Merleau-Pontyho koncept myšlení řečí (skrže řeč). V tomto pojetí je dokonce i neslyšná myšlená řeč přemýšlení řečí. Myšlení je tedy vždy myšlením v řeči. Srov. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání*, § 32.

posluchačů. Ještě před popisem jednotlivých modů je zapotřebí uvést několik obecnějších skutečností.

Při popisu virtuálního dialogu vycházím z předpokladu, že čtoucí operuje buď s určitou rekonstrukcí (A), anebo bez ní (0) – tedy čte text, aniž by zpřítomnil původní představu, která byla fundamentem pro vznik textu. Posluchač může ve zpřítomňování představy rovněž selhat (0), ale zároveň může na základě úspěšné komunikace vytvořit vlastní představu, která je v hlavních rysech, popř. v nezanedbatelné míře podobná představě čtoucího, resp. představě evokované textem (A). Zároveň však může na základě slyšeného vybudovat *zcela odlišnou* představu, kupř. na základě asociace, pro kterou je čtené pouze impulzem (B). Přičemž je zapotřebí zdůraznit, že v praxi není hranice mezi A a B pevně stanovitelná.

Tuto schematicky zjednodušenou situaci je však třeba nahlížet optikou dalších skutečností. Předně je to fakt, že každý z posluchačů může mít a má odlišnou představu. Zde se však operuje se skupinou jako s více či méně homogenním celkem, jehož součástí může být i výrazný rušivý element (např. jednotlivci, kteří vnímají ironický text vážně, a kteří tudíž reagují oproti zbytku skupiny výrazně odlišně). Krom tohoto zjednodušení bylo při tvorbě tabulky také odhlédnuto od odlišností původní autorovy představy, která zakládala tvorbu textu, a její aktuální rekonstrukci čtoucím. Ačkoli může jít o značně změněnou představu (což má zejména z hlediska narativní psychologie zásadní význam), pro zachování srozumitelnosti popisu virtuálního dialogu zde od těchto odlišností na chvíli odhlédněme a vědomě přijmeme pro tuto chvíli zjednodušující tvrzení, že vnitřní divák nazírá vždy rekonstrukci A, ať již se jedná o obdobu původní představy A, anebo o její značně transponovanou verzi (A'). Stejně tak budeme uvažovat i o komunikaci na základě dané rekonstrukce představy. Ve skutečnosti však musíme mít na paměti reálnou komplikovanost celé problematiky, která se vyjeví kupř. při ironickém autorském čtení původně neironické představy, která je však již v aktuálních podmínkách četby (vlivem situace i možné proměny čtoucího autora) neudržitelná.

V neposlední řadě je nutno zohlednit určité zkreslení komunikace zapříčiněné možnou nepřesnou (či přímo chybnou) interpretací bezděčných reakcí posluchačů čtoucím autorem.²⁸⁸ Posluchačova reakce může ve skutečnosti odpovídat zcela jinému podnětu, než se autor domnívá, popř. může nastat situace, kdy posluchač své vnitřní rozpoložení neprezentuje srozumitelným či postřehnutelným způsobem.

Také je zapotřebí poznamenat, že tyto mody se nikdy nevyskytují v ryzí podobě – už jen proto ne, že skupina posluchačů sestává z originálních jedinců, kteří na čtení autora odpovídají svým specifickým způsobem. Výsledná podoba vnitřního dialogu je tedy určitým způsobem uchopenou polyfonickou souhrou rozličných reakcí posluchačů, které vnitřní divák komparuje se svými náhledy.

²⁸⁸ K tomu může docházet zejména v kolektivu, ve kterém se jedinci navzájem znají pouze málo či vůbec.

První tři mody jsou ovlivněny zejména aktivitou čtoucího – jeho (ne)schopností či nevolí rekonstruovat představu. Proto je buď komunikováno pouze toto nenahlédnutí, jak je tomu v prvním případě (zmatení), anebo je takovýto deficit na straně čtoucího do určité míry překlenut tvůrčí aktivitou posluchačů. V takovém případě pak posluchači mohou vytvořit více či méně věrnou představu. V prvním případě jde o náhodnou reprodukci (o které by šlo uvažovat jako o určité formě kongeniality), ve druhém případě, kdy již představa s obsahem textu souvisí spíše volněji, hovoříme spíše o náhodném generování či velmi svébytné interpretaci.

Zbylé tři mody jsou naopak formovány zejména aktivitou posluchačů. Ve všech třech případech se totiž čtoucímu autorovi daří rekonstruovat představu, na jejímž základě pak může sdělovat obsah textu (resp. představy) posluchačům. Ani to však ale není zárukou, že posluchač dovede konstruovat podobnou představu. Např. vlivem únavy, nepozornosti či dalších faktorů může posluchač navzdory dobře odvedené práci čtoucího selhat při vytváření korelující představy, jak je tomu v případě čtvrtého modu, kdy je autor se svým čtením od posluchače (posluchačem) „izolován“. Posluchač může ale naopak díky úsilí čtoucího i díky úsilí svému úspěšně konstruovat korelát autorovy rekonstrukce. Když si obě představy si více či méně odpovídají, jedná se o modus souladu. Takovýto modus je nicméně skutečně ojedinělým a vzácným fenoménem.²⁸⁹ V případě, že se představa posluchače od představy čtoucího výrazně či relevantně odlišuje, je záhodno hovořit spíše o šestém modu virtuálního dialogu, o modu inspirace.

Jak již bylo řečeno, tento virtuální dialog se aktualizuje (stává aktuálním) v mysli čtoucího, z čehož mimo jiné vyplývá, že se zakládá na neverbální komunikaci mezi čtoucím a posluchači, kterou čtoucí implicitně reflektuje virtuálním dialogem. Zde však může dojít ke zkreslení, někdy i značnému, neboť, jak jsem již výše předznamenal, reálná imprese a reflexe posluchače je posluchačem určitým způsobem (více či méně) bezděčně neverbálně vyjádřena a následně v rozličné míře čtoucím zpozorována a interpretována. Teprve jako takováto bezděčná interpretace vstupuje do virtuálního dialogu.

Ačkoli tedy může kvůli této hrozbě zkreslení jít o základy velmi vratké, nezbyvá čtoucímu než právě na těchto základech provádět modulaci komunikace (tj. fázi pátou), neboť virtuální dialog se vším, co k němu náleží, je to jediné, co je čtoucímu stran interpersonální komunikace bezprostředně během procesu samotné četby k dispozici.

Všechny tyto i předchozí úvahy o autorském čtení, o jeho dialogickém charakteru a somatickém rozměru, bych nyní dále doplnil o dvě další nahlédnutí. První pohled, zachycený v následující kapitole, představuje spíše mikroskopický drobný pohled upřený na samotný fenomén čtení. V ní bude popsána vrstevnatá struktura textu jakožto prostředku komunikace, kterou, je-li zdařilá, je možno charakterizovat modelem trojdimenzionálního pohledu.

²⁸⁹ Srov. INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*, § 12.

Následující kapitola si tedy všímá některých drobných fundamentálních situací, ke kterým dochází při četbě obecně, a tedy i při autorském čtení.

Pátá kapitola oproti tomu obsahuje komparativní analýzu autorského čtení a narativně orientované psychologie, resp. narativní psychoterapie. Spolu s korpusem třetí kapitoly tak představuje možnou odpověď na otázky vznesené v kapitole druhé (tj. na otázky po somatickém rozměru a dialogickém charakteru autorského čtení, resp. na otázky sebe-nalézání a sebe-proměně prostřednictvím literární tvorby a jejího veřejného autorského čtení). Čtvrtá kapitola svým umístěním i obsahem představuje filosofické zakotvení a fundamentální východisko jak pro kapitolu třetí, tak pro kapitolu pátou.

4 K anatomii čtení²⁹⁰

„Co dovede i čtenář, nechej na čtenáři.“²⁹¹

Jedním z fundamentálních principů autorského čtení, popř. psychosomaticky koncipované výchovy k řeči je fokus na sdělnost, tj. na zdařilou komunikaci s recipientem sdělení. Jinými slovy jde o připomínání důležitosti adresáta sdělení. A právě z tohoto hlediska je velice zajímavá a provokativní na první pohled nenápadná poznámka, kterou učinil Bertolt Brecht ve svém textu *Pět obtíží při psaní pravdy* (Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit)²⁹² během popisování „čtvrté obtíže“. Jde o postřeh, že z původního „psát někomu“ (Jemandem schreiben) se vlivem dějinných, ekonomických a dalších faktorů stalo pouhé „psát“ (schreiben).

Tento nepatrný posun, který ve světle autorského čtení zaměřeného mimo jiné na hledání a ohledávání komunikace s adresátem a na verifikaci komunikativnosti textu nabývá na důležitosti, se však zdá být pouhou špičkou ledovce podstatně hlubší problematiky. Některé její aspekty zde pojmenovává i sám Brecht. Je to například téma adresnosti psaní, která je podle Brechta klíčovým faktorem při poznávání a sdělování pravdy.²⁹³ Brechtovy vývody z pozorování tohoto fenoménu „odcizenosti“ textu však nejsou zcela systematické a vyčerpávající. Podrobnějším zkoumáním lze navíc odhalit jejich redukcionistický charakter. Právě proto představuje Brechtova poznámka výzvu pro systematictější výklad. Jejím zkoumáním se osvětlí i některé fundamentální skutečnosti, které ovlivňují autorské čtení jakožto specifickou situaci četby. Jinými slovy: ačkoli se v této kapitole budu zabývat především četbou obecně, bude možno veškeré závěry aplikovat i na fenomén autorského čtení, které je specifickou podobou (podmnožinou) četby.

Na následujících řádcích se proto pokusím nastínit některé skutečnosti související s uvedenou problematikou. Východiskem mi budou zejména některé důležité poznatky z oblasti fenomenologie čtení, potažmo anatomie literárního díla. Na jejich pozadí dostatečně vynikne komplikovanost celé problematiky, která se ukrývá pod povrchem nenápadné poznámky o posunu od „psaní někomu“ k „pouhému psaní“.

²⁹⁰ Tato kapitola je rozšířenou a upravenou verzí textu, který jsem publikoval v časopise *Reflexe*. Srov. ZEMAN, Vít. Čtení literárního díla jako fenomenologický problém. In *Reflexe: Filosofický časopis*. 2021, č. 61, s. 47–69. Dostupné online: <https://doi.org/10.14712/25337637.2022.3>

²⁹¹ WITTGENSTEIN, L. *Rozličné poznámky*, s. 117.

²⁹² Text byl poprvé vydán v Paříži r. 1935, Brecht jej však sepsal již o rok dříve jako ilegální komunikát, který měl být šířen v hitlerovském Německu.

²⁹³ Srov. BRECHT, B. *Pět obtíží při psaní pravdy*, s. 20.

4.1 Pět obtíží Bertolta Brechta a chirografická kultura

Brechtův text *Pět obtíží při psaní pravdy* se zakládá na fundamentálním přesvědčení, které je variací na slavný Marxův výrok: podle Brechta by se spisovatelská činnost neměla omezovat na interpretaci světa, ale měla by vést k jeho proměně.²⁹⁴ „Boj za lepší svět“, tj. boj proti lži a nevědomosti, pak spisovatel uskutečňuje tak, že tím, že říká pravdu o špatných poměrech, zapříčiní jejich nápravu.²⁹⁵ Poznání pravdy tak pro Brechta není samoúčelné. Naopak, je nutno ji „říkat kvůli důsledkům, které z ní plynou pro jednání“.²⁹⁶ A aby tato náprava světa byla možná a účinná, je podle Brechta zapotřebí překonat přinejmenším patero obtíží:

„[Píšíci autor] musí mít odvahu psát pravdu, přestože se všude potlačuje; musí mít moudrost rozpoznat pravdu, přestože se všude zastírá; musí zvládnout umění ozřejmit, že pravda je zbraň; musí mít soudnost vybrat si ty, v jejichž rukou bude účinná; musí si osvojit lstivost, jak ji mezi těmito lidmi rozšiřovat.“²⁹⁷

Obšrný popis těchto potíží, jejich implicitních premis i implikací vzhledem k záměru a rozsahu této práce musím ponechat stranou. Namísto toho se zaměřím na jeden konkrétní poznatek, který Brecht uvádí v souvislosti se čtvrtou obtíží a který je z hlediska dalších úvah klíčový. Brecht poukazuje na letitou tradici přístupu k textům jako k obchodní komoditě, kterou kritizuje z marxistické perspektivy:

„[D]uševní produkce‘ je chápána jako produkce sensu stricto, tedy jako činnost, za niž dostáváme příjem a vyrábíme předměty obíhající na trhu. Literární dílo, výtvar génia, překračující hranice veškeré ideologie, je objednávané, publikované nakladatelstvím nebo v novinách, prodávané knihkupcem a kupované osobou, která nejen že miluje knihy, ale má i potřebné finance, aby je mohla získat.“²⁹⁸

Právě tato praxe podle Brechta zapříčiňuje postupné odcizení – ztrátu odpovědnosti autora za text i pokles jeho zájmu o další osudy toho, co vytvořil. Texty jsou tak coby zboží teoreticky k mání pro každého, kdo má patřičné finanční prostředky, zatímco ve skutečnosti ztrácejí jakéhokoli konkrétního adresáta. „Z původního ‚psát někomu‘ se stalo jen ‚psát‘.“²⁹⁹ Spolu se Zofíí Mitosekovou, která komentuje obdobné téma, pak můžeme dodat, že hodnota literárního textu je v takovémto případě determinována jeho směnnou hodnotou; umělecké dílo je degradováno na zkonsumovatelné zboží a autor se stává literárním proletářem.³⁰⁰ Brecht tak

²⁹⁴ Srov. BRECHT, B. *Divadlo zábavné nebo naučné?* s. 32.

²⁹⁵ Srov. BRECHT, B. *Pět obtíží při psaní pravdy*, s. 13–28.

²⁹⁶ BRECHT, B. *Pět obtíží při psaní pravdy*, s. 17.

²⁹⁷ BRECHT, B. *Pět obtíží při psaní pravdy*, s. 13.

²⁹⁸ MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 353.

²⁹⁹ BRECHT, B. *Pět obtíží při psaní pravdy*, s. 20.

³⁰⁰ Srov. MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 353–357.

zcela v intencích svých ostatních úvah apeluje na návrat k (pokud možno) konkrétně adresovanému sdělování pravdy.

Tím *de facto* odkrývá část hlubších mechanismů současné kultury písma, jež je formována dlouhodobým historickým procesem, který „začal v době, kdy neznámý sumerský génius přišel na to, že fyzický symbol může reprezentovat slovo“.³⁰¹ Vynález písma totiž dle norského antropologa Thomase Eriksena implikuje možnost oddělit sdělení od existenciálního kontextu pospolitosti komunikujících, umožňuje vytvořit odstup mezi jazykem a mluvčím.³⁰² Text tak na rozdíl od promluvy stojí osamocen. Sestává pouze z verbální složky, zatímco mluvené slovo zahrnuje i složku neverbální a bezprostřední situační kontext.

Osamocení se ovšem netýká jen textu jako takového. Walter Ong v *Technologizaci slova* upozorňuje na to, že i autor je psaním stavěn do osamělé pozice. Píšící autor má totiž tendenci se během psaní izolovat – a to dokonce i od těch, kteří jsou potenciálními čtenáři jím vytvářeného textu.³⁰³ Během seminářů autorského čtení naopak dochází díky navozování komunikace mezi čtoucím a posluchači ke kompenzaci této autorské izolace.³⁰⁴ Ale i tak nicméně platí, že oproti situaci mluvené komunikace usnadňuje nová situovanost píšícímu autorovi zapomínání na konkrétního adresáta, resp. jeho nahrazení adresátem obecným. V krajních případech se tak dokonce může jednat o text implicitně adresovaný všem, a tedy, jak by upozornil Brecht, nikomu.

Sdělení bez adresáta je v určitém slova smyslu sdělením odcizeným. Prakticky lze tento fenomén pozorovat a demonstrovat na určitých posunech a změnách, které nastávaly u psaného vyjadřování, čímž se postupně etabloval odlišný kód (a s ním související způsob uvažování) mluveného a psaného projevu. Psaný projev se například odcizuje původním charakteristikám mluvy. Toho si všímá Ong: kumulativní a aditivní tendence řeči se pozvolna mění v kategorizaci a analýzu, v níž je původní redundantnost, resp. mnohomluvnost řeči spíše na obtíž. Písmem se také otupuje agonistický tón mluvy a stejně tak se umenšuje vliv situačního kontextu a nutnost provázat řeč s přirozeným světem.³⁰⁵

Brecht byl díky četbě Hegela a Marxe s pojmem odcizení obeznámen. Jím hojně používaný zcizovací efekt, tj. určitý úkon herce či specifická divadelní kompozice upozorňující diváka na to, že hra je právě jen hrou, nikoli skutečností, má být ostatně způsobem, jak se se stavem odcizení vypořádat – „*jak jej odkrýt, poznat a změnit*“.³⁰⁶

Otázkou ovšem i nadále zůstává, nakolik byl Brecht obeznámen, resp. nakolik vůbec uvažoval o různých formách odcizování v souvislosti s přechodem od orální k chirografické, tj. s písmem spjaté, a typografické, tedy tiskařské, kultuře. Je přinejmenším pravděpodobné,

³⁰¹ ERIKSEN, T. H. *Tyranie okamžiku*, s. 40.

³⁰² Srov. ERIKSEN, T. H. *Tyranie okamžiku*, s. 40.

³⁰³ Srov. ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 118–119.

³⁰⁴ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 239.

³⁰⁵ ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 47–70.

³⁰⁶ HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, s. 187.

že výše nastíněné charakteristiky chirografické kultury Brecht explicitně sám nedefinoval. To ovšem nikterak nebrání tomu, aby právě na jejich základě byla původní Brechtova myšlenka o „odcizenosti“ písma nadále adekvátně interpretována. Tím vznikne pozadí, které dá vyniknout závažnosti a určité paradoxnosti oné nenápadné formulace, že z procesu psaní se z určitých důvodů vytrácí adresát.

V souvislosti s autorským čtením pak celá tato problematika nabývá na významu. Pokud je totiž autorské čtení pokusem o poučený návrat k oralitě, resp. pokusem o sekundární oralitu,³⁰⁷ je klíčová otázka, nakolik je čtený text hotovým produktem (komoditou) a nakolik je naopak čtený text procesem (komunikací). Na tyto otázky se snažím odpovídat úvahami sepsanými v této kapitole. Za pomoci úvah z oblasti fenomenologie čtení (obohacené některými úvahami z oblasti naratologie a pragmatické lingvistiky) se snažím ukázat, že text, který si nárokuje být procesem (a nikoli jen komoditou), musí jakožto celek být mj. (meta)ilokucí pozvání, která odpovídá bytostně dialogickému charakteru textu. Tuto úvahu se pokusím přiblížit ve zbytku této kapitoly.

4.2 Komunikace autora a čtenáře prostřednictvím textu

Filosofující pohled na komplementární procesy psaní a čtení uvedu krátkým obrazem z úvahy o psaní Alexeje Nikolajeviče Tolstého:

„Vy, spisovatel, jste byl vyvržen na neobydlený ostrov. A máte, to předpokládáme, jistotu, že do posledního dne života nespátříte lidskou bytost a že to, co po vás zůstane, se nikdy nedostane na světlo. Začal byste psát romány, dramata, verše? Samozřejmě že ne. [...] Tesknil byste po společníkovi, po člověku, který by s vámi všechno prožíval, po druhém pólu nezbytném pro vznik magnetického pole, těch dosud tajemných proudů, které vznikají mezi řečníkem a davem, mezi jevištěm a hledištěm, mezi básníkem a jeho posluchači. ... Umělec je nabit jenom jednopólovou silou. Ke vzniku tvořivého proudu je třeba druhého pólu – člověka, který vnímá a spoluprožívá – kruhu čtenářů, třídy, národa, lidstva.“³⁰⁸

Východiskem pro následující úvahy bude – v souladu s uvedeným citátem – běžná situace mezilidské komunikace; v případě čtení a psaní tedy půjde o komunikaci mezi píšícím autorem a čtenářem. Ačkoli komunikace formou psaní a čtení může probíhat v situaci vzájemné přítomnosti všech zúčastněných aktérů komunikace, častěji a primárně probíhá v situaci určité vzájemné distance mezi komunikujícími, a to jak distance prostorové, tak časové, popřípadě časoprostorové.³⁰⁹ Právě díky této distanci může méně pozornému čtenáři, a v určitých

³⁰⁷ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 235.

³⁰⁸ TOLSTOJ, A. N. *O literatuře*, s. 97–98.

³⁰⁹ Srov. ERIKSEN, T. H. *Tyranie okamžiku*, s. 42. případně také ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 119.

případech i méně pozornému autorovi, uniknout skutečnost, že se i v případě psaní a čtení jedná v první řadě o komunikaci, která je komponována tak, aby autor čtenáři předal určité sdělení (popř. mu zprostředkoval zážitek určité estetické kvality). Čtenář se pak do této komunikace zapojuje svým přijetím či nepřijetím jednotlivých částí kompozice. Tento problém je mimořádně složitý. Právě proto se mu budeme podrobněji věnovat v další části této kapitoly. Nyní však setrvejme u konstatování, že zkušený čtenář by měl být schopen pamatovat na to, že literární dílo je především a zejména prostředkem komunikace mezi autorem a čtenářem.³¹⁰

Přesto však čtení textu reálným čtenářem nelze jednoduše považovat pouze za – aristotelsky řečeno – účelovou příčinu, tj. za cíl, k němuž literární dílo směřuje a jehož uskutečnění rozhoduje o existenci díla. Role reálného čtenáře daleko spíše odpovídá příčině, jak ji popisuje Mackieho teorie tzv. „INUS podmínky“.³¹¹ Tato teorie tvrdí, že chápání nějaké příčiny jako nutné podmínky účinku není dostatečné. Stejně tak nedostačuje ani definice příčiny jako dostatečného důvodu účinku. Teorie INUS podmínky pak jako řešení nabízí kombinaci těchto aspektů, které dohromady lépe postihují charakter příčiny.³¹² Čtenář by tak byl „nedostačující, avšak nutnou částí podmínky, která je sama nikoli nutná, avšak postačující pro výsledek“, tedy pro literární dílo.³¹³ Jinými slovy, reálný čtenář sám o sobě není dostatečnou podmínkou pro vznik literárního díla; není vzhledem ke vzniku textu vše-určujícím elementem. Je ale pravdou, že text s existencí čtenáře počítá; tímto čtenářem nicméně může být i čtenář implikovaný, tj. charakteristická struktura textu, která případnému reálnému čtenáři udává podmínky recepce³¹⁴, do určité míry a v určitém slova smyslu pak i fiktivní adresát, který je „přímým publikem vypravěče ve fikčním světě.“³¹⁵ Text tedy v tomto smyslu není na reálného čtenáře odkázán *absolutně*.

Vraťme se nyní k situaci mezilidské komunikace uskutečňované prostřednictvím četby. Do bipolárního vztahu dvou aktérů „autor – čtenář“ vstupuje třetí člen: text,³¹⁶ tedy určitým způsobem fixované sdělení.³¹⁷ Literární dílo je přitom jak sdělením samým, tak i vehikulem, „formou“, jejímž prostřednictvím je sdělení předáváno. Takto konstituovaná komunikace je pak z hlediska autora především otázkou poetiky a rétoriky³¹⁸, z hlediska čtenáře záležitostí psychologie čtení a z hlediska dynamického vztahu literárního díla a čtenáře doménou fenomenologie čtení.³¹⁹

³¹⁰ Srov. HARDING D. W. *Psychological Processes in the Reading of Fiction*, s. 317.

³¹¹ INUS je zkratkou čtyř klíčových anglických pojmů, z nichž sestává Mackieho definice příčiny: insufficient, necessary, unnecessary, sufficient.

³¹² Srov. MACKIE, J. L. *Causes and Conditions*, s. 245–264.

³¹³ MACHULA, T. *Filosofie přírody*, s. 106.

³¹⁴ Srov. ISER, W. *Der Akt des Lesens*, s. 50 nn.

³¹⁵ KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 111.

³¹⁶ Zde je třeba poznamenat, že ani reálný autor, ani reálný čtenář nejsou součástí textu, potažmo literárního díla. Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 7.

³¹⁷ „To, co je komunikováno, není pouze smysl díla, nýbrž vposled svět, který toto dílo rozvrhuje a který je jeho horizontem.“ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III*, s. 258.

³¹⁸ „[A]utor se neobejde bez rétoriky, může si zvolit pouze to, jaký druh rétoriky použije.“ BOOTH, W. C. *Typy vyprávění*, s. 42.

³¹⁹ Srov. RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III*, s. 224–259.

Aniž bychom zde jakkoli znevažovali vztah autora a jeho díla, je vhodné jako vlastní prostor komunikace označit až *vztah* čtenáře a literárního díla, protože právě v tomto vztahu ke střetnutí autora a čtenáře, byť zprostředkovanému, dochází. (V případě autorského čtení modifikuje fyzická přítomnost autora tento vzorec komunikace.) Nicméně právě toto střetnutí je určitým způsobem analogické k procesu komunikace mluvené. To je také jedním z důvodů, proč právě tento vztah představuje klíčový prvek pro naše další zkoumání.

Střet autora a čtenáře, o němž je zde řeč, se odehrává na poli literárního díla,³²⁰ které je tudíž, obrazně řečeno, arénou pro souhru imaginace autora a čtenáře.³²¹ Toto setkání má charakter aktivně tvůrčích čtenářských odpovědí na autorovy výzvy. Řečeno žargonem výtvarného umění: čtenář vybarvuje črty vyhotovené autorem – vytváří si představy o postavách, prostoru děje apod.³²²

Existence literárního díla má v tomto ohledu dynamický charakter. Je sice jistým způsobem naplněna čtenářem a ve čtenáři,³²³ ale zároveň je na čtenáři nezávislá, neboť čtenář pouze do-určuje, konkretizuje jednu z možných výsledných podob literárního díla.³²⁴ To je přitom již samo o sobě pre-konstituováno imanentním „vztahem“ implikovaného autora (autorem zformované autorské sebe-stylizace) a implikovaného čtenáře (tedy textové struktury odpovídající ideálně kooperujícímu recipientovi).³²⁵ Zároveň je však nutno poznamenat, že „vztah“ textových struktur implikovaného autora a implikovaného čtenáře nelze chápat jako fikční komunikaci (textové strategie díla nemohou komunikovat), ani jako podobu dialogu reálného autora a reálného čtenáře.³²⁶ Nicméně všechny tyto vrstvy jsou ovlivněny zápasem autora (nejen) s médiem jazyka o adekvátní artikulaci sdělení.

Pokud by literární dílo existovalo výlučně prostřednictvím reálného čtenáře, existovala by kupříkladu nikoli jedna Kafkova *Proměna*, ale množství odlišných verzí *Proměny* odpovídající počtu čtenářů. Stejně tak, v souladu s myšlenkami Romana Ingardena, nelze identifikovat literární dílo s autorovými prožitky zakoušenými a zachycovanými během psaní. Stejně tak i „*autentické záměry tvůrce díla zůstávají nedosažitelné.*“³²⁷ Jediné, k čemu má čtenář během četby přístup jsou totiž výlučně *jeho* (tj. čtenářovy) mentální stavy. Tyto mentální stavy se však více či méně odlišují od mentálních stavů písícího autora.³²⁸ Tato odlišnost je zapříčiněna zejména odlišností reálného čtenáře a autora, jejich rozdílnou životní zkušeností a situovaností. Existence literárního díla se tak plně, tj. v čtenářem aktualizované podobě, realizuje teprve až během aktu komunikace čtenáře s textem, resp. s nepřítomným autorem

³²⁰ Literární dílo je zároveň prostorem pro tuto interakci i plodem této interakce, nakolik je právě ona interakce příčinou aktualizace potenciálů textu stát se literárním dílem.

³²¹ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 280.

³²² Srov. GOTTSCHALL, J. *The Storytelling Animal*, str. 5.

³²³ Srov. POULET, G. *Phenomenology of Reading*, s. 53–68.

³²⁴ Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 62.

³²⁵ Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 110.

³²⁶ Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 100.

³²⁷ KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 99.

³²⁸ Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární* § 4.

skrze text, takže bychom přesněji mohli hovořit o *oživování* literárního díla prostřednictvím čtení textu. V tomto světle pak lze vykládat i následující úvahu Romana Ingardena:

„Teprve když přecházíme od díla jakožto schematického, izolovaně chápaného výtvoru k jeho konkretizaci, která se vytváří (nebo znovuvytváří) při procesu aktivního čtení, můžeme tuto konkretizaci považovat za určitý rozvíjející proces, při kterém různé součásti díla (resp. konkretizace) začínají nabývat jakoby zdání života, činností a funkcí.“³²⁹

Ačkoli Ingarden hovoří o díle i v případě absence reálného čtenáře, domnívám se, že je tu zapotřebí, v návaznosti na myšlenky Wolfganga Isera, učinit nezbytné rozlišení pojmů literární dílo a text.³³⁰ Pojmem text bude v rámci této práce označován zejména výtvor autora, který je literárním dílem pouze potenciálně.³³¹ Text o sobě je jakýmsi latentním literárním dílem. Literární dílo v užším slova smyslu vzniká teprve při procesu četby, kdy jsou reálným čtenářem potence textu aktualizovány. Literární dílo je tak čtenářovou aktivitou přivedeno k životu, oživeno. Termínem „oživeno“ je míněn především fakt, že do procesu konkretizace je nezbytně zahrnuta specifická životní zkušenost čtenáře, přidávající k dílu nový a jedinečný rozměr, který je oživuje. Tato skutečnost je pak velmi důležitá, pokud bychom uvažovali o terapeutickém potenciálu (autorského) čtení a o procesu sebepoznávání skrze četbu a (autorský) text. Těmto úvahám se blíže věnuji v následující kapitole. Nyní bych však rád pokračoval ve filosofickém (fenomenologickém) zkoumání četby a literárního díla.

4.3 K anatomii literárního díla

Předchozí úvahy bych nyní rád dále rozvedl popisem anatomie literárního díla. Východiskem budiž tvrzení, že samotný text je výtvozem daného autora. V návaznosti na myšlenky Petera Mendelsunda můžeme toto tvoření popsat tak, že autor při procesu psaní textu vnímá nebo si představuje určité plynoucí kontinuum reality, například oceán, u něhož si povšimne určitého detailu, například jedné konkrétní vlny. To, zda se jedná o detail reálný – popis reálně existujícího předmětu, stavu či situace –, anebo detail fiktivní – tj. detail přimyšlený k realitě nebo detail jako součást komplexnější fantazie –, je zde podružné. Jakmile autor tento rozlišený detail verbálně či písemně fixuje, dochází k jeho petrifikaci: z vlny, která byla původně součástí dynamického celku reality, se stává nepohyblivý, „přišpendlený“ exponát.

³²⁹ INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*, § 13.

³³⁰ ISER, W. *The Reading Process*, s. 279. Když Iser hovoří o své vlastní teorii, říká, že se tato teorie estetického účinku „zaměřuje na to, jaký dopad má literární text na své implikované čtenáře a jakým způsobem vyvolává reakci.“ ISER, W. *Jak se dělá teorie*, s. 74.

³³¹ Zde je zapotřebí spolu s Karlem Hausenblasem, který ovšem tuto problematiku zkoumá z poněkud odlišné – stylistické – perspektivy, poznamenat, že různí autoři se vzájemně liší ve vymezování obsahu pojmu „text“. Hausenblas sám pak předkládá výčet sedmi základních terminologických vymezení. Pojem „text“ tak může představovat: (1) písemný verbální výtvor, (2) jazykový komunikát – mluvený i psaný, (3) jakýkoli komunikát (tj. kupř. i hudební skladbu), (4) parole, tj. projev, konkrétní manifestaci jazyka, (5) korpus, tedy souhrn řečových výtvorů realizovaných kolektivem a (7) souhrn všech výtvorů (i neverbálních) komunikační povahy. Srov. HAUSENBLAS, K. *Od tvaru k smyslu textu*, s. 28.

Právě narušením celku kontinua jsouciho, resp. vytržením a fixováním určitého detailu, se sice z hlediska zobrazení realita nutně redukuje a zkresluje, ale zároveň vzniká určitý nástroj, který čtenáři umožňuje vidět celek, tj. v našem případě oceán. Text je tedy reduktivní petrifikací a expozicí výseku, který odkazuje k širší a hlubší realitě: nasvícením signifikovaného dává tušit existenci něčeho již nesignifikovaného. A pro správné pochopení a uchopení je nezbytné jej vnímat právě i z hlediska této jeho funkce. V opačném případě, tedy ve chvíli, kdy by text byl chápán jako přesné a vyčerpávající zobrazení zobrazovaného, by mohlo dojít ke zmatení. Tedy k tomu, že by text jakožto nástroj vytvořený za účelem komunikace určité skutečnosti tuto skutečnost recipientovi zastíral. Obrazně můžeme hovořit o situaci, kdy kvůli zkoumání brýlí dotyčný nevidí krajinu, popřípadě o lehce odlišné situaci, v níž pozorovatel kvůli zírání na vlnu přehlédne oceán.³³²

Jak ale bylo výše naznačeno, literární dílo nelze redukovat pouze na text, a to i navzdory tomu, že text je jeho klíčovou složkou. Text představuje pouze jeden z pólů literárního díla, jak o něm budeme uvažovat níže v souvislosti s popisem jeho anatomie. Z hlediska anatomie literárního díla je pak možné uvést minimálně tři paralelní, a do jisté míry i vzájemně se doplňující, strukturální konstelace, které lze v rámci literárního díla rozlišit. Bližšímu zkoumání těchto struktur se věnují následující řádky.

4.3.1 Třikrát o strukturách

V této chvíli se tedy budeme věnovat popisu třech struktur, které lze v rámci literárního díla vyzorovat. Především se jedná o (1) bipolární charakter literárního díla, jenž je konstituován textem a konkrétním čtením textu; v textovém pólu literárního díla lze pak rozeznat (2) strukturu „implikovaný autor – implikovaný čtenář“³³³ a v textech s narativním charakterem také strukturu „vypravěč – fikční adresát“.³³⁴ Třetí strukturu pak tvoří (3) harmonická³³⁵ souhra čtyř vrstev textu,³³⁶ kterou popsal fenomenolog Roman Ingarden.³³⁷ Všem třem strukturám se budu na následujících řádcích věnovat v pořadí, které je zde předznamenáno.

³³² Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 140–141.

³³³ Srov. RICOEUR, P. *Čas a vyprávění* III, s. 245.

³³⁴ Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 115. Přičemž platí, že: „Vypravěč je mluvčím narativní výpovědi. Jeho prostřednictvím jsou sdělovány narativní informace. Naratologové se ve většině shodují na tom, že existence vypravěče je dána samou existencí vyprávěného. [...] Narativní text komponuje autor, kdežto vypravěč je výsledkem postupné čtenářovy konstrukce. Vypravěč tedy nestojí před narativem jako jeho tvůrce, nýbrž je jeho součástí a jeho existence vyvstává až při čtení textu.“ KUBÍČEK, T. – HRABAL, J. – BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 124.

³³⁵ Zohledníme-li postmoderní tvorbu, může se jednat také o záměrný nesoulad. K tomu srov. CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA, E. *Textual Indeterminacy Revisited*, s. 10. Metoda interpretace textu, která se zakládá na této Ingardenově teorii se pak, dle W. Isera, naopak vyznačuje odkrýváním soustavného střetávání disharmonií. Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie*, s. 41.

³³⁶ Ingarden sám používá pojem „umělecké dílo literární“. K tomu srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 2. Obsah tohoto jím užívaného pojmu ale přesněji, nikoli však zcela, odpovídá zde užívanému pojmu „text“.

³³⁷ Struktury (2) a (3) se *stricto sensu* týkají zejména textu. Avšak vzhledem ke skutečnosti, že text je nedílnou složkou literárního díla, jak je patrné z vymezení struktury (1), představují i struktury (2) a (3) integrální součásti celku literárního díla. Ačkoli se tedy nejedná o struktury přítomné v celém literárním

(1) Jak jsem právě naznačil, na literární dílo lze pohlížet z hlediska jeho bipolární struktury, která je konstituována na jedné straně textem jako takovým a na straně druhé souborem čtenářových odpovědí textu.³³⁸ Nejvýznačnější z odpovědí čtenáře je jeho aktivní, tvůrčí činnost – dourčení míst nedourčenosti, již Roman Ingarden popisuje následovně:

*„[čtenář] musí nejen formou rozumění proniknout k tomu, co je vyjádřeno implicitně („mezi řádky“), ale kromě toho musí vlastní iniciativou a důvtipností vyplnit místa nedourčenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští.“*³³⁹

Existence takovýchto míst nedourčenosti plyne z toho, že každý text je konečný, tj. sestává z konečného počtu slov. Vždy tedy bude pouze ukotvením, ale nikoli absolutně vyčerpávajícím popisem zobrazovaného, reality či fantazie.³⁴⁰ To ale neznamená, že by text nemohl zobrazované vystihnout. Naopak, říká se tím pouze tolik, že text není s to zobrazované postihnout *absolutně*. Tuto myšlenku můžeme ilustrovat na příkladu předmětu *P* a jemu přisuzovaných či nepřisuzovaných vlastností. Na základě určitého souboru vět náležejících do daného textu lze o určitém předmětu *P* tvrdit, že má, popřípadě nemá, určitou vlastnost *v*. Zároveň ale na základě téhož souboru vět nelze o předmětu *P* tvrdit, že má nebo nemá vlastnost *u*. Z hlediska vlastnosti *u* je tedy předmět *P* nedourčený.³⁴¹

V rámci literárního díla je však takovýto deficit deficitem pouze na první pohled. Adekvátní vystižení předmětu *P* totiž – na rozdíl od absolutního zachycení – nevyžaduje vyčerpávající výčet jeho vlastností: přespříliš detailní popis naopak mnohdy může být příčinou určité topornosti, neživosti textu, potažmo literárního díla. Živost literárního díla je tak podle Ingardena notnou měrou určována aktivitou čtenáře, který na základě informací o vlastnosti *v* libovolně doplní kupříkladu vlastnosti *x* a *z*.³⁴² Toto dourčování lze obrazně chápat, jak již bylo výše řečeno, jako vybarvování skic načrtnutých textem.³⁴³

Pól čtenářovy odpovědi tak společně s pólem autorovy tvorby, tj. pólem textu, konstituují bipolární existenci literárního díla.³⁴⁴ Literární dílo však není ani s jedním ze svých pólů identické. Za literární dílo nelze pokládat pouze samotný text, tj. určitý výsledek³⁴⁵ tvůrčího procesu autora. Zároveň je však nelze ztotožňovat ani s odpovědí, tj. konkretizací, dourčením ze strany čtenáře. Literární dílo spíše existuje v dynamickém napětí mezi tvůrčím uměleckým

díle, ale pouze v jeho části, můžeme o nich v určitém smyslu hovořit jako o strukturách, popř. substrukturách literárního díla.

³³⁸ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 279.

³³⁹ INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*, § 11.

³⁴⁰ Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 30.

³⁴¹ Srov. INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*, § 11.

³⁴² Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 142–157.

³⁴³ Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 172.

³⁴⁴ Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie*, s. 28.

³⁴⁵ Pojem „výsledek“ je zde použit v širším slova smyslu, zahrnuje tedy i text ne-hotový, text *in statu nascendi*, který autor jakožto určitou fází procesu čte v rámci autorského čtení.

počinem a aktivním estetickým prožíváním.³⁴⁶ Jinými slovy, dílo ve své plné existenci a živosti vyvstává teprve z aktivní kooperace autora a čtenáře. Zde se však již musíme přesunout k druhé struktuře konstituující literární dílo (2).

Platí, že dílo existuje také nezávisle na reálném čtenáři jakožto „vztah“ implikovaného autora a implikovaného čtenáře: je souborem do jisté míry neaktualizovaných potencií, které jsou aktivitou reálného čtenáře aktualizovány. Zde je nutno poznamenat, že vztah implikovaného autora a implikovaného čtenáře nesmí být zaměňován za fikční dialog vypravěče a fikčních adresátů, ke kterému dochází na jiné úrovni textu, potažmo literárního díla. Zatímco lze tento dialog situovat do úrovně fikčního zprostředkování textu, je vztah implikovaného autora a implikovaného čtenáře charakteristický pro „vyšší“ úroveň komunikace (s) textem.³⁴⁷

Z hlediska čtenářovy aktualizace neaktualizovaných potencií textu by ideálním, či limitním, případem (teoreticky) bylo absolutní čtenářské naplnění všech potencií díla. Jinými slovy, šlo by o prakticky neuskutečnitelný akt naprostého vyčerpání veškerých významových podob literárního díla jedním čtenářem.³⁴⁸

Nyní se ale podívejme podrobněji na kategorie implikovaného autora a implikovaného čtenáře. Pojem implikovaného autora značí určitou autorskou sebe-stylizaci patrnou v díle: způsob, jakým se autor v díle prezentuje. Či jak píše Wayne Booth:

„Dokonce i román, v němž není žádný vypravěč dramatizovaný, v sobě implicitně zahrnuje obraz autora, který stojí za vším děním [...] Implikovaný autor se vždy liší od ‚skutečného člověka‘ – ať už si ho představujeme jakkoliv –, jenž při psaní svého díla vytváří jakousi lepší verzi sebe sama, své ‚druhé já‘...“³⁴⁹

Dokonce platí, že různé texty od téhož autora zahrnují různé autory implikované. Implikovaného autora pak, nelze zaměňovat s vypravěčem, skrze kterého reálný autor předkládá čtenáři fikční svět.³⁵⁰ „Vypravěč je přítomen v každém vyprávění, ale pouze jako narativní funkce, nikoli jako plně individualizovaný fikční mluvčí.“³⁵¹ Když se ale vrátíme

³⁴⁶ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 279 Zde se naráží na samotný základ fenomenologické teorie umění: „Právě tak jako autor vnímá dané (či imaginární) věci a dává jim v díle tvar, uchopuje dílo čtenář: ten zas musí dát tvar autorovu zprostředkování vnímaného světa.“ ISER, W. *Jak se dělá teorie*, s. 28.

³⁴⁷ Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 115. Text, ve kterém je vypravěč totožný s implikovaným autorem lze označit za faktuální, zatímco text, kde implikovaného autora a vypravěče ztotožňovat nelze, je textem fikčním. Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 102–103.

³⁴⁸ ISER, W. *Der Akt des Lesens*, s. 50–67.

³⁴⁹ BOOTH, W. C. *Typy vyprávění*, s. 43. Je zároveň zapotřebí poznamenat, že pojem implikovaného autora nelze ztotožňovat s pojmem vypravěče. Napříč různými texty lze totiž pozorovat vzájemné odlišné „vzdálenosti“, implicitní distancování se implikovaného autora od vypravěče. Srov. BOOTH, W. C. *Typy vyprávění*, s. 43–45.

³⁵⁰ Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 99–101.

³⁵¹ KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 109.

ke kategorii implikovaného autora, zjistíme, že se zdaleka nejedná o neproblematický fenomén. Jak upozorňuje P. Ricœur:

„Reálným problémem psychologie tvorby je pochopit, proč a jak na sebe určitý reálný autor bere ten či onen převlek, tu či onu masku, stručně řečeno ‚druhé já‘, které jej mění na ‚implikovaného autora‘. Problém složitých vztahů mezi reálným autorem a různými oficiálními verzemi sebe sama, které vytváří, zůstává i nadále problémem...“³⁵²

Ačkoli nemám ambice plně odpovědět na Ricœurův vznesený problém, domnívám se, že podstatnou roli v procesu tvorby implikovaného autora a potažmo i vypravěče hraje jednak autorova potřeba vytvořit si odstup od toho, co sděluje, tj. potřeba nebýt zcela identický s obrazem autora zachyceným v textu, jednak neschopnost vytvořit takovéto zachycení (implikovaný autor je z tohoto hlediska vždy karikaturou a redukcí). Implikovaný autor je tak možným prostředkem k vytvoření takového odstupu i manifestací neschopnosti plně se vetknout textu. Zároveň se zde nabízí možnost práce s mystifikací: vše v textu, co poukazuje k autorovi, nelze apriorně reálnému autorovi připisovat. Implikovaný autor proto může být více či méně záměrnou mystifikací.³⁵³

Další dimenze popisovaného fenoménu pak spočívá v určité reciprocitě, která charakterizuje vztah implikovaného a reálného autora. Ve skutečnosti tomu totiž není pouze tak, že by reálný autor vytvářel autora implikovaného, ale podoba implikovaného autora může zpětně působit na autora reálného a formovat jej. Výtvar tak zpětně působí na tvůrce.³⁵⁴ Tohoto fenoménu si všiml a poeticky jej v souvislosti se zkoumáním ironie popsal Vladimír Jankélévitch, který upozornil, že „není možné nosit celý život jistý oblek, aniž bychom v jisté míře nepřijali za své ideje tohoto obleku...“³⁵⁵ Autor, který je tedy na vědomé i nevědomé úrovni konfrontován se svou sebe-stylizací, z této sebe-stylizace může cosi přijmout, anebo se naopak vůči některému jejímu aspektu vymezit. Na základě vztahu k vlastní sebe-stylizaci se tedy reálný autor mění.

Komplementární postavení vzhledem k implikovanému autorovi má implikovaný čtenář, který je rovněž imanentní součástí textu. Pojmeme implikovaný čtenář označují určitou nabídku role pro potenciálního čtenáře, jež je přítomná v samotné struktuře textu. Touto nabídkou se reálný autor může snažit přiblížit reálnému čtenáři či se vůči němu vymezit.³⁵⁶ Implikovaného čtenáře lze také popsat jako určitou textovou strategii, „*kteřá předpokládá, že čtenář bude*

³⁵² RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III: Vyprávěný čas*, s. 228. Situace by byla ještě komplikovanější, pokud bychom chtěli koncept „implikovaného autora“ srovnat s obdobnými koncepty, kupříkladu s konceptem „obrazu autora“, který lze definovat jako určité aspekty autorovy osobnosti reprezentované jazykovou stránkou autorova díla či celé jeho literární tvorby. Srov. MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 237.

³⁵³ Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 99.

³⁵⁴ Srov. KABELÉ, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 321.

³⁵⁵ JANKÉLÉVITCH, V. *Ironie*, s. 117.

³⁵⁶ Srov. ISER, W. *Der Akt des Lesens*, s. 50 nn.

*schopen textu rozumět a kooperovat s ním.*³⁵⁷ Zatímco implikovaný autor je tedy – obrazně řečeno – určitá maska (kterážto má podobu určité textové struktury), kterou si (ať již vědomě, či nevědomě) nasazuje autor reálný, v případě implikovaného čtenáře je vhodné mluvit spíše o úloze, kterou text nabízí reálnému čtenáři.³⁵⁸

Implikovaný autor a implikovaný čtenář jsou tedy v určitém slova smyslu koreláty reálných aktérů – reálného autora a reálného čtenáře. Je však nutno podotknout, že způsob korelace autorů, reálného a implikovaného, a korelace čtenářů, reálného a implikovaného, se vposledku různí. Jak upozorňuje Paul Ricoeur: „*Zatímco reálný autor [...] mizí v autorovi implikovaném, implikovaný čtenář se materializuje v reálném čtenáři.*“³⁵⁹ Čtenář se tedy do určité míry textu propůjčuje. Touto interakcí s textem čtenář umožňuje transformaci textu zahrnujícího neaktualizované potence v plně „živé“ literární dílo. A tak skrze čtenáře literární dílo dosahuje plnosti své existence.³⁶⁰ Právě v tomto naplnění pak může probíhat určitý vnitřní dialog, odehrávající se mezi reálným čtenářem a textem zprostředkovaným „hlasem“ reálného autora, který je při aktu četby určitým způsobem přítomen.³⁶¹ Implikovaný autor i implikovaný čtenář jsou tak v posledku do určité míry nástroji komunikace reálného autora a reálného čtenáře (ke komunikaci mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem ale nedochází a docházet nemůže).³⁶²

Poslední ze tří výše uvedených struktur, které lze v literárním díle rozlišit, je (3) polyfonická harmonie čtyř svébytných vrstev textu popsaná Romanem Ingardenem.³⁶³ Jedná se o vrstvu zvukových výrazů, vrstvu významu utvářenou smyslem vět, vrstvu schematických aspektů, tedy vrstvu náhledů na zobrazované předměty, a konečně vrstvu představovaných předmětů. Tyto čtyři vrstvy jsou propojeny ve vzájemné souhře (polyfonii), či jednoduše vyššího řádu, v níž se doplňují, osvětlují či zpochybňují a která, jako taková, představuje vlastní text v jeho plnosti.

Elementární a z hlediska autorského čtení klíčovou roli hraje vrstva jazykových zvukových útvarů. A ačkoli se jí věnuje sám Ingarden v porovnání s ostatními vrstvami v korpusu svého

³⁵⁷ KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 110.

³⁵⁸ Srov. RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III*, s. 245. V literatuře se lze setkat i s termínem Umberta Eca „modelový čtenář“, který ale v zásadě odkazuje, popř. přinejmenším může odkazovat, k obdobné skutečnosti: „*Modelový čtenář by měl být čtenářem maximálně disciplinovaným ve smyslu naslouchání pokynům textu.*“ KUBÍČEK, T. – HRABAL, J. – BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 217–218.

³⁵⁹ RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III*, s. 245.

³⁶⁰ Srov. POULET, G. *Phenomenology of Reading*, str. 55–59.

³⁶¹ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 279.

³⁶² Otázkou však zůstává, zdali lze tuto komunikaci jednoduše ztotožnit s dialogem *stricto sensu*. Obecně však nelze tvrdit, že by v rámci odpovídání na tuto otázku panovala shoda. Případná komplexnější odpověď by nicméně musela zahrnovat i další subtilnější rozlišení, o kterých pojednává kupř. Wayne Booth: „*Jakékoli čtení implikuje dialog mezi autorem, vypravěčem, ostatními postavami a čtenářem. Jejich vzájemné vztahy mohou sahát od identifikace až po naprostou odtažitost, na jakékoliv hodnotové rovině, morální, intelektuální, estetické, či dokonce fyzické. (Bude koktavý čtenář reagovat na koktání H. C. Earwickera stejně jako já? Zajisté ne.)*“ BOOTH, W. C. *Typy vyprávění*, s. 45.

³⁶³ Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 8 nn. Tato harmonie je dokonce výsostným zdrojem hodnoty literárního díla. Tak o Ingardenově polyfonii hovoří i Thomasson: „*The greatest values of the work as a whole may lie in the intricate interrelations among the values of all of the individual elements.*“ THOMASSON, A. *Roman Ingarden*, odd. 3.1.

stěžejního pojednání *Umělecké dílo literární* poněkud stručněji, dovolím si tyto původní proporce obrátit. Číním tak právě se zřetelem k autorskému čtení.

V rámci vrstvy jazykových zvukových útvarů rozlišuje Ingarden zvukovou podobu slova a konkrétní zvukový materiál. Zatímco zvuková podoba, typický zvukový tvar, představuje určitou obecnou charakteristiku slova (nikoli nepodobnou platónské ideji), je konkrétní zvukový materiál tím unikátním a konkrétním na jednom každém vyslovení daného slova. Právě skrze konkrétní zvukový materiál se nám (určitým způsobem) dává i zvuková podoba slova jako taková.³⁶⁴

Zvuková podoba autorského textu tak může nést kupř. charakteristiky zvukomalby, práci s homofonními výrazy apod., ale hovoříme-li o situaci, kdy autor čte vlastní text, jedná se také – a především – o konkrétní zvukový materiál, který právě v situaci veřejného autorského čtení nabývá na relevanci. Této relevance konkrétního zvukového materiálu v rámci mluvené komunikace si je vědom i Ingarden:

„Zda je např. proneseno příslušné slovo jednou vysokým, jindy hlubokým tónem, nemění nic na jeho významu, na jeho racionálním smyslu (pokud výška tónu nepatří již předem k příslušné zvukové podobě slova). Naproti tomu hrají tyto zvláštnosti podstatnou roli při funkci projevu (Kundgabe), kterou má mluvené slovo v živém styku. Nadto mohou mít významný vliv na utváření celkového konkrétního psychického obsahu, který v osloveném při chápání řeči vyvstává, stejně jako na způsob chování partnerů jazykového styku. Jedno a totéž slovo, pronesené buď ostrým a nepříjemným tónem, nebo měkce a zvučně, vyjadřuje např. nezdvořilost, případně přívětivost mluvčího.“³⁶⁵

Krom tohoto si Ingarden všímá i odlišné působivosti a apelativnosti slov, která lze na základě tohoto kritéria klasifikovat podle škály živá – neživá slova. Zatímco neživá slova „*poklesla na niveau vědeckých termínů*“, slova živá, která v každodenním kontaktu upřednostňujeme, působí jasně, srozumitelně a plnohodnotně.³⁶⁶ Živá slova „*vyvolávají v posluchači živé názorné představy a mohou dokonce podstatně usnadnit intuitivní pochopení dotyčných předmětů*.“³⁶⁷

Konečně pak v rámci této vrstvy pojednává Ingarden i o imanentním rytmu textu a také o tempu, které s tímto rytmem souvisí, a které je tak vzhledem k danému textu tempem adekvátním. Ingarden též hovoří o určité imanentní melodii textu, která je výrazným prvkem

³⁶⁴ Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 9.

³⁶⁵ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 9.

³⁶⁶ Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 10.

³⁶⁷ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 10.

individuálního stylu autora, neboť „melodické zvláštnosti autorovy živé řeči se v jeho dílech obvykle citelně projevují.“³⁶⁸

Spolu s těmito charakteristikami jsou pak textu imanentní i další rysy, jako např. „rozmanité kvality ‚cítění‘, a ‚nálady‘, jako např. ‚smutný‘, ‚žalostivý‘, ‚veselý‘, ‚mocný‘, apod.“³⁶⁹ A právě konkrétní způsob četby „ovlivňuje přítomnost těchto pocitových kvalit jistou modifikací konkrétního zvukového materiálu.“³⁷⁰

Z hlediska autorského čtení je to tedy právě vrstva zvukových výrazů, jejíž proměny (tj. modifikace konkrétního zvukového materiálu) jsou jedněmi z oněch podstatných proměn a procesů, které se vzhledem k textu odehrávají při aktu znovuobjevování textu a představy prostřednictvím hlasité autorské četby.

Vrstva významových celků představuje určitou racionální dimenzi díla, která je nutně přítomná v každém díle – i ve zcela lyrické básni.³⁷¹ Text tedy sestává ze série logicky a sémanticky analyzovatelných výroků, které jsou koreláty mentálních operací.³⁷² V souvislosti s touto vrstvou poznamenává o Ingardenově teorii Wolfgang Iser:

„[V]ýrok není součástí předmětu, nýbrž korelátem způsobu, jímž se k objektu odkazuje anebo jímž má být objekt pomocí vědomého aktu ustaven. Význam věty je tedy produktem intencionálních ukazatelů a projevuje se v korelátu, vznikajícím ze slovního uspořádání.“³⁷³

Sám Ingarden staví svou teorii na propracovaném logickém systému, který v mnohém oponuje tradiční aristotelské logice. Komparace těchto dvou, resp. i dalších logických systémů a využití získaných poznatků pro další výzkum však překračuje rámec této práce. Proto se zde omezím na konstatování této skutečnosti a přikročím k popisu další vrstvy.

S vrstvou významových celků totiž úzce souvisí vrstva znázorněných předmětností. „Předmětnosti znázorněné v literárním díle jsou odvozenými ryze intencionálními, prostřednictvím významových jednotek rozvrženými předmětnostmi.“³⁷⁴ Na základě recepce a identifikace významu pak čtenář uvádí do pohybu proces, který vede k vytvoření intencionálního předmětu díla v mysli čtenáře.³⁷⁵

Tyto znázorněné předmětnosti jsou ale znázorněny schematicky – jsou ze své podstaty nedourčené. Právě proto je tato vrstva spolu s vrstvou schematických aspektů, tj. (poněkud

³⁶⁸ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 11.

³⁶⁹ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 11.

³⁷⁰ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 11.

³⁷¹ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 31.

³⁷² Z tohoto hlediska by bylo poněkud sporné postavení textů dadaistických. Toto otázku však s přihlédnutím ke skutečnosti, že se v rámci seminářů autorského čtení jedná o záležitost povýtce marginální, nebudu v této práci hlouběji analyzovat. Rád bych však poukázal na její existenci a tím také na komplikovanost daného tvrzení.

³⁷³ ISER, W. *Jak se dělá teorie*, s. 30.

³⁷⁴ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 32.

³⁷⁵ Srov. ISER, W. *Jak se dělá teorie*, s. 31.

nepřesně řečeno) textem nabízenou perspektivou pohledu na předmětnosti, které jsou čtenáři skrze text dávány, velice důležitá v procesu konkretizace míst nedourčenosti.³⁷⁶

Polyfonická souhra těchto čtyř vrstev je přítomná již v samotném textu, nicméně aktivní přístup reálného čtenáře prostřednictvím konkretizace udává její přesnou podobu v tom kterém případě.³⁷⁷ Zároveň je v rámci úvah o celkové architektuře literárního díla nutno podotknout, že uvedené čtyři vrstvy a jejich souhra plně zahrnují také implikovaného autora i implikovaného čtenáře, neboť oba shodně spadají do textové části literárního díla: implikovaný autor i implikovaný čtenář představují imanentní součást textu.

Pokud tedy text není než polyfonická souhra čtyř vrstev a pokud jsou implikovaný autor a implikovaný čtenář vzhledem k textu zcela imanentní, pak lze dovést, že implikovaný autor i implikovaný čtenář jsou v textu přítomni skrze určitou charakteristickou podobu jedné či více vrstev textu, popřípadě právě skrze jejich (dis)harmonickou souhru.

4.4 Trojdimenzionální pohyb četby

V rámci předchozího zkoumání, které se věnovalo anatomii literárního díla, jsem zmínil, že literární dílo nabývá své plné existence v bipolárním rozvržení „text – čtenář“. Nyní je zapotřebí krátce nastínit i strukturu samotného procesu četby. Tu se na následujících řádcích pokusím vykreslit jako charakteristický trojdimenzionální pohyb.³⁷⁸

³⁷⁶ Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, §38–40.

³⁷⁷ Pojem „literární dílo“ tak v Ingardenově terminologii takřka absolutně splývá s pólem textu. Toto ztotožňování pojmů ovšem není neproblematické. Složitost tohoto problému je mimo jiné dána i tím, že Ingarden chápe literární dílo především jako příklad ryze intencionálního objektu. Otázka po podstatě literárního díla je přitom pro Ingardena otázkou klíčovou (srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 3). Ingardenovu snahu o vymezení podstaty literárního díla shrnuje Thomasson následujícím způsobem: „*Literary works and the characters and objects represented in them were to provide examples of purely intentional objects – objects owing their existence and essence to consciousness.*“ THOMASSON, A. *Roman Ingarden*, odd. 3.1. K tomu poznamenává Chrzanowska-Kluczevska, že umělecké dílo literární je „*an intentional object, a phenomenon of the subjective consciousness that as a result of phenomenological eidetic reduction becomes transcendental, inter-subjective and de-psychologized, offered as an artefact by the author for the intentional scrutiny of the readers.*“ CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA, E. *Textual indeterminacy revisited*, s. 2–3. Otázka po podstatě literárního díla, resp. textu je tedy natolik komplikovaná, že ji tu vzhledem k záměru a možnému rozsahu této práce nelze definitivně zodpovědět, lze pouze naznačit možné náměty pro náležitě odpovědi. Určité úvahy o literárním díle tak v návaznosti na Thomassona a Ingardena předestřu *via negativa* – omezím se pouze na výčet čtyř problematických pozic. (1) Považovat literární dílo za čistě fyzický objekt by znamenalo připustit pravdivost tvrzení, že jednotlivá literární díla se odlišují chemickým složením. (2) Ztotožnění literárního díla se zkušenostmi či prožitky autora by je učinilo v posledku absolutně nepoznatelným. (3) Naopak považovat literární dílo pouze za prožitek čtenáře by znamenalo rezignovat na existenci jednotného díla – verzi *Hamleta* by bylo právě tolik, kolik jeho čtenářů. (4) Pokud bychom považovali literární dílo za ideální objekt (na způsob Platónových idejí), dospěli bychom k závěru, že nemohlo nikdy vzniknout, ani být změněno – a to dokonce ani svým autorem. Srov. THOMASSON, A. *Roman Ingarden*, odd. 3.1.

³⁷⁸ Toto obrazné vyjádření však není zcela výstižné – a to zejména proto, že proces četby spíše než pohybu homogenním prostorem odpovídá Bergsonovu pojetí heterogenního trvání. Trvání ale nelze adekvátně vyjádřit pojmoslovím, které je kontaminováno prostorovým uvažováním. Srov. BERGSON, H. *Čas a svoboda*, s. 62.

4.4.1 Základní dvojdimenzionální prostor dialogu

Základní premisou pro další úvahy je na první pohled triviální konstatování, že četba se odehrává v čase.³⁷⁹ Ke každému textu náleží určitá časová náročnost, určitá, u každého čtenáře odlišná časová délka, které je zapotřebí, aby byl čtenář s to absorbovat poselství textu. Není totiž možné, aby čtenář v jednom jediném okamžiku strávil celý, byť krátký text.³⁸⁰ Četba se tedy odehrává v poli přítomnosti s pohyblivými horizonty retence a protence. Čtenář tak kromě právě prožívaného „nyní“ ještě určitým způsobem drží předchozí přečtené (retence) a zároveň s tím projektuje horizont „budoucí“ (protence).³⁸¹ Velmi výmluvně tento fenomén popisuje Paul Ricœur, když říká, že: „*v celém procesu čtení probíhá neustálá souhra mezi modifikovanými očekáváními a transformovanými vzpomínkami...*“³⁸²

Na první pohled by se mohlo zdát, že čtení je dynamický zápas o zpřesnění sdělení textu, potažmo celého literárního díla. A ačkoli je to pravda, je také zapotřebí dodat, že jde pouze o jeden, a nikoli jediný aspekt časovosti textu. Toto s časem narůstající pochopení, anebo v určitých případech naopak rostoucí zmatení, je totiž třeba vidět v sepětí s relativní konstantností imaginace. Bylo by totiž nesprávné tvrdit, že na konci textu poskytuje imaginace spektakulárnější obrazy než během úvodních odstavců či stránek. Není to spektakularita, nýbrž přesnost v signifikaci, která v průběhu četby narůstá. S postupem času a četby tak sice nazíráme konstantně, ale míra pochopení se mění.³⁸³ A není to pouze kvantitativní změna, ale i možná proměna kvalitativní – nemusí docházet pouze ke zpřesňování (nárůst kvantity), ale i k redefinování (změna kvality).³⁸⁴

Co je ale přesně během četby nazíráno? Spolu s Ingardenem lze to, co je nazírané, chápat jako znázorněné předmětnosti, resp. intencionální větné koreláty.³⁸⁵ Tyto předmětnosti v souhrnu tvoří výřez ze světa literárního díla, který se čtenáři postupně vyjevuje (z hlediska přesnosti signifikace) a který je čtenářem zároveň postupně a opětně konkretizován. Velmi příhodné je v tomto případě Mendelsundovo přirovnání k mlze, z níž v průběhu četby vystupují jednotlivé znázorněné předmětnosti.³⁸⁶

Obrazné přirovnání k mlze však lze z hlediska zkoumaného problému užít i jinak: je to totiž jakási – obrazně řečeno – mlha, která zahaluje v posledku nejasné kontury výřezu světa

³⁷⁹ Již jen situace hlasitého veřejného autorského čtení toto tvrzení komplikuje, neboť dochází k výrazným proměnám práce s časem. U mluveného slova se posluchač na rozdíl od četby písma nemůže vracet k předcházejícím pasážím; mluvené slovo je v dané chvíli událostí odehrávající se v konkrétním čase.

³⁸⁰ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 285.

³⁸¹ Srov. LYOTARD, J. F. *Fenomenologie*, s. 76–78.

³⁸² RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III*, s. 242.

³⁸³ Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 93.

³⁸⁴ Srov. INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*, § 17.

³⁸⁵ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 281. Popř. také INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 32: „*Předmětnosti znázorněné v literárním díle jsou odvozenými ryze intencionálními, prostřednictvím významových jednotek rozvrženými předmětnostmi.*“

³⁸⁶ Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 65.

literárního díla, tj. hranice toho, co je ještě znázorněno a co již znázorněno není.³⁸⁷ A zároveň můžeme konstatovat i existenci určité „zamlženosti“ samotných znázorněných předmětností, kdy je vytváření jasnějších kontur jedním z klíčových zdrojů potěšení, které může být čtenáři četbou zprostředkováno.³⁸⁸

Tato nedourčenost textu je silně spjata s vrstvou schématických aspektů, či náhledů, které Ingarden výstižně popisuje pomocí následujícího příkladu:

„Vidíme např. ze všech stran uzavřenou a omezenou kouli, která má svůj vnitřek a od nás odvrácenou stranu. V odpovídajícím aspektu však nacházíme, že se nám v odpovídajících barevných kvalitách prezentuje jen ‚bližší‘, nám právě přivrácená strana a jen ‚povrch‘ koule.“³⁸⁹

Vrstva schématických aspektů je tak vlastně pouze jakýmsi ukotvením, ohraničením znázorněných předmětností, resp. určitého pohledu na ně. Toto zachycení je ale zároveň velmi křehké. Při vskutku koncentrovaném pohledu na znázorněnou předmětnost se tato předmětnost znenadání může začít rozplývat.

Pokud bychom měli příkladem dokreslit tvrzení o pouhém ohraničování znázorněných předmětností schématickými aspekty, mohli bychom si spolu s Mendelsundem vzít za příklad čtenáře Tolstého, který je vybídnut, aby si co nejpřesněji představil Annu Kareninu. Poté, co si ji podle svých schopností co nejpřesněji představí, je dotázán, jaký má Anna nos. Může se stát, že dotázaný nebude vědět. Nebo naopak zcela jasně v představách „vidí“ nos Anny Kareniny, ale jeho imaginace nezahrnuje její uši apod. Znamená to tedy, že si dotyčný čtenář představoval postavu Anny bez nosu nebo bez uší, tj. že Anna v jeho konkretizaci textu nos či uši nemá? Ano i ne. Uši v tomto případě zkrátka představují jedno z aktuálně nedourčených míst. Teprve ve chvíli, kdy se čtenář na uši *zaměří* – přičemž je jedno, zdali si je představuje, anebo si představuje jejich absenci –, konkretizuje ono nedourčené místo. Do té doby však, není-li textem dáno jinak, Anna zkrátka uši má i nemá.

Analytické zaměření na jednu každou konkretizaci zobrazené předmětnosti vede nakonec ke zjištění, že si čtenář představuje něco známého nebo že využívá kompilaci percepce i neperceptivních zkušeností, které během života získal.³⁹⁰ Tím také četba angažuje čtenáře jakožto lidskou bytost s jedinečným zkušenostním zázemím (konstelací percepce i neperceptivních zkušeností), což je velice důležité pro úvahy v páté kapitole, kde srovnávám autorské čtení s narativně orientovanou psychologií.

Z hlediska autorského čtení pak není nezajímavé, že je ve hře několik konkretizací zároveň: první konkretizaci textu si vytváří čtoucí, který na základě podoby své konkretizace moduluje

³⁸⁷ Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 32.

³⁸⁸ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 280.

³⁸⁹ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 40.

³⁹⁰ Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 24–30.

sdělení (mj. konkrétní zvukový materiál), na jehož základě si pak každý posluchač může vytvořit konkretizace vlastní, tj. konkretizace do značné míry unikátní.

Využívání zkušeností a empirie jako základu pro recepci a konkretizaci textu je dáno tím, že na rozdíl od reálně existujících jsoucnen nejsou literárním dílem zachycené a zobrazované předmětnosti naprosto konkrétní a vyžadují tedy spoluúčast čtenáře (reálné předměty oproti tomu neobsahují místa nedourčenosti a spolutvůrčí aktivita vnímajícího není nezbytná). A jsou to zároveň právě tato místa nedourčenosti, která jsou fundamentem textu a jím zobrazovaných předmětností. Jak upozorňuje Ingarden:

*„Tato místa nedourčenosti nelze principiálně zcela odstranit žádným konečným obohacením obsahu nominálního výrazu. Řekneme-li místo ‚člověk‘ ‚starý, zkušený člověk‘, odstraňují se sice připojením atributivních výrazů některá místa nedourčenosti, avšak stále ještě jich zůstává nekonečně mnoho nedourčených, a ta by zmizela teprve v nekonečné řadě určení. ...
U reálných předmětů taková prázdná místa nejsou možná.“³⁹¹*

Fakt, že čtenář při vyplňování míst nedourčenosti používá materiál nashromážděný svým předchozím kontaktem se skutečností dobře ilustruje příklad, který podává Mendelsund: pokud například čtenář pocházející z Manhattanu čte o bitvě u Stalingradu, kde však nikdy nebyl a ani jej neviděl na fotografii či obraze, má jeho konkretizace textem schematicky znázorněného Stalingradu nádech Manhattanu, popřípadě jiných míst, která reálný čtenář zná. Děj bitvy se tak podle Mendelsunda v tomto konkrétním případě odehrává v „Manhattangradu“.³⁹²

Tato esenciální nehotovost textu, která volá po aktivním čtenáři-spolutvůrci, je charakteristická paradoxním sepětím nedostatečnosti a nadbytečnosti projevujících se během četby.³⁹³ Nedostatečnost je dána místy nedourčenosti, mezerami, které čekají na zaplnění čtenářovou aktivitou. Nadbytek je pak nadbytkem, resp. velkým množstvím potenciálních významů, z nichž musí čtenář v rámci snahy o koherentní uchopení sdělovaného naopak zvolit, pokud možno, jeden (v případě dvojznačných či víceznačných sdělení lze do určité míry zachovat více významů, mezi nimiž panuje určitá tenze).

Pokud bychom nyní graficky vyjádřili úvahy tohoto oddílu, mohli bychom obrazně hovořit o procesu četby jako o pohybu bodu, „putujícího hlediska“,³⁹⁴ ve dvojdimenzionálním prostoru.

³⁹¹ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 38.

³⁹² Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 212. Situaci může být ještě komplikovanější, pokud literární dílo referuje o místech reálného světa (kupř. o Praze či o zmíněném Stalingradu) a pokud se popis odchyluje od skutečnosti. Případná odchylka od reálného světa může být v takovémto případě podle Searla považována za chybu autora. Srov. J. R. Searle, *Expression and Meaning*, s. 58–75. Proti tomu ale lze smysluplně argumentovat, že se v takovém případě nejedná o chybu, nýbrž o fikci, pro kterou je pravdivostní hodnota určitelná na základě adekvace s realitou irelevantní. Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 48–49.

³⁹³ Srov. RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III*, s. 243.

³⁹⁴ Srov. RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III*, s. 242. K tomu také srov. ISER, W. *Der Akt des Lesens*, s. 50 nn.

Horizontální osa x by znázorňovala plynutí času či horizont retence a protence.³⁹⁵ Vertikální osa y by zachycovala míru dourčenosti textu, resp. míru čtenářovy spolutvůrčí aktivity.³⁹⁶ Vlastní pohyb čtenáře-hlediska se odehrává na ose x , přičemž se mění jeho pozice na ose y . To je dáno různou mírou dourčenosti konkrétní pasáže textu, která zapříčiňuje specifickou odpověď ve formě čtenářovy spolutvůrčí aktivity.

Na pohybu v rámci osy y se pak kromě charakteru textu podepisuje také to, co Paul B. Armstrong z perspektivy kognitivních věd označuje jako dialektiku lidské existence. Ta je charakteristická střetem lidské touhy po koherentní harmonii ideálu a faktické lidské potřeby otevřenosti a adaptability vůči čemusi jinému, neznámému.³⁹⁷ Prakticky se však jedná o jeden souvislý pohyb. Četba je v této perspektivě komplikovanou, takřka kaleidoskopickou souhrou navzájem interagujících perspektiv, zahrnujících jednak čtenářské anticipace, jednak retence a vzpomínky.

Každý doušek četby s sebou přináší určitý náhled na literární dílo.³⁹⁸ Tímto náhledem je pak podle Isera formován „hledáček“, který určuje, na co se čtenář během četby zaměří, a to jak z hlediska následujícího textu, tak i vzhledem k již přečtenému. Tato neustálá rekonfigurace pak zároveň zpětně působí na formování náhledu, neboť čtenářův náhled je ovlivněn tím, na co se během četby zaměřil a zaměřuje. Vztah náhledu a hledáčku je tak vztahem veskrze recipročním.³⁹⁹

4.4.2 Vztah reálného čtenáře a implikovaného čtenáře

Nyní je na čase položit si otázku, jak se k sobě mají úvahy o dvojdimenzionálním pohybu na osách x a y a problematika kooperace implikovaného a reálného čtenáře. Právě rozlišení implikovaného a reálného čtenáře totiž přidává k původně dvojdimenzionálnímu pohybu třetí rozměr, osu z .

³⁹⁵ O horizontu retence a protence explicitně uvažuje Ingarden: „Právě čtenář část díla je tedy při konkretizaci stále obklopena dvojím horizontem (můžeme-li zde použít tohoto husserlovského termínu): a) horizontem částí už přečtených; b) horizontem částí, které ještě explicitně neznáme. Tento horizont je jakožto horizont konstantní, ale pokaždé je vyplněn jinými částmi díla.“ INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*, § 16.

³⁹⁶ Bližší určení osy y by vyžadovalo hlubší prozkoumání vztahu mezi množstvím potenciálních významů a mírou nedourčenosti znázorněných předmětů. Vzhledem k rozsahu a záměru této práce se však tímto problémem nelze podrobněji zabývat. Omezují se zde proto pouze na konstatování skutečnosti, že tento problém existuje.

³⁹⁷ Srov. ARMSTRONG, P. B. *How Literature Plays with the Brain*, str. ix. Dynamika textu spočívá podle Armstronga notným dílem právě na práci s místy nedourčenosti. Těmi je totiž stimulována jak lidská touha po koherenci, tak i kreativní vyrovnávání se s nekoherencí. Jak také upozorňuje Iser: „Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections — for filling in the gaps left by the text itself.“ ISER, W. *The Reading Process*, s. 284–285.

³⁹⁸ V souvislosti s vnímáním textu používá Mendelsund příměr k pití vody. Základní jednotkou četby je „doušek“, který odpovídá čtyřem paralelně probíhajícím procesům: (1) přečtení věty, (2) bezděčného předečtení následujícího, (3) udržování si vědomí minulého, (4) představování si čteného. Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 104.

³⁹⁹ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 284.

Osa zachycuje vztah reálného čtenáře k implikovanému čtenáři, tj. míru odstupu reálného čtenáře od úlohy, kterou text čtenáři předepisuje, a způsob, jakým se této úlohy reálný čtenář ujímá.⁴⁰⁰ Jinými slovy: jde o způsob a míru naplnění (struktura aktu) původní intence (struktura textu).⁴⁰¹ Graficky si lze tento vztah implikovaného a reálného čtenáře, představit jako úsečku mezi dvěma body. Prvním bodem je textu zcela imanentní implikovaný čtenář. Naopak druhým bodem je čtenář reálný, který se vzdaluje „pouhému“ implikovanému čtenáři, nakolik transcenduje text. Je to tedy aktivní a tvůrčí přínos čtenáře coby spolu-tvůrce literárního díla; jde o míru spolu-tvůrčího jednání, která představuje vzdálenost bodů na ose z.⁴⁰²

Osa zároveň souvisí s osou y. Míra nedourčenosti textu z hlediska kvalitativního i kvantitativního totiž částečně předurčuje možnosti aktivního zásahu čtenáře. Čtenář ve snaze vytvořit koherentní vyprávění konkretizuje více či méně nedourčený text. Vzniká tak iluze souvislého, neporušeného světa literárního díla.

Plnohodnotná četba se realizuje zejména tehdy, když čtenář balancuje mezi vytvářením iluze a jejím „zcižováním“, tj. návratem k polysémantické povaze textu. Jde o oscilaci mezi konzistencí a inkonzistencí, mezi iluzivností⁴⁰³ a anti-iluzivností textu.⁴⁰⁴ Tato oscilace pak úzce souvisí s ochotou suspendovat apriorní nedůvěru vůči pravdivosti sdělovaného, což je požadavek kladený na čtenáře v případě, že se chce dotýčný přiblížit světu textu.⁴⁰⁵

V souvislosti s touto dynamikou lze obrazně, či v širším slova smyslu, hovořit o dvou paralelních interakcích či tenzích, které se během procesu četby aktualizují. Obě dvě interakce částečně transcendují text. Jde o interakci/tenzi reálného čtenáře a implikovaného čtenáře a pak také o interakci/komunikaci reálného autora a reálného čtenáře, která je textem zprostředkována a která utváří literární dílo. V případě interakce reálného a implikovaného čtenáře jde vlastně o interakci implicitní a transcendentní iluze, tj. o konfrontaci možných koherencí, jež jsou, právě na způsob potencialit, přítomny přímo v textu, a koherence, která je vytvářena reálným čtenářem (avšak nemusí být plně potencií textu, tj. nemusí textu zcela odpovídat, neboť čtenář ji vytváří na základě vlastní více či méně vědomé selekce přečtených informací). Reálný čtenář během této interakce buď přebírá textem předepsanou úlohu, tedy předznamenanou podobu iluze, anebo konkrétní dílčí úlohu implikovaného čtenáře odmítne uskutečnit. Pak se musí navrátit k původní mnohotvárnosti textu a vybudovat vlastní „pozitivní“

⁴⁰⁰ Jedním z předpokladů úspěšné četby z hlediska reálného autora je přijetí hodnot a norem implikovaného autora reálným čtenářem, resp. eliminace distance mezi jejich základními normami a hodnotami. Sám tento předpoklad je pak součástí role implikovaného čtenáře. Míra uvědomění si těchto spojitostí je však napříč autory různá. Srov. BOOTH, W. C. *Typy vyprávění*, s. 46.

⁴⁰¹ Srov. ISER, W. *Der Akt des Lesens*, s. 50–67.

⁴⁰² Srov. MENDELSUND, P. *What We See when We Read*, s. 198–203.

⁴⁰³ Tuto iluzi lze také chápat jako určitý druh virtuální dimenze. Tato dimenze není obsažena ani v samotném textu, ani v imaginaci čtenáře, ale v jejich souhrě. Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 284. Právě proto v případě implicitní iluze hovoříme pouze o náznacích, jejichž rozvinutím naplní reálný čtenář úlohu implikovaného čtenáře předznamenanou autorem textu.

⁴⁰⁴ Srov. ISER, W. *The Reading Process*, s. 290–293.

⁴⁰⁵ Srov. ISER, W. *Der Akt des Lesens*, s. 50 nn.

alternativu, alternativní iluzi. V obou případech se ale jedná o možné vztažení se k textu a funkční „kooperaci“ reálného čtenáře se čtenářem implikovaným.

Takováto „kooperace“ reálného a implikovaného čtenáře může být přílišným příklonem k jednomu či druhému čtenáři deformována, či dokonce zcela zrušena. Absolutní příklon k jednomu z extrémů je však pouze teoretickým konstruktem, a v praxi je tak pouze limitou, k níž se může ten který případ čtení pouze více či méně přiblížit.

První z obou teoretických krajností je v tomto případě absolutní příklon k přijetí úlohy předepsané autorem – ztotožnění reálného čtenáře se čtenářem implikovaným, tedy kompletní suspendování sebe sama. Při absolutním ztotožnění se s rolí implikovaného čtenáře, by reálný čtenář musel suspendovat veškerou svou zkušenost – která je jinak běžně do četby vnášena –, veškeré své percepce a názory a musel by takříkajíc opustit sám sebe.⁴⁰⁶ Reálný čtenář by tak v tomto případě byl do textu natolik ponořen, že by se stal téměř výlučně pasivním konzumentem implicitní iluze, kterou by na základě náznaků mohl dotvářet pouze v hranicích načrtnutých samotným autorem. Čtenář by v takovémto případě prakticky nic nepřidával, byl by pouze objektem působení textu (a potažmo i literárního díla), který sám dobarvuje pouze ve striktních mezích v textu přítomné intence implikovaného autora.

Jak již ale bylo řečeno výše, takováto zcela pasivní četba není reálně možná, neboť čtení je samo o sobě aktivitou.⁴⁰⁷ S ohledem na praxi lze smysluplně hovořit pouze o situacích, kdy je tvůrčí vklad čtenáře, resp. vytváření alternativní iluze, z hlediska celku procesu čtení pouze marginální. Reálný čtenář v této chvíli přijímá roli pozorovatele, který neodpovídá svou spolutvůrčí aktivitou, nicméně stále realizuje tvůrčí aktivitu intendovanou reálným autorem textu.

Druhým extrémem je absolutní distancování se reálného čtenáře od čtenáře implikovaného tedy natolik velký odstup od díla, že dílu, potažmo autorovi, „není dáno slovo“. Zde se dostává do popředí otázka, zdali takováto recepce literárního díla vůbec ještě může být považována za recepci díla.

Jak bylo zmíněno, jsou oba tyto extrémy především teoretickým konstruktem. V praxi totiž více či méně určité vztažení se reálného čtenáře k úloze implikovaného čtenáře existuje – pohybujeme se tedy na škále, jejíž hraniční body jsou nedosažitelné. Naprosté ponoření se, utonutí v textu, stejně jako zcizování něčeho, co ani nedostalo možnost být zobrazeno, zůstává určitou hranicí, k níž se realita může v daných případech pouze přiblížit.

Na závěr tohoto oddílu si dovolím připojit jeden myšlenkový experiment. Lze si představit situaci, kdy autor při tvorbě textu z jakýchkoli důvodů neuspěje a nepodaří se mu vytvořit

⁴⁰⁶ Srov. ISER, W. *Der Akt des Lesens*, s. 50 nn.

⁴⁰⁷ Je tedy přesnější hovořit o více či méně aktivní četbě. Srov. ADLER, M.– VAN DOREN, Ch. *How to Read a Book*, s. 5. Oproti tomu Ingarden rozlišuje aktivní a pasivní četbu. Případ pasivní četby pak popisuje následovně: „Kdyby nám někdo přikázal, abychom na základě takového čtení samostatně podali obsah toho, co jsme přečetli, nedokázali bychom to. Nanejvýš bychom dovedli – při patřičné dávce paměti – v jistém rozsahu opakovat přečtený text.“ INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*, § 9.

strukturu implikovaného čtenáře. Na základě absence referenčního bodu pro reálného čtenáře, tj. specifické podoby a souhry čtyř vrstev textu, jež má dále reálný čtenář spolu-dotvářet, by se pak proces četby zploštil na dvojrozměrný pohyb značně ochuzené komunikace: pohyb dvojrozměrný, protože postrádající vztah reálného čtenáře ke čtenáři implikovanému; komunikace ochuzená, protože odkázané na čtenářovu tvůrčí iniciativu. Reálný čtenář zde samozřejmě může vytvořit vlastní iluzi, ale nemůže ji vztahovat k implicitní iluzi, resp. k jejím náznakům v textu. Pokud by tedy autor v textu čtenáři nenabízel určitou pozici, neměl by reálný čtenář možnost se k této nabídce vztáhnout a interagovat s literárním dílem i na základě tohoto vztahu.

4.5 Brechtova poznámka ve světle předchozích úvah

Vraťme se nyní k původnímu Brechtovu výroku a položme si otázku, zda je původní teze o redukci psaní někomu na pouhé psaní udržitelná a zda je případným uspokojivým řešením této situace adresnost textu – její zachování, popřípadě znovuvytvoření. Jinými slovy: lze nazvat neadresovaný text textem odcizeným, nekomunikativním? Jednalo by se v tomto případě o text redukováný?

Obecně lze souhlasit s Brechtem v tom, že redukce textu, tj. potenciálního literárního díla, na obchodní komoditu je určitým, z hlediska literárního díla, nežádoucím způsobem redukce, a tudíž jeho deformací. To platí zejména tehdy, když se zákony výroby a spotřeby stanou jedním, či dokonce jediným důvodem vzniku textu, jehož ambicemi je zároveň být literárním dílem. Potud jsou Brechtovy poznámky patřičné.

Problém však nastává ve chvíli, kdy Brecht tuto redukcí instrumentální textu nahrazuje jinou instrumentalizací, rovněž redukcí. S jistou mírou nadhledu by totiž bylo možné tvrdit, že z pouhého psaní za účelem materiálního zisku se má stát psaní *někomu* za účelem „zisku“ jeho reakce. Jinými slovy: účelem psaní je zde dosažení požadované reakce recipienta. Tradice, v níž je text budící zdání literárnosti ve skutečnosti primárně instrumentem generování zisku, má být podle Brechta transformována v tradici využívající text k sociálně-politickým účelům. S trochou nadsázky by bylo možné hovořit o tendenci k manipulaci s recipientem a potažmo s realitou jako takovou. Tato instrumentalizace textu však notnou dávkou destruktivní síly zasahuje celé literární dílo. To se z komplikované struktury provázaných imanentních i transcendentních interakcí, jež reprezentují osy implikovaný autor ↔ implikovaný čtenář a implikovaný čtenář ↔ reálný čtenář, reálný autor ↔ reálný čtenář zplošťuje na jednosměrný komunikační kanál reálný autor → reálný čtenář.

Tato problematika samozřejmě není černobílá. Komplikovanost celé situace se vyjeví tehdy, když si připomeneme, že Brecht chtěl, jak explicitně píše, svou tvorbou docílit toho, aby recipient nebyl pouhým pasivním recipientem, tj. aby se aktivizoval a kriticky se postavil *proti* zobrazovanému.⁴⁰⁸ K tomu je ale vybízen obsahem a strukturou samotného textu, který se tak

⁴⁰⁸ Srov. GROSSMAN, J. *Doslov*, s. 158.

opět stává primárně instrumentem manipulace se sociálně-politickou realitou. Jinými slovy: primární je pro Brechta instrumentalita sdělovaného obsahu, nikoli literární hra s nedourčeností a dourčováním či oscilace mezi iluzivností a antiiluzivností textu. Tím se *de facto* mění celé paradigma určující charakter textu.

John Searle v souvislosti s analýzou fikce uvádí, že fikční dílo skrze sérii nepravých řečových aktů komunikuje relevantní a vážně míněnou ilokuci.⁴⁰⁹ Jinými slovy: podle Searla platí, že skrze fikční svět je komunikováno reálně platné sdělení. Tato myšlenka může být náležitě transponována a po nutných úpravách následně aplikována na celou množinu literárních (fikčních i nefikčních) děl.

Pragmalingvisticky orientovaná naratologie hovoří v tomto kontextu o zdvojené ilokuční síle v rámci fikčních narativů. Zatímco určitá výpověď má z hlediska fikčního světa (tj. pojatá jako výpověď vypravěče či postav) ilokuci klasifikovatelnou dle Austinovy, resp. Searlovy taxonomie, v rámci reálného světa (tj. je-li tatáž výpověď pojímaná jakožto výpověď reálného autora) jde o ilokuční řečový akt tvorby fikce. S tím také souvisí i perlokuční síla výpovědi,⁴¹⁰ která má rovněž podvojný charakter: jednak je výpovědi konstituován fikční svět, jednak výpovědi působí na člověka. Toto působení se projevuje kupř. pláčem, soucitem, ale i změnou chování čtoucího (velmi výmluvným příkladem je Don Quijote, jehož život je proměněn četbou rytířských románů).⁴¹¹

Domnívám se, že text, potenciální literární dílo, jak bylo v rámci rozborů výše nastíněno, vykazuje ještě jednu ilokuční sílu. Zdá se totiž, že text představuje v rámci komunikace reálného autora a reálného čtenáře také (a především) „(meta)ilokuci pozvání“: pozvání čtenáře ke společnému budování literárního díla a fikčního světa, pozvání k spolu-tvorbě⁴¹² a k poznávání skrze tuto spolutvůrčí činnost.⁴¹³ Primární, vážně míněnou ilokucí sdělovaného obsahu, který je výsledkem instrumentálního psaní někomu, je však spíše informování, či dokonce vybídnutí k akci.

V návaznosti na odlišné ilokuční síly lze zmínit i případné účinky řeči (perlokuční efekty), které se rovněž liší. Zatímco v prvním případě jde především o tvorbu v rámci literárního díla – aktualizace potenci a zvyšování živosti díla – a tím také o budování fikčního světa (což má samozřejmě vliv i na reálného čtenáře a reálného autora), v případě druhém jde, v souladu s Marxovými požadavky kladenými na filosofii, zejména o proměnu mimo-literárního světa.

⁴⁰⁹ Srov. SEARLE, J. R. *Expression and Meaning*, s. 58–75.

⁴¹⁰ „Ilokuční akt tvorby fikce považují za performativní řečový akt, neboť se nevztahuje k žádnému existujícímu stavu věcí, nýbrž tím, že k němu odkazuje, nový stav věcí vytváří. Produkce fikčního řečového aktu tak podle mého názoru má nejen svůj ilokuční aspekt (tvoří fikce), nýbrž i aspekt perlokuční (ve čtenářově vědomí vzniká představa fikčního světa, která dokáže působit jako estetický objekt).“ KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 45.

⁴¹¹ Srov. KOTEN, J. *Jak se fikce dělá slovy*, s. 51–67.

⁴¹² „Re-konstrukce fikčního (možného) světa je tak výzvou ke spolupráci, kterou text adresuje svému recipientovi.“ KUBÍČEK, T. – HRABAL, J. – BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 66.

⁴¹³ Spolu s Erichem Frommem lze takovouto tvořivou četbu považovat za četbu autentickou, tj. četbu odehrávající se v modu bytí (a nikoli v konzumně-vlastnickém modu existence). Srov. FROMM, E. *Mít nebo být?*, s. 51–52.

Z toho však vyplývá, že dobudování literárního díla není v tomto druhém případě primární záležitostí. Literární dílo i jím konstituovaná subtilní struktura interakcí je z tohoto pohledu podružnou záležitostí. Ačkoli tedy Brecht psal o redukci psaní někomu na pouhé psaní, sám instrumentalizací textu – vhodného nástroje ke sdělování pravdy – redukoval psaní na „pouhé psaní někomu“.

Pro autorské čtení z předchozích úvah vyplývá několik relevantních závěrů. Předně jde o konstatování skutečnosti, že pouhá adresnost textu nemusí představovat prostor pro komunikaci, ale může být v určitých případech instrumentem manipulace. Text nemusí být nutně adresný a explicitně adresovaný posluchačům. Daleko spíše je zapotřebí správné intence, která, je-li objektivovaná⁴¹⁴ textem, jenž tímto nabývá reálné ilokuce pozvání, vytváří prostor pro mnohvrstevnatý dialog intrapersonální i interpersonální, tj. tripolární dialog autora se sebou samým probíhající během četby a dialog čtoucího autora s posluchači skrze četbu a čtené. (Kvalita interpersonálního dialogu je ovlivňována kvalitou dialogu intrapersonálního a naopak.)⁴¹⁵ Všechny tyto vrstvy dialogů jsou pak společně polyfonickou tvůrčí silou, bytostným projevem člověka, jehož lidským úkolem – filosoficky i teologicky nahlíženo – je mj. také tvorba. Spolu s Heideggerem lze říci, že prostřednictvím autentické autorské tvorby člověk proměřuje svou existenci; jde o proměřování lidské bytnosti, která je půdorysem jeho bydlení jakožto pobytu (*Dasein*).⁴¹⁶

Zde se také protínají úvahy této kapitoly s některými závěry kapitoly předchozí. V následující kapitole bych se rád pokusil tyto myšlenky dále rozvést a položit si otázku po vztahu autorské tvorby a sebe-tvorby. A také po blahodárných účincích těchto procesů na duševní aspekt lidské bytnosti (a potažmo na celek lidské bytnosti).

⁴¹⁴ Tento proces objektivace blíže popisují Berger a Luckmann. Srov. BERGER, P. L. – LUCKMANN, T. *Sociální konstrukce reality*, s. 39–40.

⁴¹⁵ „*The intimate connection between dialogue with others and dialogue with oneself is profoundly significant. Only he who is capable of a genuine encounter with the other is capable of an authentic encounter with himself, and the converse is equally true.*“ HADOT, P. *Philosophy as a Way of Life*, s. 91.

⁴¹⁶ Srov. HEIDEGGER, M. *Básnický bydlí člověk*, s. 89.

5 Autorské čtení optikou narativně orientované psychologie⁴¹⁷

„...vyprávíme o svém životě ‚příběhy‘ a ‚narativy‘, které utvářejí a vyjadřují naše sebepojetí.“⁴¹⁸

V této kapitole bych rád navázal na předchozí myšlenky a dále je rozvíjel v kontextu komparace autorského čtení a narativní terapie, resp. bych rád doplnil předcházející myšlenky analýzou autorského čtení prizmatem narativně orientované psychologie. Pokud je totiž psychosomaticky koncipované autorské čtení bytostně dialogické a tělesný aspekt angažující, nabízí se otázka po jeho působení na čtoucího, resp. na všechny zúčastněné.

Ačkoli autorské čtení není primárně zacíleno na vytváření umění,⁴¹⁹ přece se jedná o určitou zkušenost, která má nezanedbatelný i estetický rozměr. V tomto smyslu lze také chápat Gadamerův výrok: „*Vlastní bytí uměleckého díla spočívá spíše v tom, že se stává zkušeností, která proměňuje toho, kdo je zakouší.*“⁴²⁰

Pokud by se tato Gadamerova myšlenka aplikovala na autorské čtení, pak by bylo možno hovořit o procesu transformace, kterým mohou účastníci (posluchači, ale zejména čtoucí) procházet. A to přinejmenším ve dvou oblastech. Jednak je to kontemplace určitých, spolu s Ingardenem řečeno, metafyzických kvalit, tj. určitých mimo-řádností, které prozařují šed' všednodennosti,⁴²¹ jednak transformace zapříčiněná sebepoznáním v zrcadle textu. Toto sebepoznání se realizuje nejen prostřednictvím obsahu, ale i na základě bedlivého pozorování formy a stylu textu:

*„V jazykovém projevu každého autora (mluvčího, pisatele) se odrážejí jeho osobní vlastnosti, povaha, temperament, sklony a záliby; záleží také na celkovém i jazykovém vzdělání a na vyjadřovací schopnosti a pohotovosti jednotlivce. Jsou to činitele individuální a ty vytvářejí styl osobní (osobitý), individuální.“*⁴²²

Takovéto poznání má transformativní účinky přinejmenším proto, že pojmenováním umožňuje pojmenovávajícímu vtažení se k tomu, co je pojmenováváno. Tím se otevírá prostor pro další

⁴¹⁷ Tato kapitola (kromě podkapitoly 5.4) je podstatně přepracovanou a rozšířenou verzí textu, který jsem publikoval ve Sborníku textů 2022 pod záštitou *Ústavu pro výzkum a studium autorského herectví*. Srov. ZEMAN, Vít. Autorské čtení ve světle narativní psychologie [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 18. 2. 2023. [cit. 1. 3. 2023]. Dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/zeman-vit-autorske-cteni-ve-svetle-narativni-psychologie-2022>

⁴¹⁸ NOVITZ, D. *Umění, narativ a lidská povaha*, s. 27.

⁴¹⁹ Ivan Vyskočil dokonce říká: „*A stále mít na paměti: nesnažit se o umění...*“ VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7.

⁴²⁰ GADAMER, H.-G. *Pravda a metoda I*, s. 104.

⁴²¹ Srov. INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 48–49.

⁴²² HAVRÁNEK, Bohuslav – JEDLIČKA, Alois. *Stručná mluvnice česká*, § 189.

jednání, změnu perspektivy apod. Z hlediska filosofického si této skutečnosti všímá i Karl Jaspers:

„Situace jsou buď nevědomé a stávají se působnými, aniž dotyčný ví, jak k tomu dochází. Nebo jsou viděny jako přítomné nějakou sobě samé vědomou vůlí, která je může převzít, využívat a měnit. [...] Zhlédnout situaci je počátkem toho, jak se stát jejím pánem...“⁴²³

Zde již vysvítá otázka po vztahu takového poznání a autorského čtení. Nakolik lze skrze autorské čtení poznat svou situovanost? A nakolik případné poznání může zasáhnout do života autora? A jaký má takový zásah vliv na jedincovu duši? Lze, a pokud ano, v jaké souvislosti, hovořit o terapeutickém účinku? V této kapitole bych se rád se stálým zřetelem k autorskému čtení pokusil úvahy a otázky směřující tímto směrem systematictěji a podrobněji vyložit.

5.1 Narativně orientovaná psychologie a narativní terapie

Své myšlenky si nyní dovoluji uvést krátkou sylogistickou úvahou. Ve třetí kapitole jsem se mimo jiné pokusil ukázat sepětí autorského čtení a dialogického jednání. O dialogickém jednání pak Ivan Vyskočil tvrdí:

„U většiny může být a bývá cestou sebeobjevování, sebepoznávání a sebezpřijetí, u některých také cestou seberealizace. [...] Může být a bývá cestou pochopení a uchopení, ‚vtělení‘ a uskutečnění určité výzvy, otázky, určitého úkolu, textu. [...] Není však účelově vypracovaným, hotovým, osvědčeným postupem, ‚metodou‘, kterou jako hotovost lze přijímat a ‚nasazovat‘. A rozhodně není takovou nebo onakou technikou.“⁴²⁴

Pro autorské čtení, vzhledem k předchozím kapitolám, pak tedy (také) platí, že může sloužit jako cesta sebepoznávání a sebezpřijetí, které se uskutečňuje hlasitým veřejným čtením autorského textu.

Přesněji řečeno, jde o proces, který zahrnuje několik cyklů. Každý cyklus začíná u psaní, které je následováno hlasitým veřejným čtením a reflexí; autorem reflektovaná reflexe se pak stává možným východiskem pro další literární tvorbu, prepisování či revidování stávajícího textu. Psaná forma sdělení, reflexe od posluchačů i samotné tělové odezvy, které čtoucí během svého čtení zachytí, jsou cennými prostředky sebepoznávání.

Zároveň je ale potřeba dodat, že se v případě autorského čtení (přínejméně primárně) nejedná o *metodu* či *techniku* sebepoznávání. Zdá se tedy, že považovat autorské čtení

⁴²³ JASPERS, K. *Duchovní situace doby*, s. 39.

⁴²⁴ VYSKOČIL, I. *Dialogické jednání: heslo k autorizaci*, s. 177.

za psychoterapeutickou techniku (a tím spíše za psychoterapii) by bylo přinejmenším velmi nepřesné, ne-li přímo mylné.

Na druhou stranu lze ale pozorovat určitý terapeutický potenciál autorského čtení. V psaných reflexích autorského čtení, jejichž analýzu a výzkum provedl Stanislav Suda, lze vystopovat častou a silnou tematizaci kategorií úzce souvisejících s terapeutickým působením. Z deseti v reflexích nejčastěji tematizovaných kategorií přinejmenším tři úzce souvisejí s touto problematikou. Konkrétně se jedná o tyto kategorie: (1) projekce aktuálních stavů a obsahů, (2) sebepoznání a (3) řešení problému/terapie.⁴²⁵ Tyto empirickým výzkumem odhalené kategorie představují pro tuto práci velmi cenný poznatek, proto si dovoluji jejich charakteristiku citovat doslovně. První kategorie (projekce aktuálních stavů a obsahů) je Sudou popisována takto:

„Tato kategorie se týká všeho, co autoři projektují do svých textů. Nejčastěji se setkáváme s aktuálními zážitky, myšlenkami, prožitky a událostmi z autorova života, a to jak v pozitivním, tak negativním smyslu. Není výjimkou, že autoři skrze své texty vyjadřují názory či pocity, které by jinak veřejně neprojevíli. Užívají k tomu psaní ve 3. osobě, metafory či abstrakce.“⁴²⁶

Druhá kategorie, kategorie sebepoznání, která je jedním z majoritních témat psaných reflexí, je pak charakterizována následovně:

„...autoři po několika veřejných čteních popisují lepší sebepoznání, tedy všímají si více obsahů a projevů, které u sebe doposud nevnímali nebo jim nevěnovali takovou pozornost, a to celé jsou schopni reflektovat.“⁴²⁷

A konečně třetí kategorie, která je s tématem terapeutického rozměru autorského čtení spojená nejvíce, tedy kategorie „řešení problému/terapie“, při vychází z toho, že autoři v reflexích tematizují svůj zápas s problémy:

„...autoři často skrze své texty hledají odpovědi, řeší svá dilemata, problémy či se snaží s něčím vyrovnat. Nejednou v těchto situacích volí techniku ‚vypsání se‘ a následné přečtení textu jim pomáhá celou záležitost uzavřít.“⁴²⁸

Na základě tohoto Sudova výzkumu se tedy zdá, že autorské čtení skýtá určitý terapeutický potenciál. Než ale pokročíme v objasňování tohoto problému dále, je zapotřebí krátce vymezit pojem (psycho)terapie.

Pojem „psychoterapie“, popř. „terapie“, budu používat se stálým zřetelem k jeho možné definici, kterou nabízí Alena Plháková. V souladu s touto definicí lze psychoterapii chápat jako

⁴²⁵ Srov. SUDA, S. *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*, s. 155–157.

⁴²⁶ SUDA, S. *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*, s. 155.

⁴²⁷ SUDA, S. *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*, s. 156–157.

⁴²⁸ SUDA, S. *Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy*, s. 157.

praktickou činnost i empirický vědní obor zaměřený zejména na „*možnosti využití psychologických metod ke zmírnění či odstranění duševních problémů, poruch a psychosomatických symptomů*“⁴²⁹. Především však psychoterapii v kontextu tohoto textu chápu jako znovunalézání autorského přístupu k životnímu příběhu.⁴³⁰

V rámci psychoterapie lze tedy vcelku jasně vystopovat její účel a cíl, kterým je, poněkud schematicky řečeno, blahodárné působení na „pacientovu“ psýchu. Účel a cíl autorského čtení, pokud lze vůbec o účelu a cíli v kontextu psychosomatických disciplín hovořit, však s touto definicí nelze jednoduše ztotožnit. Ba právě naopak: zdá se, že se autorské čtení a psychoterapie svým zacílením mívají. To především proto, že herní rámec, ve kterém se autorské čtení odehrává,⁴³¹ je ve své podstatě auto-telický (samoučelný), což bylo ukázáno výše.

Proti tomu ale lze namítnout, že Vyskočilova koncepce výuky autorského herectví, a tedy i autorského čtení, v sobě určitý „účel“ nese: studiem herectví totiž člověk dle Vyskočila dospívá k autentičtějšímu lidství – k dialogu, otevřenosti, naslouchání a ryzímu sebou-bytí.⁴³² A pokud je autorské herectví studováno právě kvůli této své dimenzi, je v určitém slova smyslu zčásti „zatěžkáno“ jistým účelem. Pokud by ale autorská tvorba, resp. autorské čtení bylo studováno jen kvůli sobě samému, tato hetero-telicitá (tj. účel nacházející se mimo daný fenomén) by rázem odpadla. Je tedy zřejmé, že účelovost studia a praxe autorské tvorby není z tohoto hlediska neproblematická a že skutečná povaha autorského čtení z hlediska teleologického dialekticky balancuje mezi auto-telickým a hetero-telickým extrémem.

Navzdory této nejistotě však lze tvrdit, že čtení textu – a tím spíše vlastního autorského textu – má potenciální terapeutický rozměr, který může být aktualizován. Během interaktivního procesu čtení jsme totiž „*osloveni a vedeme tichý dialog, a tak se text dotýká našeho života a proměňuje jej. V tomto smyslu má čtení literatury terapeutický potenciál.*“⁴³³

Zmíněný terapeutický potenciál se skrývá již v osamoceném tichém čtení literatury neautorské. Zapojení hlasu, situace bytí s ostatními (veřejnost) a autorská povaha textu jsou tři faktory, které výrazně zesilují terapeutický účinek, protože se daleko intenzivněji a konkrétněji dotýkají konkrétní lidské bytosti. To je dáno především aktivním zapojením těla v případě hlasité četby a odpovědností za vlastní vyjádření, ke kterému se v reálném čase čtoucí nutně nějak vztahuje a za které fyzicky ručí, v případě veřejného autorského projevu.⁴³⁴

Autorské čtení díky své psychosomatické povaze tedy zesiluje možnost oslovení, kterou skýtá každý text, čímž se i zvyšuje pravděpodobnost aktualizace terapeutického potenciálu

⁴²⁹ PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*, s. 29.

⁴³⁰ Srov. CHRZ, V. *Pojem autorství v kontextu výzkumu dialogického jednání*, s. 18.

⁴³¹ Srov. VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 8. Dále také: VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 88.

⁴³² Srov. ČUNDERLE, M. — ZICH, J. *Dramatik Ivan Vyskočil*, s. 40.

⁴³³ GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie: systematické a narativní přístupy*, s. 42.

⁴³⁴ Srov. VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 88.

textu. Přesto se však nedá v případě autorského čtení hovořit o terapii; příhodnější je hovořit o terapeutickém rozměru autorského čtení, tj. o určitých aspektech, které však nelze zaměňovat za celek.

To, co zde budeme porovnávat s narativně orientovanou psychoterapií, resp. její aplikovanou podobou – narativní terapií, tedy není autorské čtení jako takové, ale daleko spíše jeho (nutné) potenciální implikace. Klíčovou otázkou tak není, zdali je autorské čtení terapií. Daleko spíše je záhodno se ptát, zdali je terapeutický rozměr nutnou vlastností (atributem) autorského čtení, či pouze vlastností nahodilou (akcidentem).

Poté, co jsem se pokusil stručně nastínit, jakým způsobem bude v této kapitole nahlíženo na autorské čtení, bych chtěl ještě krátce okomentovat, proč v této práci využívám myšlenky právě narativně orientované psychologie.

Pro tento přístup, byť místy v neortodoxní podobě, jsem se rozhodl zejména kvůli mnohým akcentům a pojmosloví, které velmi dobře vystihuje některé momenty autorského čtení. Konkrétně jde o pojmy: vyprávění, dekonstrukce, externalizace a reautorizace, kterými lze výstižně popsat terapeutický rozměr autorského čtení. Korelace autorského čtení a narativně orientované psychologie, resp. narativní terapie bude lépe pozorovatelná při bližším nahlédnutí těchto pojmů.

Než tak učiním, pokusím se nejprve nastínit kontext, kterým je filosofické pozadí narativně orientované psychologie. Přestože je narativně orientovaná psychologie vázaná především na filosofii 20. století – konkrétně na Derridův pojem *dekonstrukce*, resp. na filosoficko-sociologickou teorii sociálního konstruktivismu Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna – nebudu se v této kapitole omezovat striktně pouze na tyto autory a teorie. Konečně: problematika narativity přesahuje rámec postmoderní filosofie a sociologie vědění, resp. sociálního konstruktivismu, ačkoli je nutno podotknout, že právě tyto směry s narativem a narativitou hojně operují.⁴³⁵

Dříve než se zaměříme na vybrané pojmy z oblasti narativně orientované psychologie je však nezbytné předložit stručný kritický nástin filosofického pozadí celé problematiky, což učiním bezprostředně na následujících řádcích; tím bude také otevřena cesta k hlubšímu pochopení klíčových pojmů narativně orientované psychologie a potažmo i autorského čtení.

5.1.1 Metafyzické a epistemologické ukotvení

Mé úvahy o autorském čtení a narativně orientované psychologii, jejich sepětí a rozdílech, se odehrávají na určitých epistemologických a metafyzických základech, které bych nyní rád blíže osvětlil. Důležitost tohoto kroku je navíc zvyšována skutečností, že narativní terapie se explicitně odkazuje k teorii sociálního konstruktivismu. Tuto pozici O'Leary a Wright označují

⁴³⁵ Zájem o narativitu není doménou pouze psychologického výzkumu (relevantní je i pro literární vědy, filosofii, antropologii, sociologii...). V rámci psychologie a s ní úzce spřízněných oborů je pak důraz na narativitu kladen cca od poloviny osmdesátých let minulého století. Srov. SKORUNKA, D. *Narativní přístup v psychoterapii*, s. 17.

jako pozici epistemologickou.⁴³⁶ Určité epistemologické (a tudíž výsostně filosofické) východisko je tedy základním kamenem narativně orientované psychologie. Zároveň (a zdá se, že i podstatně větší měrou) je to i určité ontologické přesvědčení, jak bude ukázáno níže. Onoho epistemologického rozměru jsou si pak narativní psychologové nejen vědomi, ale explicitně to připomínají zdůrazňující, že „*tím nejdůležitějším rysem světového názoru, jenž stojí za narativní terapií, je určitý postoj k realitě.*“⁴³⁷

Zároveň je ale třeba podotknout, že prvky narativity, jakož i práci s narativem lze vystopovat i v přístupech psychodynamických či existenciálně zaměřených, popř. v rámci rodinné terapie. Nelze je tedy apriorně ztotožňovat s teorií sociálního konstruktivismu.⁴³⁸

Konstruktivistická pozice, která je oním výše zmiňovaným postojem k realitě, kterýžto zaujímá narativně orientovaná psychologie, není, jak by se mohlo zdát, pouze jednou z mnoha opor narativně orientované psychologie; jedná se do značné míry o klíčové východisko a potažmo primární metafyzicko-epistemologické ukotvení narativně orientované psychologie. Jde o premisu a zároveň o takřka všeprostupující kontext narativní terapie.⁴³⁹ Pro adekvátní chápání narativně orientované psychologie je proto nezbytné nejprve přiblížit tento filosoficko-sociologický koncept. Základní definici konstruktivismu nahlíženého optikou sociologie nabízí kupř. Urban:

*„[Konstruktivismus] vychází ze systematické snahy u každého sociálního jevu přezkoumat způsob jeho ‚zkonstruování‘. Sociální skutečnosti nechápe jako ‚dané‘, ale jako vytvářené lidmi. Konstruktivismus vystihují následující tři věty: společnost je výtvorem člověka; společnost je objektivní realita; člověk je sociální produkt.“*⁴⁴⁰

Tyto tři klíčové věty charakterizující sociální konstruktivismus v sobě nicméně nesou určité napětí. Na první pohled jde o paradoxní tvrzení: člověk vytváří sociální realitu, ale zároveň je sám sociální realitou vytvářen. Člověk i sociální realita tak zastávají shodně roli producenta i produktu, přičemž však platí, že kauzální prvenství v tomto dialektickém procesu náleží člověku, který je tvůrcem sociální reality.

Pokud bychom ovšem vědomě opustili otázku po počátku a zajímali se především (a výhradně) o samotný proces této podvojně produkce – sociální realita je totiž realita *in statu nascendi*⁴⁴¹, tedy neustále probíhající proces –, mohli bychom uspokojivou odpověď najít v principu Kantem anticipované hegelovské dialektiky, kdy produkující a produkovaný člověk a produkovaná a produkující sociální realita jsou si navzájem tezí a antitezí, jejichž interakcí dochází k syntéze zachovávající oba póly, kterážto se stává tezí vyššího řádu.

⁴³⁶ Srov. O'LEARY J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 257.

⁴³⁷ FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 39.

⁴³⁸ Srov. SKORUNKA, D. *Narativní přístup v psychoterapii*, s. 28–77.

⁴³⁹ Srov. GJURIČOVÁ, Š. — KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 28.

⁴⁴⁰ URBAN, L. *Sociologie*, s. 52.

⁴⁴¹ Srov. KABELA, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 318.

Zde konkrétně jde o to, že „člověk a sociální prostředí interagují navzájem tak, že produkt zpětně působí na producenta.“⁴⁴² Jinými slovy jde o to, že lidé ve vzájemném dialogu určují společný základ pohledu na realitu, resp. dojednávají společné principy její interpretace a klasifikace. Na základě této komunikace v širším slova smyslu vznikají jednotlivé narativy, které interpretují a klasifikují realitu, a vytvářejí (tak) realitu sociální. (Nutno podotknout, že se v takto schematické podobě jedná o ideální stav, ke kterému se reálný stav věcí pouze limitně blíží.)

Sociologicko-epistemologická konstruktivistická pozice, která má mj. i hluboké důsledky ontologické, tedy hlásá, že „vědění povstává v rámci komunity vědoucích lidí – realita, kterou obýváme, je realita, kterou si vzájemně dojednáváme s druhými lidmi.“⁴⁴³ Z hlediska proměn přístupu k lidskému poznávání reality se jedná o třetí výrazné stadium – hned po realistické⁴⁴⁴ adekvátní teorii (zaměřenost na poznání objektivní reality, které se odehrává jako adekvace objektu a intelektu)⁴⁴⁵ a po novověkém zaměření na poznávající subjekt (jeho možnosti a apriorní formy nazírání).⁴⁴⁶ Prvotní zaměření poznávání na objekt vystřídáné fokusem na subjekt je tedy opět transponováno – tentokrát do sféry intersubjektivní (společenské), ve které se jako v tavícím kotli náhledů a zkušeností dojednávává smysl a koherence reality. S určitou dávkou nadsázky lze tvrdit, postmoderní pohled chápe objektivitu jako shodu „těch, kdo jsou právě přítomni v místnosti“.⁴⁴⁷

Tato filosofická pozice má své opodstatnění mj. na základě sociologického uvažování a pozorování Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna. Tito autoři podrobují sociologickému drobnohledu pojmy „realita“ a „vědění“. Pro sociologa je, stejně jako pro filosofa, otázka po realitě a vědění problematická (na rozdíl od většiny laiků), nicméně sociolog si, a v tomto ohledu se liší od filosofa, nenárokují vyslovování definitivních ontologických soudů. Sociolog pouze vychází ze skutečnosti, že různí lidé žijí v různých realitách a s různým věděním – a z toho posléze vyvozuje další úvahy.⁴⁴⁸

⁴⁴² KABELÉ, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 321.

⁴⁴³ FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 40.

⁴⁴⁴ Aristotelsko-scholastický realismus představuje východisko mimo jiné proto, že „se jeví jako filosofické rozvedení běžného, předfilosofického pohledu na lidské poznání“. NOVÁK, L – VOHÁNKA, V. *Kapitoly z epistemologie a noetiky*, s. 32.

⁴⁴⁵ Tento soubor teorií poznání úzce souvisí s objektivně danou a zároveň objektivně poznatelnou realitou, která má určitou strukturu. Jde o strukturu: esence – atribut/proprium – akcident. Esence představuje samotnou podstatu daného jsoucna. Esenciální predikát odpovídá (alespoň zčásti) na otázku „Co to je?“. Srov. NOVÁK, L – VOHÁNKA, V. *Kapitoly z epistemologie a noetiky*, s. 129–130. Atribut vystihuje vlastnost jsoucna, která nespadá do její esence, ale která je s ní nutně spojená. Srov. NOVÁK, L – VOHÁNKA, V. *Kapitoly z epistemologie a noetiky*, s. 129–130. Proprium představuje podmnožinu atributů; jedná se o vylučný atribut specifického druhu jsoucna. Proprium je „pojem, jenž udává, jaká nutně jsou všechna individua nějakého druhu, pouze ona, a to vždy.“ SOUSEDÍK, S. *Jsoucno a bytí*, s. 42. Akcident, na rozdíl od atributu, představuje vlastnost nahodilou. Srov. NOVÁK, L – VOHÁNKA, V. *Kapitoly z epistemologie a noetiky*, s. 129–130. Člověk je na základě své rozumové aktivity a smyslového vnímání s to realitu poznat, klasifikovat a dále s ní a v ní jednat.

⁴⁴⁶ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 40.

⁴⁴⁷ BRUEGGEMANN, W. *Bible a postmoderní představivost*, s. 36.

⁴⁴⁸ Srov. BERGER, P. L. – LUCKMANN, T. *Sociální konstrukce reality*, s. 9–11.

„Zájem sociologie o problematiku ‚reality‘ a ‚vědění‘ má své opodstatnění především proto, že tyto pojmy jsou sociálně relativní. Co je ‚realitou‘ pro tibetského mnicha, nemusí být ‚realitou‘ pro amerického podnikatele. ‚Vědění‘ kriminálního se liší od ‚vědění‘ kriminalisty.“⁴⁴⁹

Lze tedy hovořit i o perspektivismu, tj. pozici akcentující vliv perspektivy pozorovatele na výsledný stav a tvar, tím spíše pak na význam, pozorovaného.⁴⁵⁰ Společenské dojednávání reality ale zdaleka není pouze pasivním pozorováním; konstruování sociální reality je naopak aktivním každodenním (často z tohoto hlediska neuvědomovaným) jednáním. Stejně tak se nejedná ani o pouze racionální a vědomou činnost. Skutečný pohled daného jedince na realitu lze totiž odečítat především z jeho chování. Dojednávání tedy může probíhat a probíhá primárně na neverbální úrovni, tj. na úrovni každodenního života a úkonů s ním spjatých.

Případné nesoulady mezi slovy a skutky, resp. verbální a neverbální složkou komunikace, pouze odkrývají nepatřičnost⁴⁵¹ verbálního projevu.⁴⁵² Jde o neadekvátní reflexi či (ne)záměrně zavádějící pojmenovávání reality. Na tento problém upozornil již Anselm z Canterbury⁴⁵³ či v poněkud odlišném kontextu i dánský filosof Kierkegaard⁴⁵⁴.

Těmto filosofickým úvahám odpovídá i soudobá psychologická praxe, která rovněž potvrzuje primát výpovědní hodnoty chování. Psychoterapeut M. Scott Peck dokládá, že může dojít a dochází i k situacím, kdy člověk zcela bezelstně hlásá určité světonázory, zatímco je v absolutním područí (zcela) odlišných světonázorů.⁴⁵⁵ Právě proto je třeba zdůraznit, že celý proces dojednávání smyslu a koherence skutečnosti je spíše než důmyslným inženýrstvím prací kutila, který se řídí metodou pokus-omyl.⁴⁵⁶

⁴⁴⁹ BERGER, P. L. – LUCKMANN, T. *Sociální konstrukce reality*, s. 10.

⁴⁵⁰ Postmoderní perspektivismus tvrdí, že každý popis je popisem z určité perspektivy; díky této perspektivě vnímáme mnohoznačnou realitu jako koherentní celek. Srov. BRUEGGEMANN, W. *Bible a postmoderní představivost*, s. 39.

⁴⁵¹ Vztah verbální a neverbální složky komunikace může mít i dosti komplikovanou strukturu, ve které se např. může ona nepatřičnost verbální složky vyskytovat i zcela záměrně. Příkladem takovéto relevantní nepatřičnosti může být verbální ironie, ve které právě tento zjevný nesoulad složek výpovědi odkrývá to skutečně komunikované za (možného) vzniku užšího spikleneckého spojení mezi aktéry komunikace. Téma relevantní nepatřičnosti podrobněji rozebírám ve své diplomové práci. Srov. ZEMAN, V. *Práce s ironií*, s. 37–39.

⁴⁵² Z hlediska sociální psychologie je experimentálně prokázáno, že setká-li se recipient sdělení s nesouladem mezi verbální a neverbální komunikací, je šance, že uvěří spíše neverbální složce komunikace, pětkrát větší. Srov. HAYESOVÁ, N. *Základy sociální psychologie*, s. 31.

⁴⁵³ Srov. ANSELM Z CANTERBURY. *O pravdě*, IX.

⁴⁵⁴ Srov. SHAKESPEARE, S. *Stirring the Waters of Language*, s. 422.

⁴⁵⁵ Srov. PECK, S. M. *Nevyšlapanou cestou*, s. 162–163.

⁴⁵⁶ Srov. KABELÉ, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 319.

Díky takovému procesu vzniká postupem času určitá vrstva sedimentované tradice, která má charakter zvyku, habitu.⁴⁵⁷ Habituační lidského jednání (operování) v realitě je pak v posledku dána ekonomii⁴⁵⁸ lidského jednání.⁴⁵⁹

Na biologické, resp. neurobiologické, úrovni lze pozorovat obdobný fenomén.⁴⁶⁰ Pro člověka by totiž bylo krajně neefektivní, pokud by se jeden každý jeho úkon měl zakládat na kompletním procesu rozhodování. To by totiž stálo příliš mnoho energie, přičemž množství této investované energie by neodpovídalo výsledkům vynaloženého úsilí.

K ekonomickému habituálnímu uvažování a jednání dochází nejen na intrapersonální a interpersonální rovině, ale i na úrovni mezigenerační – z „tak to děláme my“ se předáváním další generaci a posléze dalším generacím stává „tak se to dělá“.⁴⁶¹

S příchodem neznámých situací je však jedna každá generace, resp. jeden každý jedinec nucen k revizi starých interpretací a vzorců a následné konstrukci nových pohledů, interpretací.⁴⁶² Opět se tak dostáváme k dynamickému chápání světového názoru, který je v dialektickém procesu neustálého zrodu. Stručný a hutný popis tohoto procesu podává Kabele:

„Subjektivní interpretace situací a pohnutky k nim se externalizují expresí a jednáním. Objektivizují se a jako takové je opět jednotlivci internalizují. Přitom se jedná o proces historický, v němž velkou roli sehrávají sedimentace zkušenosti a tradice. Jedinec se vřazuje do tohoto procesu v rámci prvotní a druhotné socializace. Legitimizace rámuje tento cirkulární proces, neboť vysvětluje a ospravedlňuje institucionální řád a individuální biografii tím, že vytváří nové významy, které slouží k tomu, aby integrovaly významy již dříve institucím a životním událostem připisované. Takto vznikající další patra významů tvoří symbolické univerzum spravované ve vyspělejších

⁴⁵⁷ Pojem „proces“ na rozdíl od pojmu „pokrok“ neobsahuje implicitní reference k nárůstu kvality v souvislosti s postupem času. Proto je v souvislosti s problematikou habituace lidského jednání příhodnější užívání pojmu „proces“.

⁴⁵⁸ Určité dialektické vyvážení ekonomie jednání (rutiny) je vlastní konceptu psychosomatických disciplín, jejichž smyslem je v tomto ohledu štedrost (až téměř marnotratnost) lidského jednání. Srov. HANČIL, J. *Problém techniky*, s. 54. Na obecnější rovině lze hovořit o celkovém kontra-ekonomickém charakteru umění; umění se vymyká striktně utilitaristickému myšlení, které by, pokud by získalo v rámci lidského života monopol, mělo na život člověka destruktivní vliv. V tomto kontextu poznamenává Viktor Šklovskij: „Automatizace požívá věcí, šaty, nábytek, ženu i strach z války. Prochází-li celý složitý život mnohých lidí bez uvědomění, tu jako by ten život neexistoval.“ ŠKLOVSKIJ, V. *Teorie prózy*, s. 13. Umění tedy, právě proto, že není striktně utilitaristické či absolutně ekonomické „činí kámen (znovu) kamenným“. Srov. ŠKLOVSKIJ, V. *Teorie prózy*, s. 14.

⁴⁵⁹ Srov. KABELA, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 324.

⁴⁶⁰ S odkazem na pozorování Williama Jamese o tomto fenoménu pojednává P. B. Armstrong. Srov. ARMSTRONG, P. B. *How Literature Plays with the Brain*, s. 48.

⁴⁶¹ Srov. KABELA, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 325.

⁴⁶² O'LEARY, J. V. — WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Goup-as-a-Whole*, s. 259.

společnostech k tomu vyhrazenými specialisty (šamany, teology, filozofy či vědci).“⁴⁶³

Na jednu stranu tak lze tvrdit, že společnost konstruuje struktury, na jejichž základě světu rozumíme a ve světě (a se světem) jednáme, ale zároveň je to právě neustálá proměnlivost a tekutost těchto struktur, která brání v absolutizaci jedné každé vykonstruované struktury. V centru sociálně konstruktivistické pozice totiž stojí právě neustálá tendence k destabilizaci absolutních pravd. Tím se také odkrývá epistemologická pozice konstruktivismu hlásající mimo jiné to, že obýváme tekutý svět prozatímních pravd.⁴⁶⁴

Sociální konstruktivismus je také mimo jiné možno chápat jako pobídnutí k aktivnímu prověřování korelace subjektivního a objektivního, korelace vnitřního a vnějšího světa. Tím se ale z oblasti psychologie a kognitivní vědy dostáváme zpět do úvah povýtce filosofických. V tomto případě ke gnozeologickému kopernikánskému obratu, tj. ke Kantovi, který upozornil na to, že subjekt není jen pasivním příjemcem informací, ale že aktivně spolu-vytváří jejich význam formováním vjemů vzniklých setkáním subjektu s realitou.⁴⁶⁵

Právě ke Kantovi, resp. přinejmenším ke Kantovi, lze vystopovat tradici, která tvoří paradigmatický základ pro narativně orientovanou psychologii. Kantovu pozici lze totiž chápat jako popření receptivity poznání, jednoho ze základních prvků klasické aristotelsko-scholastické teorie poznání.⁴⁶⁶

Právě proto je ale zapotřebí v tomto kontextu zohlednit námitku, kterou vůči Kantovi vznáší zastánci klasického realismu. Pokud totiž v souladu s Kantem uznáme, že jakožto subjekt poznání člověk objektu jeho povahu dává, přijímáme zároveň (alespoň na první pohled) stanovisko, že nejsme schopni vystihnout objektivní realitu. Z kantovské perspektivy se totiž bude jednat o aplikaci apriorních forem nazírání subjektu (mimo jiné také kauzality) při procesu pozorování objektu – půjde tedy o poznávání fenoménu, nikoli objektu jako takového (*Ding an sich*).⁴⁶⁷ Objekt jako takový je pro lidského pozorovatele v tomto případě nepoznatelný.

Zároveň s tím lze pak namítnout, že pokud bychom absolutizovali primární tezi sociálního konstruktivismu, která se zakládá na „neexistenci“ objektivní reality⁴⁶⁸ a následném tvrzení, že námi vnímaná realita je de facto určitým konstruktem, dostali bychom se opět do sporu.

⁴⁶³ KABELE, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 234.

⁴⁶⁴ Srov. O'LEARY, J. V. — WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Goup-as-a-Whole*, s. 263. Pojmem „tekutý“ se zde odkazují především k myšlení Z. Baumana, který současnost charakterizuje jako tekutou modernitu. Jedním z významných rysů této tekutosti je „*irelevantnost prostoru, maskující se za anihilaci času*.“ BAUMAN, Z. *Tekutá modernita*, s. 188. A je to právě okamžitá dosažitelnost takřka všeho, která je jedním z hlavních kořenů současné tekutosti: „*Nesubstanční čas okamžité přítomnosti je zároveň časem nekonekventním. ‚Okamžitost‘ znamená bezprostřední naplnění ‚hned na místě‘ – zároveň i bezprostřední vyčerpání a oslábnutí zájmu*.“ BAUMAN, Z. *Tekutá modernita*, s. 190. V námi zkoumaném kontextu pak jde o skutečnost, že takováto společenská konstelace umožňuje velmi jednoduchou výměnu pravdy jedné za pravdu jinou.

⁴⁶⁵ Srov. O'LEARY, J. V. — WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Goup-as-a-Whole*, s. 257–259.

⁴⁶⁶ Srov. NOVÁK, L – VOHÁNKA, V. *Kapitoly z epistemologie a noetiky*, s. 47.

⁴⁶⁷ Srov. NOVÁK, L – VOHÁNKA, V. *Kapitoly z epistemologie a noetiky*, s. 48.

⁴⁶⁸ Srov. O'LEARY, J. V. — WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Goup-as-a-Whole*, s. 257.

Relativizovatelným konstruktem, který není absolutně danou realitou, by pak totiž, nahlíženo filosoficky, nikoli sociologicky, byl i onen fundamentální konstruktivistický výrok. Z hlediska logických implikací je tedy teze o nepoznatelnosti, resp. neexistenci objektivní reality buď objektivně platná, čímž coby poznaná obecně platná zákonitost sama sebe vyvrací, anebo je neplatná. Mutatis mutandis lze odpovědět na kantovskou námitku. Hlubší rozbor tohoto noetického problému poskytují Novák a Vohánka.⁴⁶⁹

Zároveň je ale potřeba dodat, že existence konstrukcí a konstruujících mechanismů a procesů je – intuitivně nahlíženo – objektivní součástí každodenní reality. Důkaz objektivně doložitelné existence procesu konstruování může být nalezen, vydáme-li se cestou od určitého reálně existujícího sociálního konstruktů k procesu jeho vzniku.

Výmluvným příkladem může být fotbalový či hokejový gól. Sociální konstrukt gólu má reálné dopady na okolní svět a zároveň je možno o něm transparentně tvrdit, že byl lidmi zkonstruován, neboť měl určitý počátek (věčná existence gólu se zdá být proti-intuitivní – lze si totiž představit dobu, kdy góly ještě neexistovaly) a původ v lidské aktivitě (pokud by se z kopce skutálel kámen mezi dva kmeny stromů, nebyl by to ještě gól).⁴⁷⁰ Pomocí zkoumání objektivně existujícího produktu sociálního konstruování – gólu – se tedy můžeme dobrat k existenci procesu jeho vzniku, k fenoménu sociálního konstruování.

Gól je však gólem až poté, co jej tak nazve člověk. Tento lidský úděl lze reflektovat i teologicky s odkazem na biblickou knihu *Genesis*, ve které je člověk při stvoření světa vyzván Bohem, aby pojmenoval jednotlivé živočichy.⁴⁷¹ Člověk ovšem realitu prostřednictvím jazyka nejen ohledává, ale i formuje. Přičemž míra této formace není napříč realitou konzistentní.

„[N]áš svět nabízí nesrovnatelně více potenciálních vlastností, než kolik jich je ‚vysvíceno‘ slovníkem našeho jazyka. Navíc, jak se vzdalujeme od ‚přírodovědeckých‘ aspektů světa ve směru k těm, které souvisejí s našimi společenskými institucemi, zdá se závislost na jazyce narůstat.“⁴⁷²

Určité strukturování a konstruování (do-budovávání) světa jazykem je, zdá se, objektivní realitou. Pokud by tedy nebyly konstruktivistické teze absolutizovány, tj. pokud by se omezovaly na určité části reality, resp. na realitu sociální, bylo by (v souladu s výše uvedeným citátem Jaroslava Peregrina) zcela legitimní prohlásit je za objektivní a reálné.

⁴⁶⁹ Srov. NOVÁK, L – VOHÁNKA, V. *Kapitoly z epistemologie a noetiky*, s. 232nn.

⁴⁷⁰ Příklad gólu jako sociálního konstruktů používá literární kritik a filosof S. Fish, od kterého jej přebírá filosof J. Peregrin: „Když se řekne, že něco je společensky konstruované a také skutečné, není v tom rozpor. Možná, že by to mohl pomoci vyjádřit příklad ze světa fotbalu. Uvažme následující malý katechismus: Existují góly ve světě? Ano. Existují góly v přírodě (rozumíme-li přírodou fyzikální skutečnost nezávislou na lidských konatelích)? Ne. Jsou góly společensky konstruované? Ano. Jsou góly skutečné? Ano. Dostávají někteří lidé za produkování gólů či za bránění jejich produkování miliony? Ano. Takže góly jsou společensky konstruované a současně jsou skutečné a mají důsledky.“ Cit. dle: PEREGRIN, J. *Filosofie jako analýza jazyka a významu*, s. 48.

⁴⁷¹ Srov. Gn 2,19–20.

⁴⁷² PEREGRIN, J. *Filosofie jako analýza jazyka a významu*, s. 47.

Sociálně-konstruktivistický přístup tak pouze (v rámci jeho zachování) nesmíme prohlásit za absolutní paradigma, ale za dílčí skutečnost, která mimo jiné notnou měrou přispívá k vysvětlení terapeutického rozměru osmyslňování daných událostí (faktického materiálu) pomocí konstrukce interpretativního příběhu.

Na jedné straně je tedy v lidských silách objektivní uchopení reality v takovém stavu, v jakém je nezávisle na člověku, na druhé straně se ale vždy bude jednat pouze o dílčí úsek reality pozorovaný z určité perspektivy, která je navíc perspektivou lidskou. Vědomí hranic našeho poznání ono poznání uvádí do vztahu k tomu, co je vně. Vědomí konečnosti relativizuje. Vědomí této perspektivy nabývá na důležitosti v situacích, kdy je člověk „nucen“ operovat s větším úsekem reality, který je právě pro svou velikost či komplexnost uchopitelný pouze částečně (je to tedy část reality již ne-zcela-uchopitelná). Bez pomocných konstruktů a schematizací by v takové situaci byl jedinec zcela paralyzován.

Tyto úvahy o subjektivním vnímání a objektivních danostech, o recepci daností a konstrukci reality lze doplnit ještě další myšlenkou, hegelovskou, kterou nicméně anticipuje již Kant. Ten v rámci uvažování o kategoriích překračuje klasickou dichotomii přidáním třetího členu, který „vzniká vždy ze spojení prvních dvou.“⁴⁷³ Příklonem k tomuto dialektickému vysvětlení vzniká udržitelná syntéza realistického přístupu a teorie sociálního konstruktivismu (potažmo pak narativně orientované psychologie) při zachování obou členů syntézy (objektivně poznatelná realita – realita jako relativizovatelný konstrukt).

Takovéto řešení pak, ačkoli splňuje požadavek zachování obou momentů, skýtá nebezpečí nerefektovaného idealismu – tedy (absolutní) svobody výběru toho, jak chci, aby svět byl, resp. (absolutně) svobodné volby pohledu na kosmos.⁴⁷⁴ Idealistická pozice tím ale přetěžuje aktivní roli subjektu. Jde tak o komplementární protipól relativistické pozice konstruktivismu; zatímco konstruktivismus klade z pozice subjektu objektivitu a neměnnost reality do závorky, idealismus tuto (konstruovanou) realitu subjektem garantuje. V prvním případě, zjednodušeně řečeno, subjekt realitu zpochybňuje, ve druhém případě je subjekt naopak posledním základem reality. V obou případech je to ale právě subjekt, který má (výlučně) aktivní pozici, a své-volně tak formuje objekt.

Pokud bychom tyto dva přístupy usouvztažnili spolu s pozicí realistickou a nihilistickou (kterou lze chápat jako protiklad realismu, resp. jeho negaci), dostali bychom tetrádu pohledů: relativismus – idealismus, realismus – nihilismus. Zatímco v dyádě relativismus – idealismus můžeme, jak bylo řečeno výše, vnímat převážně aktivní roli subjektu, dichotomie realismus – nihilismus zdůrazňuje úlohu objektivní reality (která určuje pohled subjektu svou přítomností, resp. nepřítomností či nepoznatelností, neuchopitelností). Mezi těmito čtyřmi pozicemi pak lze

⁴⁷³ KANT, I. *Kritika čistého rozumu*, B 110.

⁴⁷⁴ Srov. PEREGRIN, J. *Zen a umění (davidsonovské) analytické filosofie*, s. 126–127.

vysledovat určitou dialektickou strukturu, kterou můžeme spolu s Jaroslavem Peregrinem⁴⁷⁵ znázornit pomocí kruhu se čtyřmi, resp. pěti protilehlými body:

1. 0° realismus
2. 90° relativismus
3. 180° nihilismus
4. 270° idealismus
5. 360° naturalismus

„Ideologie bodu 0° odpovídá tomu, čemu se nyní někdy říká metafyzický realismus – to je názor, podle kterého ‚věci jsou tak, jak jsou (svým absolutním a pro nás možná navždy nepoznatelným způsobem)‘. V prvním stadiu (90°) upadáme do relativismu, vidíme, že jak věci jsou, závisí na tom, jak je nahlížíme‘. Druhému stadiu můžeme říkat nihilismus – nabýváme přesvědčení, že ‚neexistují ani věci, ani způsob, jak jsou‘ (na rozdíl od těch ostatních tohle zřejmě není stadiem, ve kterém by mohlo chtít mnoho adeptů setrvat). Třetí stadium (270°) je stadiem idealismu, ve kterém nahlížíme, že ‚věci jsou tak, jak je přimějí být‘. V posledním stadiu (360°) pak vidíme, že ‚věci jsou tak, jak jsou (totiž jak jsou pro nás)‘; to může být označeno jako naturalismus.“⁴⁷⁶

V posledním stadiu, po dialektickém překonání idealistické pozice, se dostáváme zpět k výchozímu bodu, k „poučenému“ realismu – tj. naturalismu. Právě tato pozice v sobě ukrývá moment jak objektivní existence reality, tak i vědomí, že tuto realitu pozorujeme jakožto lidé (což implikuje i konstruktivistické, idealistické a v posledku i částečně nihilistické momenty). V tomto závěru je zároveň implicitně přítomné i tvrzení, že jakožto lidé svět poznáváme prostřednictvím jazyka,⁴⁷⁷ přičemž pojem „jazyk“ je zde užit v širokém slova smyslu.

Tyto myšlenky zde uvádím zejména proto, že narativně orientovanou psychologii i autorské čtení zkoumám spíše z pozice poučeného naturalismu, a nikoli z hlediska ortodoxně konstruktivistického. Tím také již provádím jistou interpretaci a transpozici, čehož se však dopouštím vědomě a záměrně.

Tímto konstatováním se také hlásím ke spíše neortodoxnímu a eklektickému přístupu k celé této problematice. K tomuto přístupu se otevřeně hlásím domnívaje se, že může být věci více než prospěšný, aniž by zkoumanému či metodě jakkoli uškodil. V následujícím textu se krátce pokusím formulovat hlavní body tohoto zvoleného přístupu.

⁴⁷⁵ S myšlenkou „ideologického kruhu“ přichází Peregrin, když velmi originálním způsobem (pomocí určitých zenových myšlenek) interpretuje (post)analytickou filosofii Donalda Davidsona. Srov. PEREGRIN, J. *Zen a umění (davidsonovské) analytické filosofie*, s. 123–128.

⁴⁷⁶ PEREGRIN, J. *Zen a umění (davidsonovské) analytické filosofie*, s. 128.

⁴⁷⁷ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 30–48.

5.1.2 Neortodoxně-eklektický přístup

Po stručném vyjasnění širšího filosofického východiska je nezbytné nastínit psychologický přístup, který bude výchozím bodem a implicitním základem pro další úvahy. Oním přístupem je přístup eklektický, konkrétně *systematický* eklekticismus. Přičemž pojmem „eklekticismus“ zde rozumím „*systém, který hledá řešení základních problémů tím, že si vybírá a sjednocuje to, co pokládá za pravdivé, z více odlišných přístupů k psychologické vědě.*“⁴⁷⁸ Jeho výhodu spatřuji společně s Plhákovou v tom, že právě tento výzkumný rámec umožňuje nahlížet lidskou psychiku nejrůznějšími úhly pohledů, aniž by přitom byl paradigmaticky predeterminován výklad pozorovaných fenoménů. Tato nepředpojatost, resp. eklektická otevřenost je klíčová; lidská psychika je totiž natolik komplexní a mnohočetně podmíněná, že příliš ukvapená volba striktního interpretačního rámce může zapříčinit (místy až neúnosné) zkreslení či zploštění skutečnosti.⁴⁷⁹ Navzdory tomu je ale eklektická pozice některými nahlížena s určitou mírou despektu.

Společně s Allportem se však domnívám, že pejorativní nádech, který je občas s pojmem „eklekticismus“ spojován, je dán pouze nepřesností při užívání pojmu „eklektický“. Tento problém lze tedy (přínejmenším částečně) vyřešit artikulací oné vnitřní distinkce v rámci pojmu „eklektismus“. Despekt je tak adekvátní pouze v případě, kdy se hovoří o tzv. kavčím eklekticismu, který lze chápat jako protiklad systematického eklekticismu. Na rozdíl od eklekticismu systematického, ve kterém se konstruuje koherentní systém, je pro kavčí eklekticismus typické pouhé hromadění nesourodých a vzájemně nesouvisejících myšlenek postrádající generální kritický přístup.⁴⁸⁰

V rámci takto definovaného eklektického přístupu se pokusím především o kombinaci psychodynamické a primárně narativně orientované pozice (tj. pozice explicitně se odkazující na teorii sociálního konstruktivismu). Je sice pravda, že v rámci psychodynamického přístupu lze vystopovat práci s narativem, nicméně nelze apriorně tyto dva přístupy směšovat. Případné tenze vzniklé usouvzetněním a eklektickým propojením těchto dvou pohledů však považuji za plodné, a tedy žádoucí. Nadto se domnívám, že mnohé koncepty a pojmy používané v rámci primárně narativního, resp. psychodynamického přístupu jsou navzájem (alespoň do určité míry) konvertibilní, komplementární, popř. představují vhodný vzájemný explanační rámec. Tuto myšlenku se pokusím demonstrovat na konkrétních příkladech.

První příklad, na kterém bych chtěl demonstrovat konvertibilitu pojmů, resp. konceptů, přebírám v doslovném znění, jak jej nabízí Vladimír Chrz:

⁴⁷⁸ Autorem výroku je G. Allport; citováno dle: DRAPELA, V. J. *Přehled teorií osobnosti*, s. 101.

⁴⁷⁹ Srov. PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*, s. 26.

⁴⁸⁰ Srov. DRAPELA, V. J. *Přehled teorií osobnosti*, s. 101.

„To, co psychoanalýza nazývá ‚vytěsněným‘, je z hlediska narativního přístupu především ‚nevyprávěným‘, tj. tím, co nebylo adekvátním způsobem vřazeno do smysluplné souvislosti příběhu...“⁴⁸¹

Druhým příkladem je reciproční explanační relace mezi pojmy (resp. koncepty) „komplex“ a „(meta)narativ“. Na základě psychoanalytického konceptu komplexu totiž můžeme lépe nahlédnout podstatu narativu, resp. meta-narativu. A naopak: jeden z klíčových prvků narativní terapie, koncept reautorizace narativu, skýtá hlubší pochopení problému překonávání komplexu. Nyní bych rád tuto tezi stručně okomentoval.

Z psychoanalytického hlediska lze říci o komplexech následující:

„[Komplexy] jsou energetická centra, zbudovaná kolem nějakého afektivně nabitého významového jádra. Jsou vyvolaná pravděpodobně bolestnou srážkou jedince s požadavky okolního světa či nějakou vnější událostí, kterou člověk nezvládl. Každá podobná událost se pak interpretuje ve smyslu komplexu a dál tak komplex posiluje; citové zabarvení, emoce, které tyto komplexy vyjadřují, se uchovávají dál, a dokonce se ještě posílí. Komplexy tedy označují v jedinci ta místa, která jsou náchylná ke krizi.“⁴⁸²

Jádrem komplexu je určitá událost, určitý příběh, který je tělově prožívaný a fixovaný; to proto, že se jedná o událost nedílně spjatou s emocemi.⁴⁸³ Událost a s ní spojenou emoci (tj. tělovou reakci na určitou situaci) chápeme na základě určitého příběhu, který umožňuje strukturovat vjemy a vytvářet z nich koherentní strukturu. Komplex lze tedy uchopit jako určitý generalizovaný narativ – obecný příběh (modelový scénář). Jeho základ je tvořen původní zkušeností (ve vzpomínkách se již jedná o značně zkrácenou zkušenost)⁴⁸⁴, která je postupně doplňována sekundárními zkušenostmi. Sekundární zkušenosti jsou již během prožívání formovány primárními zkušenostmi, která je základním interpretačním rámcem pro danou situaci, kterou dotýčný jedinec prožívá. Částečnou konfúzí primární a sekundárních zkušeností vzniká určitý obecnější příběh, typický životní scénář,⁴⁸⁵ který je v reakci na určitou specifickou

⁴⁸¹ CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologického výzkumu*, s. 10.

⁴⁸² KAST, V. *Dynamika symbolů*, s. 43.

⁴⁸³ O emocích jako tělesných reakcích na určitý podnět, jejichž koreláty ve vědomí jsou pocity, hovoří kupř. HONZÁK, R. *Psycho-somatická prvouka*, s. 82. Je to dáno tím, že člověk je bio-psycho-sociálně-spirituální jednota. „Všechno, co prožíváme, působí na tělesné, psychické a sociální úrovni a také se na všech třech úrovních projevuje.“ KAST, V. *Hněv a jeho smysl*, s. 69. Člověk je tedy mnohvrstevná jednota zahrnující aspekt tělesný, duševní, duchovní i sociální. Srov. DANZER, G. *Psychosomatika*, s. 14. Explicitně o vztahu komplexů a emocí, a tedy těla hovoří Kast: „Komplexy prožíváme také tělesně, neboť tím podstatným na komplexech je emoce a emoci zakoušíme tělesně.“ KAST, V. *Dynamika symbolů*, s. 44. Vzhledem k výše uvedenému lze dovodit, že komplexy prožíváme celostně — intrapersonálně i interpersonálně.

⁴⁸⁴ Srov. GOTTSCHALL, J. *The Storytelling Animal*, s. 18.

⁴⁸⁵ Spolu s H.-P. Röhrm lze hovořit o „tajných programech“, což je označení, kterým se Röhr snaží pokrýt několik pojmů užívaných v rámci různých psychologických přístupů. Srov. RÖHR, H.-P. *Nedostatečný pocit vlastní hodnoty*, s. 32. Užitím určitého „scénáře“ se vyrovnáváme s jistým typem situací: „stereotypně se bráníme, jak jsme to dělali vždycky.“ KAST, V. *Otcové – dcery, matky – synové*,

konstelaci vnější reality (událost určitého typu) znovu a znovu nereflektovaně opakován, inscenován. Tyto etablované životní narativy tedy poskytují „scénáře, které mají být sehrány na ‚jevišti života‘.“⁴⁸⁶

Takovýto – do jisté míry modelový – narativ velmi úzce souvisí s komplexem. Komplexy lze mimo jiné popsat také jako

*„specifické konstelace vzpomínek ze zhuštěných zkušeností a fantazií, shromážděných kolem spojujícího základního tématu, obsazených silnou emocí stejné kvality.“*⁴⁸⁷

Především první část této definice koreluje s konceptem jedincova osobního narativu. Zároveň však nelze určitý (uvědomovaný či neuvědomovaný, ne však zcela nevědomý) narativ ztotožňovat s (ne nutně reflektovaným, nevědomým)⁴⁸⁸ komplexem. Krom odlišných kontextů lze jako hlavní možnou odlišnost těchto dvou konceptů uvést například jejich odlišnou přináležitost k vědomí, resp. nevědomí, důraz na emoci (komplex), či na příběh, anebo rozdílné akcentování z hlediska času — pro komplex je klíčová minulost, ve které byl konstituován, zatímco z hlediska narativu je významná přítomnost a budoucnost, ve které se mohou realizovat jeho alternativy a reautorizované varianty. Jisté styčné body (a poměrně úzkou souvislost) těchto konceptů však nelze popírat. Zejména jde o explicitní odkazování k jedincovu (životnímu) tématu.⁴⁸⁹ Zdá se tedy, že oběma koncepty je zachycován – byť různě – stejný širší fenomén. Proto se domnívám, že koncepty „komplexu“ a „(meta)narativu“ mohou být chápány ve vzájemně-explanační relaci.

V rámci deklarace eklektického přístupu, konkrétně při popisu vztahu primárně narativní a psychoanalytické pozice, jsem zmínil i možnou komplementaritu témat či konceptů obou přístupů. Tento vztah lze částečně pozorovat na pojmu „nevědomí“, se kterým pracuje psychoanalýza. Z hlediska narativně orientované psychologie by šlo tento koncept chápat jako užitečnou metaforu, určitý druh narativu či jako (pomocnou) konstrukci, která nám umožňuje (schematicky, a proto uceleně) interpretovat některé duševní procesy a fenomény. Jinými

s. 25. Takovýto scénář se etabluje nejčastěji na základě zkušeností z raného dětství: „[Č]lověk nevědomě opakuje v dětství osvědčené vzorce chování a řešení tehdy pro něj těžkých situací, i když je současná reálná situace zcela odlišná.“ FRIELINGSDORF, K. *Falešné představy o Bohu*, s. 81.

⁴⁸⁶ NOVITZ, D. *Umění, narativ a lidská povaha*, s. 29.

⁴⁸⁷ KAST, V. *Otcové – dcery, matky – synové*, s. 25.

⁴⁸⁸ Neuvědomělý komplex ovlivňuje jedince daleko více než komplexy, které jsou vědomě reflektovány a pojmenovány. Obecněji řečeno: přesun z nevědomí do vědomí umožňuje určitou, často i velmi silnou, energii integrovat a pracovat s ní. A naopak: nevědomé obsahy jsou silné a nebezpečné mimo jiné právě pro svou (dosavadní) neuchopenost vědomím, která z nich činí nevypočitatelnou psychickou entitu. Tato nevypočitatelnost mizí, pokud dochází k uvědomění si a pojmenování dané energie. Srov. KAST, V. *Stín v nás*, s. 99.

⁴⁸⁹ Z hlediska psychoanalýzy lze konstatovat: „Všichni máme komplexy, jsou výrazem životních témat, která jsou také našimi životními problémy.“ KAST, V. *Dynamika symbolů*, s. 44. Z hlediska narativně orientované psychologie je pak sepětí s tématem ještě intenzivnější, neboť základem narativní terapie je pohled na lidský život jako na příběh, který ze své podstaty zachycuje, „má“, určité téma. Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 19.

slovy: nevědomí by mohlo být chápáno jako, metaforicky řečeno, součást optické soustavy, díky které jsme s to (do jisté míry koherentně) interpretovat svět.⁴⁹⁰

5.1.3 Narativní přístup jako vyprávění

Až doposud jsem narativně orientovanou psychologii, resp. narativní terapii, charakterizoval pouze nahodile, nesystematicky, prostřednictvím popisu filosofického kontextu či ve srovnání a korelaci s psychoanalýzou atd. Pro další úvahy je ale již nutné operovat s jasnějším významem tohoto pojmu. Proto se nyní v této části pokusím krátce načrtnout hlavní rysy narativně orientované psychologie, resp. narativní terapie jako takové. Mezi klíčové aspekty narativně orientované psychologie bezesporu patří vyprávění, dekonstrukce, externalizace a reautorizace. Právě s pomocí těchto pojmů (a na těchto pojmech) se pokusím nastínit charakter narativně orientované psychologie, resp. narativní terapie; posléze pak právě na základě těchto pojmů a celkového étosu tohoto přístupu přistoupím k interpretaci autorského čtení.

Narativní terapii, jejímž „*hlavním tématem zaměření je lidská zkušenost strukturovaná do příběhu*“,⁴⁹¹ můžeme na začátku tohoto souhrnu zkusmo definovat jako „*vyprávění životního příběhu a jeho převyprávění*.“⁴⁹² Již tato jediná věta obsahuje množství implicitních předpokladů a implikací, jejichž artikulací se pokusím nastínit některé důležité momenty narativní terapie.

Předně je záhodno zdůraznit, že vyprávění příběhu není prostým výčtem informací.⁴⁹³ Z naratologického hlediska o vyprávění platí, že „*tím, že v rámci diskurzivní strategie re-konfiguruje události příběhu, distribuuje významovost jednotlivých událostí*.“⁴⁹⁴ Vyprávění tedy zahrnuje proces selekce, hierarchizace, (re)konfigurace i připisování kauzality a vytváření koherence.⁴⁹⁵ Jen vyprávění může garantovat kontinuitu a jednotu identity. Toho si v souvislosti s rozlišováním vzpomínky a upamatování všímá Kierkegaard. Zatímco upamatování, tj. uchování určité informace (kupř. může jít o konkrétní datum, kdy došlo k nějakému zážitku), může být správné, či nesprávné, a tudíž posuzováno z hlediska pravdivostní hodnoty, vzpomínka zachycuje náladu a určitý ucelený ná-zor na danou situaci (tj. komplex klíčových aspektů určitého zážitku). Z hlediska (autorské) tvorby je pak právě vzpomínání (či analogicky: vyprávění) nezbytnou podmínkou sine qua non.⁴⁹⁶

Vyprávění je tak více či méně koherentní struktura (resp. rekonfiguraci připouštějící systém), do které(ho) jsou v různých konfiguracích umisťovány jednotlivé informační monády

⁴⁹⁰ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 35.

⁴⁹¹ SKORUNKA, D. *Narativní přístup v psychologii*, s. 18.

⁴⁹² GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 31.

⁴⁹³ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 19.

⁴⁹⁴ KUBÍČEK, T. – HRABAL, J. – BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 35.

⁴⁹⁵ „*Vyprávění není založeno na kumulaci dat, jež se skládají lineárně vedle sebe, ale na transformaci pozic*.“ KUBÍČEK, T. – HRABAL, J. – BÍLEK, P. A. *Naratologie*, s. 210.

⁴⁹⁶ Srov. KIERKEGAARD, S. *In vino veritas*, s. 4–15.

(které by spíše než vjemu odpovídaly kategorii počítku).⁴⁹⁷ Pojem „informační monáda“ přitom používám pro označení nejelementárnějších informačních prvků, které užíváme jako základní stavební jednotky pro komplexnější vnímání a rozumění světu, popřípadě pro tvorbu z toho vyplývajících výpovědí.

Jedinec z reality přijímá určité informační monády, jejichž konstelace více či méně realitě odpovídají; právě akcentování některých informačních monád na úkor jiných vytváří určité zkreslení vnímaného. Dalším výrazným zkreslením, resp. interpretací je usouvztažnění daných informačních monád recipientem za vzniku určité konstelace, struktury; proces usouvztažňování pak může probíhat jak vědomě, tak i bezděčně a nereflektovaně. Výsledkem tohoto procesu je, jak již bylo předestřeno, struktura, která má narativní či kryptonarativní charakter. Jinými slovy: člověk konfrontovaný se světem ze změní počítků a potažmo i vjemů sestavuje – pokud možno – koherentní výklad reality, který má silnou příběhovou dimenzi. Jedná se o nutný proces, protože konfrontace s realitou na úrovni jednotlivých informačních monád by byla z hlediska života přinejmenším neekonomická; narativita „je nejvyšším projevem evoluce kognitivního modelování reality“.⁴⁹⁸ Pro člověka je tedy přirozené myslet v příbězích, nikoli v informačních monádách.⁴⁹⁹

Usouvztažnění více či méně přesně vnímaných prvků reality se tedy děje skrze příběh. Je to právě rámeček příběhu, který zpětně selektuje informační monády, ony stavební kameny vyprávění. Jeden každý narativ tak sestává z určitého množství informačních monád a poměrně většího množství informačních monád nepoužitých, vyřazených.⁵⁰⁰ Zároveň jsou to ale právě jednotlivé prvky vnímané reality, jednotlivé informační monády, které do jisté míry determinují možnosti příběhu. Jde tedy o reciproční proces interakce mezi aktivním subjektem a zakoušenou objektivní realitou.

V mnohých případech je výsledkem tohoto procesu kryptopříběh, popř. implicitní příběh. Jde především o takové formy sdělení, ve kterých se subjekt snaží objektivně komunikovat fakta (kupř. věda a výzkum).⁵⁰¹ Hranice mezi příběhem a kryptopříběhem je nicméně mnohdy nejasná. Typicky lze tuto nejasnost a rozmazanost pozorovat kupř. v oblasti mediálního diskurzu.

⁴⁹⁷ Pojem „monáda“ zde používám s přímou referencí k Leibnizovi, který tvrdil, že monáda „není nic jiného než jednoduchá substance, která vstupuje jako prvek do složených věcí. Je jednoduchá, tj. nemá části...“ LEIBNIZ, G. W. *Monadologie*, s. 156. Jeden každý vjem je již z takovýchto informačních monád složen. Z totožného objektu/situace může ten který jedinec převzít nestejný soubor informačních monád. Tím je mj. dána originalita subjektivního nazírání. Tak lze např. také chápat fenomén percepční obrany, kdy vnímající jedinec z určitých důvodů může (ne)vědomě vnímat pomalu, zkresleně či vůbec. Jako příklad lze uvést následující situaci: „Žena, která se chce na večírku pobavit, si nevšimne, že její tanečnick má na ruce snubní prsten.“ PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*, s. 156–157.

⁴⁹⁸ BUDIL, I. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*, s. 184.

⁴⁹⁹ Srov. BUDIL, I. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*, s. 184.

⁵⁰⁰ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 52–53.

⁵⁰¹ V jistém slova smyslu lze celý koncept vědy a výzkumu chápat jako specifický narativ západní civilizace. Srov. BUDIL, I. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*, s. 124.

Další implicitní premisu úvodního tvrzení lze charakterizovat následovně: vyprávění předpokládá posluchače, tedy někoho, kdo je příjemcem sdělování a sdílení se vyprávějího subjektu.

„[P]rostřednictvím narativní konstrukce se člověk jakožto vyprávějí rozvrhuje také vzhledem k příjemci či příjemcům svého sdělení. Vyprávění nejsou jenom ‚o něčem‘, ale zpravidla také ‚pro někoho‘ či ‚někomu‘.“⁵⁰²

Vyprávění, sdělování určitého příběhu, má silný kontextuální rozměr, jehož nedílnou součástí je právě adresát.⁵⁰³ Adresátem vyprávění může být bezesporu i sám vypravěč, což nás opět přivádí k dialogickému jednání, o kterém jsem se zmiňoval výše.

Sdělování něčeho někomu (a tedy i sdělování sobě jako někomu „jinému“), které se odehrává v dialogickém rámci, vytváří intersubjektivní či intrasubjektivní tenzi. Jde o napětí mezi dvěma náhledy na tutéž skutečnost, zkušenost, příběh, interpretaci, které mohou být reprezentovány jak dvěma odlišnými bytostmi, tak dvěma rozdílnými hlasy, postoji, téhož jedince.⁵⁰⁴ Právě tato polarita dovoluje dojednávání významu, konstrukci příběhu, který osmyslňuje množinu daných informačních monád.⁵⁰⁵

Přítomnost principů dialogického jednání v jádru autorského čtení tedy umožňuje dojednávání, formulaci a reformulaci významu a smyslu čteného, což úzce souvisí s procesy, které jsou pro svůj terapeutický účinek využívány v rámci narativní psychoterapie.

Vrátíme-li se k problematice konstruování narativu na základě informačních monád, bude nezbytné poznamenat, že sama množina informačních monád, ke které má dotýčný jedinec přístup, je již redukována procesem selekce, a proto se jedná o bezděčnou interpretaci skutečnosti na základě kritéria relevance jednotlivých informačních monád pro danou množinu. Neustálá absolutní bezpředsudečnost by pro vnímajícího člověka byla existenciálně neekonomická, protože by dotýčný byl neustále vystaven nutnosti prověřovat veškeré dostupné informace, aniž by je mohl zasadit do určitého rámce před-porozumění.⁵⁰⁶ Souvislé vyprávění *někomu* tedy představuje mimo jiné aktivní konfrontaci dvou konfigurací určitého souboru informačních monád, či spíše konfrontaci dvou různých konfigurací dvou různých množin informačních monád, které mohou, ale nemusí mít společnou podmnožinu. Výsledkem je nejen objektivnější náhled na informační monády jako takové, ale především relativizace

⁵⁰² CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 14.

⁵⁰³ Srov. CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 14.

⁵⁰⁴ Ve skutečnosti se tedy jedná o tri-polární vztah: sdělující – recipient – předmět komunikace. Nejde ani tak o transfer informací, jako spíše o společné zacílení na tentýž „objekt“, o kterém se právě hovoří. Srov. PALOUŠ, R. *K filosofii výchovy*, s. 58.

⁵⁰⁵ Srov. CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 16.

⁵⁰⁶ Model uvažování v hermeneutickém kruhu, tedy vztahování se ke světu na základě určitého před-porozumění, které je setkáváním s realitou neustále modifikováno, je člověku vrozený. Takovéto uvažování totiž umožňuje zakoušet přechodnou stabilitu v jinak tekutém světě. Srov. ARMSTRONG, P. B. *How Literature Plays with the Brain*, s. 59–64. Přitom dochází k více či méně bezděčnému vytváření exformací (potenciálních informací, které byly ale v rámci procesu selekce vyřazeny). Srov. ERIKSEN, T. H. *Mind the Gap*, s. 51.

jedné každé konfigurace a interpretace. Jinými slovy: ve vyprávění někomu je implicitně přítomný posluchač, který je zárukou toho, že „ono vyprávěné“ mohlo být i (poněkud) jinak.

Ve výčtu implikací úvodní teze nesmíme opomenout charakterizaci příběhu jako příběhu životního. Stěžejním bodem narativně orientované psychologie je právě jedincův osobní příběh.⁵⁰⁷ Vyprávěn je tedy příběh životní – příběh, který je pro vypravěče důležitý, určující. Je to vyprávění, které do jisté míry odhaluje pilíře identity a integrity vypravěče. Toto vyprávění pak zakládá jedincovu narativní identitu, tedy způsob, jak se dotyčný vypráví.⁵⁰⁸ Přičemž platí, že nejde o marginální záležitost – každý se potřebuje vyprávět, každý potřebuje rozumět příběhu a smyslu svého života.⁵⁰⁹ Jde jen o míru explicitnosti a vědomí si této potřeby. V případě narativní identity, resp. narativu zakládajícího tuto identitu

„[nejde] o zachycení reálného dění, o racionální a analytický přístup k hodnocení vlastního života, ale spíš o jeho celkové pojetí, v němž se odráží různé prožitky, přání, hodnoty a ideály. Způsob zpracování příběhu poskytuje informaci o tom, jak člověk chápe svůj život v jeho komplexnosti a časovém sledu, které události do něj zahrnuje a jaký jim přiřítá význam a smysl. Ačkoliv je příběh zakotven v realitě, je produktem individuálního zpracování a interpretace prožité skutečnosti, která realitu vždycky nějak koriguje a leckdy i zásadněji mění“⁵¹⁰

Právě proto se domnívám, že se v případě životního příběhu jedná o vyprávění, u kterého lze poměrně jednoduše vystopovat jednotlivé rámce – primárním rámcem je pak bezesporu prostor mezi narozením a aktuálním vyprávěním příběhu. Právě přítomné vyprávění příběhu je jeho poslední kapitolou (byť ne vždy explicitně zmíněnou). Závěr linky životního příběhu je tak v okamžiku jeho vyprávění de facto auto-reflexe, která umožňuje patřičný odstup. Díky tomuto odstupu lze příběh uchopit, nahlížet a zpochybnit.

Toto uvědomění souvisí s (do určité míry paradoxním) postojem dekonstruktivního naslouchání.⁵¹¹ Pojmu dekonstruktivního naslouchání se ale budu podrobněji věnovat později. Nyní se vraťme zpět k rámcům životního příběhu. Krom primárního rámcem vymezeného životem vypravěče lze přinejmenším uvažovat o rámcích sekundárních, které jsou vůči rámcu primárnímu buď v pozici (a) imanentní, anebo (b) transcendentní.

Sekundární imanentní rámec životního příběhu lze chápat jako určitou významnou a odlišitelnou etapu v jedincově životě. Tato etapa může (ale nemusí) být ohraničena jasnými událostmi (svatba, konverze, zkušenost smrti bližního apod.). Celkový životní rámec tedy sestává z několika imanentních sekundárních rámců, které jsou v celku životního příběhu

⁵⁰⁷ Srov. GJURIČOVÁ, Š – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 18.

⁵⁰⁸ Srov. VÁGNEROVÁ, M. *Psychologie osobnosti*, s. 337.

⁵⁰⁹ Srov. SKORUNKA, D. *Narativní přístup v psychoterapii*, s. 11.

⁵¹⁰ VÁGNEROVÁ, M. *Psychologie osobnosti*, s. 337–338.

⁵¹¹ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 67.

interpretovány na základě svého kontextu, tj. ostatních imanentních příběhů a jejich přináležitosti k určitému životnímu směřování, k životnímu tématu.⁵¹²

Životní téma můžeme chápat a uchopit jako pomyslnou červenou nit, která spojuje jednotlivé úseky lidského života. Je to zkušenost, která je v různých obměnách opakovaně zakoušena⁵¹³ a zároveň potřebuje být artikulována a vyslovena.⁵¹⁴ Téma, a tím spíše životní téma, je pro člověka nejen aktuálně více či méně zakoušenou zkušeností přítomnosti, ale také (a neméně) zkušeností jeho minulosti. Zkušeností minulosti jakožto souhrnu jednotlivě nazíraných událostí i zkušeností minulosti jako určitého (a charakteristického) pohybu, který vedl a vede až do přítomnosti. Mezi jednotlivými relevantními událostmi jedinceva života se tak jeho osobní téma (či témata) ustavuje a zároveň znovu a znovu manifestuje. Tedy: jedna každá významná událost lidského života produkuje téma, které zároveň určuje a spolukonstituuje relevantní životní zkušenosti. Toto téma je vysledovatelné právě na základě jednotlivých (v ideálním případě dostatečně časově oddělených) životních událostí – jejich komparací lze odhalit charakteristické rysy jedinceva životního pohybu, který odpovídá životnímu tématu (slovo „odpovídá“ zde užívám jak ve smyslu souběžného průběhu, tak ve významu deklarujícím vzájemnou relaci).⁵¹⁵

Na základě rozčlenění celku a paralelního pozorování vzniklých částí lidského života lze tedy částečně odhalit a nahlédnout životní téma, resp. specifický životní pohyb vyprávěcího. Vypravěč se vyprávěním svého životního příběhu de facto znovu a nově vyslovuje a ustavuje ve světě, vůči ostatním i (a zejména) vůči sobě samému. Artikuluje a tím upevňuje svou narativní identitu. Z tohoto úhlu pohledu je pak vysoce relevantní poznatek Zofie Mitosekové:

„Svět není cosi vnějšího vzhledem k subjektu; jeho interpretace je obměnou ,bytí ve světě‘. Proto je také pochopení světa pochopením sebe a naopak, východiskem pro reflexi sebe sama je situace bytí ve světě; pro člověka ,být‘ již znamená určitým způsobem rozumět světu i sobě.“⁵¹⁶

Důležitou roli při této interakci jedince a světa skrze (re)produkci narativu hraje klíčovou roli opakování vyprávění a vyprávěného. Během opakovaného vyprávění může dojít a dochází

⁵¹² Životní téma lze chápat jako určitý vzorec pro to, co člověk chce, o co mu jde a k čemu směřuje. Srov. CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 10.

⁵¹³ Opakované zakoušení vzniká synergií objektivitu reality a subjektivitu jedince. Realita poskytuje určité podněty, které může subjekt interpretovat různými způsoby, přičemž se přiklání spíše ke známým vzorcům, kterým přivykl. Srov. DESCARTES, R. *Meditationes de prima philosophia*, s. 35. Takovéto známé vzorce jsou opakovány i tehdy, když mají na jedince destruktivní vliv – a to především proto, že poskytují určitou jistotu (být iluzorní). Srov. RÖHR, H.-P. *Nedostatečný pocit vlastní hodnoty*, s. 82. Realita je zároveň prostorem pro projekce. I „neutrální“ situace tak může být zabarvena projekcí subjektu a zakoušena jako určitý druh zkušenosti. Takovouto (de)formaci reality lze popsat na projekci stínu: „Vytěsňujeme-li mocenský stín, pak jsme náhle obklopeni lidmi, kteří nám připadají nesmírně mocní. Vytěsňujeme-li vlastní prodejnost, zjišťujeme, že jsme obklopeni lidmi, kteří nás chtějí koupit, a připadá nám, že jsme se ocitli ve světě prodejnosti a korupce.“ KAST, V. *Stín v nás*, s. 28.

⁵¹⁴ Srov. RUT, P. *(ne)Vyskočil*, s. 39.

⁵¹⁵ Srov. ADLER, A. *Člověk, jaký je*, s. 23.

⁵¹⁶ MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 420.

k posunu od „tak to vidím“ či „tak jsem to zažil“ k „tak to bylo“, „tak to je“, „takový jsem“.⁵¹⁷ Stokrát opakované vyprávění, byť zkreslené, se (tak) stává pravdou.

V určité opozici k sekundárnímu imanentnímu rámci stojí sekundární transcendentní rámec. Takový rámec životního příběhu přesahuje (transcenduje) meze vypravěčova života a sahá hlouběji do historie, popř. zahrnuje širší pole než jen jedincovu vlastní zkušenost. Zde ovšem již lehce narážíme na hranice primárně narativního přístupu a ke slovu se opět dostává i psychoanalýza.

Transcendentní sekundární rámec (životního) vyprávění totiž zahrnuje určité narativy, které si jedinec nevytvořil, ale které přejal. Součástí procesu přebírání může, ale nemusí, být i modifikace daného narativu.

Klíčovou roli zde ovšem hraje proces subjektivizace narativu externího původu. Pojem „subjektivizace“ si zde vypůjčuji od Kierkegaarda a míním jím především zvnitřnění, osvojení si daného narativu. Klíčová otázka zainteresovaného subjektu pak při tomto „zvnitřnění“ není zaměřena na pravdivost objektu jako takového (tj. na pravdivost narativu fundovanou jeho adekvací s realitou), ale na *vztah* subjektu samého k danému objektu (proč a jak narativ vyprávím, co to pro mě znamená a jak mě to formuje).⁵¹⁸ Jde tedy spíše o to, nakolik je život jedince tímto narativem zasažen a formován.

Takovéto subjektivizované narativy mohou být přinejmenším trojího druhu, přičemž při jejich rozlišování záleží především na způsobu překročení jedincovy imanentní zkušenosti. Přesah primárního životního rámce může zasahovat (1) hlouběji do minulosti, (2) dále do budoucnosti, anebo je (3) vůči onomu životnímu rámci paralelní – jde o narativ jiného člověka, který se v určité kondenzované či modifikované podobě integruje do primárního životního příběhu daného jedince. Takovéto subtilní dělení je nicméně, zdá se, poněkud umělé a v praxi pak lze jen těžko odlišit, do které z těchto kategorií ten který narativ spadá. Reálně je totiž velmi složité jejich přesné a důsledné oddělení. Očekávání a budoucí cíle, které na jedince působí jakožto nenaplněná příčina „z budoucnosti“, jsou formovány přítomností a minulostí. Narativy z/ohlubší minulosti jsou často zprostředkovány v těsném sepětí s příběhy, které se týkají zkušeností ostatních. Zároveň to mohou být právě narativy druhých, které jedince přimějí formovat určité životní cíle, které tvoří hypotetické narativy o jeho budoucnosti.

Možným příkladem takového sekundárního transcendentního rámce životního příběhu je tzv. rodinné nevědomí, resp. jeho transformovaná podoba – rodinný mýtus. Koncept rodinného nevědomí lze definovat jako *„nevědomé způsoby interpretace určitých situací, přání a motivační tendence, které [mladší/všichni členové rodiny] převzali od starších příslušníků rodiny.“*⁵¹⁹ Právě takováto implicitní přesvědčení o životních hodnotách (o které je třeba usilovat a které je třeba bránit) a názory na to, jak to ve světě chodí, lze chápat nejen jako

⁵¹⁷ Srov. KABELÉ, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 325.

⁵¹⁸ Srov. KIERKEGAARD, S. *Concluding Unscientific Postscript to the „Philosophical Fragments“*, s. 210–211.

⁵¹⁹ VÁGNEROVÁ, M. *Základy psychologie*, s. 42.

rodinné (či skupinové) nevědomí, ale také jako kolektivní meta-narativ. Tento meta-narativ co do svého původu transcenduje narativ daného jedince; zároveň je ale ve většině jeho narativů určitým způsobem nevyřčeně přítomen: tvoří pro ně jakýsi základ. Jinými slovy: meta-narativ je vůči narativu z hlediska původu transcendentní a z hlediska obsahu imanentní.⁵²⁰

Jedno každé vyprávění tak v sobě nese množství otisků vyprávění jiných, která velmi pravděpodobně formovala i samotného vypravěče. Tato skutečnost koreluje se sociálně konstruktivistickým přesvědčením, že izolované individuum je pouze abstrakcí – pro člověka je přirozené žít v rámci určité širší skupiny lidí, kterou formuje a zároveň je jí formován.⁵²¹ Mutatis mutandis platí tento reciproční vztah i pro vyprávění.

5.1.4 Narativní přístup jako dekonstrukce

Narativní terapii je možno chápat jako trojdimenzionální proces sestávající z dekonstrukce, externalizace a reautorizace. Jednotlivé „složky“ tohoto procesu se odehrávají v rámci vyprávění, o kterém bylo pojednáno výše.

Na vyprávěné je pak v rámci narativně orientované psychologie nutno nahlížet právě z perspektivy toho, co je výše uvedeno o vyprávění: tedy jako na určitou koherentní konstrukci, kterou lze rozebrat, de-konstruovat. Dekonstrucí se mj. zpochybňuje nárok daného vyprávění na absolutní interpretaci reality, a tedy i na absolutní interpretaci (narativní) identity jedince.

Současně s procesem dekonstrukce během narativní terapie dochází i k externalizaci – k vědomému oddělování významných motivů od osoby vypravěče. Dekonstrukce a externalizace poté připravují vhodný prostor pro proces reautorizace, tj. pro změnu postoje vypravěče k vyprávěnému. Tato změna otevírá široké pole možností pro autorskou úpravu dosavadního vyprávění, která může vést až k nalezení nového životního smyslu a k re-konstrukci narativní identity.⁵²² Souborný trojdimenzionální proces zahrnující dekonstrukci, externalizaci a reautorizaci tvoří korpus narativní terapie. Přestože jde o tři paralelní, často dokonce neoddělitelné procesy, budu se každému z nich na následujících řádcích věnovat zvlášť. Nejprve se budu věnovat pojmu „dekonstrukce“.

Pojem „dekonstrukce“ je navýsost filosofickým pojmem, který byl explicitně formulován Jacquem Derridou. Derrida však nepodává žádnou definici tohoto pojmu, neboť se domníval, že by jakákoli definice zavaděla čtenáře na scestí.⁵²³ Via negativa lze tedy pouze naznačit, že derridovská dekonstrukce „není ani technikou čtení, ani interpretační metodou.“⁵²⁴ Čím ale potom dekonstrukce je?

⁵²⁰ Ke konceptu meta-narativů a jejich imanenci vůči jedincově narativu srov. CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 11–12.

⁵²¹ Srov. O'LEARY, J. V. — WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 266.

⁵²² Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 76–80.

⁵²³ Srov. ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*, s. 110.

⁵²⁴ ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*, s. 109, pozn. 3.

Jistou (srozumitelnější) anticipací dekonstrukce lze v náznacích nalézt u Heideggera, resp. v jisté elementární (a novověkou optikou podané) formě i u Descarta,⁵²⁵ který ve své *I. meditaci* říká: „[P]okud bych si přál stanovit ve vědách někdy něco pevného a stálého, je třeba jednou za život vše zbořit a započít nanovo od prvních základů...“⁵²⁶ Toto boření zažitých konstrukcí lze chápat jako dekonstrukci; nejde však o derridovský pojem dekonstrukce v užším slova smyslu.

Ačkoli jsem se pokusil přiblížit pojem dekonstrukce na základě ne-derridovského uvažování, nesmíme zapomínat, že se jedná primárně právě o pojem Derridův, a proto pojem (zcela v intencích autora) zatěžkaný značnou nejasností. Tuto nejasnost alespoň částečně projasňuje literárně-filosofická úvaha Miroslava Štochla:

„Dekonstrukce je zkrátka nutnou součástí jazyka a působí v něm, nebo třeba proti němu. Zviditelnění dekonstrukce je snahou odkrýt, jak se samovolně (de)konstruuje diskurz a jazyk, že výpovědi zkonstruované z jazyka nejsou konstruovány tak, jak se domníváme, že jsou zkonstruovány. Dekonstrukce postihuje slabiny jazyka a textu. [...] I když ničím není a nic neznamena, přece jen lze dekonstrukci (alespoň jako pojem) instrumentalizovat, popřípadě využít, třeba jako prostředek ideologického boje.“⁵²⁷

Jak tedy rozumět dekonstrukci, aniž bychom museli rozpřádat spleť postmoderní filosofické diskuse? Domnívám se, že „charakter“ dekonstruktivního přístupu k narativu lze nastínit pomocí komparace různých (historických) modelů narativity. Tendence k dekonstruování jsou charakteristické pro narativy postmoderní společnosti; tradiční ani moderní společnost takovéto postupy (příliš) nevyužívaly. Dekonstrukce tak úzce souvisí s postmoderní tendencí k experimentu, k polyfoničnosti, a tudíž i k nutné relativitě. Stejně tak souvisí i s tendencí k relativizaci či dokonce zrušení jakýchkoli pevných referenčních rámců a s tím spojenou snahou o ironizování tradičních, resp. moderních narativů a způsobů vyprávění.⁵²⁸ Podle zastánců dekonstruktivismu je stavba každého textu a každého narativu

„nedůsledná a do značné míry vyplývá z nahodilosti a úkolem dekonstrukce je právě najít slabé místo konstrukce textu a z něho odhalit v podstatě formou hry významy, z nichž každý je možný a žádný není závazný.“⁵²⁹

⁵²⁵ Srov. LAWLOR, L. *Jacques Derrida*, odd. 5. (Vzhledem k tomu, že tento zdroj neobsahuje paginaci, odkazují k číslovaným oddílům textu pomocí zkratky „odd.“.)

⁵²⁶ DESCARTES, R. *Meditationes de prima philosophia*, s. 29.

⁵²⁷ ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*, s. 110–111.

⁵²⁸ Srov. SKORUNKA, D. *Narativní přístup v psychoterapii*, s. 15.

⁵²⁹ PETRŮ, E. *Úvod do studia literární vědy*, s. 48.

Pojem dekonstrukce⁵³⁰ tak tedy může být pro účely této práce definován především (nikoli však pouze) jako opačný proces vůči procesu konstrukce, přičemž z hlediska chronologického předchází vědomá *autorská* dekonstrukce (zcela) vědomé autorské konstrukci, nakolik jsou dekonstruovány původní struktury neuvědomované, a proto ne-zcela-autorské. Ve zkoumaném kontextu by pak šlo především o rozbor konstrukce příběhu směrem k pevnému nehybnému (čistému, neinterpretovanému) bodu; tedy k čistým informačním monádám. (Což je samozřejmě pouze ideálem, ke kterému se přinejlepším lze přiblížit; nelze jej však dosáhnout.) Jinými slovy: jde o komplementární proces k lidské tendenci vytvářet šablony a konstrukce, které aplikací na životní situace osmyslňují vnímanou realitu.⁵³¹

Dekonstrukce tak mimo jiné plní protektivní funkci: chrání člověka před bezděčně opakovanými fixovanými maladaptivními konstrukcemi. V rámci narativní terapie se dekonstrukce prakticky aplikuje ve formě čtyř (do jisté míry souběžných) kroků.

Konkrétně se jedná nejprve o (1) pozorování a popis konstrukce. Ta je následně (2) historizována, tedy zasazena do (kauzální) chronologie životních zkušeností, které jsou interpretačním rámcem a zároveň příčinou existence dané konstrukce. Dalším krokem je (3) konfrontace subjektu a konstrukce – vyprávějíci má určit, v jakém vztahu je k oné konstrukci a jaké to v něm vyvolává reakce (emocionální, racionální). Díky tomu, že je třemi předchozími kroky konstrukce uchopena a pojmenována, může v rámci čtvrtého kroku dojít k (4) de-absolutizaci, tj. k relativizaci staré (problémové) konstrukce. V rámci tohoto kroku jde tedy především o otázku, zdali je daná konstrukce jedinou možnou (a tudíž nutnou) interpretací daných informačních monád.⁵³² Právě ve zdůrazňování nejistoty vůči realitě leží styčný bod dekonstrukce a sociálního konstruktivismu. Jde tedy o destabilizování pravd s nárokem na absolutní platnost, tj. o relativizaci nerelativního myšlení.⁵³³

Určitý dekonstruktivní potenciál přitom skýtá již prostá situace sdělování něčeho někomu. V takové situaci totiž může dojít v zásadě ke dvěma možným scénářům: buď vyprávějíci chce prostřednictvím svého vyprávění a jeho následného přijetí a potvrzení recipientem sebe sama v pravdivosti vyprávěného utvrdit⁵³⁴, anebo přebíráje odpovědnost za vyprávěné⁵³⁵ zkouší,

⁵³⁰ Dekonstrukci budu v tomto textu definovat především v rámci vztahu k procesu konstrukce; její bližší a obsírnější definování by překračovalo záměr a rozsah tohoto textu. Koneckonců ani sám Derrida, jak bylo uvedeno, nepodává jednotnou definici dekonstrukce; existují přinejmenším tři klasické definice, z nichž je vzhledem k záměru tohoto textu relevantní především následující: „[D]econstruction is a criticism of Platonism, which is defined by the belief that existence is structured in terms of oppositions (separate substances or forms) and that the oppositions are hierarchical, with one side of the opposition being more valuable than the other.“ LAWLOR, L. *Jacques Derrida*, odd. 5.

⁵³¹ Srov. O'LEARY, J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 259

⁵³² Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 144.

⁵³³ Srov. O'LEARY, J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 263.

⁵³⁴ Posluchači tak jsou pouze pasivními konzumenty, kteří přijímáním sdělovaného komunikovaný obsah implicitně potvrzují. Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 71.

⁵³⁵ Srov. PALOUŠ, R. *K filosofii výchovy*, s. 43.

zda vyprávění (a potažmo vypravěč) před druhými ob stojí.⁵³⁶ Dekonstruktivní přístup je možný pouze v případě druhém, neboť účelem a cílem případu prvního je fixace (nikoli zpochybnění) sdělovaného. Pouze tehdy, když člověk před druhým a s druhým zkouší obstojnost svého vyprávění, dochází ke srážce s realitou, která je prubířským kamenem onoho vyprávění.

Realita je zde přítomna přinejmenším dvojím způsobem. Předně je to fyzická přítomnost druhého a jeho náhledu na svět, který je odlišný od náhledu vypravěčova. Jedná se tedy o konfrontaci dvou (alespoň zčásti) nekoherentních narativů. Zároveň je to sama situace fyzického zpřítomňování vyprávěného skrze zapojení vypravěčova těla při vyprávění.⁵³⁷ A je to právě odpor (fyzicky kladený vypravěčovi jeho tělem), který vypravěče upozorňuje na případnou nepatřičnost vyprávěného.⁵³⁸ Typickými projevy takového odporu je pocit studu či trapnosti. Je ovšem záhodno poznamenat, že takováto tělová reakce se nemusí vždy dostavit pouze tehdy, když vyprávěné neodpovídá realitě, ale člověk ji zakouší i tehdy, když se jedná o veskrze a v daném kontextu přespříliš niternou výpověď. V obou případech je to ale právě tělová reakce, která vypravěče na cosi důležitého upozorňuje.

Je to tedy situace exponovanosti, situace přítomnosti někoho druhého, někoho, kdo naslouchá, která má silný dekonstruktivní potenciál. Je tomu tak proto, že dochází k relativizaci řečeného. K tomu dochází již jen proto, že absolutní pohled jedincův je při pravé (tj. reciproční) komunikaci usouvztažněn s pohledem druhého. Tato relace vzniklá mezi dvěma narativy je předpokladem a principem společného dojednávání smyslu reality skrze dekonstrukci soukromých narativů.⁵³⁹

Zdá se tedy, že je oprávněné tvrdit, že jakékoli pravé (a nikoli pouze předstírané naslouchání) v sobě obsahuje prvek dekonstrukce, že má alespoň zčásti realizovaný dekonstruktivní potenciál. Zároveň je však stejně důležité odlišit naslouchání jako takové od naslouchání specificky dekonstruktivního. Existují totiž formy naslouchání, ve kterých je dekonstruktivní rozměr výrazně amplifikován, pročež lze o dekonstruktivním naslouchání hovořit jako o specifické podmnožině naslouchání jako takového.

Při takovémto uvažování pak dokonce čelíme určitému paradoxu: termín „dekonstruktivní naslouchání“ je totiž do jisté míry možno chápat jako oxymóron. Zatímco totiž dekonstrukce implikuje určitý skeptický postoj, naslouchání spočívá spíše v aktu přijímání. Tato vnitřní protimluvnost pojmu „dekonstruktivní naslouchání“ je však protimluvností do jisté míry pouze zdánlivou: skeptický postoj je totiž zaměřen primárně vůči narativu, resp. vůči konkrétní podobě narativní konstrukce, avšak akt přijímání skrze naslouchání je v tomto případě primárně přijímáním sdělujícího. Vzniká tak bezpečný prostor, ve kterém může sdělující díky přijetí partnerem v dialogu dekonstruovat (spolu s partnerem) ono sdělované.

⁵³⁶ Srov. VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 88.

⁵³⁷ Srov. VYSKOČIL, I. *Doslov*, s. 183.

⁵³⁸ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 235.

⁵³⁹ Srov. O'LEARY, J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 264.

Má-li tedy být aktualizována dekonstruktivní potence naslouchání, musí být ze strany naslouchajícího splněny určité podmínky umožňující tuto aktualizaci potenci. Především by mělo jít o nepředpojatost a otevřenost, kdy naslouchající ne(de)formuje sdělované vlastní sumou expertních znalostí. Vyprávějíci by měl být a cítit se naslouchajícím povzbuzován, aby nevnímal vyprávěné jako pasivní výčet toho, „co se mu děje“, ale aby se sdělovaného chopil aktivním a tvůrčím způsobem; aby vyprávěním formuloval (a tím posléze i formoval) vlastní životní příběh.⁵⁴⁰

Dekonstruktivní naslouchání tedy vyprávějíci poskytuje prostor, ve kterém může vypravěč nahlédnout svůj (problémový) životní příběh jako jednu, nikoli jedinou, možnou interpretaci objektivních daností. Výsledkem dekonstruktivního naslouchání je tedy především otřesení monopolu jediného možného narativu – a z toho vyplývající stav nejistoty.⁵⁴¹

Deabsolutizace takového monopolu jednoho narativu je pak úzce spojena s nutným odstupem, který vyprávějíci vytváří tím, že sebe při vyprávění „vytkne před závorku“. Jinými slovy: vyprávějíci je sice ve vyprávěném stále přítomen, ale zároveň jako aktivní vyprávějíci, který udává charakter interpretace, narativ transcenduje. Právě tímto překročením, resp. vykročením z fatality daného narativu vytváří vypravěč určitý odstup, kterého je při procesu dekonstrukce velmi zapotřebí a který je zároveň velmi těsně spjat s procesem externalizace, o kterém bude pojednáno níže.

Ale již nyní je poměrně zřetelný reciproční charakter vztahu procesů dekonstrukce a externalizace. Jedním z charakteristických rysů dekonstruktivního naslouchání je tedy právě externalizující přístup.⁵⁴² A naopak: externalizaci lze mimo jiné „*chápat jako dekonstrukci dominantních představ o intrapsychické povaze problémů.*“⁵⁴³

5.1.5 Narativní přístup jako externalizace

Pojmem „externalizace“ může nabýt v kontextu narativně orientované psychologie a potažmo sociálního konstruktivismu dvou lehce odlišných významů. Pojem externalizace lze totiž chápat jako pojem sociologický, ale zároveň je ten samý pojem užíván i jako pojem psychologicko-terapeutický, přičemž jeho obsah není totožný s obsahem sociologického pojmu externalizace.

Obecněji lze externalizaci chápat sociologicky, tj. v souvislosti se sociálním konstruktivismem jako jednu z fází procesu institucionalizace. Tento povýtce sociologický význam pojmu „externalizace“ lze v daném kontextu nahradit synonymem „exprese“, přičemž je záhodno jej chápat v souvislosti s procesem internalizace a objektivace. Sociologický význam pojmu „externalizace“ lze adekvátně popsat tehdy, když přijmeme sociologickou tezi hlásající, že „*realita je sociálně konstruována primárně v rámci institucionalizace a socializace*

⁵⁴⁰ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 67.

⁵⁴¹ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 104.

⁵⁴² Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 72.

⁵⁴³ GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 34.

*jako proces vrůstání jednotlivce do institucionálního světa.*⁵⁴⁴ Samotný průběh sociálního konstruování pak obsahuje mj. i proces externalizace. Domnívám se, že nejprůhodnější definice sociologického významu pojmu „externalizace“ je poskytnuta prostřednictvím popisu procesu konstruování sociální reality, ve kterém externalizace (exprese) hraje podstatnou úlohu.

„Subjektivní interpretace situací a pohnutky k nim se externalizují⁵⁴⁵ expresí a jednáním. Objektivizují se a jako takové je opět jednotlivci internalizují. Přitom se jedná o proces historický, v němž velkou roli sehrávají sedimentace zkušenosti a tradice.“⁵⁴⁶

Z hlediska sociologického tedy externalizace označuje proces exprese lidského nitra v kontextu sociální struktury a (vznikající, popř. upevňované) sociální reality.

Oproti tomu je z hlediska psychologicko-terapeutického pojmem „externalizace“ míněno především oddělení problému (popř. obecněji: tématu) od vypravěče,⁵⁴⁷ přičemž se jedná spíše o postoj k realitě⁵⁴⁸ než o terapeutickou techniku.⁵⁴⁹ Toto oddělení problému (tématu) od jednotlivce prakticky probíhá jeho gramatickou a ontologickou substantivizací, tedy jeho zvěčněním, které má na verbální úrovni velmi často podobu změny adjektiva na substantivum. Na úrovni gramatické je tedy změněn slovní druh, popř. je problému/tématu přiřazeno obecné či dokonce vlastní jméno. Potud je proces externalizace vcelku bezproblémový. Otázkou ovšem zůstává, jak tato jazyková změna koreluje se strukturou ontologickou.

Na jedné straně lze totiž spolu se Shakespearovou Julií právem namítat: „*Co je to jméno? To, čemu se říká ‚růže‘, pod jiným jménem vonělo by stejně.*“⁵⁵⁰ Tedy že: změna označování určitého problému nemůže daný problém odstranit.

Proti tomu, nebo spíše „vedle“ toho, je ale třeba poznamenat, že je to právě odlišné pojmenování či uchopení, které může z problému fixovaného na jedince učinit (z hlediska lidského vnímání) zcela svébytnou entitu, ke které se pak může dotyčný svobodně a dle vlastního uvážení vztáhnout. A je to právě odlišné pojmenování, které poskytuje subjektu odlišné možnosti interakce s realitou. Manipulace s hranicemi vytyčenými jazykem se totiž

⁵⁴⁴ KABELE, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 234.

⁵⁴⁵ Resp. jedinec externalizuje – pozn. VZ.

⁵⁴⁶ KABELE, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 234.

⁵⁴⁷ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 104.

⁵⁴⁸ Pokud bychom totiž zaujali filosoficky (přesněji: ontologicky a epistemologicky) skeptičtější pozici, mohli a měli bychom hovořit spíše o „pouhé“ metafoře „externalizace“, díky které specificky nazíráme a interpretujeme realitu. Užití této metafory je pak z hlediska narativně orientované psychologie a procesu dekonstrukce především pragmatickou volbou. Srov. GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 34. Nicméně právě uchopení „externalizace“ jako metafory implikuje nutnost relativizace celého konceptu externalizace, protože nahlížení reality optikou metafory musí být prováděnou s neustálým zřetelem k ne-identitě metafory a reality. Je také třeba mít na paměti, že „*metaforická perspektiva něco osvětluje a něco zakrývá, či takřkajíc něco ‚zaostřuje‘.*“ CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 7.

⁵⁴⁹ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 68–69.

⁵⁵⁰ SHAKESPEARE, W. *Romeo a Julie*, II. 1.

promítají do podoby hranic světa mluvčího.⁵⁵¹ A v rámci těchto hranic se subjekt pohybuje a jedná. Odlišným pojmenováním, které navíc nese kvality, jež pojmenovanému propůjčují atributy předmětu, či jej přímo přetvářejí na externí objekt,⁵⁵² získává subjekt odlišné možnosti uchopení problému a vypořádání se s ním.

Externalizací tak vzniká objekt (či dokonce druhý quasi-subjekt), vůči kterému má vypravěč určitý odstup. Tento odstup se generuje automaticky ve chvíli, kdy subjekt artikuluje svébytnost a jinakost problému/tématu. Teprve se vznikem odstupu se lze k danému problému pravdivě vztáhnout, tedy vytvořit vztah, neboť se jedná o jakési (v nejširším slova smyslu) ne-já. Zároveň je takovýto odstup nezbytnou podmínkou pro odpovědné jednání, protože právě odstupem se jedinec seznamuje se svými možnostmi; a právě díky obeznámenosti s nimi může posléze vskutku odpovědně jednat.⁵⁵³

Spolu s odstupem tak vyprávějí jedinec musí převzít i plnou odpovědnost za svoje jednání a za vztah vůči objektu, tj. externalizovanému problému.⁵⁵⁴ Již není pasivním subjektem, který je vláčený problémem, v jehož područí je zcela vydán fatalitě neartikulovaného (avšak implicitně přítomnému a skrytě působícímu) narativu. Zaujetím externalizující pozice se naopak vypravěč staví do role někoho, kdo problému čelí. Sloveso čelit zde zcela přesně odráží povahu externalizace, protože vypravěč stojí aktivně a vědomě „čelem k“ (tedy proti) problému či tématu, ke kterému se vztahuje a se kterým může jednat.

Zároveň se však externalizací otevírá možnost externalizovaný (či dokonce personifikovaný) problém vzít do hry, oslovit jej, jednat s ním.⁵⁵⁵ Přičemž – vzhledem k tomu, že se jedná o jednání odehrávající se primárně v rámci vyprávění – jde o jednání dia-logické, tedy o jednání, při kterém skrze (*dia*) slovo (*logos*) vstupuje do hry význam, smysl (*logos*).⁵⁵⁶

Externalizace tedy umožňuje dialogické jednání, během kterého se (re)konstruuje (nový) smysl, resp. vytváří nová interpretace určité „danosti“, resp. vzniká nová konfigurace určitého souboru informačních monád. Vzniká nový narativ, který se jedním každým opakováním upevňuje a stává se čím dál tím více bezděčným rámcem pro interpretaci a strukturování světa (resp. pro vytváření konstelace informačních monád a jazykových výpovědí).⁵⁵⁷

V rámci konfrontace s externím objektem je také subjekt sám puzen k tomu, aby odhalil a pojmenoval své vlastní zdroje a možnosti.⁵⁵⁸ Jinými slovy: externalizováním něčeho, co

⁵⁵¹ Srov. WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*, 5.6. Tento odkaz na Wittgensteinův *Traktát* zde uvádím s vědomím, že v daném kontextu jde o poměrně agresivní interpretaci. Přesto však považuji za užitečné odkázat na Wittgensteinovy poznatky o sepětí jazyka a světa, kteréžto představují „dva póly téže jednoty“. Srov. PEREGRIN, J. *Kapitoly z analytické filosofie*, s. 131.

⁵⁵² Záměrně zde uvádím obě možné varianty, mezi kterými vzniká dialektické napětí odpovídající nejuvhodnější pohledu na realitu, jak byl nastíněn výše.

⁵⁵³ Srov. CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 6.

⁵⁵⁴ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 83.

⁵⁵⁵ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 57.

⁵⁵⁶ Srov. PALOUŠ, R. *K filosofii výchovy*, s. 42.

⁵⁵⁷ Narace se stane natolik samozřejmou, že je chápána jako část dané objektivní reality. Srov. KABELE, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 324.

⁵⁵⁸ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 145.

nutně nenáleží k já, se jedinec zpětně dozvídá, co k onomu já skutečně nedílně patří. S čím může a musí počítat a za co musí přebrat odpovědnost. Tváří v tvář externalizovanému problému tak jedinec mimo jiné hlouběji a pravdivěji poznává sebe sama (kupř. skrze své reakce, za které je již odpovědný).⁵⁵⁹

V tomto ohledu je pro autorské čtení i narativní terapii relevantní i sociologický pojem externalizace, respektive určité úvahy, které se sociologickým procesem externalizace úzce souvisejí. Při externalizaci myšlení jednotlivce prostřednictvím hlasité mluvy dochází k objektivizaci těchto myšlenek, které se tak stávají poznatelnými nejen pro komunikačního partnera, ale jsou poznatelnější i pro samotného mluvčího, který slyší sebe sama mluvit. V té chvíli pak pro něj jeho subjektivní významy „začínají být objektivně a souvisle přístupné“⁵⁶⁰, čímž nabývají z určitého hlediska i vyšší míry realističnosti. Tato realističnost je garantována právě svým sociálním zakotvením.

Jazyk a řeč je zde tedy tím, co překládá subjektivitu do sféry obecné, sociální.⁵⁶¹ Sociální sféra tak upevňuje původní subjektivní význam, případně jeho přeformovanou podobu vzniklou procesem transpozice, do sféry obecné. Takto zachycené významy mohou jedinci pomoci v procesu sebepoznávání. Je nicméně nezbytné v návaznosti na Kierkegaardovy myšlenky připomenout, že takovýmto způsobem sebepoznávání, které není doplněno dalšími kroky, není jedinec s to dosáhnout zcela autentického sebeprožívání.⁵⁶²

Pro osvojení si externalizačního postoje doporučují Freedman a Combs praktikování tzv. externalizačního hovoru se sebou samým. Takovýto hovor sestává z výběru nějakého vlastního rysu/emoce/pocitu/vlastnosti a jeho dosazení ve formě podstatného jména za proměnnou X.⁵⁶³ Výsledný rozhovor pak sestává ze série otázek kladených sobě samému, přičemž je žádoucí, aby otázky i odpovědi zazněly nahlas, tj. aby se mohl jedinec skutečně zaslechnout a odpovědět si.

Otázky mohou mít kupř. takovouto formu:

- *Proč jsem natolik vnímavý (vnmavá) k X, že to dokázalo ovládnout můj život?*
- *Byly situace, kdy jsem dokázal udržet X pod kontrolou? Situace, kdy mě X mělo šanci ovládnout, ale já jste to nedovolil(a)?⁵⁶⁴*

⁵⁵⁹ Proces poznávání já prostřednictvím ne-já je jedním z důležitých přínosů filosofie německého idealismu (Fichte, Schelling, Hegel). Srov. CORETH, E. – EHLEN, P. – SCHMIDT, J. *Filosofie 19. století*, s. 15–108.

⁵⁶⁰ BERGER, P. L. – LUCKMANN, T. *Sociální konstrukce reality*, s. 42.

⁵⁶¹ Srov. KIERKEGAARD, S. *Bázeň a chvění*, s. 98.

⁵⁶² Autentické sebeprožívání je možné teprve tehdy, když jedinec dialekticky překročí sféru obecnou (tj. sociální konformitu v nejlepším možném slova smyslu) a jakožto jedinec vstupuje do paradoxně-religiózního stadia existence. O tomto procesu podrobněji pojednávám v následujícím textu: ZEMAN, V. *O Pojmu autenticity se stálým zřetelem ke Kierkegaardovi*, s. 15nn.

⁵⁶³ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 70–71.

⁵⁶⁴ Širší soubor otázek, z nichž zde prezentuji pouze ilustrativní a lehce upravený vzorek, nabízejí Freedman a Combs v souvislosti s praktickým návodem pro praktikování externalizačního hovoru se sebou samým. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 70–71.

Ačkoli má proces dekonstrukce a externalizace na jedince značný (pozitivní) vliv, spočívá jejich role v rámci narativní terapie především v přípravě jedince na reautorizaci jeho vlastního životního příběhu. Poslední z trojice paralelních procesů, reautorizace, bude předmětem následující podkapitoly.

5.1.6 Narativní přístup jako reautorizace

Pomyslným vrcholem trojdimenzionálního procesu, který je zde v jednotlivých aspektech popisován, je reautorizace. Jde o nejvlastnější jádro narativní terapie. Reautorizaci lze chápat jako vytváření nového autorizovaného narativu, tj. jako osvojení si nového smyslu (smyslu životního příběhu),⁵⁶⁵ který vznikl díky aktivnímu přístupu vypravěče k jeho vlastnímu životnímu příběhu artikulovanému na základě možností, které byly díky aktivnímu vyprávění, zejména pak díky dekonstrukci a externalizaci, odhaleny.⁵⁶⁶

Proces reautorizace tedy úzce souvisí s dekonstrukcí a externalizací – bez dekonstruování starého příběhu a vytvoření si odstupů od substantivizovaných „problémů“ by nebylo možné vytvořit plně autorizovaný narativ (tj. reautorizovanou verzi životního příběhu).⁵⁶⁷

Bez dekonstruktivního a externalizačního aspektu by nebylo možno vytvořit reautorizovanou verzi životního narativu přinejmenším ze dvou důvodů. Absence dekonstruktivního aspektu by totiž znamenala absenci kritického rozebrání původního narativu. Stejně tak by nepřítomnost externalizačního pohledu znemožňovala proces reautorizace, tentokrát kvůli nedostatečnému odstupu vyprávěcího od vyprávěného, což by mělo za následek ztrátu relativizačního rámce umožňujícího aktivní jednání vyprávěním a „hru“ s vyprávěným. Pokud nejsou staré narativy artikulovány a dekonstruovány, jsou chápány jako nutné a neměnné východisko, a tudíž dále formují a určují život člověka. Absence externalizace by pak podstatnou měrou zmenšila počet nových možností, se kterými lze operovat při procesu reautorizace (jedinec by se s mnohými externalizovatelnými částmi své narativní identity mohl cítit totožný, pročež by to ztěžovalo (nikoli však znemožňovalo) tvůrčí jednání s nimi).

Dekonstruací vlastních narativů se postupně jedinec propracovává až k souboru meta-narativů a k tzv. „příběhu příběhů“. Pojmeme meta-narativ zde označuji určitý soubor příběhů, do kterých se jedinec narodil, popř. si je během života implicitně osvojil, a které jsou natolik zvnitřněné, že již nejsou vnímány jako narativ, ale jako (nutný) stav objektivní reality, který se

⁵⁶⁵ Srov. STRNAD, V. — NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 145.

⁵⁶⁶ Srov. HOŠEK, P. *Kouzlo vyprávění*, s. 28.

⁵⁶⁷ Původní narativ, který nebyl podroben procesu dekonstrukce, je vůči reautorizačnímu procesu více či méně rezistentní. Srov. RÖHR, H.-P. *Podminované dětství*, s. 36.

významným způsobem podílí na jedincově interakci se světem a určuje způsob formování jeho vlastních narativů.⁵⁶⁸

Meta-narativy jsou vůči subjektu velmi často určitým způsobem transcendentní. Je to dáno zejména tím, že dané meta-narativy jsou sdíleny rodinou, kulturní skupinou, náboženskou komunitou apod., a jejich porušení či zpochybnění se (tak) vnímá jako nelояální jednání.⁵⁶⁹ Právě sdílení takovýchto narativů vytváří dojem nutné, neměnné a dané objektivní reality i tam, kde se naráží na „pouhou“ zafixovanou konstrukci. Ke zpochybnění meta-narativu může dojít především mimo skupinu, která jej sdílí, ale právě osamocenosť jedince způsobuje větší míru jeho niterného otřesení při zpochybnění příběhů zakládajících jedincův dosavadní život.⁵⁷⁰

Od meta-narativu je třeba odlišit pojem „příběh příběhů“. Příběh příběhů je, stejně jako meta-narativ, implicitně přítomen v jednotlivých narativech daného jedince. Na rozdíl od meta-narativu je ale příběh příběhů osobní, nikoli komunitní. Je tedy daleko více formován jednotlivými zkušenostmi a dílčími narativy, které poté zpětně ovlivňuje, tj. představuje určitý předpis, podle kterého jsou formovány dílčí životní narativy subjektu. Příběh příběhů je také možno označit jako dominantní životní příběh daného jedince. Přičemž platí, že jedinec a dominantní životní příběh se vzájemně udržují ve stabilitě.⁵⁷¹ To znamená, že dominantní životní příběh poskytuje člověku určitou jistotu v „tekutém“ světě, a proto jej má člověk tendenci stabilizovat a fixovat.

V procesu reautorizace je však zapotřebí i tyto fundamentální narativy artikulovat⁵⁷² a (alespoň dočasně) dekonstruovat. Není samozřejmě vyloučeno, že v rámci reautorizace budou některé meta-narativy a stejně tak i příběh příběhů subjektem prozkoumány a znovu přijaty. Jejich přijetí je ale tentokrát přijetím vědomým a odpovědným. Zároveň i sám meta-narativ při procesu dekonstrukce získá novou kvalitu, neboť v rámci dekonstrukce prošel, jak velmi příhodně poznamenává Jankélévitch, „očistcem antiteze“.⁵⁷³

⁵⁶⁸ Srov. KABELÉ, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 324. V souvislosti s (psychologicky interpretovaným) Heideggerovým myšlením lze na tuto problematiku pohlížet i optikou tzv. „diktatury se“: „V této nenápadnosti a neurčitosti rozvíjí neurčité, ono se teprve svou vlastní diktaturou. Líbí se nám a baví nás to, co se líbí; čteme, sledujeme a posuzujeme literaturu a umění tak, jak se čte a jak se posuzuje; ale také se z ‚davů‘ stahujeme, jak se to obvykle dělá; shledáváme pohoršující, co se obvykle takovým shledává. ‚Ono se‘, kterým není nikdo určitý a kterým jsou všichni, i když ne jako suma, předpisuje způsob bytí každodennosti.“ HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*, § 27. Tímto spojením je v rámci psychologie označováno jedincovo nevědomé podřizování se určitému meta-narativu. O jedincově chování tedy „rozhodují vlastně druzí, a to ne někdo určitý druhý, nýbrž každý druhý. [...] Užíváme si tak, jak se užívá; myslíme tak, jak se myslí; oblékáme se tak, jak se to teď právě nosí.“ KAST, V. *Stín v nás*, s. 41. Tento stav úzce souvisí s lidským odcizením, které lze chápat spolu s E. Frommem jako opak kongruence a autenticity. Srov. FROMM, E. *Cesty z nemocné společnosti*, s. 141.

⁵⁶⁹ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 92.

⁵⁷⁰ Srov. KABELÉ, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 327.

⁵⁷¹ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 48.

⁵⁷² Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 36.

⁵⁷³ JANKÉLÉVITCH, V. *Ironie*, s. 61. Volba tohoto slovního spojení není pouhou rétorickou figurou. Sám Derrida chápe dekonstrukci jako odhalení současné nemožnosti a možnosti dekonstruovaného. „Each time I say ‚deconstruction and X (regardless of the concept or the theme),‘ this is the prelude to a very singular division that turns this X into, or rather makes appear in this X, an impossibility that becomes its proper and sole possibility, with the result that between the X as possible and the ‚same‘ X as

Odhalení meta-narativů a dominantního životního příběhu ale není vlastním jádrem reautorizace, i když reautorizace operuje (ať již explicitně či implicitně) zejména s těmito narativy. Neméně důležitá je však práce s jednotlivými (dílčími) narativy, která navazuje na proces dekonstrukce.

Každý narativ, každý životní příběh je tvořen určitou sumou zkušeností (popř. přesněji: určitou více či méně vědomě artikulovanou konfigurací jistého souboru informačních monád). V každém životě, a tedy i (via negativa!) v každém z příběhů, které ze života čerpají, nicméně

„existuje více událostí, které se nedostanou do příběhů, než těch, které se tam dostanou – i ten nejdelší a nejpodrobnější životopis toho vynechává více, než toho zahrnuje.“⁵⁷⁴

Jeden každý narativ je tedy plodem relativně úzkého souboru informačních monád, který tvoří minoritu vzhledem k celkové sumě informačních monád, se kterými může dotyčný člověk operovat.

Právě proto je někdy poměrně náročné, pokud vůbec možné, integrovat novou zkušenost do stávajících vzorců a narativů (nová zkušenost může totiž zcela odporovat dosavadním strukturám a kategoriím, se kterými jedinec operuje). Jedním z možných východisek je *vnější* nahrazení nefunkčního narativu narativem funkčním. Takovéto „řešení“ je ovšem poněkud krátkodobé (nový narativ se v jiné situaci může ukázat opět jako nefunkční) a do jisté míry instantní, netvořivý. Autorem narativu totiž v tomto případě není sám subjekt, ale někdo jiný, kupř. terapeut či jiný blízký člověk. Z hlediska narativně orientované psychologie je ale daleko výhodnější disponovat vypravěče k participaci na procesu, resp. k aktivnímu vedení procesu vytváření a transformování významu.⁵⁷⁵ Tato aktivní participace je tvořivá a má výrazný autorský charakter.

Jedinec, který vypráví svůj vlastní příběh, je pobízen, aby si všímal tzv. „jiskřivých momentů“ (*sparkling moments*), tj. výjimečných a často i překvapivých okamžiků a zkušeností, které nezapadají do struktury dominantního životního příběhu.⁵⁷⁶ Jiskřivý moment lze také chápat jako pozitivní proti-příběh či jako nerozvinutou potenci dominantního životního příběhu.⁵⁷⁷ Proces hledání a nalézání takovýchto momentů přitom reálně probíhá paralelně s dekonstrukcí příběhů starých.⁵⁷⁸ Nalezený nesourodý prvek může – na základě autorské invence jedince – zapříčinit restrukturalizaci konstelace informačních monád, a dát tak

impossible, there is nothing but a relation of homonymy, a relation for which we have to provide an account...“ DERRIDA, J. cit. dle LAWLOR, L. *Jacques Derrida*, odd. 5.

⁵⁷⁴ FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 52–53.

⁵⁷⁵ Srov. O'LEARY, J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 259–260.

⁵⁷⁶ Když kupř. o sobě pacient tvrdí, že je úzkostlivý, terapeut se mu snaží pomoci rozpomenout se na situace, ve kterých úzkostlivý nebyl. Společně pak úzkost(livost) externalizují, popř. i personifikují, a snaží se pracovat na pozitivních verzích narativu. Srov. GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 37.

⁵⁷⁷ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 114.

⁵⁷⁸ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 109.

vzniknout zcela novému příběhu, který onu sumu informací a zkušeností koherentně vysvětluje.⁵⁷⁹ Tento příběh se pak etabluje podstatně rychleji, pokud jej dotýčný uchopí jako příběh etablovaný. Jinými slovy: pokud se začne chovat, jako kdyby tato alternativa byla dominantou reality. Díky imaginativnímu zapojení „jako“ se podstatně rychleji etabluje nové chování „tak“. (Někdy dokonce na tomto procesu závisí (ne)úspěch inkorporování nového narativu do narativní identity subjektu.)⁵⁸⁰

Proces vytváření příběhu probíhá prostřednictvím zpětného zdůvodňování, tj. hledání adekvátní kauzality v rámci minulých a přítomných událostí. Člověk totiž není vždy schopen správně detekovat kauzální působení (resp. všechny jeho složky) v reálném čase. Někdy dokonce není schopen situaci zcela bezproblémově vysvětlit ani s odstupem času. Proto zpětně do vzpomínek, které mezitím prošly úpravou a selekcí, dosazuje (umělé) kauzální vztahy. Právě z toho důvodu ale lze tuto zpětně dosazenou kauzalitu rekonfigurovat.⁵⁸¹ Takovýto proces zároveň zahrnuje zpětnou racionalizaci či vysvětlení emocí, které daná situace vyvolala. Právě emoce a další tělové reakce jsou významnými činiteli při zpětném utváření příběhu. S trochou nadsázky lze tvrdit, že „[n]aše kognice uhání, aby dostihla naše emoční já, a pátrá po drobných informacích či uvěřitelných výmyslech, které by osvětlily, proč...“⁵⁸²

Při hledání takovýchto jiskřivých momentů velmi pomáhá fokus na konkrétní detaily vzpomínky, zkušenosti, zážitku.

„Podrobnosti pomáhají událost oživit. Otázky na podrobnosti dávají lidem příležitost vzpomenout si na ty stránky událostí, které třeba přehlíželi nebo zapomněli. Úplný, podrobný popis zprostředkovává takovou intenzitu prožitkového zapojení, jakou všeobecný popis nemá. Platí to i pro hypotetické události. Dále, některé pozdější podrobnosti mohou při převyprávění sehrát důležitější úlohu než ty, které se vybaví jako první.“⁵⁸³

Proces sebe-tvorby skrze tvořivé autorské vyprávění příběhu se tedy může odehrávat skrze rekonfiguraci prvků starého příběhu; častěji však přidáním nové informační monády, tedy jiskřivého momentu nezapadajícího do původní verze vyprávění, do konfigurace onoho starého narativu. V souvislosti s přidáním něčeho nového může naopak dojít k organickému vymizení jiných, dříve podstatných informačních monád, které v novém příběhu hrají pouze (pokud vůbec) marginální roli. Takovéto reautorizované vyprávění, za které již nese vypravěč plnou odpovědnost, vyžaduje pro svou komplexnost a komplikovanost aktivní účast celé lidské bytosti, která je zároveň oním vypravováním proměňována. V ideálním případě pak nejde

⁵⁷⁹ Srov. GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 37.

⁵⁸⁰ Srov. BRUEGGEMANN, W. *Bible a postmoderní představivost*, s. 45–47.

⁵⁸¹ Srov. GOTTSCHALL, J. *The Storytelling Animal*, s. 102.

⁵⁸² SAPOLSKY, R. M. *Chování*, s. 349.

⁵⁸³ FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 152.

o vyprávění života, ale o žití vyprávěného.⁵⁸⁴ Vlastní život daný v sázku je pak také ultimátním testem validity daného narativu (neboť postmoderní společnost k narativům přistupuje s apriorním postojem relativismu).⁵⁸⁵

5.2 Terapeutický rozměr autorského čtení

„Znalost mého světa se stává jedinou cestou, abych nejprve ve vědomí získal šíři možného, potom v pobývání došel k pravým plánům a skutečným rozhodnutím, a abych konečně získal ony názory a myšlenky, které mě povedou k tomu, abych ve filosofování četl lidské pobývání v jeho šifrách jako řeč transcendence.“⁵⁸⁶

Poté, co jsem v obrysech představil filosofické zázemí a některé hlavní myšlenky narativně orientované psychologie, resp. její praktické aplikace – narativní terapie, se nyní pokusím nahlížet takto zvolenou optikou autorské čtení. Kromě samotného semináře autorského čtení, který bude v rámci tohoto pojednání rozdělen na část (II) autorského čtení a druhou část – následnou (III) reflexi, připojuji ještě nutně implikovanou fázi (I) autorského psaní a možný epilog v podobě (IV) autorské reflexe zkušeností z předchozích fází a případné následné autorské redakce textu. K tomuto širšímu pojetí autorského čtení sestávajícímu ze čtyř segmentů se přikláním zejména proto, že představuje celostnější pohled na zkoumanou psychosomatickou disciplínu a zároveň i komplexnější pohled na lidskou mohoucnost, která z poněkud jiné perspektivy odpovídá kompletní čtenářské gramotnosti, která rovněž sestává za čtyř segmentů – a sice ze čtení (II), psaní (I, IV), mluvení (II) a naslouchání (III).⁵⁸⁷

Takto strukturované autorské čtení se nyní pokusím nazírat a interpretovat optikou narativně orientované psychologie, resp. narativní terapie. Mým hlavním záměrem v této části je především zkoumání případného terapeutického rozměru autorského čtení, přičemž termínem „terapeutický rozměr“, v souladu s výše uvedenou definicí (psycho)terapie, označuji potence zkoumaného fenoménu blahodárně působit na lidskou duši, resp. na duševní aspekt lidské bytosti (ψυχή). Jsem si samozřejmě vědom skutečnosti, že autorské čtení je primárně psychosomatickou disciplínou, nikoli psychoterapií. Přesto, anebo právě proto, že je psychosomatickou disciplínou, však, jak se domnívám, obsahuje určitý implicitní (či dokonce pouze potenciální implicitní) terapeutický rozměr.

O takovémto rozměru hovoří ve své diplomové práci nazvané *Autorské čtení – studie osobnostních aspektů* i Renáta Mikulová:

⁵⁸⁴ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 97.

⁵⁸⁵ Srov. BRUEGGEMANN, W. *Bible a postmoderní představivost*, s. 40.

⁵⁸⁶ JASPERS, K. *Duchovní situace doby*, s. 43.

⁵⁸⁷ Srov. ZBUDILOVÁ, H. *Literární výchova ve volném čase*, s. 35. V závorkách za jednotlivými segmenty uvádím příslušné fáze autorského čtení, které primárně odpovídají danému segmentu.

„U valné většiny autorů jsme se setkali s terapeutickým efektem u určitých textů. Stává se tak v případě psaní v náročných obdobích, při hledání odpovědí skrze texty. Texty často závisí na aktuálním psychickém či emočním rozpoložení autora. Autoři zde propojují emoce s textem, vyjadřují je skrze texty a někdy se jim daří emoce uvolnit na základě přečtení textu. Zejména u těchto textů se setkáváme s obavou z reakce publika a celkově autoři očekávají negativní reakce jako je odmítnutí nebo nepochopení. Výjimkou není ani schovávání osobních zážitků a strastí za třetí osobu – o tom jasně hovoří Dita: Oni [sic!] byly ty texty hodně osobní, ale já jsem se to docela rychle začala učit obalovat (...) Zároveň jsem z toho ale nechtěla dělat zpovědnici, tak jsem je velmi rychle začala stylizovat jako různé alegorie nebo metaforické příběhy.

Podobně o tom hovoří Alexandra: Většinou nebo občas mám takové to, že když mě něco souží, tak mám potřebu to ze sebe vypsát nebo to někam vypustit, takže třeba napíšu text. *Podobně to má i Běla:* Protože já tam třeba opravdu dokážu vypsát všechno, co cítím (...) když si to přečtu, tak mi to nějakým způsobem udělá dobře (...) Asi mám pocit, že kdybych tohle někomu říkala, že se potřebuju vyprávět a že kdybych to někomu říkala, tak je to prostě fakt divný. Pro mě je to tak, že už prostě potřebuju odplavit ty pocity a emoce a myšlenky ven, a proto to dám na papír.⁵⁸⁸

Zdá se tedy, že je otázka po terapeutickém aspektu autorského čtení relevantní. Ale ještě před tím, než se pokusím prozkoumat tento fenomén, tj. než se budu věnovat terapeutickému rozměru jednotlivých fází autorského čtení v širším smyslu, je zapotřebí zmínit jednu obecnější úvahu, která se týká všech čtyř výše zmiňovaných fází. Před pomyslnou závorku je třeba vytknout zdánlivý rozpor, resp. rozdíl mezi autorským čtením a narativní terapií.

Tímto na první pohled nepřekročitelným rozparem je *záměr*, se kterým je text (v širokém slova smyslu) vytvářen. Pro účely narativní terapie totiž vzniká zejména autobiografické vyprávění, které může mít jak, psanou tak i mluvenou podobu.⁵⁸⁹ Naopak v rámci autorského čtení se jako jediný požadavek na text uvádí jeho délka: mělo by se jednat o text vhodný pro cca desetiminutové čtení, tedy o jednu až tři normostrany textu. Krom tohoto omezení je ještě studentům doporučováno, aby se nejednalo o lyrickou poezii.⁵⁹⁰

Právě v tomto odlišném zadání (resp. v téměř absolutní absenci jakéhokoli druhu zadání v rámci seminářů autorského čtení) lze pozorovat klíčový rozdíl mezi narativní terapií a autorským čtením na KATaP. Texty čtené během autorského čtení totiž nikterak nemusejí být – a velmi často ani nejsou – autobiografickým vyprávěním, i když i autobiografie bývá

⁵⁸⁸ MIKULOVÁ, R. *Autorské čtení – studie osobnostních aspektů*, s. 43–44.

⁵⁸⁹ Srov. GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 41–42.

⁵⁹⁰ Srov. VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7.

nezřídka tematizována (což potvrdil i kvalitativní výzkum, o kterém pojednávám níže). Pokud by však výskyt osobní autobiografie byl v rámci seminářů autorského čtení pouze nahodilým fenoménem, nemohli bychom tuto psychosomatickou disciplínu relevantně srovnávat s narativní terapií, resp. zkoumat prizmatem narativně orientované psychologie. Výsledky by totiž byly vždy do jisté míry kontingentní, neboť by závisely na nahodilých výskytech autobiografického vyprávění.

Proti této úvaze je však zapotřebí namítnout, že v rámci procesu autentické tvorby se subjekt určitým způsobem promítá do svého díla, ve kterém se následně může zpětně zahlédnout.⁵⁹¹ Takovéto sebe-poznání (rekognice) se nicméně neváže na konkrétní formu, žánr či další bližší specifikaci textu. Zároveň se nejedná o nahodilý a irelevantní jev, neboť autorská tvorba spočívá mimo jiné v hledání, ohledávání a nacházení „toho podstatného“, přičemž sebe-poznání je pro člověka životně důležitým a podstatným poznáním.⁵⁹² Autorské čtení je tak velmi vhodnou cestou pro ty, kteří se zatím neznají příliš dobře.⁵⁹³ Nyní je ovšem oprávněné se tázat, nakolik tato skutečnost souvisí se spřízněností autorského čtení a narativní terapie.

Pro formulování adekvátní odpovědi je nejprve zapotřebí alespoň částečně definovat obsah (intenzi) pojmu „autobiografické vyprávění“, který byl v souvislosti s narativní terapií použit. O autobiografickém vyprávění můžeme z hlediska pojmového obsahu tvrdit, že se jedná o více či méně koherentní konstrukci (konstelaci informačních monád) odvozenou od určitého úhlu pohledu na skutečnost (který je reálným autorem zastáván, imitován, rozporován atd.); tato konstrukce má svého autora, vypravěče i adresáta (může se jednat i o tutéž osobu) a zároveň *určitým způsobem* tematizuje autora: jeho současný stav či dosavadní život, jeho vrženost i rozvrhování.

Zde je zapotřebí v souladu s poznatky uvedenými ve čtvrté kapitole poznamenat, že subjektem imanentního autobiografického vyprávění textu v posledku reálný autor. Implikovaný autor, implikovaný čtenář, fikční adresát i vypravěč, jakož i další prvky textu pak mohou sloužit jako prostředek (ne)vědomého zachycení latentního autobiografického narativu.

Pro účely této práce je klíčové, že text může být autobiografickým vyprávěním více způsoby.

Prvním způsobem, který je typický pro narativní terapii, je „explicitní autobiografické vyprávění“. Tedy text, který je záměrně a vědomě konstruován jako vyprávění o reálném

⁵⁹¹ Dalším způsobem sebepoznání, který úzce souvisí se seminářem autorského čtení, je sebepoznání skrze reflexi dané konkretizace textu. Na rozdíl od sebepoznání skrze analýzu textu (tematiky, kompozice, jazyka), které je primárně přístupné *stricto sensu* pouze autorovi (adresátovi v tomto případě – pokud vůbec – pouze sekundárně), je text prostřednictvím unikátních konkretizací pomyslným zrcadlem nejen pro autora, ale neméně i pro adresáta textu. V tomto druhém případě totiž text slouží jako projekční plátno pro konkrétní dourčení, skrze jejichž reflexi může jeden každý recipient analyzovat sebe sama, protože dourčování probíhá v posledku na základě zkušeností a reálných percepčí jedince.

⁵⁹² Srov. VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 85.

⁵⁹³ Srov. ČUNDERLE, M. *O čtení nahlas*, s. 89.

autorovi. V rámci tohoto chápání je ve spojení „autobiografické vyprávění“ slovo „vyprávění“ spíše podstatným jménem. Autor předává určitou konstrukci (vyprávění) adresátovi. Situovanost a úhel pohledu reálného autora je více či méně explicitně přítomna v samotné konstrukci, která určitým způsobem (opět: více či méně explicitně) tematizuje v posledku reálného autora a jeho život. Implikovaný autor i vypravěč jsou pak záměrně totožní s reálným autorem.

Pojem autobiografické vyprávění lze ale uchopit i jinak – a sice optikou, která chápe „vyprávění“ primárně jako sloveso. A v tomto případě se již daleko více blížíme k procesům, které probíhají na seminářích autorského čtení. Jádrem tohoto druhého pohledu na autobiografické vyprávění není konstrukce (text) jako taková, nýbrž setkání čtoucího reálného autora a adresáta – kolize jejich situovaností a pohledů na skutečnost (o jemnějších nuancích a formách tohoto setkávání pojednávám ve třetí kapitole této práce).

Textem zachycená konstrukce v této chvíli setkání přestává být středobodem, ale stává se prostorem pro setkání – a to jak autora s adresátem, tak autora se sebou samým, resp. s určitou svou minulou situovaností, která se odráží v textu.

Nesourodost situovaností a pohledů na skutečnost se vyjevuje především díky v textu zachycené specifické konstrukci, pro kterou je typické mj. to, že by ji adresát mohl formulovat jiným způsobem než autor. Vzájemným odečítáním těchto dvou tvarů – vypravěčova aktuálního a adresátova potenciálního – se odhaluje přítomnost situovanosti reálného autora v jím sdělované konstrukci. Konstrukce pak nemusí explicitně tematizovat reálného autora, resp. jeho život, protože reálný autor je skrze svou situovanost a pohled na skutečnost v konstrukci implicitně přítomen – skrze zvolená témata a způsob jejich zpracování.

Ne vždy se ale jedná o přítomnost jednoduchou: autor ve svém textu (který ani nemusí být primárně vyprávěním) může zaujmout i zcela jiné (ne-vlastní) stanovisko a pohled na skutečnost. Tento zvolený pohled ale vždy musí být v posledku nějak usouvztažen s jeho skutečným pohledem a situovaností – z hlediska skutečného pohledu může být ten uměle zvolený kupř. kontrastem, proti-úkolem, ironií, experimentem, „výzvou“ apod. Takového záměru, nakolik je záměrem, si ale musí být sám autor vědom, z čehož vyplývá, že musí k tomuto záměru přistupovat s ohledem na určitý referenční rámec, který úzce souvisí s jeho vlastní reálnou situovaností.

Každá konstrukce však, nakolik je autorským výtvozem, nutně implicitně tematizuje svého reálného autora a jeho život. Tuto skutečnost označuji jako „implicitní autobiografické vyprávění“. Pojmem „implicitní autobiografické vyprávění textu“ tak tedy odkazuje ke skutečnosti, že každý autorský text o svém autorovi „cosi“ „vypráví“. To ovšem neznamená, že není třeba vynaložit značnou energii, abychom takovéto implicitní vyprávění objevili. A to jak v roli adresáta, tak – a to neméně – i v roli autora.

Samozřejmě lze v tuto chvíli namítnout spolu s Rolandem Barthesem, jehož stať již názvem ohlašuje *The Death of the Author*, že text není lineární soustavou slov mající pouze

jeden správný význam (tj. význam vetknutý textu autorem), ale že se jedná o multidimenzionální prostor, ve kterém se střetává množství neoriginálních textů a intertextů. Autor v takovém případě pouze přebírá a imituje gesta a znaky, které tu byly již před ním. A je nucen, i kdyby chtěl co nejpřesněji vyjádřit své pocity a exponovat své nitro, používat slova a jazyk, který je pro něj již „před-připravený“.⁵⁹⁴ Musel by se přeložit do obecná, jak by tvrdil Kierkegaard. V tomto slova smyslu ztrácí koncept implicitní autobiografického vyprávění textu na první pohled svůj smysl.

Pokud se ale na celý problém podíváme podrobněji, zjistíme, že zdánlivá ultimátní námitka Barthesova není definitivním řešením. S Barthesem lze souhlasit, že do jazyka se primárně rodíme či vstupujeme osvojením. To je nutné, má-li jazyk plnit svou komunikační funkci (nemohl by být privátním jazykem). Nabízí se tedy otázka po adekvátnosti a autenticitě možností takového vyjadřování – mohu kupř. *přesně* vyjádřit pomocí slov pocit bolesti?⁵⁹⁵ Na tuto wittgensteinovskou otázku lze ale odpovědět spolu s Wittgensteinem, že lze pozorovat určitou analogii mezi slovem a šachovou figurkou.⁵⁹⁶

Je sice pravda, že jazykové hry hrajeme se slovy „obnošenými“ a zatěžkanými historií jejich užívání a že současné autorské texty jsou do značné míry již intertexty, to ale neznamená, že množina slov, textů a intertextů, jejich kombinace, asociace, kompozice apod. nemohou být do určité míry originálním autorským počinem. A i kdyby tomu bylo tak, že text jakožto psaný komunikát by byl naprosto separovatelný a separovaný od autora, situace veřejné autorské četby⁵⁹⁷ znovu spojuje autora a jeho text. A tím také vrací „do hry“ ten rozměr textu, který jsme zde označili jako implicitní autobiografické vyprávění textu a který může být v určitých situacích přístupný pouze autorovi. (Nutno však podotknout, že odhalování tohoto aspektu může být umocněno přítomností posluchačů, jakož i jejich zpětnou vazbou.)

Autorské čtení tedy na rozdíl od narativní terapie neoperuje vždy s explicitní autobiografickou narací. Právě proto je nemístné apriorně hovořit o autorském čtení jako o terapii. Na seminářích autorského čtení se ale nutně pracuje s implicitním autobiografickým vyprávěním, které lze také označit jako autobiografický meta-narativ, neboť tato narativní meta-rovina je přítomná v každém autorském textu. Přičemž při intenzivním jednání s textem a skrze text je, stejně jako při reflexi, vzata do hry a amplifikována i tato implicitní složka. Právě proto lze oprávněně hovořit o terapeutických potencích, resp. o terapeutickém rozměru autorského čtení.

⁵⁹⁴ Srov. BARTHES, R. *The Death of the Author*, s. 146.

⁵⁹⁵ Srov. WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*, § 246.

⁵⁹⁶ Srov. WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*, § 108.

⁵⁹⁷ Pomineme-li v tuto chvíli případy mystifikace, kdy autor své autorství pouze předstírá a čte text cizí.

5.2.1 Terapeutický rozměr autorského psaní: artiklace

Psaní je nutným předpokladem autorského čtení a zároveň také možnou součástí narativní terapie.⁵⁹⁸ Samotný proces psaní vytváří velmi specifickou situaci, ve které se píšící člověk nachází. Na rozdíl od projevu mluveného totiž staví zapisování vypravěče automaticky do reflektující pozice (např. během psaní dopisu nás obvykle napadají jiné věci než při rozhovoru „tváří v tvář“).⁵⁹⁹ Takováto reflektující pozice je dána především tím, že psaní oproti mluvě garantuje autorovi určitou časovou flexibilitu pro formulování výpovědi.

Zároveň je to i aktuální nepřítomnost adresáta sdělení, která poskytuje píšícímu odlišné podmínky pro vyjadřování. Velmi často se tak může stát, že v rámci tohoto odstupů a díky tomuto odstupů vzniká neautentický gestus vetknutý textu, jehož vznik byl umožněn distancí autora od kontextu situace živé komunikace. Objevování neautentického gesta, které se v rámci autorského čtení odhaluje právě hlasitým čtením, lze charakterizovat jako situaci, kdy se, jak již bylo řečeno výše v souvislosti s emocí studu, „*stydíme vyslovit, co jsme se nestyděli napsat*.“⁶⁰⁰

Nebezpečí ne-autenticity však není spojeno výlučně s písemným projevem; stejně tak je mu vystaven i rozhovor či promluva, při které na sebe může člověk brát nejrůznější masky reprezentující častokrátě křečovitý a fixovaný sebeobraz (personu), který dotýčný prezentuje druhým a který se promítá do tělového napětí a řečového gesta.⁶⁰¹ Součástí takového komplexního obrazu-masky může být a bývá i určitý zvolený a připravený žargon. Žargon, který je právě pro svou instantnost ne-autentický. Slovem „instantnost“ zde míním především naučenost a před-připravenost slovního projevu. Fráze, které byly za určitým účelem pro určitou situaci konstruovány, jsou v odlišných situacích zcela automaticky, jakožto hotové produkty, přebírány a reprodukovány. Jejich původní funkčnost, pokud kdy vůbec byly funkční, bezduchým opakováním v jiném kontextu mizí. Zůstává jen naučená mechanická manýra.⁶⁰² Avšak přesto, že se používání ne-autentického žargonu neomezuje jen na písemný projev, je to právě proces psaní, při kterém jej lze užívat s podstatně menším odporem, než jaký by mluvcímu kladla realita, resp. tělem garantovaná přítomnost v situaci mluvené komunikace.

Automaticky-reflektivní pozice stejně jako nebezpečí, že píšící upadne do osidel žargonu, je dána samotnou povahou psaní, které „*se od mluvené řeči liší v tom, že nutně nevyvěrá z hlubin nevědomí*.“⁶⁰³ Že se jedná o činnost řízenou vědomě, tedy činnost reflektovanou, a proto ze své povahy i reflektivní.

S touto vícenásobnou reflexivitou pak souvisí i skutečnost, že ačkoli je psaní striktně vzato fyzickou činností (pohybování tužkou po papíru, úder prstů na klávesnici apod.), může

⁵⁹⁸ Srov. GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 41–42.

⁵⁹⁹ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 225.

⁶⁰⁰ RUT, P. *O autorském čtení*, s. 235.

⁶⁰¹ Srov. JOSEPH, S. *Autenticita*, s. 58.

⁶⁰² Srov. SCHOPENHAUER, A. *O spisovatelství a stylu*, § 283.

⁶⁰³ ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 98.

při něm velmi snadno docházet k určité míře osamostatnění mysli, resp. k umenšení míry vlivu tělového aspektu lidské bytosti na proces komunikace. A třebaže je takovéto „osvobození slova od mluvčího“⁶⁰⁴ pro člověka původně nepřirozenou činností,⁶⁰⁵ jeho mnohasetleté praktikování již do jisté míry proměnilo způsob funkce společnosti a uvažování (gramotného) jedince. Podle W. J. Onga je to dáno tím, že:

„rozum má schopnost vytrvalé reflexe, a tudíž ‚internalizuje‘ i vnější nástroje [tj. i písmo], které používá pro svou činnost, což znamená, že tyto nástroje se stávají součástí procesu jeho vlastní reflexe.“⁶⁰⁶

Z toho tedy také vyplývá, že když reflektující rozum začlenil do samotné struktury své činnosti způsoby nazírání reality, jež pramení z praktikování písemného projevu, který měl zprvu pouze instrumentální charakter,⁶⁰⁷ získalo postupně psaní vůči mluvenému slovu ontologicky rovnocenný status.⁶⁰⁸ A tak zatímco Aurelius Augustinus (354–430) zastává koncept tzv. vnitřního slova – *verbum mentis*, resp. *verbum internius*, kde je vyslovené slovo (a *fortiori* slovo psané, které lze považovat za znak mluveného slova) chápáno jakožto pouhý znak skutečného vnitřního slova, tedy určitého vnitřního myšlenkového konceptu⁶⁰⁹, o více než patnáct století poté Jacques Derrida (1930–2004) zpochybňuje primát slova mluveného vůči slovu psanému. Mluvu dle Derridy již nelze apriorně chápat jako autenticitu-garantující způsob komunikace. A podobně ani písmo nelze chápat pouze jako umělý či odcizení vytvářející element.⁶¹⁰ Psaní tak již krom aspektu sekundárního zaznamenávání toho, co sám sobě (potichu) diktují,⁶¹¹ zahrnuje i aspekt svébytného způsobu sebe-vyjádření a sebe-artikulace.⁶¹²

V takovémto modu bytí si je pak vědomá mysl s to vytvořit určitý odstup od aktuální tělově zakoušené situace a reflektovat ji;⁶¹³ popř. může vstoupit do jiné, mentálně zpřítomněné skutečnosti, která je psáním zaznamenávána. Přičemž toto zaznamenávání obvykle čerpá látku především z mentálně, avšak nikoli tělově zažívané situace.

Psaní tedy umožňuje konstruování alternativních situací, nespočetných konstelací rozličných informačních monád, jejichž plné prožití však nemůže být uskutečněno bez zapojení

⁶⁰⁴ Srov. ERIKSEN, T. H. *Tyranie okamžiku*, s. 40.

⁶⁰⁵ Srov. ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 97.

⁶⁰⁶ ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 96.

⁶⁰⁷ Zdá se, že prvotní účely písma byly zejména dvojího charakteru: vytváření seznamů a náboženské účely. Srov. ERIKSEN, T. H. *Tyranie okamžiku*, s. 41.

⁶⁰⁸ S rostoucí (a v některých částech světa takřka samozřejmou) gramotností a dlouhotrvajícím sepětím člověka s písmem však zároveň mizí původní exkluzivní postavení gramotného člověka v celku společnosti.

⁶⁰⁹ MEIER-OESER, S. *Medieval Semiotics*, odd. 2.1. (U tohoto zdroje není dostupná paginace, proto budu k přesnějším částem odkazovat pomocí zkratky „odd.“ značící příslušný oddíl textu.)

⁶¹⁰ Srov. JOHNSON, Ch. *Derrida*, s. 4–5.

⁶¹¹ Tak je tomu ještě ve středověku — např. u Eadmera ze St. Albans. Srov. ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 112.

⁶¹² (Sebe-)artikulace může mít podobu exprese určitého internalizovaného subjektivního pohledu na svět, především však na sebe sama. Srov. KABELÉ, J. *Sociální konstruktivismus*, s. 324.

⁶¹³ Srov. ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 98.

těla – tedy přinejmenším v situaci hlasitého čtení či tělového zpřítomňování a prožívání napsaného. Právě v takové situaci se totiž tělo „dostává ke slovu a slovo k tělu. Ba tělo se stává slovem a slovo se stává tělem.“⁶¹⁴

Tyto zachycované situace mohou a nemusí být autobiografické. Během seminářů autorského čtení je běžnou praxí práce s ne-autobiografickými texty. Takové texty by se ovšem na první pohled mohly jevit jako problematické, přihlédneme-li k tomu, že zde uvažujeme o terapeutickém rozměru autorského psaní. Nicméně výše jsem se již snažil poukázat na přítomnost implicitní autobiografické roviny autorského textu. Nyní bych se však chtěl ještě na okamžik k těmto myšlenkám vrátit.

Následující úvaha o implicitním autobiografickém vyprávění se zakládá na předpokladu, že autor má lidskou přirozenost není s to tvořit něco z ničeho. Materiálem pro tvorbu (nejen) textu je člověku jeho mentálně zpracovaná a bezděčně kumulovaná zkušenost se světem.⁶¹⁵ Takovýto materiál může mít často značně rozostřené kontury a nejasný obsah.

Během procesu psaní však dochází ke zvýšení soustředěnosti⁶¹⁶ pisatele na psané; to se děje díky fyzicky praktikovanému procesu psaní (vytváření trajektorie hrotem tužky, či zaznamenávání přesných úderů na klávesnici). Píšící člověk je tak velmi dobře disponován k artikulaci – která představuje určitý druh externalizace – myšlenek a imaginativních obrazů. Přičemž platí, že to, co dotyčný není s to vyslovit, ačkoli to „má na jazyku“, je pouze nedostatečně artikulovaná, a tedy příliš nejasná, myšlenka.⁶¹⁷ Proces artikulace spočívá především v adekvátním vyjádření určitého vnitřního naladění a prožívání. Tento proces ale není jednosměrný. Je to daleko spíše spolupráce autora s médiem jazyka (myslíme v jazyce a jazykem). Jazyk totiž umožňuje určitá řešení, ale zároveň klade značný odpor. Text je tak výsledkem procesu zápasu autora s myšlenkou a s jazykovým médiem, přičemž značný vliv má i ten který zvolený jazyk – jeho struktura a jím skýtané (ne)možnosti.⁶¹⁸

⁶¹⁴ VYSKOČIL, I. *Ke studiu herectví*, s. 34.

⁶¹⁵ Srov. DIDEROT, D. *Herecký paradox*, s. 30. Samozřejmě to neznamená, že je nutné zastávat striktně empirickou epistemologickou pozici. Platnost této teze totiž nezávisí na existenci apriorních forem nazírání či na existenci lidstvu vrozených idejí (ty jsou koneckonců z tohoto hlediska určitou empirickou daností).

⁶¹⁶ Soustředěnost či koncentraci lze v tomto kontextu chápat mj. také jako aktivní přístup k psaní, tedy jako opak bezmyšlenkovité mechanické činnosti. Srov. ADLER, M. J. – VAN DOREN, Ch. *How to Read a Book*, s. 41.

⁶¹⁷ Srov. ADLER, M. J. – VAN DOREN, Ch. *How to Read a Book*, s. 76. K form(ul)ování výrazu a myšlenky poznamenává Wittgenstein: „*What happens when we make an effort – say in writing a letter – to find the right expression for our thoughts? – This way of speaking compares the process to one of translating or describing: the thoughts are already there (perhaps were there in advance), and we merely look for their expression. This picture is more or less appropriate in different cases. – But can't all sorts of things happen here? – I surrender to a mood, and the expression comes. Or I have a picture before my mind, and I try to describe it. Or an English expression occurs to me, and I try to recollect the corresponding German one. Or I make a gesture, and ask myself: 'What words correspond to this gesture?' And so on. Now if it were asked, 'Do you have the thought before finding the expression?', what would one have to reply? And what to the question 'What did the thought, as existed before its expression, consist in?'*“ WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen: Philosophical Investigations*, § 335.

⁶¹⁸ O tomto zápase velmi rád při různých příležitostech a přednáškách hovoří prof. Přemysl Rut, který vyučoval autorské čtení na KATaP po Ivanu Vyskočilovi.

Materiál pro literární tvorbu i způsob vypořádání se s ním je charakteristický pro toho kterého autora. Nejen materiál (tj. pro autora relevantní tematika a motivy), ale i jeho zpracování je přitom určeno autorovou osobností a jeho dosavadním životem; kupř. specificky formovanou slovní zásobou, literárními díly, která přečetl, a která se tudíž mohou do textu propisovat jako intertext, jazykovými hrami sociálních skupin, jejichž je či byl součástí, jazykovým kódem apod.⁶¹⁹ Právě proto každý autorský text implicitně obsahuje autobiografický narativ, popř. jeho otisky. Teoreticky dokonce i v případě záměrné stylizace lze odečíst určité fragmenty otisku autora v díle; autorova vytríbenost v užívání formy a vhodná volba stylistických prostředků pak tuto zpětnou rekonstrukci otisků ještě dále znesnadňuje.

Určitá míra stylizace, která úzce souvisí s odstupem od zcela surového podávání zkušenosti, je dokonce žádoucí pro komfortní komunikaci. (Absence jakéhokoli odstupu může kupř. v recipientovi vzbuzovat pocit studu a nelibosti.) Adekvátnost stylizace je přitom prověřována při autorském čtení, kdy by měl být autor s to text veřejně hlasitě přečíst – a na základě reflexe svých pocitů a komentářů od posluchačů by měl odvodit, zdali se jednalo o stylizaci funkční anebo naopak nefunkční, a proto podezřelou.

Zároveň s tímto implicitním odkazem k autorovi také každý autorský text představuje určitý odstup autora od tématu zachyceného textem. To zejména proto, že písmo je nástrojem umožňujícím externalizaci pisatelových myšlenek, pocitů, emocí apod.⁶²⁰ Na obecné rovině lze tedy říci, že „*psaní odděluje člověka, jenž něco zná, od věci, kterou zná...*“⁶²¹ A právě vůči onomu oddělenému, externalizovanému, se lze – zcela v intencích narativní terapie – vztáhnout a odpovědně s ním dále jednat.⁶²² Text je tedy zároveň vztážením se k tématu i odstupem vůči tématu.

Vzhledem ke zkoumané problematice je záhodno podotknout, že toto jednání má terapeutický rozměr mj. právě díky písemně zachycené artikulaci. Písmo totiž umožňuje

„stále jasněji formulované zkoumání vlastního nitra, neboť psaní dosud nebývalým způsobem otevírá lidskou psýchu, a to nejen vnějšímu objektivnímu světu, který je od ní zcela oddělený, ale rovněž vnitřnímu já, proti němuž objektivní svět stojí v protikladu.“⁶²³

Oproti nejasným a vágním náladám je artikulované a fixované slovo čímsi konkrétním; je to nehybný archimedovský bod, o který se lze při sebe-zkoumání opřít. Písemné vyjádření člověka doslova nutí, aby zcela konkrétním způsobem pojmenoval, artikuloval, to, co chce sdělit. A právě přesné pojmenování a vyjádření se „*může konkrétnímu jednotlivci pomoci hlouběji porozumět vlastnímu základnímu postoji k životu, jakož i konkrétním způsobům svého*

⁶¹⁹ Srov. ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 123.

⁶²⁰ Srov. ERIKSEN, T. H. *Tyranie okamžiku*, s. 40–41.

⁶²¹ ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 123.

⁶²² Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 83.

⁶²³ ONG, W. J. *Technologizace slova*, s. 123.

chování...“⁶²⁴ Konkrétní artikulace má tedy významný terapeutický rozměr – a to i v případě, a zejména v případě, když je vykonána skrze určitou uměleckou formu.⁶²⁵

Toto z-obecňování⁶²⁶ (artikulovaná externalizace přístupná jak autorovi, tak i druhému člověku) a zároveň zanechávání stopy prostřednictvím textu se děje v určitém ohraničeném časoprostoru, v jehož rámci je pisatel jistým způsobem situován. Tato situovanost má nemalý vliv na výslednou podobu textu, který je tak formován specifickým naladěním autora.

Takto vzniklý text pak slouží jako základ, resp. opora paměti při aktu čtení. Text je během čtení určitým druhem zpřítomňované paměti, která je na rozdíl od zkreslených vzpomínek (dokonce i vzpomínek na obsah daného textu) paměti zachycenou doslovně. Samotný akt čtení pak představuje z hlediska čtoucího konfrontaci tří „přítomností“, neboť paměť můžeme spolu s Aureliem Augustinem, který v mnohém anticipoval současné fenomenologické úvahy, považovat za přítomnost – přítomnost v minulosti.⁶²⁷ Zmíněnými třemi přítomnostmi pak tedy jsou: (1) eminentní přítomnost, tedy přítomná situace četby (byť v přítomné situaci), a dále pak dvě roviny paměti (přítomnosti v minulosti). Konkrétně jde o: (2) paměť autora, která (re)konstruuje obsah a intenci textu, jakož i fragmenty situace tvorby apod., a (3) text, který lze v tomto kontextu považovat za „paměť“ sui generis.⁶²⁸

Jak textem zachycenou paměť, tak i čtenářovu „aktuální“ paměť (tj. narativ (o) vlastní minulosti) lze takto během četby zpřítomnit a v přítomnosti (během aktu četby) s nimi v kontextu přítomné situace vést dialog.⁶²⁹ Z tohoto dialogu vyvstávající rozdílnost situovanosti, která má v praxi podobu intrapersonálního dojednávání toho, za čím si autor „stojí“ a za čím již nikoli, pak vede čtoucího autora k ohledávání jeho sdělení a v posledku i k nepřímému ohledávání životního směřování. Toto směřování si lze představit jako úsečku pro jejíž konstrukci je zapotřebí přinejmenším dvou bodů, přičemž v minulosti napsaný text je bodem par excellence. A právě usouvztažením tohoto minulého bodu s přítomností, tj. odhalením společných, a proto trvalých, rysů a separací proměnlivých aspektů, odhaluje autor mnohé o sobě a svém životě.⁶³⁰

⁶²⁴ FRIELINGSDORF, K. *Falešné představy o Bohu*, s. 45.

⁶²⁵ Srov. FRIELINGSDORF, K. *Falešné představy o Bohu*, s. 46.

⁶²⁶ Dle Kierkegaarda je jazyk, resp. řeč překladem subjektu do sféry obecná. Srov. KIERKEGAARD, S. *Bázeň a chvění*, s. 98.

⁶²⁷ Srov. AURELIUS AUGUSTINUS. *Vyznání*, XI, 10.

⁶²⁸ Zde poznamenejme, že se jedná pouze o nástin celé problematiky. Při podrobnějším zkoumání tohoto procesu by však bylo nezbytné zahrnout i další skutečnosti – kupř. odlišnost souboru retencí (primární vzpomínání, které má kontinuální charakter) a vlastní vzpomínky (sekundární vzpomínky, jejíž charakter je naopak diskrétní). Zatímco je dle Husserla soubor retencí přítomnosti v minulosti skrze stále-drženou minulou impresi, představuje (sekundární) vzpomínka (re)konstrukci trojjediného vnímání (tj. rekonstrukci celé sítě intencionalit; jinými slovy: nejen soubor retencí, ale též „aktuální“ vnímání a soubor protencí). Srov. VÍCH, M. *Čas pohledem (nejen) fenomenologické filosofie*, s. 19–20.

⁶²⁹ U Aurelia Augustina je paměť jednou ze tří složek utvářejících mysl. Mysl je v jeho pojetí sebevztahem utvářeným vzájemnými relacemi mezi jejími třemi komponenty. Kooperace členů tohoto vztahu, tj. vzpomínání (paměti), nahlížení a vůle, pak umožňuje vztahování se k jiným věcem. V případě pomíjivých věcí se pak toto vztahování odehrává v rámci určitého horizontu, rozpětí duše (distantio animi). Srov. KARFÍKOVÁ, L. *Čas a řeč*, s. 21–33. V případě autorského čtení do tohoto horizontu zasahuje horizont textu, který může významně modifikovat původní rozpětí duše čtoucího.

⁶³⁰ Tyto úvahy jsou určitou modifikací myšlenek Alfreda Adlera. Srov. ADLER, A. *Člověk, jaký je*, s. 23.

Zde již ale pomalu překračujeme hranici pouhého psaní směrem k jeho autorskému čtení a následnému reflektování. Proto považuji za vhodné zaměřit pozornost na chronologicky následující část procesu – na autorské čtení a jeho terapeutický rozměr.

5.2.2 Terapeutický rozměr autorského čtení: společné sdílení sdělení

Nástin terapeutického rozměru samotného autorova veřejného čtení bych rád uvedl poukazem na zdánlivou nesrovnalost, která – alespoň na první pohled – staví autorské čtení a narativní terapii do vzájemné opozice. Zatímco totiž výše uvádím, že jádrem narativní terapie je vyprávění, Ivan Vyskočil explicitně upozorňuje, že „*Autorské čtení je něco jiného než autorské vypravování.*“⁶³¹

Ve skutečnosti je však tento nesoulad do jisté míry iluzorní. Jednak je zapotřebí připomenout, že autorské čtení není *totožné* s narativní terapií; tak zněla dokonce jedna z úvodních premis tohoto zkoumání. Z výše uvedeného však nelze vyvozovat, že by autorské čtení nemohlo mít určitý terapeutický rozměr. Důležitým argumentem je již jen to, že terapeutický účinek nemusí být nutně fixován na vyprávění (terapeutický účinek může mít kupř. i meditace).

Pro další úvahy je ale důležitější ta skutečnost, že pojem „vyprávění“ je v rámci této konfrontace autorského čtení a narativní terapie nejednoznačný. Zatímco v kontextu narativní terapie jde o určitou koherentní interpretaci a konstelaci daného souboru informačních monád, Ivan Vyskočil používá pojem „vyprávění“ k vymezení konceptu autorského čtení vůči výhradně orálnímu vyjadřování (storytellingu) na jedné straně a tvůrčímu psaní na straně druhé. Jde tedy o vymezení „jevištní formy“. Autorské vypravování se tak od autorského čtení neliší absencí narativu v případě autorského čtení, ale naopak absencí pevné psané textové předlohy v průběhu „performance“ v případě autorského vypravování.

To, co spojuje narativní terapii, autorské čtení a potažmo i případné autorské vypravování, je událost znovu-prožití sdělovaného. Ke znovu-prožívání dochází za předpokladu, že se sdělující na sdělované a sdělování dostatečně koncentruje.⁶³² To se děje jak zapojením těla do situace aktivním hlasem, tak zpřítomněním představy, která je textem sdělována.⁶³³ To, co je jasně formulované a s aktivním tělem vyslovené, je oproti vágním a nejasným domněnkám pro mluvčího závaznější a směrodatnější.⁶³⁴ Zároveň se hlasitým autorským čtením amplifikuje konfrontace aktuálního náhledu na svět s minulou vlastní reakcí na svět zachycenou v textu; neboť akt četby lze mj. nahlížet i jako hledání autorova postoje vůči světu.⁶³⁵

⁶³¹ VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 85

⁶³² Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 135.

⁶³³ Srov. FRYNTOVÁ, V. *O paradoxu autorského čtení*, s. 67.

⁶³⁴ Což může být významnou podporou procesu reautorizace v rámci narativní terapie. Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 107.

⁶³⁵ Srov. MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 420.

Hlasité vyslovení, resp. přečtení textu tedy stojí na počátku terapeutického rozměru autorského čtení. Díky hlasitému čtení se může čtoucí nově a jinak (zvenčí) zaslechnout a nově si uvědomit sdělované.⁶³⁶ A vůči tomuto zaslechnutému pak může zaujmout udivený a otevřený postoj.

A je to tento zkoumavý pohled, který umožňuje odhalit určité předsudky a meta-narativy právě jako ne-samozřejmé předsudky a meta-narativy. Takovéto odhalování je jednou z takřka nezbytných součástí narativní terapie; v kontextu autorského čtení pak jde o důležitý předpoklad terapeutického rozměru hlasité veřejné četby.

Hlas, který spolu s textem zohledňuje a zahrnuje i kontext situace, rozkrývá struktury, se kterými se čtoucí musí vyrovnat jsa v poli pozornosti posluchačů. Toto vyrovnávání se má podobu polyfonické diskuse vnitřních hlasů, které různými způsoby reagují na jednotlivé aspekty celé situace.⁶³⁷ Přičemž je to právě vstřícná a přející pozornost naslouchajících, která umožňuje, aby se tento dialog odehrával v patřičné intenzitě. Jinými slovy: je to skupina, která do jisté míry inhibuje hypotonické stavy exponovaného čtoucího. Výslednicí takovéto diskuse je pak komunikovaný „vektorový součet“, tj. určitým způsobem (pře)čtený text.

Navíc také platí, že čtení je vždy již implicitně čtením *někomu*.⁶³⁸ A právě již jen sama přítomnost někoho vskutku naslouchajícího má silný terapeutický účinek⁶³⁹ – a to do jisté míry i proto, že sdělujícímu člověku jde krom sdělení obsahu také o akt sdělení (se).⁶⁴⁰ Terapeutický účinek se dostavuje tím spíše, když toto sdělení probíhá v přátelské atmosféře vstřícné a přející pozornosti, která je na KATaP cíleně pěstována a kultivována.⁶⁴¹ V případě autorského čtení na KATaP (a obdobných modelů autorského čtení) se navíc jedná o skupinu spolužáků a učitelů, kteří se navzájem více či méně znají. Nejde tedy o nahodilý sociální agregát, nýbrž o skupinu s určitými dále strukturovanými vztahy.

Přihlédneme-li k důležité skutečnosti, že člověk je bytost sociální, a že interakce s ostatními lidmi je pro něj a jím obývanou sociální realitu esenciální a konstitutivní, můžeme snadno dovést, že právě tato skupina je dalším významným faktorem indukujícím terapeutický rozměr hlasitého čtení.

Obdobně je i narativní terapie velmi často praktikována ve skupině, přičemž jedním z hlavních úkolů terapeuta je usnadnit vznik pocitu pospolitosti (*we-ness*).⁶⁴² Skupina posluchačů pak jak při narativní terapii, tak během autorského čtení potvrzuje, popř. rozporuje

⁶³⁶ Srov. VYSKOČIL, I. *Nejpodivuhodnější lidský orgán*, s. 50.

⁶³⁷ Právě v takovýchto dialogích (vnitřních) hlasů dochází k dojednávání smyslu. Srov. CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 13. O specifické dialogičnosti, která je nedílnou součástí autorského čtení, jsem pojednával podrobněji ve třetí kapitole.

⁶³⁸ Srov. CHRZ, V. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*, s. 14.

⁶³⁹ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 65.

⁶⁴⁰ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 30.

⁶⁴¹ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 113.

⁶⁴² Srov. O'LEARY, J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 262–264.

slyšené. Zároveň si velmi často jednotliví členové skupiny navzájem fandí, pomáhají a poskytují psychickou oporu.⁶⁴³

V této exponovanosti druhým a v pospolitosti s nimi dochází k transformaci napsaného textu jakožto určitého jasného a daného tvaru v organické a proměnlivé sociální drama, ve kterém je posluchač důležitou integrální součástí příběhu a textu.⁶⁴⁴ V průběhu tohoto dramatu se zároveň potvrzují, či modifikují náhledy na realitu a přístupy k ní. To je dáno zejména jakostí užívaného jazyka, způsobem vyprávění a obsahy jednotlivých sdělení.⁶⁴⁵ Napříč skupinou, pokud se společná setkávání odehrávají dostatečně dlouho a v dostatečné intenzitě (příčemž přesná délka či intenzita je otázkou navýsost subjektivní),⁶⁴⁶ tak lze posléze navzdory krystalizaci autentických osobních přístupů k realitě pozorovat vznik určitého étosu, který všichni více či méně sdílí. Pohled na skutečnost se tedy formuje jak na osobní, tak i na skupinové úrovni. Terapeutické účinky se tedy týkají nejen jednotlivců, ale také skupiny jakožto celku.

Nakolik je terapeutický rozměr autorského psaní konstituován artikulací určitého tématu a výpovědi, natolik je terapeutický rozměr autorského čtení dán vyslovením této artikulace před druhými (exponovanost), s druhými (pospolitost) a k druhým (komunikace).

5.2.3 Terapeutický rozměr (ne)autorské reflexe: dekonstrukce

„Nesmíme se lekat neúspěchu, ale musíme se snažit vyslovit, jak tomu rozumíme – i když tím riskujeme, že porozumíme špatně, i když to někdy budou jen mlhavé dojmy, které interpreta zkompromitují. Jen tak ale vznikne šance, že z toho budou mít prospěch druzí. Tento prospěch nespočívá v tom, že by jednostrannost vlastního pokusu vyvolala stejně jednostranný protinávrh, ale spíše v tom, že prostor, v němž text rezonuje, se rozšíří a obohatí.“⁶⁴⁷

V návaznosti na úvahy o důležitosti skupiny je zapotřebí poznamenat, že krom terapeutického rozměru z hlediska čtoucího lze pozorovat i latentní terapeutický rozměr z hlediska skupiny. Již pouhé bytí v pospolitosti a naslouchání čtenému může mít blahodárné účinky na duševní

⁶⁴³ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 71.

⁶⁴⁴ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 49.

⁶⁴⁵ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 49.

⁶⁴⁶ Vyskočil celkově horlivě odmítá instantní výsledky typu „snadno a rychle“. O skutečných výsledcích (a tedy i o vzájemném naladění se) říká následující: „Projevují se, až když se k nim dospěje. A to chce čas, to chce svůj čas. To trvá, než se začnou projevovat. Rok je málo, spíš dva roky, většinou však ještě déle. Dá se říct, že to trvá zpravidla tak dlouho, dokud dotyčnému studentovi přece jen tak nějak – nebo onak – jde o ty klamné, nepravé výsledky, úspěchy, imitace, atrapy.“ VYSKOČIL, I. *Ke studiu herectví*, s. 38.

⁶⁴⁷ GADAMER, H.-G. *Co musí vědět čtení*, cit. dle MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury*, s. 432.

aspekt lidské bytosti. Z tohoto posluchačského zážitku (zakoušeného dojmu) pak vyrůstá vyslovení a formulování reflexe (odpovídající pojem).⁶⁴⁸

Zatímco při fázi autorského čtení bylo možno pozorovat jakousi latentní přítomnost terapeutického rozměru z hlediska skupiny, při následné reflexi je již záhodno hovořit o dvou terapeutických rozměrech – ve vztahu k mlčícímu autorovi a ve vztahu k diskutující reflektující skupině, resp. jednomu každému účastníkovi diskuse.

Reflektující diskusi otevírá otázka „Co jsme to slyšeli a jak?“, resp. „Co řekneme Pavlovi/Markétě/Elišce/... na jeho/její text a čtení?“. Vezmeme-li v úvahu, že autorské čtení a jeho terapeutický rozměr nyní zkoumáme prismatem narativně orientované psychologie, objeví se před námi horizont nového možného nazírání na podstatu obou otázek: vyučující se zde totiž ptá na jakost textu vůči autorovi do jisté míry vnějšího, externího.

Text tedy není v této otázce předkládán jako bytostně spjatý se svým autorem, ale je pojímán jako svébytná entita, ke které se lze vyjadřovat, aniž by byl jakkoli dotčen sám autor. Zároveň je kladena otázka i po způsobu čtení, které je v posledku manifestací autorova vztážení se ke čtenému. Způsob čtení může být v souladu s čteným textem, ale právě tak mu může i odporovat, vytvářet kontrapunkt, popř. jej může určitým způsobem doplňovat, korelovat. Již v úvodu reflexe je tedy přítomný implicitní externalizující postoj,⁶⁴⁹ který umožňuje dekonstrukci textu jakožto textu odděleného od svého autora (v tomto okamžiku, nikoli však univerzálně, je Barthesova teze o „smrti“ autora patřičná).⁶⁵⁰ Jakákoli kritika textu se tak vztahuje právě pouze k textu a nikoli k autorovi, který mlčky přihlíží dekonstrukci.

V mlčenlivém naslouchání čtoucího autora také spočívá hlavní rozdíl mezi narativní terapií a fází reflexe při autorském čtení. Zatímco při narativní terapii je vyprávějí aktivním dekonstruujícím, během autorského čtení se může dekonstrukce účastnit pouze více či méně aktivní recepcí diskuse, nasloucháním.

A právě naslouchání je během autorského čtení kultivováno jak na straně posluchačů (během čtení i při naslouchání ostatním reflektujícím), tak i na straně čtoucího (při reflexi). K úspěšnému naslouchání je třeba značná míra pozornosti. Autorské čtení tedy skrze naslouchání kultivuje i pozornost zúčastněných.⁶⁵¹ V tomto aspektu velmi silně koreluje s narativní terapií, kterou někteří autoři chápou především jako proces zaměřený na rozvoj pozornosti vůči sobě i vůči druhým a rozvíjení schopnosti pozorně (vědomě a aktivně) jednat.⁶⁵²

⁶⁴⁸ Posluchačský zážitek je nezbytným východiskem pro následnou interpretaci, která je bez něj pouze bezobsažným mluvením. Srov. ZBUDILOVÁ, H. *Literární výchova ve volném čase*, s. 29.

⁶⁴⁹ Pro externalizaci platí, že je uchopena a pochopena adekvátněji, když je pojímána jako implicitní postoj, než když je s ní zacházeno jako s explicitní technikou. Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 68–69.

⁶⁵⁰ Srov. BARTHES, R. *The Death of the Author*, s. 142nn.

⁶⁵¹ Během reflexe se kultivuje umění sebereflexe. Fáze reflexe během autorského čtení je tak vlastně výchovou k sebereflexi. Srov. SUŠÁNKOVÁ, Z. *Zpětná vazba v semináři autorského čtení*, s. 30.

⁶⁵² Srov. O'LEARY, J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 270.

Z hlediska terapeutického rozměru autorského čtení vzhledem k mlčícímu autorovi je důležité, že se během reflexe odkrývají nové dimenze tématu jeho textu. Jde o verifikaci intencí autora (ke kterým samozřejmě reflektující nemají přístup), ale i o polemické určování dalších možných vyznění. Individuálně se tak formuluje a posléze i vespolečně dojednávají, co text tematizuje, popř. co textem autor vyjadřuje. Mlčící autor na základě souhry a diskrepancí diskuse s jeho původním záměrem a právě prožitou zkušeností veřejné četby prožívá, jak se text dekonstruuje.

Aktivní přispění jednoho každého reflektujícího vytváří prostředí, ve kterém se text tu poddává, tu vzdoruje, jeví nesmyslným či ukazuje hlubší sdělení. K této zjevné dekonstrukci přistupuje ze strany mlčícího autora ještě dekonstrukce ne-zjevná, která probíhá konfrontací diskuse s myšlenkovými pochody autora. Právě v myslí naslouchajícího autora se tak v posledku odehrává dekonstrukce nejvrstevnatější a určitým způsobem nejhutnější.

Spolu s ohledáváním tématu textu se může během reflexe vyjevit i autorovo (osobní) téma. A to zejména zasazením daného textu do kontextu autorovy další tvorby, tj. vytvořením historie jeho tvorby, a pojmenováním autorova vztahu ke čtenému skrze analýzu způsobu čtení. Usouvztažněním těchto jednotlivých (pomyslných) bodů se vyjevuje osobní téma jakožto určité směřování autora (tj. oblasti jeho zájmu, jeho vztah k nim...).⁶⁵³ S vhodným množstvím těchto bodů se směřování a téma, včetně jeho komplexnosti, vyjevuje lépe. Naopak při přemíře bodů hrozí ztráta referenčního rámce a autorovo téma je tak opět zastíráno. Takovéto pojmenování osobního tématu je z hlediska terapeutického rozměru autorského čtení klíčovou záležitostí. Přičemž vzhledem k tomu, že se může jednat o téma niterné či do nitra zasahující, je zapotřebí, aby se jeho odkrývání odehrávalo v bezpečném prostoru – a autorské čtení ve většině případů takovýto bezpečný prostor představuje.⁶⁵⁴

Po krátkém nástupu terapeutického rozměru se zřetelem k jednotlivci bych rád nyní stručně popsal terapeutický rozměr reflexe z hlediska (členů) skupiny. Stejně jako narativní terapie má i autorské čtení nedílný komunitní rozměr.⁶⁵⁵ V rámci seminářů autorského čtení lze pozorovat i jisté sepětí skupiny, které se projevuje určitými společnými rysy chování jednotlivých členů.⁶⁵⁶ Zároveň je ale diskuse stále střetem různých světů, které se navzájem prolínají, odporují si, kolidují. Rozprava o slyšeném tak představuje „interakci jedinečných porozumění.“⁶⁵⁷

Na jedné straně zde tedy čelíme určité tendenci skupiny k homogenitě, na straně druhé však v rámci té samé skupiny narážíme na dynamicky se prolínající heterogenní názorové

⁶⁵³ Srov. ADLER, A. *Člověk, jaký je*, s. 23.

⁶⁵⁴ Srov. BÁBEK, O. *Motivace k psaní*, s. 11.

⁶⁵⁵ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 255.

⁶⁵⁶ Svou zkušenost s tímto fenoménem zachycuje Z. Sušánková takto: „[K]dyž například přijde do semináře někdo „z venku“, zdají se mi jeho poznámky jiné, než ty „naše“, a to právě kvůli tomu, že my se v užší skupině posloucháme, přejímáme od sebe i různé pohledy na text atd.“ SUŠÁNKOVÁ, Z. *Zpětná vazba v semináři autorského čtení*, s. 15.

⁶⁵⁷ GJURIČOVÁ, Š. – KUBIČKA, J. *Rodinná terapie*, s. 42.

struktury. Jak patrně, jedná se o určitou dialektiku stejnosti a různosti pohledů na svět, ve které jsou dojednávány jednotlivé významy, které jsou napříč skupinou sdíleny či rozporovány.⁶⁵⁸ Tyto významy jsou pak jedním každým účastníkem více či méně přijímány (či odmítány) a integrovány do jeho aktuálního pohledu na svět.

Během reflektování textu tak probíhá – do jisté míry implicitní – rozprava o relevanci jednotlivých náhledů. Nebo jinými slovy: diskuse o adekvátnosti toho kterého uchopení a pochopení sdělení, potažmo reality jako takové.⁶⁵⁹ Přitom platí, že tematika textu, resp. autorovo osobní téma, je do jisté míry a v určitých modifikacích vlastní i (alespoň některým) ostatním členům skupiny – teprve na základě sdílení určitého tématu je totiž možné se společně dorozumět.⁶⁶⁰ V opačném případě by naopak každý diskutující hovořil o něčem jiném, ačkoli by mohli všichni používat i totožné pojmy a výrazivo. V posledku by se ale při absenci společného tématu jednalo o nedorozumění (shoda by měla ryze formální charakter).

Není to tedy jen zápas o vyjasnění tématu textu a o odhalení autorova osobního tématu, ale zároveň i ohledávání něčeho bytostně vlastního všem účastníkům diskuse, kteří si navzájem více či méně rozumějí (tj. kteří více či méně sdílí společné téma). V této společné reflexi slyšeného se na základě společné, ale zároveň individuálně zakoušené zkušenosti otevírá prostor pro pojmenovávání této zkušenosti.⁶⁶¹ A v konfrontaci s touto zkušeností je zároveň prověřována adekvátnost onoho slovního pojmenování.⁶⁶²

Z dojmů se tedy stávají pojmy, přičemž mnohost hlasů v diskusi je určitým zajištěním, prevencí proti defektnímu pojmenování. Protože právě defektní, neadekvátní, pojmenování může deformovat zkušenost.⁶⁶³ Tato deformace pak může působit jak směrem do minulosti (neadekvátní úpravou vzpomínky), tak do budoucnosti (tj. anticipováním určité struktury, která ovlivní způsob zakoušení zkušenosti). Toto pojmenovávání tématu v rámci skupiny, vzájemné potvrzování,⁶⁶⁴ přijímání či korektiv tvoří podstatnou součást terapeutického rozměru společné reflexe během autorského čtení.

⁶⁵⁸ Srov. O'LEARY, J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 265.

⁶⁵⁹ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 64.

⁶⁶⁰ Srov. VYSKOČIL, I. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 85.

⁶⁶¹ Přičemž platí, že toto hledání a udělování smyslu probíhá daleko lépe v rámci skupiny, než kdyby je prováděl osamocený jedinec. Srov. Srov. O'LEARY, J. V. – WRIGHT, F. *Social Constructivism and the Group-as-a-Whole*, s. 264.

⁶⁶² Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 38. Člověk je do jisté míry držen v zajetí určitým obrazem, který spočívá v jeho řeči, která tento obraz opakovaně posiluje. Srov. WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*, § 115. Změna diskurzu tak umožňuje změnu zkušenosti.

⁶⁶³ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 39.

⁶⁶⁴ Srov. FREEDMAN, J. – COMBS, G. *Narativní psychoterapie*, s. 255–266.

5.2.4 Terapeutický rozměr autorské reflexe a redakce: klarifikace artikulace

V předchozím textu jsem se snažil mj. poukázat na terapeutický rozměr artikulace, sdílení (se) před skupinou a ve skupině, dekonstrukce a odkrývání témat (textu, osobních, sdílených, „cizích“). Nyní bych se rád věnoval poslednímu z vybraných terapeutických rozměrů: klarifikaci (tedy procesu vyjasňování či zpřesňování obsahu a formy sdělení vzhledem k sobě i vzhledem ke druhým).

Při uvažování o terapeutickém rozměru autorské reflexe prožitku čtení a následné reflexe, resp. uvažování o terapeutickém rozměru autorské redakce je nutné již na samém začátku zmínit, že se nejedná o krok, který by byl v rámci semináře autorského čtení krokem nutným. Zatímco psaní, hlasité čtení i následná reflexe jsou součástí procesu vždy, fáze autorské reflexe předešlého a případná navazující redakce textu může, ale nemusí proběhnout. Záleží na konkrétním textu, konkrétním kontextu, konkrétním autorovi: jeho situaci a rozpoložení. Přesto však není nijak ojedinělé, že zkušenost veřejné četby a reflexe přiměje autora, aby se ke svému textu ještě vrátil. Aby jej podrobil poučenému drobnohledu a podle potřeby jej dodatečně upravil a dále s textem pracoval. A to i s notným časovým odstupem.

Toto zdánlivé období klidu a nicnedělání je ve skutečnosti rovnocenně relevantní složkou tvorby – stejně jako psaní či veřejné hlasité čtení.⁶⁶⁵ Proces tvorby se však přesouvá z oblasti vědomí do sféry nevědomí.⁶⁶⁶ Obrazně lze tuto fázi připodobnit k rybě pod vodní hladinou, o které s odkazem na Ernsta Jüngera píše Jostein Gaarder:

„[Č]lověk se nemá rmoutit pro ztracenou myšlenku. Ta, která mu jako ryba vyklouzne z háčku a odplave do hlubiny, se vrátí jednoho dne tučnější a vypasenější... Ale v opačném případě, pokud ji člověk chytí a vytáhne na zem, vykuchá a hodí do připraveného kbelíku, ukončil tak její další vývoj.“⁶⁶⁷

Přestože je tento příběh až příliš jednostranný (jsou totiž situace, kdy lze velmi plodně přemýšlet i na základě určitým způsobem fixované myšlenky), poukazuje se zde na význam fáze, kdy se text zdánlivě „nechává ladem“. Tedy význam fáze, kdy autor vědomě na textu či s tématem nepracuje, ale téma v něm přesto klíčí a roste.⁶⁶⁸ Výmluvný příklad tohoto procesu popisuje Oliver Sacks:

⁶⁶⁵ Srov. SUŠÁNKOVÁ, Z. *Zpětná vazba v semináři autorského čtení*, s. 28.

⁶⁶⁶ Srov. SACKS, O. *Řeka vědomí*, s. 100.

⁶⁶⁷ GAARDER, J. *Principálůva dcera*, s. 48.

⁶⁶⁸ Bližší popis významu role nevědomí při procesu tvorby, jakož i při procesu řešení problému vzhledem nabízí Jay Ingram, který v této souvislosti hovoří o třífázovém inkubačním procesu: vědomá otázka – nevědomé zpracování – vědomé řešení. Srov. INGRAM, J. *Divadlo myslí*, s. 77–83.

„Začátkem roku 1982 jsem dostal nečekaný balíček z Londýna s dopisem od Harolda Pintera a rukopisem jeho nové hry *Jakoby na Aljašce*, která byla podle jeho slov inspirovaná jedním mým popisem případu v knize *Probuzení*. Pinter v dopise píše, že mou knihu četl v roce 1973, když vyšla poprvé, a okamžitě začal uvažovat o její divadelní adaptaci a také o problémech, které by to s sebou neslo, a protože nepřišel na žádné řešení, nechal to být. Uplynulo osm let a jednoho rána se probudil a v hlavě naprosto jasně a naléhavě viděl první obraz a první slova textu („Něco se děje!“). Začal na hře pracovat. ‚Psala se sama,‘ uvádí.

Nemohl jsem ji neporovnat s jinou hrou (inspirovanou tímtež případem), kterou jsem obdržel poštou před čtyřmi lety, k níž autor v průvodním dopise vysvětluje, že *Probuzení* četl před dvěma měsíci a natolik ho ‚ovlivnilo‘, byl jím tak posedlý, že cítil nucení ihned ho převést do divadelní hry. Zatímco Pinterova hra se mi líbila – hlavně proto, že zásadně přetransformovala, ‚zpinterovatěla‘ mou látku –, u dramatu z roku 1978 jsem měl pocit, že je silně odvozené, neboť si z mé knihy bralo někdy i celé věty, aniž by je jakkoli přetvořilo. Případalo mi spíše jako plagiát nebo parodie než původní hra (přestože nikterak nepochybuji o autorově ‚obsesi‘ a dobré víře).

Nebyl jsem si jistý, co si o tom mám myslet. Byl autor na potřebnou transformaci mé práce příliš líný, nebo nedostatečně talentovaný, anebo mu chyběla nápaditost? Nebo byla potíž v inkubaci, totiž v tom, že si nenechal dostatečně dlouhou dobu, aby se do knihy četbou plně pohroužil? Nebo si nedovolil pustit to z hlavy jako Pinter, nechat to spadnout do nevědomí, kde by se to mohlo spojit s dalšími zkušenostmi a myšlenkami?

Všichni si do jisté míry půjčujeme látku od druhých, z kultury, která nás obklopuje. Nápady se vznášejí ve vzduchu a my si můžeme, aniž bychom si to uvědomovali, přivlastnit fráze a mluvu doby. Půjčujeme si samotný jazyk, nevymysleli jsme jej. Objevili jsme jej, dorostli do něj, ačkoli jej třeba používáme a interpretujeme velmi osobitými způsoby. Spornou otázkou není to, že si ‚půjčujeme‘ nebo ‚imitujeme‘ nebo jsme ‚neoriginální‘, ‚ovlivnění‘, nýbrž jak s oním vypůjčeným, imitovaným, odvozeným naložíme; jak hluboce to vstřebáme, pojmem do sebe, smísíme s vlastními zkušenostmi a myšlenkami a pocity, postavíme si to do vztahu k sobě samému a vyjádříme to novým, vlastním způsobem.⁶⁶⁹

Takováto „inkubační doba“ je zapotřebí k tomu, aby prvotní artikulace, psané vyjádření prošlo procesem klarifikace. Aby odpověď na situaci veřejného čtení a následné reflexe byla

⁶⁶⁹ SACKS, O. *Řeka vědomí*, s. 101–102.

vskutku autentická. Přičemž odpovědí je zde myšlena především upravená verze textu.⁶⁷⁰ A určité nutkání odpovědět, vyjádřit se k situaci, je plodem vespolečné komunikace, kontaktu, vztažení se.⁶⁷¹

A právě během živého kontaktu, tj. během fáze veřejného čtení a následné reflexe autor dospívá k poznání určitých momentů v textu, které jsou funkční, anebo naopak v nějakém ohledu nepřesné. Tyto pasáže může odhalit čtoucí buď sám, anebo zprostředkovaně během reflexe. Nicméně v obou případech mohou být jak přesná, tak nepřesná formulace určitým druhem jiskřivého momentu, který je výchozím bodem pro alternativní konstrukci (v tomto případě alternativní konstrukci textu), resp. pro odlišný pohled na téma.

Zachováním funkčních pasáží a analýzou (a případnou opravou) nepřesných míst se v textu průzračněji vyjevuje téma. Oprava nepřesného místa se nemusí týkat pouze změny významu, hlavní myšlenky. Naopak: mohou to být sebenepatrnější nuance, které rozhodují o sdělnosti, resp. mrtvolnosti textu.⁶⁷² Pouhá přibližnost není z tohoto hlediska dostatečná.⁶⁷³ Autor tak čelí úkolu nalezení takových slov, která jsou vůči jeho představě adekvátní a která zároveň mají z odpovídajícího souboru adekvátních slov co největší sugestivní sílu, jež je v souladu s celkovým nábojem představy.⁶⁷⁴

Ve hře tedy není nic menšího než otázka „Co tedy vlastně chci napsat a proč?“, která – byť v implicitní podobě – provází celý proces autorské redakce, resp. tvorby textu. Cílem autora by mělo být textem zachytit téma tak, aby bylo v textu přítomno, aby byl text s to téma komunikovat. V posledku se v případě takového opakovaného procesu, kdy se autor snaží o zachycení tématu, jedná o pokus pojmout téma v nějakém konkrétním tvaru, z-tvárnění. Takovéto pojmání je značně komplikovanější a komplexnější⁶⁷⁵ než pojetí pojmové, a to proto, že je ve výsledku téma zobrazeno plastičtěji a v hlubším rozměru.

Přesto však lze hovořit o analogii pojmenování problému/tématu a jeho literárním z-tvárněním. Přičemž platí, že pojmenování, které zahrnuje nejen racionálně-analytickou sféru lidské bytosti, ale skrze emoce a prožívání i tělo, je adekvátním pojmenováním problému.⁶⁷⁶ Stejně tak adekvátně artikulované (klarifikované) z-tvárnění textem může zprostředkovat podobné „uchopení v nahlédnutí“, které je nezbytnou součástí procesů dekonstrukce, externalizace a reautorizace – klíčového trojdimenzionálního procesu narativní terapie.

⁶⁷⁰ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 238.

⁶⁷¹ Srov. ČUNDERLE, M. *O čtení nahlas*, s. 89.

⁶⁷² O rozdílu živých a mrtvých slov se zmiňuje Ingarden: neživotná slova na rozdíl od živých pozbyla funkci „vytvářet intuitivní vztah mluvícího k odpovídajícím předmětům.“ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*, § 10.

⁶⁷³ Srov. TOLSTOJ, N. A. *O literatuře*, s. 188.

⁶⁷⁴ Srov. FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, s. 23.

⁶⁷⁵ Obsahuje mnohem více významových vrstev a konotací.

⁶⁷⁶ Srov. STRNAD, V. – NEJEDLÁ, A. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*, s. 54–55.

A naopak: platí, že nevyhovující slovo či výraz je pomyslným zámkem uzamykajícím východ z nejasností. Neadekvátní, „nepasující“, vyjádření nás tak drží ve stavu zmatení.⁶⁷⁷

V ideálním případě je pak „výstupem“ tohoto procesu text, za který jeho autor plně ručí, a zároveň člověk, který je schopen se vyjadřovat autorizovanou řečí.⁶⁷⁸ Přičemž platí, že opakovaná zkušenost s procesem autorského psaní, čtení, reflektování a redakce se takřkajíc propisuje do autora samotného, že proces tvorby utváří i tvůrce.⁶⁷⁹ Jinými slovy: zkušenost autorského čtení postupně ovlivňuje styl autorova vyjadřování. A je to právě styl, co usnadňuje, popř. znesnadňuje, komunikaci myšlenky.⁶⁸⁰ A to nejen ve vztahu k druhým, ale i ve vztahu k sobě samému. Ergo: tříbením svého vyjadřování tříbí člověk i porozumění sobě samému a pochopení sebe sama.

V rámci zkoumání terapeutického rozměru autorské redakce a reflexe textu je však zapotřebí poznamenat ještě jednu věc. Otázka „Co tedy vlastně chci napsat a proč?“, která byla zatím vztažena pouze k jednotlivému textu, jde totiž namířit i vůči autorské (literární a nejen literární) tvorbě jako celku. Zde již nejde o hledání tématu toho kterého textu, ale daleko spíše o hledání osobních témat. Do popředí se tak opět dostává proces reflexe, který do jisté míry navazuje na autorskou redakční činnost.

Odpovědí na takto nově zaměřenou otázku může být syntopické čtení vlastních textů. Pod pojmem „syntopické čtení“ rozumím v souladu s myšlenkami Adlera a Van Dorena nejkompexnější komparativně-analytickou úroveň „paralelního“ čtení několika textů, která vyžaduje intenzivní aktivní přístup ze strany čtenáře. Během syntopického (komparativního) čtení jsou totiž jednotlivé texty usouvztažňovány, čímž se jasněji formuluje jim společné téma. Čtenář je na základě poctivého syntopického čtení s to konstruovat analýzu tématu, které dokonce nemusí být explicitně přítomno ani v jednom z jím čtených textů – a to i přes to, že jsou tyto texty (zpětně) vzhledem k onomu tématu texty relevantními.⁶⁸¹

V případě syntopického čtení vlastních autorských textů pak jde především o odhalení červených nití, které se vinou napříč všemi texty (popř. většinou z nich). Syntopické čtení vlastní autorské tvorby tak mimo jiné představuje hledání osobních témat, narativů, ale zároveň i odhalování příběhu příběhů a osvojených meta-narativů. V tomto poznání tedy také, vzhledem k tomu, co bylo výše uvedeno o narativní terapii, spatřuji další terapeutický rozměr autorského čtení, přesněji autorské reflexe a redakce textů.

⁶⁷⁷ Srov. WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*, §339: „Eine unpassende Ausdrucksweise ist ein sicheres Mittel, in einer Verwirrung stecken zu bleiben. Sie verriegelt gleichsam den Ausweg aus ihr.“

⁶⁷⁸ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 239.

⁶⁷⁹ Srov. RUT, P. *O autorském čtení*, s. 235.

⁶⁸⁰ Srov. TOLSTOJ, A. N. *O literatuře*, s. 95: „Styl je ona forma myšlenky, která jako jehla vniká do záhybů našeho vědomí.“

⁶⁸¹ Srov. ADLER, M. J. – VAN DOREN, Ch. *How to Read a Book*, s. 19–20.

5.3 O vyznávání se

V krátkém ohlédnutí za porovnáváním a usouvztažňováním autorského čtení a narativně orientované psychologie mi nezbývá než konstatovat, že autorské čtení skýtá určitý terapeutický potenciál, přičemž tento potenciál je silnější, pokud se aktualizuje mimochodem. Pokud cílem tvorby není apriori terapeutické sebepoznání, ale naopak tvořivé vyjádření, sdílení a komunikace. Právě v tomto druhém případě totiž není autor inhibován přemírou snahy o sebepoznání, a může tak dojít ke skutečnému setkání se sebou i s druhými, k procesu vyznávání se v sobě.

Na závěr teoretické části této kapitoly si dovoluji připojit krátký úryvek z Vyskočilovy knihy *Kostí*, který byl jednou z mých inspirací pro úvahy o autorském čtení a narativně orientované psychologii a který zároveň ve světle výše zmiňovaného odkrývá svou hlubší rovinu.

„Někdy se mě známí ptají, kam na všechny ty Kloheně a Kusejry, Dastly, Erstly, Hunty, Voreiny, Sanory, Zabely a Houky chodím, o kom to vlastně píšu? A já jim po pravdě odpovídám: ‚Do sebe na to chodím. O sobě píšu.‘ Víím, že takový taky jsem, že bych takovým mohl být. Že jsem možná jen neměl dosti příležitosti být Voreinem či dalšími tak naplno. Nebo jsem možná někdy nechtěl. Ale tu vnitřní možnost stále mám. Nebo má ta možnost mě. Takhle si to uvědomuju. A snad i odepisuju. Zda být či nebýt, co je důstojnější pro život lidského ducha?

Někdy vám mám takové tušení, když takovou věc píšu či napíšu, že za svět jsem odpovědnější, než si vůbec připouštím. Za všechna ta hlupství a idiotství a nelidskosti a nesmysly. Neboť mám takové tušení, že jsem je sám stvořil. Vyvrhl ze sebe. Sice si na ten svůj tvůrčí čin a na ten svůj vrh jasně nepamatuju, jako bych měl tak dobře uzpůsobené zapomínání, jako bych při tom tvoření nebyl docela při sobě. (Možná, že jsem to udělal v opilosti, možná v polospánku, možná z nadšení, kdo ví?) Udělal jsem to pod cizím jménem? Bezejmenně? Ale má nepamatování si na věci samé nic nemění. Nezbývá, než se v tom nějak vyznat. Než se z toho vyznat.“⁶⁸²

5.4 Kvalitativní výzkum terapeutického rozměru autorského čtení⁶⁸³

Předešlé úvahy o autorském čtení bych nyní rád doplnil dílčím empirickým výzkumem, který jsem se rozhodl realizovat, abych verifikoval, popř. falzifikoval některé své domněnky o autorském čtení týkající se implicitního autobiografického narativu textu a potenciálního terapeutického rozměru autorského čtení. Je samozřejmě zapotřebí zmínit, že ony teoretické

⁶⁸² VYSKOČIL, I. *Kostí*, s. 56.

⁶⁸³ Tato kapitola představuje přepracovanou verzi instrumentální případové studie, kterážto právě prochází procesem vedoucím k (případnému) publikování v odborném periodiku *Theatralia*.

teze vznikaly v době, kdy jsem v roli studenta – a později i v roli pedagoga – pravidelně navštěvoval semináře autorského čtení. Díky tomu jsem se setkával s mnoha situacemi, které přinejmenším nepřímo podnítily vznik tohoto výzkumu, resp. formulaci některých výzkumných otázek.

Šlo například o situaci, kdy se jedna čtoucí autorka během četby natolik ponořila do textem sugerované emoce, až se sama rozplakala. Jiným podnětem mi byla vcelku nenápadná poznámka pronesená studentem během jedné z reflexí po čtení jeho spolužačky: „*Protože tě znám, dovedu tam [v textu] najít autobiografické prvky, ačkoli to nebyl autobiografický text.*“

Tyto a mnoho dalších situací společně s mou vlastní zkušeností (kterou obšírněji popisuji výše) vyústily v otázku po možnosti a mezích interpretace autorského čtení prismatickým narativně orientované psychologie. V otázku po terapeutických účincích veřejného autorského předčítání.

Své teoretické úvahy jsem nicméně chtěl konfrontovat s realitou; výsledkem této konfrontace jsou následující řádky. Na nich mi jde především, plně v souladu s limity a přednostmi kvalitativního výzkumu, o možnost zobecnění z hlediska problematiky, nikoli z hlediska populace. Jinými slovy: jde mi o odhalení určitých potencialit autorského čtení, které mohou být za určitých podmínek aktualizovány, nikoli o vyvození nutných důsledků pro všechny (či mnohé) účastníky. Mým cílem je navíc ověřit „pouze“ možnost, nikoli absolutní nutnost existence terapeutického potenciálu autorského čtení. Terminologií formální logiky by šlo říci, že výsledné tvrzení vzešlé z tohoto výzkumu by obsahovalo existenční, nikoli obecný kvantifikátor.

Teze hlásající, že autorské čtení může skýtat určitý terapeutický potenciál, neboť představuje – zjednodušeně a metonymicky řečeno – zrcadlo, ve kterém se autor či posluchač zahlédne, je tezí, kterou tímto kvalitativním výzkumem ověřuji. Hovořit v tomto kontextu o zrcadle je nicméně značně nedokonalé, zkreslující a jednostranné.

V situaci psychosomaticky koncipovaného autorského čtení totiž nejde o pouhé zahlédnutí se v textu, ale o dynamickou interakci se sdělením textu a také o interakci s posluchači prostřednictvím sdílení textu, o dialogické jednání *sui generis*.⁶⁸⁴ Přičemž ono komunikované je díky pozornosti posluchačů zvýrazňováno a zvětšováno. Je tedy záhodno uvažovat i o metafoře mikroskopu.

Důležitou a relevantní konotací je v této druhé metafoře odkaz ke zkoumání a objevování. Autorské čtení v psychosomatickém pojetí je daleko spíše než prezentací hotového hledání a ohledáváním vlastních (autentických a autorských) témat prostřednictvím hlasité četby.

Ačkoli se v tomto výzkumu principiálně nebráním vytváření dílčích interpretací dat, je hlavním záměrem tohoto textu poskytnout koherentní deskripci problematiky terapeutického aspektu autorského čtení.

⁶⁸⁴ Srov. VYSKOČIL, I. *Autorské čtení*, s. 7.

5.4.1 Stručné připomenutí teoretických východisek práce

Hlavním záměrem kvalitativního výzkumu, o jehož průběhu a výsledcích pojednává tato instrumentální případová studie, bylo ověření hypotézy, resp. formulace odpovědí na soubor výzkumných otázek o terapeutickém rozměru psychosomaticky koncipovaného autorského čtení.

V souladu s poznatky z oblasti narativně orientované psychologie, které jsem podrobněji rozebíral výše, se domnívám, že situace, kdy autor veřejně a nahlas předčítá vlastní text, může působit jako implicitní dekonstrukce, externalizace, verifikace a částečně i jako reautorizace narativu zachyceného textem. Skrze práci s tímto narativem pak sekundárně dochází i k dekonstrukci, externalizaci a částečné reautorizaci narativů, kterými daný jedinec (autor a v určitém slova smyslu i posluchač) interpretuje a utváří své sebepojetí, svůj světo-názor (tedy způsob nazírání a spoluutváření světa), a v posledku tak formuje a formuluje svůj život (skrze form(ul)aci sebevyprávění). Tento efekt se pak netýká výhradně čtoucího autora, ale i ostatních členů skupiny.⁶⁸⁵

Pomineme-li pro tuto chvíli skutečnost, že již pouhé spolubytí v přátelské pospolitosti představuje z psychologického hlediska skutečnost spíše blahodárnou,⁶⁸⁶ je zapotřebí se ptát, zdali může být onen terapeutický potenciál autorského čtení aktualizován.

V návaznosti na myšlenky uvedené výše se domnívám, že i četba autorské fikce může takovýto terapeutický potenciál skýtat. A to proto, že i fikce nese určitý otisk svého autora (implicitní autobiografický narativ textu), tedy že je nějakým způsobem vázána na jeho zkušenost, na témata, která v autorovi rezonují, a také na specifický pohled na realitu formovaný souborem osvojených narativů. V neposlední řadě je pak text utvářen specifickým individuálním lexikem, které je korelátorem autorova způsobu nazírání světa, neboť je to právě jazyk, skrze který vnímáme svět.⁶⁸⁷

Hlavním cílem tohoto výzkumu je tedy prověření fundamentální výzkumné otázky po přítomnosti určitých elementů autorovy zkušenosti a osobních narativů v jeho textu, potažmo v literárním díle, které vzniká na základě společné spolutvůrčí aktivity autora a recipienta. Podaří-li se tuto existenci prokázat i na základě empirického výzkumu, pak bude možné tvrdit, že psychosomaticky koncipované autorské čtení opravdu skýtat terapeutický potenciál, který může být reálně aktualizován.

⁶⁸⁵ V kontextu zkoumání tvůrčího psaní si tohoto skupinového rozměru všímá i Zbyněk Fišer: „*Jednotlivé individuální názory se stávají součástí kolektivního názoru na okolní svět, jejich artikulace přispívá k emancipaci podobně smýšlejících lidí se shodným společenským postavením.*“ FIŠER, Z. *Tvůrčí psaní*, s. 19.

⁶⁸⁶ Fenomén setkání ve vztahu je podle Jana Vymětala jedním z „*účinných faktorů psychoterapie*“. V setkání, jehož kvalitu lze popsat pomocí Buberovy kategorie Já–Ty, dochází k vzájemnému potvrzení partnerů, k potvrzení jejich autonomie a identity. V rogersovském přístupu „*je setkávání a setkání mezi pacientem a terapeutem něčím obvyklým a tak samozřejmým, že mnohdy nebývá ani tematizováno.*“ VYMĚTAL, J. *Psychoterapie jako setkání*, s. 243–244.

⁶⁸⁷ Srov. WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*, § 114–115.

5.4.2 Nástin zvolené metody

Takto formulovanou výzkumnou otázku jsem se rozhodl prověřit prostřednictvím triangulovaného kvalitativního výzkumu. Triangulace se týkala především metod sběru dat a výběru zdrojů.

Nejprve jsem provedl experiment se třemi dobrovolníky, kteří absolvovali hodinu specificky zaměřeného tvůrčího psaní a autorského čtení. (Tento experiment, který se pohybuje na hraně kvalitativního a uměleckého výzkumu, nepovažuji – vzhledem k počtu účastníků – za součást výzkumu *stricto sensu*. V rámci tohoto experimentu a díky tomuto experimentu se mi však podařilo jasněji formulovat výzkumnou otázku a zároveň i nahlédnout některé aspekty autorského psaní a čtení, které úzce souvisí se zkoumaným terapeutickým rozměrem. Při zpětném pohledu navíc výsledky experimentu odpovídají výsledkům kvalitativního výzkumu.)

Posléze jsem zahájil sérii strukturovaných rozhovorů a paralelní dotazníkové šetření. Respondenty, resp. účastníky experimentu jsem vybíral prostřednictvím metody prostého záměrného výběru, kterou jsem kombinoval s metodou výběru příležitostného. Pro dotazníkové šetření a strukturované rozhovory jsem vyhledával respondenty, kteří měli, pokud možno, souvislejší, tj. přinejmenším dvousemestrální zkušenost s autorským čtením na KATaP. V průběhu výzkumu jsem pak záměrně vyhledával i takové respondenty, u nichž jsem opodstatněně předpokládal, že by mohli být určitými anti-typy.⁶⁸⁸ Také jsem se touto metodou snažil zabránit fenoménu zkreslení elitou, v tomto případě aktivními studenty a také studenty, kteří se intenzivně angažují v rámci hodin autorského čtení.⁶⁸⁹

V úvodu formulovaná výzkumná otázka mi spolu s výsledky experimentu poskytla dostatek materiálu pro vytvoření dotazníků a přípravu strukturovaných rozhovorů. Během této fáze výzkumu, tj. během realizace strukturovaných rozhovorů, jsem pak odhalil další témata, jejichž prověření si žádalo jednak přímé pozorování dostatečného množství hodin autorského čtení (zejména pak reflexí posluchačů), jednak další rozhovory. Svou výzkumnou práci bych tak označil za hermeneutickou spirálu, tedy několikanásobné zpracovávání a analyzování dat, které probíhá paralelně spolu s dalším sběrem dat, jež se ukáží být z hlediska porozumění zkoumanému fenoménu nezbytná.⁶⁹⁰

Zpracovávání získaných dat jsem se rozhodl provádět sám, a to navzdory možnému riziku spjatému s rolí výzkumníka, tj. riziku zkreslení výsledků předporozuměním a náhledem daného výzkumníka. To jsem se v souladu s doporučeními Čermáka a Štěpaníkové snažil minimalizovat svou dlouhodobou přítomností ve zkoumaném prostředí, užitím co nejméně

⁶⁸⁸ Jedná se o výjimečné a extrémní případy. Srov. MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*, s. 136.

⁶⁸⁹ K fenoménu zkreslení elitou srov. MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*, s. 139.

⁶⁹⁰ Srov. MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*, s. 195.

rušivých metod sběru dat a zejména poctivou sebereflexí.⁶⁹¹ K tomuto kroku jsem se rozhodl zejména proto, že

„záznam (ani audio, ani video) nikdy zcela přesně nezachytí atmosféru výzkumného setkání, jejíž prožitek může být spojen s velmi významnými daty. Proto není zcela lhostejné, zda přepis provádí výzkumník, který se výzkumné situace účastnil či nikoli.“⁶⁹²

Zároveň je tato situace také jednou z hlavních příčin toho, že text pojednávající o výzkumu má spíše deskriptivní charakter a že případné interpretace dat jsou pouze dílčími interpretacemi.

Výzkum, zejména pak dotazníkové šetření a strukturované rozhovory, jsem ukončil ve chvíli, kdy již došlo k saturaci dat – a to jak v oblasti „majority“, tak i v oblasti anti-typů.

Po tomto stručném přiblížení metody a struktury výzkumu bych se nyní rád věnoval jednotlivým částem výzkumu podrobněji.

5.4.3 Experimentální tvůrčí psaní a autorské čtení

Výzkum (v širším slova smyslu) jsem zahájil experimentem, který měl pomoci při formování přesné podoby výzkumných otázek a který měl již zároveň začít s ověřováním souboru předpokladů, jenž v souhrnu tvrdí, že každý autor zpracovává tentýž impuls vlastním originálním způsobem. Zde je pak implicitně přítomno tvrzení, že se skrze takovéto originální zpracování, které je zcela závislé na autorovi, potažmo i na jeho situovanosti a rozpoložení, do textu autor určitým způsobem otiskne, propisuje. Konkrétně jde o vzpomínkový materiál, představy, způsoby uvažování a narativy, které jsou tomu kterému autorovi vlastní a které mají nemalý vliv na konkrétní způsob zpracování určité látky.

Experiment jsem konstruoval tak, aby bylo zajištěno co možná stejné prostředí a podmínky pro různé autory, kteří psali text na základě totožného podnětu. Celkem tři účastníci tohoto experimentu byli usazeni v místnosti, ve které měli na základě jedné (totožné) fotografie psát text.

Fotografie zachycovala chodník, u kterého byla značka zákazu vstupu; za ní ale kráčeli po chodníku lidé. Takovouto fotografii jsem vybral záměrně – aby obsahovala určité vnitřní napětí či konflikt, a byla tak z hlediska tvůrčího psaní snazším materiálem pro písemné zpracování.

Účastníci experimentu byli srozuměni s tím, že se jedná o experiment konstruovaný pro účely mého výzkumu, ale přesnou podstatu experimentu, tj. že se jedná o výzkum způsobu zpracování totožného impulsu za co možná totožných podmínek, neznali.

⁶⁹¹ Srov. ČERMÁK, I. – ŠTĚPANÍKOVÁ, I. *Kontrola validity dat v kvalitativním psychologickém výzkumu*, s. 53.

⁶⁹² MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*, s. 207.

Výsledky experimentu, ačkoli vzhledem k počtu účastníků nelze zobecňovat na populaci, nýbrž pouze stanovovat určité vstupní předpoklady o povaze zkoumaného fenoménu, se zdají potvrzovat soubor předpokladů související s výzkumnou otázkou. Každý autor za objektivně totožných podmínek zpracoval tentýž impuls, který byl prezentován právě jako impuls, tj. bez jakýchkoli dalších instrukcí, odlišným způsobem.

Fotografie s cestou, po které kráčejí lidé a která je zároveň označena značkou zakazující lidem vstup, byla v prvním z případů využita jako východisko pro tvorbu eseje, která se postupně měnila na romantický příběh. Ve druhém případě vznikl narativ tematizující široké rodinné vztahy mezi jednotlivými textem zachycenými postavami. Třetí text pak měl charakter ponurého hamletovsky laděného monologu úvahového charakteru.

Vzhledem k tomu, že jsem měl možnost souvisleji pozorovat tyto tři účastníky i jejich tvorbu v rámci seminářů autorského čtení, mohu dále dodat, že určitá tematika, resp. metatematika jejich tvorby (tematizace širší rodiny, hamletovsky laděná úvaha apod.), která se opakovaně vyskytovala v jejich tvorbě a byla nezdídkakdy i předmětem skupinových reflexí autorského čtení, se nacházela i v těchto textech, které vznikly v rámci experimentu.

Vzhledem k omezenému rozsahu experimentu a nízkému počtu účastníků však nelze pouze na základě těchto výsledků vynášet obecnější závěry. Přesto však považuji výsledky tohoto experimentu za relevantní; přinejmenším proto, že se zdají být v souladu s úvodním souborem předpokládaných možných odpovědí na vlastní výzkumnou otázku. Výsledky tohoto experimentu spolu s výše nastíněnými teoretickými východisky pak byly použity jako východisko pro tvorbu dotazníků a pro přípravu osnovy strukturovaných rozhovorů se studenty a pedagogy autorského čtení.

5.4.5 Strukturované rozhovory a dotazníkové šetření

Klíčovou roli v mém výzkumu hrají strukturované rozhovory doplněné dotazníkovým šetřením. Této části výzkumu se zúčastnilo celkem 15 respondentů z řad současných studentů KATaP, jakož i absolventů a pedagogů téže katedry. Rozhovory a dotazníková šetření jsem prováděl jak v rámci okruhu studentů českého, tak i studentů anglického programu na KATaP. Zastoupení obou pohlaví v šetření přibližně odpovídalo celkovému složení a proporcím katedry. Přesný model zachycující proporce pohlaví a věku v rámci katedry nelze v tomto případě jasně konstruovat: s katedrou jsou totiž více či méně spjati i někteří absolventi, kteří nepravidelně navštěvují hodiny autorského čtení. Rozhodl jsem se proto absolventy, kteří nemalou měrou dotvářejí kolorit katedry a jejího života, a tudíž i autorského čtení, do výzkumu zahrnout – a to i za předpokladu znesnadnění či znemožnění tvorby statisticky přesnějších modelů a konstruktů pro sběr a interpretaci dat.

Průměrná délka zkušenosti s autorským čtením u respondentů, kteří se zúčastnili této části výzkumu, činí přibližně šest a půl semestru, přičemž nejkratší zkušenost byla v jednom

z případů roční; naopak nejdelší zkušenost, která se shodně vyskytla ve dvou případech, byla devítiletá.

Každý respondent dostal devět hlavních (v rámci rozhovorů bylo přidáno i množství doplňujících) otevřených otázek, které byly uspořádány do následujícího pořadí:⁶⁹³

1. Jak dlouhou máš zkušenost s autorským čtením?
2. Jak často na autorském čtení čteš? Proč?
3. Baví tě to? Proč (ne)?
4. Co je zdrojem inspirace pro tvou tvorbu textu?
5. Zažil(a) jsi někdy, že text při autorském čtení k autorovi (ne)pasoval? Můžeš to popsat?
6. Zažil(a) jsi někdy během autorského čtení aha-efekt?
7. V čem jsou tvoje texty tvoje? Co je pro ně/pro tebe jako autora typické?
8. S jakými pocity opouštíš hodiny autorského čtení? Proč?
9. Pomohlo ti autorské čtení objevit tvé téma?

Hlavní účel, za kterým byly tyto otázky konstruovány, byla verifikace, resp. falzifikace předpokladu, že autor čerpá určité množství látky pro tvorbu ze svých vlastních životních zkušeností a z materiálu, který pramení z autorovy přímé konfrontace s realitou (v nejširším slova smyslu), což je z hlediska možností následné dekonstrukce, externalizace a verifikace (popř. i reautorizace) klíčovým předpokladem. Přítomnost těchto osobních motivů, tematiky a narativů je tak stěžejní z hlediska možnosti a adekvátnosti interpretace terapeutického potenciálu autorského čtení prismatickým narativně orientované psychologie. Jde de facto o empirické ověření hypotézy o implicitním autobiografickém narativu textu.

Implicitně se na tuto problematiku zaměřují otázky č. 4, 5, 7 a 9. Otázka č. 6 otevírá prostor pro případnou tematizaci zkušenosti dekonstrukce. Je však položena takovým způsobem, že tematizuje širší množinu zkušeností: zážitek dekonstrukce je pouze jedním z možných aha-efektů, nikoli exkluzivním aha-momentem.

Otázky č. 3 a 8 pak představují tázání se po existenci případných důsledků terapeutického působení autorského čtení. Zkoumání přítomnosti výše zmíněných procesů, které popisuje narativně orientovaná psychologie, tak v tomto případě probíhalo nepřímou, skrze ověřování existence terapeutického účinku.⁶⁹⁴ Právě z toho důvodu se jedná pouze o otázky doplňující. Ačkoli totiž proces dekonstrukce, externalizace a reautorizace implikuje určité terapeutické působení, nelze na základě pouhé existence terapeutického působení (resp. fenoménů, které na toto působení poukazují a souvisí s ním) apriorně usuzovat na nutnost existence výše zmíněných procesů v daném případě.

⁶⁹³ Ačkoli byly otázky formulovány i v jazyce anglickém, pro přehlednost uvádím pouze jejich českou verzi.

⁶⁹⁴ Případné existence potenciálních nepřesností, které mohly vzniknout právě díky tomuto postupu jsem si vědom. Detailnější popis anatomie těchto procesů v rámci autorského čtení vyžaduje další výzkum.

Otázky č. 1 a 2 jsou otázkami úvodními, jejichž zodpovězení by respondenti nemělo činit výraznější problémy. Tím je mu usnadněna práce s dotazníkem či vstup do rozhovoru. Díky těmto otázkám se zároveň dozvídáme základní informace o vztahu daného jedince ke zkoumané psychosomatické disciplíně.

5.4.6 Vyhodnocení a interpretace dat z odpovědí na otázku č. 2

Otázka č. 2 se týkala frekvence respondentova čtení na seminářích. Zde je nutno zmínit, že jednou z podmínek pro získání zápočtu, kterou by měl student navštěvující seminář autorského čtení splnit, je, aby minimálně dvakrát za semestr přečetl svůj text před skupinou. Více jak polovina (8 z 15 dotázaných) čte záměrně častěji. Důvody výmluvně ilustruje odpověď jednoho z respondentů, který tvrdí, že čte „*víckrát než je nutno, protože je to supr způsob, jak hledat a bádát, co s tím psaním...*“

Naopak se ale mezi respondenty našli i tací, kteří píšou a čtou co nejméně: „*Čtu, co nejméně to jde, protože se stydím; vím, že nepíšu jak Lojza Jirásek. A často jsou mé texty hodně osobní, tudíž mám obavy z reakcí spolužáků.*“ uvedla v odpovědi jedna respondentka. Třetina dotázaných studentů nicméně uvádí, že míra aktivity odpovídá požadavkům, jedná se tedy o 2–3 aktivní čtení za semestr.

Studenti, kteří čtou spíše méně, resp. co nejméně, obecně vyjadřují v souvislosti s touto četností jako příčinu stud či obavu z kritiky nebo nepřijetí. Stud je jako klíčová překážka zmiňován pětinou studentů. Právě u těchto studentů lze také pozorovat poměrně silnou přítomnost autokritiky zaměřenou na údajně nedostatečnou schopnost tvořit „dobré“ texty.

Zcela opačně ale *tutéž* situaci (tj. situaci nehotovosti a domněle nedokonalého vypracování textu) nahlíží ti, kteří čtou výrazně častěji, než stanovují pravidla autorského čtení na KATaP. Třetina dotázaných studentů explicitně zmiňuje v odpovědích zvědavost a možnost ověřit a prověřit svůj text; s tím je podle nich spojená určitá dávka „adrenalinu“.

Mezi takto polarizovanými pohledy na aktivitu v rámci semináře pak lze pozorovat ještě nemalou část studentů (necelou polovinu), kteří nevnímají psaní a následné autorské čtení jako primární způsob svého autorského sebevyjádření a realizace. Nastavená kritéria předmětu jsou pro ně více méně hlavní motivací či – slovy jedné z respondentek – „katalyzátorem“ tvorby.

Dle analýzy odpovědí pak lze tvrdit, že přibližně polovina studentů pociťuje ve vztahu k autorskému čtení určitou emoci (pozitivní či negativní). Některé z negativních emocí jsou vyvolány tím, že autoři nemají dostatečnou předchozí zkušenost s takovýmto způsobem tvorby a jejím následným prezentováním *in statu nascendi* (zde tedy lze hovořit o apriorní negativní emocionální reakci – reakce se týká předchozích (ne)zkušeností autora či jeho anticipací, nikoli však semináře autorského čtení jako takového, proto se jedná o reakci pouze v širším slova smyslu). Negativní emoce se také dostavují, jak opakovaně dosvědčují někteří z respondentů, jako reakce na negativně vnímanou reflexi (z) autorského čtení (v takových

případech je negativní reakce aposteriorní, tj. je reakcí na autorské čtení v užším slova smyslu).

5.4.7 Vyhodnocení a interpretace dat z odpovědí na otázky č. 4, 5, 7 a 9

Stěžejní otázkou výzkumu byla otázka po zdrojích inspirace pro tvorbu, která v kontextu tohoto výzkumu implicitně odkazuje k problematice reálného sepětí autora a jeho díla, tedy k otázce po stopách, které v díle zanechal jeho autor a které referují o jeho vnímání světa a více či méně se odkazují na jeho zkušenosti.

Z 15 dotázaných celkem 12 respondentů uvedlo jako majoritní či velmi významný zdroj pro tvorbu svůj život, zkušenosti, vzpomínky a vjemy. Zbývající 3 respondenti tuto možnost nevyvracejí; zdůrazňují však zejména roli literatury, kterou přečetli (což by ovšem v určitém slova smyslu mohlo být chápáno jako specifická *zkušenost* daného autora – literatura formuje čtenářovu představivost, lexikum a v mnohých případech i následné prožívání reality).

Ačkoli byla otázka č. 4 v souladu s výzkumným záměrem položena co nejobecněji, odpovědi, které účastníci výzkumu podávali, velmi přesně odpovídaly na implicitní dotazování výzkumníkovy. Pro ilustraci uvádím několik odpovědí na otázku „*Co je zdrojem inspirace pro tvou tvorbu textu?*“ doslovně:

- „*Vlastní zážitky, situace z běžných dní, to, co bych naopak chtěla zažít nebo mám pocit, že mi chybí, i to, jak si představuju, že bych chtěla umět psát.*“
- „*Z vlastního života – ze svých zkušeností, které se snažím přepracovat do funkční podoby, ze svých dojmů, z nějakého silného obrazu, který pak třeba rozepíšu do příběhu.*“
- „*To tak ke mně přichází. Život. Jaký je.*“
- „*What I see, what I experience and how being witness of just one interaction, or a specific type of person could trigger my imagination...*“
- „*...trauma from young time, uncertainties, insecurity...*“
- „*Mostly my own experience, feelings, relationships, personal issues, memories. Sometimes something which just I noticed (on the street etc.) or just come to my mind somehow, I don't know how.*“ [sic!]

Zdá se tedy, že vlastní životní zkušenost je většinou studentů reflektována a vnímána jako zdroj tvorby. Domnívám se, že dokonce i ti, kteří neuvedli tuto odpověď explicitně, nemusí v posledku představovat striktní protiargument vůči tezi, že tvorba je formována autorovou životní zkušeností, jeho náhledem na svět a jím zastávanými a žitými narativy. Jde pouze o jiný úhel pohledu na otázku, kterou je možno vnímat různými způsoby. V kontextu tohoto výzkumu lze dokonce s určitou nadsázkou tvrdit, že se v takových případech jednalo o odpovídání na *jinou* otázku (jiné uchopení téhož dotazu).

Z poněkud odlišné pozice jsem se snažil zkoumat sepětí autora s jeho textem prostřednictvím otázky č. 5 (Zažil(a) jsi někdy, že text při autorském čtení k autorovi (ne)pasoval? Můžeš to popsat?). V tomto případě byl v centru mé pozornosti nikoli introspektivní sebezpyt autora, ale reflektivní pohled poučeného posluchače s vlastní zkušeností aktivního autorského čtení.

Odpovědi na tuto otázku pro mě byly velkým překvapením. Dotázaní se nezávisle na sobě často vymezovali vůči termínu „pasovat“, resp. „nepasovat“, kterýžto popisovali jako nevhodný: „(ne)pasoval' je možná nepřesný výraz, spíše jsem cítila, že je autorova ruka ‚vypsaná‘, anebo ‚nevypsaná‘,“ odpověděla jedna dotázaná studentka. Otázka (ne)pasování textu k autorovi je tak dle třetiny dotázaných otázkou osobního (individuálního) stylu autora, který je v průběhu intenzivní a aktivní účasti na seminářích autorského čtení císelován.

V odpovědích devíti dotázaných lze více či méně explicitně vystopovat tvrzení, že texty ke čtoucím víceméně pasují, přičemž situace, kdy text k autorovi nepasuje, je popisována v podstatně menší míře. Takováto situace nepasování je podle respondentů spíše výjimečná, protože i texty, které se vymykají autorovu stereotypu, mohou být jeho autentickým autorským experimentem, a svým způsobem tedy zapadají („pasují“) do kontinua jeho tvorby. Právě kontinuum tvorby je pak hlavním kritériem přiřazování textu k autorovi. Slovy jednoho z respondentů: „to, že něčí text někomu sedí se dá poznat na základě znalosti jeho jiných textů.“ [sic!]

Nicméně takováto implicitní komparace s ostatními autorovými texty a jeho další tvorbou však není zcela jednoznačným kritériem. A to zejména proto, že významnou roli během autorského čtení hraje i proces atribuce. Tedy proces, kdy posluchač bezděčně přisuzuje text čtoucím autorovi. A krom toho pak působí i další a paralelní atribuční proces: proces (částečného a bezděčného) ztotožnění autora s hlavní postavou či vypravěčem.

Toho, že k takovýmto automatickým ztotožněním dochází, jsou si pak více či méně vědomi i sami účastníci autorského čtení. Asi nejvíce explicitní vyjádření tohoto vědomí představuje následující odpověď: „*Jak to čte jeden člověk, má to vždycky trochu jeho styl, i kdybychom si to jen namluvili.*“⁶⁹⁵ (Forma sdělování zde určitým způsobem ovlivňuje vnímání sdělovaného, „ne-sémanticky zabarvuje slova“.)

Pravděpodobně nejzajímavěji na otázku po (ne)pasování textu k autorovi, tj. na otázku po určité autenticitě textu, odpověděla jedna studentka:

„Měla jsem pocit, že jsem občas slyšela texty, které šly hodně proti autorovi. Právě kvůli tomu, nebo jsem alespoň měla ten pocit, že ten text chtěl být

⁶⁹⁵ Někteří z respondentů se opírali i o zkušenosti ze seminářů autorského čtení, kdy si autoři – aniž by to předem jakkoli avizovali – texty prohodili. Bližší a souvislejší popis této zkušenosti, resp. situací podobných však není přímým předmětem tohoto výzkumu, a to zejména z toho důvodu, že během výzkumu k takovéto situaci nedošlo, a není tedy možné tento fenomén podrobit soustavnějšímu zkoumání. Vzhledem k fragmentárnímu charakteru zmínek o této zkušenosti nezbyvá než se v rámci tohoto výzkumu spokojit s konstatováním existence takovéhoho fenoménu.

*hodně vytvořený tím autorem, ale nevezl se s autorem – byl vytvářen. Přišel mi takový překombinovaný, překombinovaný ve smyslu, že cítíš, že autor se fakt hodně snažil, ale na úkor toho, že by se nepoznali: kdyby ten text s tím autorem byli na ulici, tak by se nepoznali. Ale dost často máš pocit – právě naopak – že ten text – a to se ti spojí hlavně v tom čtení – že je tím autorem propsanej. Že ten autor se propsal do toho papíru. A to jsou lidi, který jdou na ulici vedle sebe.*⁶⁹⁶

Ačkoli tedy někteří účastníci autorského čtení více či méně explicitně připouštějí, že podléhají procesu atribuce, nelze tvrdit, že by nebyli s to odhalit případný neautentický text. Toto odhalení a rozkrývání neautentického, které samozřejmě nemusí být ve všech případech vyčerpávající, popř. dokonce uskutečněné, však via negativa otevírá prostor pro reflexi autorova stylu a komplexu jeho témat a motivů.

Z opačného pohledu (via positiva) – tedy opět z pohledu čtoucího autora – se zabývá problematikou sebe-propisování se do textů i otázka č. 7 (V čem jsou tvoje texty tvoje? Co je pro ně/pro tebe jako autora typické?). Touto otázkou jsem chtěl primárně zjistit, nakolik je autor schopen na základě vlastní zkušenosti a prostřednictvím reflexe skupiny nahlédnout sebe sama a svoji tvorbu z jiné – ne zcela zainteresované – perspektivy.

Nejčastěji se v odpovědích na tuto otázku objevovala specifická tematika, které si byl autor vědom a kterou dovedl více či méně přesně popsat (8 dotázaných), dále se velmi často vyskytovaly reflexe stylistické (celkem 7), přičemž někteří z dotázaných kombinovali obě kritéria charakteristiky svých textů. Celkem 12 z 15 respondentů tak dovedlo charakterizovat (míra komplexnosti této charakteristiky se ovšem značně lišila), co je pro jejich tvorbu specifické. Naopak 3 zbývající nedovedli přesně vymezit specifika své tvorby, popř. uznali možnost existence těchto rysů s dovětkem, že je úkolem posluchače, aby tato autorská specifika pojmenoval.

Zcela nepochybně tedy existuje celá škála intenzity uvědomování si vlastní literární tvorby, přičemž účastníci autorského čtení zaujímají různá místa nacházející se na celé této škále.

Nabízí se tedy alespoň otázka po progresu v rámci intenzity tohoto reflektivního poznání. Na tuto skutečnost se dotazuje otázka č. 9 (Pomohlo ti autorské čtení objevit tvé téma?). Drtivá většina respondentů odpověděla kladně; ze 14 respondentů, kteří se k tomuto bodu vyjádřili, odpovědělo 10 kladně – že jim autorské čtení pomohlo najít či rozvinout objevené osobní téma. Jednou z příčin je povinnost číst v rámci seminářů, která donutí i jinak nepíšící studenty vytvořit určitý literární pokus: „*Yes, it helped me a lot. This is because it is mandatory to write and read.*“

⁶⁹⁶ Při přepisu tohoto textu jsem z důvodu zachování jeho co možná největší srozumitelnosti i mimo audionahrávku vyřadil všechna přebytečná vatová a parazitní slova a hezitační zvuky.

Jedna z dotázaných studentek dokonce označila autorské čtení za hledání (osobního) tématu par excellence, protože před autorem neustále stojí otázka „O čem to napíšu?“

Vyjevování a objevování tématu se pak v rámci autorského čtení odehrává jednak při samotném procesu tvorby, kdy studenti cíleně zpracovávají určité osobní motivy a zkušenosti, přičemž s nárůstem zkušenosti roste i otevřenost vůči danému tématu („*Pomohlo mi přestat se bát psát o osobních věcech a netajit se tím, že jsou osobní. Dříve jsem se hodně cenzurovala, teď už méně.*“), jednak – a to podstatně větší měrou – při zpětné reflexi tvorby. To dokazují mj. i následující výňatky z odpovědí na otázku, zdali dotyčnému autorské čtení pomohlo objevit osobní téma:

„Ano. Stoprocentně. [...] Dokázal bych na svých textech z doby studia ukázat ten prostý vývoj od čehosi k těm lyrickým momentkám a k nacházení výrazu a obecně tématu. Nechci se tvářit, že mám hotovo, to opravdu ne, ale tam, kde jsem, jsem se dostal na autorském čtení a díky němu.“

Další odpověď pak zněla:

„Myslím, že mi vlastně ano. [sic!] Vyvstalo mi ze všech mých textů, že mým tématem je moje dětství, a přimělo mě neutíkat od něj, ale napsat o něm celou knihu. Aby mě mohlo opustit a přijít další.“

Při jednom z rozhovorů glosovala jedna ze studentek, že na KATaP je obecně tématem téma, jinými slovy: že se implicitně předpokládá, že každý autor objeví to svoje. Někteří autoři si jsou tohoto fenoménu vědomi – a to i včetně rizika formulování nepravdivého, resp. neautentického osobního tématu: „...*občas mě přepadly pochyby, zda to mé ‚nalezené téma‘ nejde jen naproti očekávání ostatních.*“ uvedl v rozhovoru jeden z respondentů.

Ačkoli tedy autorské čtení pro majoritu účastníků skýtá přinejmenším příležitost tohoto druhu sebeobjevování, existuje i nemalé množství těch, kteří v rámci autorského čtení své téma primárně neobjevují (2 respondenti), či nevědí, zdali k objevování dochází (rovněž 2 respondenti). Ti, kteří na otázku č. 9 odpověděli záporně, dodávali, že v rámci autorského čtení především tříbili styl či císelovali již existující téma: „*Pomohlo mi [autorské čtení] ho [téma] si usadit, osvojit, rozvinout, stát si za ním.*“

Taktéž byla zmiňována zkušenost nadhledu vůči vlastní tvorbě co do způsobu psaní i co do tematiky: „*It helps me to have some distance and to discover my style.*“

Lze tedy pozorovat určité sepětí autora s textem, přičemž však toto propisování se do textu není všeplatným pravidlem, ale „pouze“ poměrně častou tendencí a skutečností.

5.4.8 Vyhodnocení a interpretace dat z odpovědí na otázku č. 6

Narativní terapie, tj. aplikovaná forma narativně orientované psychologie, se skládá ze tří paralelních procesů; jedním z nich je proces dekonstrukce původních narativů jedince, který

prochází terapií. Dekonstrukce zdánlivých samozřejmostí otevírá cestu pro reautorizaci alternativních narativů. Právě na pomezí dekonstrukce a reautorizace, jejichž oddělování je do jisté míry oddělováním laboratorním, lze umístit fenomén aha-efektu. Jde o fenomén, kdy subjekt náhle nahlédne nové souvislosti, nové možné interpretace a spontánně zaujme (jiné či alespoň vědomé) stanovisko. O fenomén, kdy zpochybní staré, resp. objeví nové způsoby nazírání.

Při kladení otázky č. 6 (Zažil(a) jsi někdy během autorského čtení aha-efekt?) jsem respondentům záměrně pojem aha-efektu blíže nedefinoval nechávaje tak co nejvolnější prostor pro možné odpovědi.

Dvě třetiny dotázaných odpověděly na otázku kladně. Nejvíce z nich – třetina všech dotázaných – lokalizovala aha-efekt do fáze reflexe následující po četbě. Další, již méně četné, odpovědi poukazovaly na zážitek aha-efektu během aktivní četby, v průběhu poslechu čtení či až po samotném semináři autorského čtení.

Další pětina dotázaných si na zkušenost aha-momentu nevzpomíná; přičemž někteří z nich odpověď doplnili přípodotkem, že ale pravděpodobně aha-efekt zažili, jen se již nepamatují. Jiní však z tohoto neupamatování se vyvozovali spíše absenci jakékoli zkušenosti takového typu.

Z toho pak lze vyvozovat, že nejsilnější dekonstruktivní potenciál přisuzují účastníci autorského čtení na základě vlastní zkušenosti reflexi následující po samotném aktu čtení.

Jedna z dotázaných studentek anglického studijního programu odpovídajíc na tuto otázku poznamenala: „...*sometimes my classmates find meaning from...in which I couldn't imagine. So my text can be deeper with their interpretation.*“

Zároveň si ale někteří uvědomují potenciál, který zde nazýváme potenciálem dekonstruktivním, i v souvislosti se samotným aktem autorské četby:

„Při čtení jsem zažila, že třeba to, co se mi zdálo při psaní fajn, mi při čtení v podmínkách, které máme, vyznělo ironicky či pateticky. Je třeba si totiž uvědomit, že my tam přicházíme čist jako celistvá bytost, kterou spolužáci znají z reálného fungování. Není to tedy jen text a projev, který ostatní vnímají. Což je vlastně nevýhoda. Já třeba u mnoha lidí vypadám jako ranař a když tam vlezu s niternými věcmi, leckomu to může nejít dohromady a vyznívat proto ironicky.“ [sic!]

Jeden respondent na otázku po zážitcích aha-efektu během autorského čtení odpověděl poněkud radikálně: „*Ano. Celé autorské čtení je pro mě aha-efekt.*“

Na základě těchto zjištění pak lze konstatovat, že v autorském čtení je přítomný určitý potenciál dekonstruktivního efektu, který se nezdá nikdy aktualizuje. O dekonstrukci hovořím zejména proto, že při reflexích, kterých se čtoucí autor smí účastnit pouze jako mlčící posluchač, mají hlavní slovo druzí. Reautorizace je oproti tomu procesem, který musí provést

sám subjekt narativů (což ovšem neznamená, že je v tomto procesu vyloučena jakákoli asistence druhého člověka).

Zdá se tedy, že při seminářích autorského čtení k dekonstrukci docházet může – a často i dochází. Na druhou stranu ovšem nelze apriorně předpokládat nutnost tohoto fenoménu u každého účastníka seminářů autorského čtení.

5.4.9 Vyhodnocení a interpretace dat z odpovědí na otázky č. 3 a 8

Pomocí otázek č. 3 a 8 jsem se chtěl zaměřit na možné projevy terapeutického působení autorského čtení. Samozřejmě zde nechci redukovat terapeutické působení na dobrou náladu během semináře či po semináři. Terapeutické působení nelze redukovat na existenci dobré nálady či zakoušení pozitivních emocí. Stejně tak nelze automaticky pozitivní emocionální odezvu či dobrou náladu spojovat s terapeutickým působením. Navzdory tomu však původní předpoklady výzkumné otázky obsahovaly tvrzení, že se může jednat o jeden z jevů doprovázejících terapeutické působení autorského čtení. A to zejména tehdy, přihlédneme-li k faktu, že autorské čtení představuje určitý herní rámec, který umožňuje experimentování, jež přináší autorovi i posluchačům jistou dávku pozitivních emocí vznikajících v reakci na herní situaci. Jeden z dotázaných to formuloval velmi lapidárně:

„I love to read. Because it's an amazing way of learning, discovering new things and places, leaving for a second the world and diving into imagination.“

Některé z odpovědí, které mi v rámci strukturovaných rozhovorů a dotazníkového šetření zazněly, mě však přinutily o této problematice uvažovat i jinak. Do té doby jsem totiž uvažoval pouze o přítomnosti emocí pozitivních, resp. zvýšení jejich intenzity.

V rámci odpovědí byly ale nečekaně tematizovány i emoce negativní. Situace autorského čtení se, jak se ukázalo, pro některé účastníky jeví být situací z určitého hlediska ne-bezpečnou. A to zejména kvůli nevhodně formulovaným (popř. nešťastně pochopeným) reflexím autora výkonu a textu.

Jedna z účastnic výzkumu se k takovýmto pocitům v rámci odpovídání na otázku „S jakými pocity odcházíš z autorského čtení? A proč?“ vyjádřila takto:

„S pocitem obnažení. [...] Jde o reakce spolužáků – pokud jsou pozitivní, mám pocit, že je mi v té nahotě bezpečně a že jsme v tu chvíli nazí všichni. V opačném případě bych se nejradši navlíkla do skafandru.“

Z této odpovědi poměrně jasně vysvítá určitá ambivalence atmosféry autorského čtení, pokud se v textu výrazněji zračí osobní téma (anebo text, vůči kterému má autor silnější citovou vazbu). Tatáž účastnice, jejíž odpověď zde cituji, mi na otázku po zdrojích tvorby odpověděla, že inspiraci čerpá z vlastního života a ze svých zkušeností, které přepracovává do funkční textové podoby.

Takovouto situaci exponovanosti někteří mohou obcházet neúčastí v roli čtoucího, nicméně ani tato strategie, o které se mi zmiňovala jiná studentka, není zcela stoprocentní emocionální ochranou: jeden z respondentů totiž přiznal, že díky své vysoké citlivosti velmi silně reaguje na „těžké“ texty ostatních autorů, které se však právě pro tuto kvalitu a intenzitu stávají daleko silnější inspirací než texty „lehčí“ a radostnější. Jinými slovy: i posluchač může být zasáhnout atmosférou během čtení, a to jak náročnou a ponurou náladou, tak i studem, který vzniká díky nepřesné práci autora s intimitou vetkanou do textu, přičemž tato nevhodně vyjádřená intimita je pak amplifikována a manifestována veřejnou hlasitou četbou.

Na základě strukturovaných rozhovorů a dotazníkového šetření se nicméně jako velmi relevantní ukázal inhibující vliv nejistoty či pocitu nahoty kombinovaný s nedostatečně empatickými reflexemi ze strany spolužáků – a v některých případech dokonce i pedagogů. Nezanedbatelné množství studentů zmínilo během rozhovoru či v rámci dotazníku, že jejich pocit nejistoty vyvěrající z nedostatečné předchozí zkušeností s psaním textů, popř. jejich veřejným čtením, ve spojení s „tvrdou“ kritikou během reflexe byl příčinou negativních emocí zakoušených v rámci semináře či po něm.

Tuto skutečnost reflektují i ti účastníci, kteří tváří v tvář těmto skutečnostem projevili vysokou míru resilience: *„Já osobně jsem s tím neměla moc problém, ale vím, že některé zpětné vazby mohou být tvrdé.“*

Jiní ale s nemalou dávkou nadšení o autorském čtení prohlašují, že je naplňuje spíše pozitivními emocemi. Jeden z dotázaných odpověděl, že z hodin autorského čtení odchází: *„velice naplněn, jako po vynikající večeři s dobrými přáteli. Povznesen. Radosten. Nevím, jak to popsat, ale mě se ta hodina dotýká.“*

Odpověď tohoto respondenta (jehož těžiště autorského zájmu spočívá právě v oblasti práce s textem) představuje druhý pól škály emocionálního prožívání semináře autorského čtení.

Z výše uvedeného lze vyvodit přinejmenším dvě skutečnosti. Předně to je fakt, že autorské čtení mnohé účastníky nezanedává emocionálně neangažované a nedotčené – ať již v pozitivním či negativním slova smyslu. Zadruhé pak lze poukázat na skutečnost, že tyto emocionální reakce nejsou pouze reakcemi pozitivními. Ovšem potenciální terapeutický rozměr negativních emocí nelze přehlížet. Stejně tak nelze jakoukoli pozitivní emoci apriorně pokládat za důkaz existence terapeutického působení podnětu, který zapříčinil vznik dané emoce.

Reflexe celé situace veřejné četby a celku dané zkušenosti, která zahrnuje i autorem a posluchači zakoušené emoce, je na KATaP (nejen) v rámci hodin autorského čtení doporučovanou a podporovanou aktivitou. V rámci této reflexe může dojít k uchopení a integraci dané emocionální reakce, čímž se mj. napomáhá vzniku autentičtějšího sebeobrazu a sebepojetí. Vzniku více kongruentního já.

Tento proces ale vzhledem ke své komplexní povaze již přesahuje samotný seminář autorského čtení. Je tedy sice záhodno se o jeho existenci alespoň krátce zmínit, ale zároveň jej nelze pokládat za proces probíhající výlučně v rámci seminářů autorského čtení na KATaP.

Kromě tohoto sebepoznání lze pak v rámci autorského čtení vystopovat i proces vzájemného poznávání se v rámci skupiny. To velmi výstižně vyjadřuje jedna dotázaná studentka, která řekla, že semináře opouští s pocitem, že „*opět více poznala své spolužáky.*“

5.4.10 Pozorování kvality reflexe při autorském čtení

Na základě (do jisté míry překvapivých) výsledků vzešlých ze zpracování a interpretace dat ze strukturovaných rozhovorů a dotazníkového šetření jsem se rozhodl pro ověření této části mého kvalitativního výzkumu terénním pozorováním. Účastnil jsem se celkem 26 reflexivních diskusí autorské četby různých autorů (v české i v anglické skupině), přičemž jsem zaznamenával emocionální zabarvení jednotlivých reflexí v rámci diskuse.

Jednotlivé verbální reflexe jsem analyzoval z hlediska sémantického. Abstrahoval jsem od méně výrazné neverbální komunikace, posturální i mimické, a od intonace a dalších prvků suprasegmentální roviny komunikace. Dále jsem abstrahoval od zkušeností s autorským čtením (a to jak čtoucího, tak i reflektujícího) a od délky jejich přítomnosti v kolektivu. Konečně jsem pak abstrahoval i od četnosti čtení jednotlivých autorů a četnosti poskytování verbální reflexe konkrétním posluchačem.

Emocionální náboj reflexe jsem hodnotil na základě převládající tendence výpovědi, přičemž jsem si stanovil, byv svědkem někdy velmi těžce kategorizovatelných výpovědí, možnost užití binárního hodnocení jednotlivých výpovědí – a to v případech, kdy reflexe vykazovala v obdobné míře charakter dvou odlišných kategorií.

Jako primární jsem stanovil tyto kategorie: emocionálně pozitivní reflexe, emocionálně neutrální reflexe, emocionálně negativní reflexe a reflexe vyjadřující primárně otázku. (První tři kategorie se od této poslední tedy liší ilokuční silou.) Binární klasifikace, kterou jsem používal pouze v nutných případech, sestávala z kombinace dvou z těchto kategorií. Používal jsem ji, jak jsem již nastínil, pouze tehdy, pokud odpověď vykazovala znaky dvou kategorií a pokud zároveň nešlo jednoznačně určit, do které z daných dvou kategorií zkoumaná výpověď přednostně spadá.

Jako emocionálně nabitou (pozitivní či negativní) jsem označoval takovou reflexi, která explicitně verbálně vyjadřovala emoci reflektujícího posluchače vůči dílu, procesu či autorovi, dále jsem tak také označoval vyjádření, které se vztahovalo primárně k autorovi, nikoli primárně k textu, a které nebylo ryze deskriptivní. Pokud nebyla emoce vyjádřena explicitně (výrazně neverbálně, pomocí suprasegmentální roviny komunikace atd.), identifikoval jsem reflexi jako emocionálně nabitou, pokud obsahovala výraznější množství citově zabarvených slov, která bylo možno v kontextu způsobu vyjadřování daného komentátora považovat za slova s určitou emoční konotací.

Neutrální reflexe pak měly charakter deskriptivní a tendující k objektivnímu popisu, popř. k objektivnímu vyjádření subjektivního zážitku. Na rozdíl od kategorie emocionálně nabitých reflexí zde chyběla evaluativní složka. Reflexe obsahující otázku jsem pak identifikoval na základě majoritní role otázky v rámci výpovědi; pro účely tohoto výzkumu jsem abstrahoval od skutečnosti, zdali se jednalo o otázku rétorickou, otázku kladenou autorovi či vyslovení otázky, kterou reflektující kladl sám sobě.

V rámci pozorování jsem analyzoval celkem 305 reflektivních komentářů, přičemž některé z nich jsem klasifikoval pomocí binární klasifikace. V průměru pak na čtení jednoho autora připadalo 11,73 reflexe.⁶⁹⁷ Každému čtoucímu se dostalo minimálně 6 reflexí, přičemž nejobsáhlejší diskuse sestávala z trojnásobného množství komentářů, tedy z 18 reflexí.

V rámci tohoto množství jsem identifikoval celkem 104 reflexí, ve kterých byl přítomen pozitivní emocionální náboj (projev libosti), a 32 reflexí se záporným emocionálním nábojem (projevem nelibosti). V některých případech se jednalo o reflexe klasifikované binárně, z nichž některé měly podobu reflexe kladně-záporné či záporně-kladné; jednalo se tedy o výpovědi, během kterých autor plynule přešel od vyjadřování subjektivní libosti k nelibosti, či naopak.

Zvýšené množství těchto velmi specifických binárních výpovědí, 5 z celkových 15, bylo možno vypořádat v rámci jediné diskuse, kterou je tak možno pro vysokou míru emocionality pokládat za případ extrémní.

Průměrný výskyt negativně zabarvených reflexí v rámci diskuse o jednom textu činil 1,23 negativní reflexe. Pokud by byl vynechán zmiňovaný extrémní případ s mnoha binárními emocionálně nabitými reflexemi, jednalo by se pouze o 0,96 negativní reflexe na diskusi. I tak ovšem i v tomto konkrétním extrémním případě, stejně jako v dalších 24 pozorováních, převládá počet reakcí pozitivních nad emocionálně negativními reakcemi. Pouze v jednom (jiném) případě bylo možno pozorovat dvě reakce binárně ohodnocené jako negativně-neutrální vyskytující se v diskusi, ve které se neobjevila žádná emocionálně pozitivní zpětná vazba.

Nicméně však lze tvrdit, že v 96 % případů docházelo k převaze reakcí pozitivních nad reakcemi negativními. V diskusi o textu se totiž průměrně vyskytovaly 4 emocionálně pozitivní komentáře a pouze 1,23 komentáře negativního.

Při vyhodnocování získaných dat jsem se zaměřil i na problematiku shlukování emocí, resp. problematiku těsné souslednosti komentářů náležejících do stejné kategorie. Od reflexí z tohoto hlediska osamocených jsem odlišil menší a větší trsy. Zatímco do kategorie menších trsů jsem zařazoval dvě či tři reflexe stejné kategorie (v případě binární klasifikace byla

⁶⁹⁷ Hodnoty zaznamenané s přesností na setiny (vzniklé v tomto kontextu ne zcela neproblematickým užitím aritmetického průměru), které mohou působit v daném kontextu až komicky odtržené od skutečnosti, zde uvádím jednak z důvodu zachování určitého druhu přesnosti, jednak jako aluzi na Vyskočilův text *O rodný ranč čili padni, padouchu*, ve kterém je právě takovýto typ cifer užíván k popisu určitých absurdit v rámci oblasti školství a také ke generování komického efektu. Srov. VYSKOČIL, I. *Vždyť přece lézat je snadné*, s. 107–130 (zejm. s. 127).

postačující totožnost pouze jednoho aspektu), jako trsy větší označují řetězec čtyř a více reflexí, které spadají do stejné kategorie a jsou zároveň v těsné následnosti. Vzhledem k tomu, že jsem se rozhodl pro klasifikaci některých reflexí binárním způsobem, docházelo v určitých případech i k překrývání jednotlivých trsů.

Zkoumáním těchto struktur jsem se pokusil odhalit, zdali v některých případech nedošlo ke zřetězení reflexí s negativním emocionálním nábojem, což by mohlo mít z psychologického hlediska ve většině případů podstatně větší negativní vliv na adresáta takového řetězce reflexí (tj. na čtoucího autora) než na adresáta ojedinelé negativní reflexe. Dalo by se totiž předpokládat, že by negativní vliv trsu převýšil negativní vliv ojedinelé reflexe.

V rámci všech 26 pozorování se objevilo celkem 50 menších a 18 větších trsů. V obou případech se jednalo zejména o shluky emocionálně neutrálních odpovědí. V případě větších trsů šlo o 14, v případě menších o 27 neutrálních trsů. Zbývající 4 větší trsy byly tvořeny reflexemi s pozitivním emocionálním nábojem. Větší shluky otázek ani negativně laděných emocí se nevyskytly ani jednou. V rámci množiny menších trsů se kromě zmíněných 27 neutrálních objevilo 16 pozitivních, 3 negativní a 3 na otázce založené řetězce reflexí. Zároveň se zde vyskytl jeden trs tvořený binární kompozicí negativně-pozitivních reflexí.

Ačkoli si tato pozorování nemohou klást ambice kvantitativního šetření, vypovídají přesto mnohé o struktuře a povaze fenoménu reflexe v rámci seminářů autorského čtení (a dokreslují tak výzkum kvalitativní). Negativní reflexe, o kterých hovořili respondenti v rámci strukturovaných rozhovorů a dotazníkového šetření, se sice v rámci diskusí skutečně vyskytují, ale proporcionálně ve vztahu k neutrálním a pozitivním reflexím tvoří minoritu. Z celkových 305 analyzovaných verbálních reflexí obsahovalo emocionálně negativní zabarvení pouhých 30 reflexí, tedy necelých 10 %. Tento rozdíl je ještě patrnější, podíváme-li se na trsy.

Přesto se však nedá hovořit o zanedbatelném množství. Naopak: i těchto pouhých 10 % (odhlédneme-li od reálné možnosti, že čtoucí autor vnímá některé neutrální či otázku obsahující reflexe jako komentáře s negativním emocionálním zabarvením) může značně inhibovat autorovo aktivní zapojení do autorského čtení a může mít i negativní vliv na jeho sebevědomí a sebehodnocení, jak vyplývá z výše uvedené části kvalitativního výzkumu.

5.4.11 Shrnutí kvalitativního výzkumu

V krátkém ohlédnutí za celým kvalitativním výzkumem mohu konstatovat, že došlo k potvrzení předpokládaných odpovědí na stanovené výzkumné otázky. Jak metodou experimentu, tak i prostřednictvím strukturovaných rozhovorů a dotazníkového šetření bylo ověřeno, že autor zpracovává materiál při tvorbě textu originálním osobitým způsobem, přičemž zpravidla čerpá ze svých vlastních zkušeností, impresí a světonázorů, resp. narativů. Díky tomu lze toto osobní předivo narativů, témat a motivů přítomné v autorské literární tvorbě v rámci

autorského čtení implicitně dekonstruovat a částečně i reautorizovat, což vede k aktualizaci terapeutického potenciálu autorského čtení.

Výzkum ale zároveň prokázal, že k tomu nedochází nutně ve všech případech; naopak se vyjevilo, že za určitých okolností – zejména vlivem nedostatečně empatické zpětné vazby – může docházet k frustraci autora a k následné inhibici jeho tvůrčího procesu, jakož i procesu jeho sebepoznávání.

Zároveň je zapotřebí zmínit i hranice tohoto výzkumu, tj. skutečnost, že povaha a přesnější popis působení jednotlivých procesů, o kterých hovoří narativně orientovaná psychologie, musí být předmětem výzkumu navazujícího. Zde bylo prokázáno zejména to, že k těmto procesům principiálně docházet může a že k nim – na základě pozorování účinku – s určitou mírou pravděpodobnosti, nikoli však naprosto nutně, dochází.

Autorské čtení, ačkoli má nesporně značný terapeutický potenciál, není možno ztotožňovat s psychoterapií. Na lidskou psychiku může působit blahodárně, ale i negativně – popřípadě nemusí působit vůbec. Negativní stránku celé problematiky by ale bylo možno eliminovat, či alespoň zmírnit, pokud by docházelo k systematické kultivaci poskytování reflexe v rámci celé skupiny. To je z nemalé části úkolem pedagoga. Adekvátní pedagogické schopnosti a intervence tedy mohou značnou měrou snížit riziko negativního dopadu autorského čtení na jednotlivé účastníky (a zároveň s tím může dojít k navýšení pozitivních účinků).

5.4.12 „A. A.“ aneb v návaznosti na výzkum

Jednou z možností, jak pracovat na kultivaci reflexe posluchačů, je využití metody O. O., resp. A. A. (v anglické verzi). Tato metoda, která je i zajímavým mentálním cvičením, spočívá v zadání závazné formy, kterou mají verbální reflexe účastníků mít. Jde o formu „ocenění – otázka“ (appreciate – ask). Každá reflexe tak má začínat konkrétní pochvalou, která může, ale nemusí být následována konstruktivní kritikou. Konstruktivní kritika ale musí být formulována v podobě otázky, čímž je značně otupen negativní a agonistický tón kritiky, aniž by byl jakkoli významně dotčen její konstruktivní potenciál. Je zároveň zapotřebí dbát na to, aby první část takto formulované zpětné vazby byla konkrétní, nikoli obecná či nicneříkající („*Líbilo se mi to, ale...*“). Takovéto obecné sdělení je totiž, jak také mj. ukázal kvalitativní výzkum, vnímáno jako podstatně méně sdělné oproti konkrétní kritice.

Metodu A. A. jsem vyzkoušel během jednoho semináře autorského čtení (jednalo se tedy o aplikaci na tři reflektivní diskuse). Posléze jsem účastníky poprosil o krátké zhodnocení tohoto „experimentu“. Tyto reflexe samozřejmě nelze nijak zobecňovat, zmiňuji je zde zejména pro dokreslení této metody, která by mohla být jednou (nikoli jedinou) z vhodných cest ke kultivaci reflexe, a k iniciaci případné další diskuse na toto téma.

Účastníci při reflexi této metody zmínili, že jim pomohla pamatovat na pozitiva textu; protože i pojmenování toho, co je funkční, je způsobem, jak dále zlepšovat text a četbu (skrze

přesné pojmenování dobře vystižených momentů a následující soustavné rozvíjení těchto objevů). Studenti také zmiňovali, že jim tato metoda pomohla strukturovat a zpřehlednit (jak pro sebe, tak i pro ostatní) vlastní reflexi. Metoda A. A. se ukázala být také pomocí, resp. určitým druhem mementa pro vnímání textu a četby v průběhu aktu četby. Jedna z účastnic explicitně uvedla, že jí tato metoda pomohla být soustředěnějším posluchačem.

Zároveň v rámci reflexe zazněly i komentáře poukazující na limity této metody. Jde například o obavu studentů, zdali mohou říci reflexi, která nemá takovouto formu (ať již proto, že se danému studentovi nepodařilo reflexi v této formě vypracovat, anebo proto, že se samo sdělované této formě vzpírá). Dalším problémem je otázka, zdali není formulace konstruktivní kritiky prostřednictvím otázky zavádějící. (Osobně se domnívám, že dostatečné praktikování této metody a získání určitého habitu značnou měrou usnadní formulování takové otázky, která by hlavní sdělení konstruktivní kritiky nedeformovala.)

Soustavné pojednání o metodách a možnostech kultivace reflexe by překračovalo rámec a záměr této práce. Na příkladu metody O. O. (A. A.) se však snažím ukázat, že proces kultivace reflexe je nejen teoreticky možný, ale i prakticky uskutečnitelný – a že další výzkum a praktické experimenty v této oblasti jsou z hlediska výzkumu autorského čtení žádoucí a potřebné.

Závěr

V závěrečném shrnutí bych rád a s radostí zmínil, že se podařilo prokázat, že autorské čtení může být považováno za psychosomatickou disciplínu, která angažuje jak čtoucího, tak i diváky, přičemž ve většině případů může působit a působí (v horizontu delšího časového rozmezí) blahodárně na psychiku účastníků. Rovněž bylo pomocí filosoficko-naratologické analýzy poukázáno na meta-ilokuční rozměr textu. Filosofické a psychologické analýzy zároveň odhalily, že text obsahuje i určitou více či méně transparentní rovinu implicitního autobiografického vyprávění, která je během seminářů autorského čtení implicitně (či dokonce částečně explicitně) „brána do hry“, přičemž právě díky tomu může zpětně ovlivňovat autorovo sebe-vyprávění. Posluchači mohou prostřednictvím recepce autorovy nabídky a následné spoluvůrčí konkretizace textu rovněž obohacovat či modifikovat svou narativní identitu, resp. narativy, které jsou z hlediska jejich životního příběhu více či méně relevantní.

V průběhu kvalitativního výzkumu se jednak potvrdily některé předpoklady a otázky spjaté s úvahami o autorském čtení a o narativní psychologii, jednak se vyjevila problematika negativního působení autorského čtení na některé účastníky seminářů.

Toto nebezpečí, tj. nebezpečí, že autorské čtení bude v účastnících vyvolávat negativní emociální odezvu, lze ale podstatně zmírnit vhodnou pedagogickou intervencí a kultivací schopnosti reflexe. Bližší určení povahy oné pedagogické intervence, stejně jako detailnější výzkum jednotlivých metod a prostředků formace schopnosti reflektovat však překračuje záměr této práce, a představuje tak další možné pokračování výzkumu autorského čtení.

Bibliografie

- ADLER, Alfred. *Člověk, jaký je: Základy individuální psychologie*. Vydání druhé, v Portále první. Praha: Portál, 2018.
- ADLER, Mortimer J. — VAN DOREN, Charles. *How to Read a Book*. New York: Touchstone Book published by Simon & Schuster, 2014.
- ANSELM Z CENTERBURY. O pravdě. In *Fides quaerens intellectum*. Praha: Kalich, 1990, s. 123–189.
- ARISTOTELÉS. *Etika Níkomachova*. Čtvrté nezměněné vydání. Praha: Rezek, 2013.
- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008.
- ARMSTRONG, Paul B. *How Literature Plays with the Brain: The Neuroscience of Reading and Art*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013.
- AURELIUS AUGUSTINUS. *Vyznání*. V Kalichu šesté vydání. Praha: Kalich, 2012.
- BÁBEK, Oskar. *Motivace k psaní*. Praha, 2016. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Přemysl Rut.
- BARTHES, Roland. The Death of the Author. In *Image, music, text*. London: Fontana, s. 142–148.
- BAUER, Steven. Teaching Creative Writing. In *Mississippi Review*. 1990, vol. 19, no. 1/2, pp. 292–293.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, 2002.
- BERGER, Peter. L. – LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: CDK, 1999.
- BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia, 1994.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. 17. (8. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2009.
- BOOTH, Wayne C. Typy vyprávění. In *Aluze*. 2007, č. 2, s. 42–51.
- BRECHT, Bertolt. Pět obtíží při psaní pravdy. In Tentýž. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 13–28.
- BRECHT, Bertolt. Divadlo zábavné nebo naučné? In Tentýž. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 29–38.
- BRUEGGEMANN, Walter. *Bible a postmoderní představivost: Písmo jako scénář života*. Praha: Vyšehrad, 2016.
- BUBER, Martin. *Já a Ty*. Olomouc: Votobia, 1995.
- BUDIL, Ivo T. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Vydání druhé. Praha: Triton, 1995.

- CORETH, Emerich – EHLEN, Peter – SCHMIDT, Josef. *Filosofie 19. století*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2003.
- ČAPEK, Karel. *Věci kolem nás*. Praha: Československý spisovatel, 1970.
- ČERMÁK, Ivo – ŠTĚPANÍKOVÁ, Irena. Kontrola validity dat v kvalitativním psychologickém výzkumu. In *Československá psychologie*. 1998, roč. XLII, č. 1, s. 50–62.
- ČUNDERLE, Michal – ZICH, Jan. Dramatik Ivan Vyskočil. In ČUNDERLE, Michal – SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Autor – autorství*. Praha: NAMU, 2012, s. 37–43.
- ČUNDERLE, Michal. Ivan Vyskočil – Cesty ke hře. In ČUNDERLE, Michal – ROUBAL, Jan. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001, s. 15–153.
- ČUNDERLE, Michal. O čtení nahlas. In ČUNDERLE, Michal – ŠVEC, Vlastimil (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: NAMU ve spolupráci s Brkolou, 2011, s. 89–91.
- ČUNDERLE, Michal. Řeč a tělo. In Tentýž. *O řeči*. Praha: Brkola, 2012, s. 25–32.
- ČUNDERLE, Michal. Studovat herectví a nebýt hercem?: k autorskému herectví na DAMU. In *Psychosomatické disciplíny v přípravě pedagogů*. Brno: Paido, 2008, s. 17–23.
- DANZER, Gerhard. *Psychosomatika: Celostný pohled na zdraví těla a duše*. 2. vyd. Praha: Portál, 2010.
- DESCARTES, René. *Meditationes de prima philosophia: Meditace o první filosofii*. Třetí vydání. Praha: OIKOYMENH, 2015.
- DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- DRAPELA, Victor J. *Přehled teorií osobností*. Druhé opravené vydání. Praha: Portál, 1998.
- ENGEL, George L. The Need for a New Medical Model: A Challenge for Biomedicine. In *Science*. 1977, vol. 196, Issue 4286, pp. 129–136. DOI: 10.1126/science.847460
- ERIKSEN, Thomas Hylland. Mind the Gap: Flexibility, Epistemology and the Rhetoric of New Work. In *Cybernetics And Human Knowing*. 2005, vol. 12, no. 1–2, s. 50–60.
- ERIKSEN, Thomas Hylland. *Tyranie okamžiku*. 3. vydání. Brno: Doplněk, 2018.
- FINK, Eugen. Oáza štěstí. In Tentýž. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 5–34.
- FINK, Eugen. Zahrada Epikurova. In Tentýž. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 35–56.
- FIŠER, Zbyněk. *Tvůrčí psaní: Malá učebnice technik tvůrčího psaní*. Brno: Paido, 2001.
- FREEDMAN, Jill – COMBS Gene. *Narativní psychoterapie*. Praha: Portál, 2009.
- FREJKA, Jiří. *Člověk, který se stal hercem*. Praha: Melantrich, 1929.

- FRIELINGS DORF, Karl. *Falešné představy o Bohu*. Druhé, přepracované vydání. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010.
- FRYNTA, Emanuel. *Zastřená tvář poezie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993.
- FRYNTOVÁ, Vítězslava. O paradoxu autorského čtení. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 66–67.
- FRISCH, Max. *Questionnaire*. Berlin: Insel Verlag, 2017.
- FROMM, Erich. *Cesty z nemocné společnosti: Sociálně psychologická studie*. Praha: EarthSave, 2009.
- FROMM, Erich. *Mít, nebo být?* 2. vyd. tohoto překladu. Praha: Aurora, 2014.
- GAARDER, Jostein. *Principálova dcera*. Praha: Knižní klub, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: Narys filosofické hermeneutiky*. Vydání druhé, revidované. Praha: Triáda, 2020.
- GJURIČOVÁ, Šárka – KUBIČKA, Jiří. *Rodinná terapie: systematické a narativní přístupy*. 2., doplněné a přepracované vydání. Praha: Grada Publishing, 2009.
- GOTTSCHALL, Jonathan. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2012.
- GREGOR, Bryan. The Text as Mirror: Kierkegaard and Hadot on Transformative Reading. In *History of Philosophy Quarterly*. 2011, vol. 28, no. 1, s. 65–84.
- GROSSMAN, Jan. Doslov. In BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 147–161.
- HADOT, Pierre. *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*. Malden, MA – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing: 1995.
- HAMZOVÁ PULICAROVÁ, Irena. Vyznání autorskému čtení. In ČUNDERLE, Michal – SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Autor–autorství*. Praha: NAMU, 2010, s. 101–107.
- HANČIL, Jan. Dialogické jednání jako otevřená otázka. In VYSKOČILOVÁ, Eva (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: Akademie múzických umění, 1997, s. 15–20.
- HANČIL, Jan. Hlas individuality. In *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní ústav, 1993, č. 1, s. 98–99.
- HANČIL, Jan. Otevřený svět dialogického jednání. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 35–49.
- HANČIL, Jan. Problém techniky. In VYSKOČILOVÁ, Eva – SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, s. 54–59.

- HARDING, D. W. Psychological Processes in the Reading of Fiction. In OSBORNE, Harold (ed.). *Aesthetics in the Modern World*. London: Thames and Hudson, 1968, s. 300–317.
- HAUSENBLAS, Karel. *Od tvaru k smyslu textu: Stylistické reflexe a interpretace*. Praha: Filozofická fakulta UK, 1996.
- HAVRÁNEK, Bohuslav – JEDLIČKA, Alois. *Stručná mluvnice česká*. 25., podstatně přepracované a doplněné vydání. Praha: Fortuna, 2002.
- HAYESOVÁ, Nicky. *Základy sociální psychologie*. Vydání druhé. Praha: Portál, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Třetí, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016.
- HOFFMANNOVÁ, Jana et al. *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Praha: Academia, 2016.
- HOHLER, Vilém. O některých somatopsychických aspektech dialogického jednání. In VYSKOČILOVÁ, Eva a Eva SLAVÍKOVÁ (ed.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, s. 93–130.
- HONZÁK, Radkin. *Psychosomatická prvouka*. Praha: Vyšehrad, 2017.
- HOŠEK, Pavel. *Kouzlo vyprávění*. Praha: Návrat domů, 2013.
- HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971.
- HYMES, Dell. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000.
- CHRZ, Vladimír. *Možnosti narativního přístupu v psychologickém výzkumu*. Praha: Psychologický ústav AV ČR, 2007.
- CHRZ, Vladimír. Pojem autorství v kontextu výzkumu dialogického jednání. In ČUNDERLE, Michal — SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Autor — autorství*. Praha: NAMU, 2010, s. 13–21.
- CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA, Elżbieta. Textual indeterminacy revisited: from Roman Ingarden onwards. In *Journal of Literary Semantics*. 2015, vol. 44, no. 1, p. 1–21.
- INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.
- INGRAM, Jay. *Divadlo myslí: pohled za oponu vědomí*. Praha: Dybbuk, 2010.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchgesehene und verb. Aufl. München: Verlag Wilhelm Fink, 1984.
- ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009.

- ISER, Wolfgang. The Reading Process: A Phenomenological Approach. In *New Literary History*. 1972, vol. 3, no. 2, s. 279–299.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimír. *Ironie*. Praha: OIKOYMENH, 2014.
- JASPERS, Karl. *Duchovní situace doby*. Praha: Academia, 2008.
- JEDLIČKA, Alois et al. *Základy české stylistiky*. Praha: SPN, 1970.
- JOHNSON, Christopher. *Derrida: The Scene of Writing*. Second impression. London: Phoenix, 1998.
- JOSEPH, Stephen. *Autenticita: Jak být sám sebou a proč na tom záleží*. Praha: Portál, 2018.
- KABELE, Jiří. Sociální konstruktivismus. In *Sociologický časopis*. 1996, roč. 32, č. 3, s. 317–337.
- KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2001.
- KARFÍKOVÁ, Lenka. *Čas a řeč*. Praha: OIKOYMENH, 2007.
- KAST, Verena. *Dynamika symbolů: Základy jungovské psychoterapie*. Praha: Portál, 2000.
- KAST, Verena. *Hněv a jeho smysl: Podněty k seberozvoji*. Praha: Portál, 2010.
- KAST, Verena. *Otcové – dcery, matky – synové: Práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. Vydání druhé. Praha: Portál, 2013.
- KAST, Verena. *Stín v nás: Podvratná životní síla*. Praha: Portál, 2020.
- KEPRT, Boleslav. *Dialogické jednání – osvobozující tanec na hranici možností*. Praha, 2019. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Stanislav Suda.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. Bázeň a chvění. In Tentýž. *Bázeň a chvění — Nemoc k smrti*. Praha: Svoboda–Libertas, 1993, s. 5–115.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. Concluding Unscientific Postscript to the „Philosophical Fragments“. In BRETALL, Robert (ed.). *A Kierkegaard Anthology*. New York: The Modern Library, 1965, s. 190–258.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *For Self-examination*. 2nd printing, with corrections, and 1st paperback printing. HONG, Howard V. – HONG, Edna H. (transl., eds.). New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *In vino veritas*. Praha: Hugo Kosterka, 1913.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Současnost*. Ve Votobii vydání první (podle původního vydání: Mladá fronta, 1969). Olomouc: Votobia, 1996.
- KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy: Pragmatické aspekty vyprávění*. Brno: Host, 2013.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*. 5. doplněné vydání. Praha: NAMU, 2015.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. Zkušenosti s psychosomatickými impulzy při výuce jevištního pohybu. In VYSKOČILOVÁ, Eva a Eva SLAVÍKOVÁ (ed.). *Psychosomatický základ veřejného*

- vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, s. 131–134.
- KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr. A. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.
- KYRIACOU, Chris. *Klíčové dovednosti učitele: Cesty k lepšímu vyučování*. Praha: Portál, 1996.
- LASKO-HARVILL, Ann. Identity and Mask in Virtual Reality. In *Discourse*. 1992, vol. 14, no. 2. p. 222–234.
- LAWLOR, Leonard. Jacques Derrida [online]. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 22. 11. 2006, substantive revision 30. 7. 2019 [cit. 23. 6. 2021]. Dostupné z: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/derrida/>>.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Monadologie*. In *Monadologie a jiné práce*. Praha: Svoboda, 1982, s. 156–176.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno: Esej o exterioritě*. Praha: OIKOYMENH, 1997.
- LEWIN, Kurt. *Teorie pole: Výbor z díla*. Praha: Portál, 2019.
- LORENZ, Konrad. *Osm smrtelných hříchů civilizace*. V nakladatelství LEDA vydání první. Praha: LEDA, 2014.
- LÖSSL, Jiří. *Výchova vědomým pohybem: v pedagogické a tvůrčí praxi*. Praha, 2020. Habilitační práce. Akademie múzických umění v Praze.
- LYOTARD, Jean François. *Fenomenologie*. Praha: Victoria publishing, 1995.
- MACKIE, John Leslie. Causes and Conditions. In *The Journal of Philosophy*. 1965, vol. 2, no. 4, str. 245–264.
- MACHKOVÁ, Markéta – RAISOVÁ, Michaela – ZAJÍČEK, Pavel. Po čtení ticho. In BARTOŠ, Kristýna et al. (eds.). *Almanach textů studentů autorské tvorby/2009–2014*. Praha: MAKE*detail, 2014, s. 15–19.
- MACHULA, Tomáš. *Filosofie přírody*. Praha: Krystal OP, 2007.
- MEIER-OESER, Stephan. Medieval Semiotics [online]. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 11. 5. 2011 [cit. 16. 12. 2020]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/semiotics-medieval/>
- MENDELSUND, Peter. *What We See when We Read: A Phenomenology with Illustrations*. New York: Vintage Books, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Problém mluvy. In *Řeč, dějinnost, příroda*. Praha: OIKOYMENH, 2018.

- MIKULOVÁ, Renáta. *Autorské čtení – studie osobnostních aspektů*. České Budějovice, 2018. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce Alena Nohavová – Stanislav Suda.
- MIOVSKÝ, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada, 2006.
- MITOSEKOVÁ, Zofia. *Teorie literatury: Historický přehled*. Brno: Host, 2010.
- MOKREJŠ, Antonín. *Duchovní ráz naší doby*. Praha: Triton, 2007.
- MURRAY, Craig D. – SIXSMITH, Judith. The Corporeal Body in Virtual Reality. In *Ethos*. 1999, vol. 27, no. 3, s. 315–343.
- MUSILOVÁ, Martina. Písemná reflexe jako součást studia. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 65–79.
- MUSILOVÁ, Martina. Proč již sedm let nejsem schopna napsat, co je dialogické jednání. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha, Akademie múzických umění, 2003, s. 51–52.
- NOTA, Josef. Autorské čtení: akční výzkum v pedagogické realitě. In *Caritas et veritas*. 2020, roč. 10, č. 2, s. 114–129.
- NOVÁK, Lukáš – VOHÁNKA, Vlastimil. *Kapitoly z epistemologie a noetiky*. Praha: Krystal OP, 2015.
- NOVITZ, David. Umění, narativ a lidská povaha. In *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2009, č. 3, s. 27–37.
- O'LEARY, John V. – WRIGHT, Fred. Social Constructivism and the Group-as-a-Whole. In *Group*. 2005, vol. 29, no. 2, p. 257–276.
- ONG, Walter J. *Technologizace slova: Mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006.
- PALOUŠ, Radim. *K filosofii výchovy: Východiska fundamentální agogiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991.
- PALOUŠ, Radim. Předpoklady sokratovského dialogu. In VYSKOČILOVÁ, Eva (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: Akademie múzických umění, 1997, s. 7–13.
- PANTELIDIS, Veronica S. Virtual Reality in the Classroom. In *Educational Technology*. 1993, vol. 33, no. 4, s. 23–27.
- PATOČKA, Jan. Svět Ivana Vyskočila. In *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 183–189.
- PECK, Scott M. *Nevyšlapanou cestou: Nová psychologie lásky, tradičních hodnot a duchovního růstu*. Třetí vydání – dotisk. Praha: Argo, 2013 [1996].

- PEREGRIN, Jaroslav. *Filosofie jako analýza jazyka a významu*. In tentýž. *Filosofie a jazyk: eseje a úvahy*. Praha: Triton, 2003, s. 31–50.
- PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Druhé vydání. Praha: Filosofia, 2014.
- PEREGRIN, Jaroslav. *Zen a umění (davidsonovské) analytické filosofie*. In tentýž. *Filosofie a jazyk: eseje a úvahy*. Praha: Triton, 2003, s. 121–143.
- PERNICA, Alexej. *Nahlédnutí zvenku přihlížejícího v šesti zastaveních na dialogické jednání a tři antropologické paralely na závěr*. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 93–124.
- PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann & synové, 1997.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Znaky každodennosti čili krátké řeči téměř o ničem*. Praha: Herrmann & synové, 1993.
- PIAGET, Jean. *Play, dreams and imitation in childhood*. First published in 1951. London: Routledge, 1999.
- PLATÓN. *Faidros*. In *Spisy II: Parmenidés, Filébos, Symposion, Faidros, Alkibiadés I, II, Hipparchos a Milovníci*. Praha: OIKOYMENH, 2003.
- PLATÓN. *Ústava*. Čtvrté, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2005.
- PLHÁKOVÁ, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2017.
- POKORNÁ, Jaroslava. *Reflexe námezdné herečky*. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha, Akademie múzických umění, 2003, s. 47–48.
- POLÁKOVÁ, Jolana. *Smysl dialogu: o směřování k plnosti lidské komunikace*. Praha: Vyšehrad, 2008.
- POULET, Georges. *Phenomenology of Reading*. In *New Literary History*, 1969, vol. 1, no. 1, s. 53–68.
- PRESCOTT-COUCH, Alexander. *Why social science needs stories* [online]. *The New Statesman*. 14. 12. 2021 [cit. 15. 12. 2021]. Dostupné z: <https://www.newstatesman.com/ideas/agora/2021/12/why-social-science-needs-stories>
- PULICAROVÁ, Irena. *K naplněnému sdělení: sdělnost a věrohodnost v mluvním a osobnostním projevu současných českých kazatelů*. Praha: Brkola, 2014.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění III: Vyprávěný čas*. Praha: OIKOYMENH, 2007.
- RÖHR, Heinz-Peter. *Nedostatečný pocit vlastní hodnoty: Sebedestruktivní vnitřní programy a jejich překonávání*. Praha: Portál, 2013.
- RÖHR, Heinz-Peter. *Podminované dětství: Obnova sebejistoty*. Liberec: Dialog, 2015.

- ROSE, Ellen. Continuous Partial Attention: Reconsidering the Role of Online Learning in the Age of Interruption. In *Educational Technology*, 2010, vol. 50, no. 4, s. 41–46. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/44429840>.
- ROUBAL, Jan. Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 32–44.
- RUT, Přemysl. *Ivan Vyskočil: Vždyť přece lézat je o hubu*. Praha: Portál, 2000.
- RUT, Přemysl. *(ne)Vyskočil aneb Příběh a autor(ství)*. Praha: Brkola ve spolupráci s AMU, 2020.
- RUT, Přemysl. O autorském čtení. In BARTOŠ, Kristýna et al. (eds.). *Almanach textů studentů autorské tvorby/2009–2014*. Praha: MAKE*detail, 2014, s. 233–241.
- RUT, Přemysl. *Parlando cantabile: od řeči ke zpěvu a zpět*. Praha: Brkola, 2017.
- SACKS, Oliver. *Řeka vědomí*. Praha: Dybbuk, 2018.
- SAPOLSKY, Robert M. *Chování: Biologie člověka v dobrém i ve zlém*. Praha: Dokořán, 2019.
- SEARLE, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- SHAKESPEARE, Steven. Stirring the Waters of Language: Kierkegaard on the Dangers of Doing Theology. In *HeyJ*, 1996, XXXVII, s. 421–436.
- SHAKESPEARE, William. Romeo a Julie. In Tentýž. *Dílo*. Překlad HILSKÝ, Martin. Praha: Academia, 2011, s. 955–995.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O spisovatelství a stylu*. Vybral Petr Sacher. Praha: Hynek, 1994.
- SKALICKÝ, Karel. *Hermeneutika a její proměny*. Praha: Ježek, 1997.
- SKORUNKA, David. *Narativní přístup v psychoterapii: pohled psychoterapeuta a klienta*. Brno, 2008. Disertační práce. Masarykova univerzita. Školitel Ivo Čermák.
- SLAVÍKOVÁ, Eva. Dialogické jednání – z poznámek asistenta. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 53–62.
- SLAVÍKOVÁ, Eva. *Možnosti hry: od Buytendijka k Vyskočilovi*. Praha: Brkola, 2011.
- SLAVÍKOVÁ, Eva. Z lékařského hlediska. In ČUNDERLE, Michal – RUT, Přemysl – SLAVÍKOVÁ, Eva. *3x Ivan Vyskočil*. Praha: Brkola, 2013, s. 55–81.
- SMALL, Gary. – VORGAN, Gigi. Meet Your iBrain. In *Scientific American Mind*. 2008, vol. 19 no. 5, s. 43–49.
- SOUSEDÍK, Stanislav. *Jsoucno a bytí: Úvod do četby sv. Tomáše Akvinského*. Praha: Křesťanská akademie, 1992.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

- STRNAD, Vratislav. – NEJEDLÁ, Alžběta. *Základy narativní terapie a narativního koučinku*. Praha: Portál, 2014.
- SUDA, Stanislav. Autorské čtení jako fenomén osobnostní výchovy. In *Caritas et veritas*. 2020, roč. 10, č. 2, s. 147–158.
- SUŠÁNKOVÁ, Zuzana. *Zpětná vazba v semináři autorského čtení*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Přemysl Rut.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Třetí vydání (v nakladatelství Akropolis první). Praha: Akropolis, 2003.
- ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace*. Praha: Akropolis, 2005.
- ŠVEC, Vlastimil. Objevování psychosomatických disciplín. In *Psychosomatické disciplíny v přípravě pedagogů*. Brno: Paido, 2008, s. 35–45.
- THOMASSON, Amie. Roman Ingarden [online]. ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 31. 8. 2020 [cit. 4. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/ingarden/>>.
- TOKLIEN, John Ronald Reuel. O pohádkách. In *Netvoři a kritikové*. Praha: Argo, 2006, s. 131–182.
- TOLSTOJ, Alexej Nikolajevič. *O literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1956.
- TRAPKOVÁ, Ludmila – CHVÁLA, Vladislav. *Rodinná terapie psychosomatických poruch: Rodina jako sociální děloha*. Vydání třetí. Praha: Portál, 2017.
- URBAN, Lukáš. *Sociologie: Klíčová témata a pojmy*. Praha: Grada, 2017.
- VÁGNEROVÁ, Marie. *Psychologie osobnosti*. Praha: Karolinum, 2010.
- VÁGNEROVÁ, Marie. *Základy psychologie*. Praha: Karolinum, 2005.
- VÁLKOVÁ, Libuše. K problematice hlasové výchovy herců a jejímu řešení. In *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní ústav, 1993, č. 1, s. 99–109.
- VÍCH, M. Čas pohledem (nejen) fenomenologické filosofie. In *E-LOGOS*. 2008, vol. 15, iss. 1, p. 1-36.
- VODIČKA, Felix a kol. *Svět literatury I*. Praha: SPN, 1992.
- VOSTÁRKOVÁ, Ivana. *Cesta (k) hlasu: Předpoklady a možnosti hlasové pedagogiky*. Praha, 2021. Habilitační práce. Akademie múzických umění v Praze.
- VYMĚTAL, Jan. Psychoterapie jako setkání. In *Československá psychologie: Časopis pro psychologickou teorii a praxi*. 1995, roč. 34, č. 3, s. 242–246.
- VYSKOČIL, Ivan. Autorské čtení. In ČUNDERLE, Michal – SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Řeč, mluva, hlas*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 7–9.

- VYSKOČIL, Ivan. Dialogické jednání: heslo k autorizaci. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 127–130.
- VYSKOČIL, Ivan. Doslov. In FRYNTA, Emanuel. *Zastřená tvář poezie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993, s. 181–188.
- VYSKOČIL, Ivan. Ke studiu herectví: Řeč ku přiznání profesury v oboru herectví. In *Svět a divadlo*. 1992, roč. 3, č. 1–2, s. 34–40.
- VYSKOČIL, Ivan. *Kostí*. Praha: Mladá fronta, 1966.
- VYSKOČIL, Ivan. Nejpodivuhodnější lidský orgán. In ČUNDERLE, Michal a Vlastimil ŠVEC (ed.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 49–51.
- VYSKOČIL, Ivan. O četbě: První dovětek k článku Malé jevištní formy aneb JAK NA TO?. In *Amatérská scéna*. 1979, roč. 16, č. 4, s. 2–3.
- VYSKOČIL, Ivan. Předmluva. In POKORNÁ, Jaroslava. *Maminka není doma*. Praha: Brkola, 2006, s. 5–7.
- VYSKOČIL, Ivan. Předmět: Jevištní improvizace [online]. *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*. 6. 1. 2021 [cit. 24. 2. 2023]. Dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/predmet-jevistni-improvizace>
- VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. In ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 13–32.
- VYSKOČIL, Ivan. Úvodem. In VYSKOČILOVÁ, Eva – SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, s. 4–8.
- VYSKOČIL, Ivan. Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby. In ČUNDERLE, Michal – ŠVEC, Vlastimil (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: NAMU ve spolupráci s Brkolou, 2011, s. 85–88.
- VYSKOČIL, Ivan. *Vždyť přece létat je snadné*. Vydání 3. Praha: Jiří Krechler – bookman, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen: Philosophical Investigations*. Revised fourth edition by P. M. S. Hacker Joachim Schulte. Chichester: Blackwell Publishing, 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Rozličné poznámky*. Praha: Mladá fronta, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Druhé, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2017.
- ZBUDILOVÁ, Helena. *Literární výchova ve volném čase*. Jinočany: H&H, 2020.

ZEMAN, Vít. O pojmu autenticity se stálým zřetelem ke Kierkegaardovi. In *Cirkevní listy*. 2019, roč. 143, č. 7–8, s. 15–26.

ZEMAN, Vít. *Práce s ironií*. Praha, 2020. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Přemysl Rut.

Přílohy

Příloha I: Autorské texty (pořadí v souladu s kap. 2)

Praho!

Moje...

– ne, nemohu napsat „milovaná“ – to by bylo příliš falešné. A otevírat dopis falší by mohlo být matoucí. Takže promiň, ale nejde to. Vážně ne.

Vlastně nemohu napsat ani to „moje“, protože už dávno nejsi má. Stejně jsi nikdy ani nebyla. To jen já jsem býval příliš naivní. Ale vyrostl jsem. Vlastně: díky tobě jsem dospěl. Dospěl v muže a k názoru, že již nemohu mlčet. A proto mluvím.

Nemohu dál přehlížet, jak přehlížíš ty mě! Poznala bys vůbec, že nejsem s tebou? A poznala bys alespoň mou tvář?

A já přitom už od dětství tajně snil o tom, že jednou budeme žít spolu. Nebyla to intenzivní touha, to přiznávám, ale když jsme se tenkrát párkrát spatřili, vždy mě to rozrušilo natolik, že jsem ještě dlouho nemohl zapomenout. Pamatuješ vůbec na to? Anebo se utápíš ve vzpomínkách na zástupy jiných a významnějších mužů?

Nemohu ti to mít za zlé. Nebudu ti je všechny vyčítat. Alespoň ne ty, kteří tě znali daleko dřív než já. Pod jejich rukama jsi doslova vzkvétala. To oni tě uhnětli a dali tvar. To oni tě zlatem zkrášlili natolik, že skoro při každém pohledu na tebe vidím takovou tu barokní pompu. A ti, kteří pak přišli po nich (a jak moc jich bylo!) se ti násilím zavrtali pod kůži, a v jimi vyhloubených stopách denně kráčím já. Proudím tebou jako krev. Dýchám tvůj kyslík. Cítím živý tok tvých hlavních tepen při zimním soumraku, ale tobě je to jedno.

Myslel jsem si, že pro tebe něco znamenám. Ale je to pravda? Je to pravda?!

Všechny ty podzimní podvečery strávené při společných procházkách. Ony chvíle, kdy jsem se tě snažil co nejvíc poznat. Moje nadšení, že jsme konečně spolu, i chvíle, kdy jsem si zoufal, že se v tobě pranic nevyznám.

A ty?

Akorát mi plivneš do obličeje a místo mě teď vítáš davy těch, co mají peníze. Ano, přesně tak. Mluví rusky, japonsky a pak kdovíčím, co se tváří jako angličtina. A mně je to vlastně fuk. Buď si prodejná, když po tom tak toužíš. Jen si dej pozor, aby tě pak nakonec nezašlapali. Protože i to se občas stává; to je prostě život. Tak se s tím smiř. Já udělám to samý.

Stejně nám nezbyvá nic jiného než si na sebe zvyknout. Na ty naše manýry a tak.

Třeba se to někdy změní.

Já bych o změnu docela stál, ale s prosíkem nepřijdu. To ne.

Ale třeba přijdeš k rozumu.

Konečně žijeme spolu, takže máme ještě šanci to napravit.

Ale stojíš o to? Stojíš o to, Praho!?

Pompeje

Je slunné odpoledne, pátek 2. června.

Sekretářka Lída zamyká dveře obecního úřadu v Lodhěřově. Dnes končí brzy – stihne nakoupit v konzumu na návsi a uvařit dřív, než se jí muž vrátí z práce. S plnou igelitkou se pak rázným krokem pilné hospodyňky vydává domů. Už aby tam byla. Už aby měla hotovo a mohla si v klidu pustit televizi. Přece si to po tom pracovním maratonu zaslouží. Cestou bezděky míjí autobusovou zastávku, u které postávají všehovšudy čtyři lidé čekající na autobus do města.

Všichni upírají zrak na obrazovky mobilů, které se v takřka letním slunci stávají téměř nečitelné. Čtyři páry očí mžourají na neustálý koloběh messengeru, facebooku, instagramu, zpráv a her. Tempo se zrychluje. Messenger, instagram, novinky.cz, instáč, face, chat, face, like, share, like,... Přijíždí autobus. Nastupují.

Chat, like, share, like, „Top osm superpotravin“, comment, share.

Řidič zavírá dveře, pouští blinkr, rozjíždí se – hlavně pomalu, aby nestoupily otáčky a s nimi i spotřeba. Za nízkou spotřebu jsou prémie a ty se na letošní dovolenou obzvlášť hodí. Tím spíš, že dvaatřicetiletý řidič Míra plánuje s přítelkyní letos v září vyrazit na Malorcu. Bude už po sezóně a ceny budou ještě nižší než jeho současná spotřeba.

Pomalá jízda autobusu a příhodně rovná silnice vyprovokovaly toho Volkswagena vzadu, aby předjel. Už za hodinu a půl musí být v Praze. Nemá čas se courat za takovým debilem. Zařadit pětku...teď šestku a ve zpětném zrcátku se kvapem zmenšuje autobus i lidé v něm. Dvouzónová klimatizace chladí kůži potažený interiér Passatu, zatímco moderátorka v rádiu posílá do éteru zprávy o počasí. Předpověď je zakončena rádobytipnou poznámkou, že ve studiu rádia Faktor je „fakt neúnosný horko, takže se zkusíme ochladit písní od Coldplay“.

A jen co slibovaná pecka začne hrát, zvedne se moderátorka Šárka od mikrofonu a mixpultu nechávajíc zbytek předtočeného programu jeho vlastnímu osudu. Seběhne 3 patra, ladně proběhne ulicí a nastoupí na městskou. Obsadí volnou sedačku a v duchu už je na večerní oslavě v Coctail baru. Ani si v rozčilení nevšimne, že vedle v trolejbusu se nenápadný doktorand Libor snaží překotně přelouskat anglický článek, aby ho mohl večer jaksepatří citovat v disertaci.

Libor vystupuje první, rutinně se šine k bytu, nahmatá v kapse klíče. Ledabyly pozdraví spolubydlicího, pomyslí si o něm, že je kretén, protože stále ještě nevynesl odpadky, a poté se spokojeně zašije do svého pokoje.

Během přestávek při psaní závěrečných stránek ještě závěrečnější práce pošilhává po webovkách s post-doc programy, a kontakt s civilizací si vynahrazuje facebookem a občasným pohledem z okna. V protějším domě se již rozsvítilo, ale někdo zapomněl zatáhnout žaluzie.

Díky tomu je najednou Liborovi umožněn pohled do hipsterského 3+1 Adama a Katky. Doma je ale jenom Katka – její přítel před chvílí odjel do parku prohnat novou koloběžku. Katka

toho využila a s – dnes už opravdu posledním – šálkem aeropressové kolumbijské kávy se pohodlně usadila do závěsného ratanového křesla. Nestačila ani jedinkrát usrknout a už fotí selfee, které po zvolení správného filtru postuje na svůj blog o free životním stylu nenasytně čekajíc na první komentáře. Káva mezitím pozvolna chladne.

Její vůně se pootevřeným oknem line ven a stoupá v záchvěvech lehkého večerního vánku až do bytu o patro výše, kde sedmnáctiletá Ema odchází od rozepsaného referátu na pondělní dějepis. Do nedělního večera zbývá ještě hodně času, který jde „smysluplně“ propít s kámoškami v parku. Notebook na stole osíří. Než přejde do režimu spánku, bude ještě pokoj naplňovat namodralé světlo obrazovky; na ní se v textovém editoru ještě chvíli může majestátně tyčit (prozatím poslední) věta – evidentně zkopírovaná z wikipedie: „Obyvatelé Pompejí žili v přesvědčení, že Vesuv je vyhaslý, a varovným signálům nevěnovali pozornost.“

Jedna z Jungmannova

Potkal jsem ji na Jungmannově náměstí.

Zatímco socha – dnes již zesnulého – Josefa J. sedící v kamenném křesle upírala pohled kamsi do neurčita, já řešil morální dilema.

Sekundy plynuly, kolemjdoucí proudili a já se stále nemohl rozhodnout, co té ženě odpovím. Zeptala se mě totiž zcela zpřímá, jestli jí nedám peníze. Anebo rovnou nezatáhnu krabičku cigaret. (Stejně by si je prý koupila.)

„Já...“ začal jsem ne příliš přesvědčivě, „...vlastně...“. Čas plynul v její prospěch. Stále urputněji se na mě dívala. Přes ten intenzivní pohled jsem dokonce snad ani neměl možnost zahlédnout puget květin, které prý – jak jsem se později dozvěděl – nakradla na Olšanských hřbitovech.

„Víte, já...já nevím.“ přerušil jsem její naléhavý modus vivendi, „já se vám musím přiznat, že nevím, jak reagovat.“

Znejistěla.

„Zkrátka nevím, jak se chovat, když si jen tak někdo na ulici řekne o peníze.“ pokračoval jsem. „Když ale nevím déle, pak je to na mě obvykle poznat a...“ zarazil jsem se. Hlavou mi proplulo několik myšlenek naráz, které ale odnesl proud středně silné paniky. Na rozdíl od „paniky silné“ ovšem v tomto stadiu stále ještě může opratě převzít logika. Té jsem se také chopil řka: „Jenomže vy teď víte, že nevím, zatímco předtím jste to jen tušila.“

V jejím pohledu šlo odtušit směs zmatení a ještě něčeho dalšího, co jsem v tu chvíli nedokázal přesně pojmenovat. A vlastně jsem na to ani neměl čas, protože mě plně zaměstnával řetězec mých úvah.

„Vy ale víte, že vím, že víte, že nevím. Přidali jsme další vrstvu. Ano. Teď už víme, že víme, že víme a tak dále. Pokud jsem ale zmínil vrstevnatost, znamená to, že kromě obsahu tušíme v tom celém i strukturu. Strukturu, kterou můžete využít buď vy, nebo já, nebo oba dva, anebo ani jeden z nás.“

Bylo jasné, že si přestáváme rozumět. Ona chtěla cigarety, já zas uvést vše na pravou míru. Nebýt napálen a nenapálit – toť vše.

Můj zápal pro monologickou diskusi mezitím sílil.

„Vy tedy znáte můj nerozhodný postoj a jistě ho využijete ve svůj prospěch. Ale protože jsem si toho vědom, nenechám sebou tím pádem na základě jednání založeného na mé nerozhodnosti manipulovat. Ale právě jsem vám to prozradil, čímž jsem docílil jen toho, že mě manipulovat nebudete, ale protože jsem tohle vyslovil, je jasné, že možná budete. Odkryl jsem vám tím další možnost a jsme zase u všech možností jednání.“

Nastala pauza, po které bylo záhodno z mé strany dodat: „Ale už o tom všem víme. Takže jediné, co by nás teď mohlo překvapit je, že by se jeden z nás zachoval proti pravidlům zdravých mravů a etikety – kdyby třeba odešel, byl hrubý anebo...“ nedopověděl jsem, protože jsem jí nechtěl vsugerovat možnost, že by na mě mohla vytáhnout třeba revolver schovaný

v záhybech odraného špínou prolezlého nepadnoucího kabátu. Je to scénář – pravda – nepravděpodobný, ale nikoli nemožný.

Najednou jsme si oba uvědomili (snad dokonce naráz), že mezi námi již chvíli panuje ticho, které (jsouc nepatrnou enklávou klidu) kontrastovalo s intenzivním hemžením Jungmannova náměstí. V tomhle zvláštním klidu zbraní najednou nešlo držet hranice vykání a já cítil, že další slova se již ponesou v atmosféře z dálky takřka připomínající klábosení starých dobrých známých. Což by byla – uvažoval jsem – docela paradoxní situace. Hlavně v ní pak neztratit svou stranu barikády.

„Tak dáš mi ty peníze?!“ vytrhla mě z přemýšlení. A co bylo ještě lepší: měl jsem pravdu – tykala mi. Odhadl jsem to správně a vyhrál jsem.

Pak jsem odešel.

Zanechal jsem ji na Jungmannově náměstí. Socha – dnes již zesnulého – Josefa J. sedící v kamenném křesle mohla v klidu dále upírat pohled kamsi do neurčita.

Ludkův úděl

Luděk se dnes — jako každý den — pečlivě oholil, vyčistil svých 31 zubů a téměř obřadně pročesal řídnoucí šedé vlasy. Na vzorně vyžehlenou košili uvázal modrou kravatu a oblékl se do bílého společenského svetru. Vzhledem k tomu, že se za okny ozývala podzimní zima, doplnil při odchodu z činžovního bytu svou vizáž lehkou sportovní bundou Nord Blanc. Tahle bunda mu spolu se značkovými botami vizuálně ubrala dobrých deset let. Vypadal teď jako aktivní šedesátník. Už se chystal zamknout dveře, když vtom si uvědomil, že si zapomněl vykloktat ústní vodou. Na moment tedy ještě odložil bundu, zul boty a jal se tuto chybu napravit.

Za necelou půlhodinu už stál v Myslíkově ulici.

Jediným zbytkem Ludkovy nervozity byla ruka bezděčně žmoulající kapesník v levé kapse kalhot. Na chodník volně dopadaly drobné kapky říjnového mrholení.

„Mladý pane, prosím vás —“

Kolemjdoucí s deštníkem se zastavil.

„Dobrý den, mladý pane,“ pokračoval dál Luděk, „potřeboval bych pomoci. Víte, já jsem ing. architekt a potřebuji se dostat do ateliéru do Přelouče, ale odtáhli mi auto a na té oslavě narozenin včera jsem se — no jak se lidově říká — ‚picnul‘, víte, ono se tam hodně zpívalo a pilo. A já jdu zrovna z policie.“

„Promiňte, docela chvátám, takže co vlastně potřebujete?“ přerušil ho ten s deštníkem.

„Chtěl jsem Vás poprosit, jestli byste mi nepomohl. Potřeboval bych, abyste mi z mobilu koupil jízdenku na vlak.“

Následovala pasáž, kterou měl Luděk nejraději. Pracovně jí říkal přechytračený chytrák.

Vypadá to s určitými variacemi asi nějak takhle: kolemjdoucí vytáhne mobil a vzápětí si uvědomí, že tu jízdenku koupit nemůže, protože QR kód, který bude průvodčí vyžadovat, zůstane na jeho mobilu.

„No vidíte, to máte pravdu, to mě nenapadlo...“ odpoví Luděk objeveným tónem, s jehož přesvědčivostí a přirozeností obvykle stojí a padá celý Ludkův výkon. Po krátké pauze dodá:

„Tak se nezlobte, že jsem Vás obtěžoval.“, což vyvolá v kolemjdoucím takový záchvěv solidarity, že dotyčný obvykle sám navrhne, že panu architektovi peníze na jízdenku věnuje. Luděk se pak s díky dušuje, že peníze — dělá to mimochodem 360 korun — tomuto štědrému a ochotnému pošle obratem na účet i s nějakým všimným navíc.

Jaká škoda, že u sebe Luděk nemá ani papír ani tužku — všechno měl v kufříku, který mu v té osudné hospodě ukradli. Důvěřivec tedy zašátrá ve vlastních kapsách a obvykle najde nějaký útržek papíru, účtu či dodejky až v peněžence. V nejbližším obchodě pak společně požádají prodavačku o propisku. Během toho, co důvěřivec vypisuje číslo účtu, prohodí Luděk na jeho adresu několik lichotivých poznámek:

„Nezapomeňte si napsat ke jménu titul...vy jste jistě doktor, že?“ a tak podobně.

Na závěr Luděk — protože je poctivým podvodníkem — pod záminkou, že to včera zpívali v té hospodě, vcelku čistým hlasem odzpívá napálenému jednu Sinatrovu skladbu, čímž

pomyslně vyrovnává účet. Koneckonců na Karlově mostě se umělcům taky platí. A to Luděk moc dobře ví, vždyť tam sám kdysi vystupoval — pak se ale pohádal s kapelou a přišel tak o živobytí. Umělecké střevo mu ale zůstalo, takže krom zpěvu ještě z papírků s napsanými čísly účtů doma po večerech kašíruje bustu Louise Armstronga v nadživotní velikosti.

Dnes ale na zpěv nedošlo, nedošlo ani na psaní čísla účtu na papírek, nedošlo ani na fázi přechytračený chytrák. Z mladíka s deštníkem se totiž vyklubal novopečený strojvedoucí, který právě spěchal do práce. Luděkovi se vší srdečností nabídl, že jej sveze zadarmo; koneckonců jeho rychlík jede do Luhačovic, takže staví dokonce i přímo v Přelouči, kde může — najednou jaksí pobledlého — pana inženýra architekta vysadit. Lidi si přeci musí pomáhat, ne?

Vážený inženýre Murrilo

30. 9. 1974

Lhota u Nagarote, Nikaragua

Vážený inženýre Murrilo,

jsem velice potěšen, že mohu za celou obecní kmenovou radu pogratulovat k Vašemu fenomenálnímu úspěchu. Váš nejnovější vynález ukazuje vsutku v krystalicky čisté formě, že lidský um se dokáže dostat přes překážky ke hvězdám.

Jednomyslně jsme se shodli, že investované statisíce córdob a měsíce usilovné práce přinesly své plody. A to doslova. Díky Vašemu objevu jsme v naší obci a přilehlém okolí zaznamenali rapidní nárůst množství sklizené kukuřice. A nejen to; také jsme díky Vám mohli snížit náklady na práci – a to rovnou o celou polovinu. Dělníci, kteří vyloupávali zbylá zrnka z vyklepaných klasů, byli totiž okamžitě posláni na dobu neurčitou na neplacené volno. Rovněž potřeba administrativních pracovníků klesla téměř na nulu. V naší obci tím tedy rapidně vzrostl poměr volného času ku odpracovaným hodinám. Žijeme si nyní skoro jako v zemi, kde – promiňte mi ten lidový výraz – nikdo nepracuje a pečení pštrosové mohou létat rovnou do úst.

Na poslední valné hromadě našeho sjednoceného družstva jsme se proto bez nejmenších rozpaků rozhodli, že Vám udělíme čestné občanství a spolu s ním i jednorázovou odměnu ve výši 381,- córdob, 2 pštrosů a 7 kokosů.

Jakožto čestný občan máte také nárok na vybudování památníku v centru náměstí hned vedle památné palmy. Po konzultaci s akademickým sochařem a výtvarníkem ing. Zuluou bude mít tento monument podobu Vašeho vynálezu v měřítku 1 ku 25 000. Jelikož bude celý odlitý z kovu, bude se jednat o světově největší funkční exemplář Vašeho velkého vynálezu – přeloupávacího nástavce na vývodný čep kombajnu vzor KT-48X.

Doufáme, že někdy do naší obce zavítáte osobně, abyste na vlastní oči spatřil, kam jsme to díky Vám dotáhli.

Se srdečným pozdravem,
za všechny obyvatele Lhoty u Nagarote,

Ing. Pedro Kaligumeri,
starosta obce a předseda odboru vyloupávačů pobírajících neplacené volno

Murrilova odpověď

4. 10. 1974

Río Blanco, Nikaragua

Vážený inženýre Kaligumeri,

děkuji Vám za zasloupanou gratulaci. Musím se přiznat, že tak bouřlivou a pozitivní reakci jsem nečekal. Jsem rád, že se najde někdo, kdo umí mou práci náležitě ocenit. Zatímco u Vás ve Lhotě u Nagarote zcela jednoznačně chápete velikost přínosu mého objevu, jakožto i výhod, které z jeho užívání plynou, v mém rodném městě Río Blanco se přeloupávací nástavec setkal spíše s neporozuměním. Dělníci pořádají hromadné protesty a demonstrace, kterými chtějí zpět získat tu práci, od které jsem jim ulehčil. Volno užívají jen ke stávkování a protestům. Absurdní, nemyslíte?

Právě kvůli těmto okolnostem jsem se rozhodl, že využiji Vaší rezidenční nabídky a onu návštěvu protáhnu na dobu neurčitou. Jinými slovy, že se přestěhuji do Lhoty u Nagarote. Tím koneckonců alespoň plně využiji titul čestného občana, který mi má být udělen.

Stejně tak jsem se již rozhodl, jak chci naložit s jednorázovou finanční a věcnou odměnou. Pokud by to bylo možné, prosím předejte ji celou Ing. Zuluovi jako úhradu jeho sochařské práce. Rád bych totiž vedle monumentálního zpodobnění svého vynálezu postavil plastiku znázorňující mou maličkost v životní velikosti. O její přesné podobě ještě přemýšlím. Až dorazím do Lhoty u Nagarote, ukáži Ing. Zuluovi několik možných variant a společně vybereme tu nejlepší. Konečně: jedná se přeci o zvelebení jeho rodné obce. Navíc díky tomu budeme mít možnost zažádat o druhý zápis do Guinnessovy knihy světových rekordů (o první jsem žádal v souvislosti s výrobou světově největšího funkčního exempláře mého vynálezu – přeloupávacího nástavce na vývodný čep kombajnu vzor KT-48X). Takto bychom mohli vytvořit i rekordní sousoší s největším funkčním mechanickým dílem na světě.

Více podrobností jistě dohodneme osobně. V několika příštích dnech již plánuji příjezd a nastěhování do mého nově zakoupeného bytu v Radniční ulici.

S pozdravem a přáním pevného zdraví,

Ing. José Murrila v. r.

Jednostranná

/na scéně sedí Sára, hraje na ukulele a zpívá/

SÁRA I see trees of green / red roses too / I see them bloom / for me and you/...

/přibíhá nervózní a rozčilený Petr/

PETR Přestaň! Okamžitě přestaň!

SÁRA Proč? Co se děje?

PETR Na nic se mě neptej! Jen mlč! Nehraj!

SÁRA Jsi v pořádku, zlato? Vypadáš nějak divně —

PETR /zakřičí/ TICHŮ!

/Chvilí se na sebe mlčky dívají. Petr neuroticky podupává. Sára ho decentně pozoruje a snaží se pochopit, co se vlastně děje. Petr z toho znervózní. Dlouhá chvíle ticha. Oba pořád mlčí. Štronzo. Najednou Petr vyskočí./

PETR Do háje! To nepomáhá!

SÁRA Ale co má čemu pomáhat? Vysvětlíš mi, prosím, konečně, co se to tu děje?

PETR Tak dobře. Povím to, ale stručně. Nezbyvá nám totiž už moc prostoru.

SÁRA ...neříká se náhodou *času*?

PETR Slyšela's dobře — prostoru. Právě jsem se od důvěryhodného zdroje dozvěděl, že se nacházíme na papíru velikosti A4, který svým mluvením a jednáním postupně zaplňujeme. Nezbyvá nám už moc prostoru, než...

SÁRA /hlasitě se rozesměje/ A kvůli tomu na mě takhle křičíš?

PETR Ty snad nechápeš, co nám hrozí! Zastavíme se, zamrzeme, zemřeme!

SÁRA Nějak se mi tomu nechce věřit. Prostě ne. Nevěřím tomu, že vesmír je jen list papíru a my jen správně rozmístěný inkoust.

PETR Sáro, miláčku, víš, že tě mám rád, ale tady není prostor pro pochyby. /zarazí se/ Nemůžeme moc mluvit. Teď ne. Podiv. My. Papír. Není prostor!

SÁRA Ale já se necítím jako —

/Petr na ni vrhne úpěnlivý pohled./

SÁRA A jak víš, že je jen jedna? Ta stránka —

PETR Víím. Nemluv. Není prostor.

SÁRA Petře, přece nepřestanu mluvit, zpívat, nepřestanu žít jen proto, že jednou *možná* přijde konec. Nesmíš na to myslet. Obrátme list —

The Only Page

/Sarah is sitting on the stage, playing ukulele and singing./

SARAH I see trees of green / red roses too / I see them bloom / for me and you/...

/Nervous and angry Peter is appearing. /

PETER Stop! Immediately!

SARAH Why? What's going on?

PETER Don't ask me! Just shut up and stop playing!

SARAH Darling, are you OK? You look so weird —

PETER /shouts/ SILENCE!

/Little while of quiet staring. Then Peter is neurotically stamping. Sarah is gently observing what's going on. It makes him nervous again. Long silent moment. Both of them are still quiet. They also don't move. Suddenly Peter jumps out./

PETER Shit! It doesn't help!

SARAH At last! What's supposed to be helped? Can you, please, tell me what what's going on?

PETER OK. I'll tell you, but shortly. We already don't have enough space.

SARAH ...isn't time the right expression?

PETER You've heard correctly — space. I've just learned from the reliable source that the whole universe is in fact one paper page, size A4. With every spoken word we fill the remainder of the space. We don't have much more space now.

SARAH /loudly laughing/ And that's why you shout at me?

PETER Do you understand the seriousness of our situation? We gonna stop, freeze, die!

SARAH I just don't want to believe it. Simply not. I don't believe that whole universe is just one sheet of paper and we just appropriately placed ink.

PETER Sarah, sweetheart, you know I love you, but here is no space for doubts. /breaks off/ I can't speak to much. Not now. Look. We. Paper. No space!

SARAH But I don't feel as a —

/Peter implores just by his gaze./

SARAH How do you know that's just one? The page —

PETER I know. Don't talk. No space.

SARAH Peter, I won't stop speaking, singing, I won't stop living just because the end once maybe will come. You mustn't think about it. Well... Let's turn the page —

Můj život má smysl

Můj život má smysl, ale můj život nejsem já. Můj život je jako řeka, co si v klidu teče Prahou, zatímco já se mohu skoro uštvat, abych mu ten luxus umožnil. Aby si mohl plynout a mít smysl. Ano: já studuji, pracuji, myju doma nádobí, vysávám, nakupuji, zdravě se stravuji, občasně sportuji, čtu a učím se cizí jazyk jen proto, aby můj život mohl jen tak plynout, flákat se a těšit se ze smyslu.

Ale jak jsem tak četl, abych polepšil svému životu, dozvěděl jsem se, že bych měl více myslet na sebe. Takže jsem se rozhodl vzít si volno; můj život ať se o sebe ráčí postarat sám. Je stejně starý jako já, tak jen ať kouká něco se sebou udělat, protože už je ve věku, kdy opravdu nepotřebuje chůvu. Třeba mu to pomůže, aby se z něj stal dospělý a dobrodružný život...

To ale není moje starost. Je to můj život, ne omáčka na plotně, co se bez zásahu a „zpřeházení“ co minutu začne připalovat. Když se (mi) ale připálí život, znamená to, že netrpím syndromem vyhoření – že mám zápal, chuť žít. Ano, smysl je v tom, že život není omáčka – ale život potřebuje omáčku, protože jinak by byl moc suchý – a suchary nemá nikdo rád. Jedno má ale přeci jen život a omáčka společné – když si nedám pozor, může mi protéct mezi prsty.

Biflování

Naše babička vždycky říkala, a pořád to říká, že mám nízký tlak. Že to mám po ní. A že to spraví pořádný kafe a vajíčka na másle s čerstvým chlebem.

Až doteď to fungovalo bezvadně. Dneska mi to ale zabralo jinak. Možná jsem vajíčka a chleba neměl nahrazovat druhou kávou. Připadám si jako opilý. Ale tak nějak naopak. Kontraproduktivně přebuzený. – Neříká se tomu stres?

Na stole přede mnou leží štos knih o dějinách literatury a útlý spisek o efektivním učení. Taky sluchátka, hodinky, pár tužek, fixy, pastelky, hrnek, vůně Adidas, sluneční brýle, další hrnek, nabíječka na mobil a –

– a dost! Musím s tou literaturou nějak pohnout. Otevírám české národní obrození. – Učebnice je politá. – Kdo jí asi polil? A čím? Už byla politá, když jsem ji kupoval. – Stop. Zpět. Karel Ignác Thám: Jazykovědec, napsal první českou – českou – obranu češtiny. Balbínova byla latinská, napsal ji v roce 1672 a Pelcl mu ji vydal až o 103 let později.

Tahle čísla ale v tom testu nespíš nebudou. Tak proč se to učit? Bude tam něco jako: „*Kdo je autorem následující kritiky Háalka?*“

Machar. Ale nevím, proč ho kritizoval. Ani jednoho jsem nečet, a jejich dílo mi tak přijde docela podobné. A navíc se mi pletou. Hálek – Machar – Halas. Je to asi tím „a“. A taky hodně podobně píšu M a H.

Alespoň, že ta sbíječka venku na chvíli přestala. Musím toho využít a otevřít okno.

Sbíječka začala. Tak budu větrat jen chvíli. Alespoň si dává pauzy.

Dobrovský češtině fandil, ale nevěřil. Proto psal německy. A napsal toho hodně. Jungmann navzdory příjmení psal česky. Česko-německý slovník, Rozmlouvání, Slovesnost a Historii literatury české.

Dobrovského dějiny byly i o řeči, ale Jung – to je zkratka pro Jungmanna – zas vymyslel nějaká nová slova. A proto má Jung sochu na Jungmannově náměstí.

Na stole mám i kapesní nůž, flashku ve tvaru kytary, skládací šachy, špunty do uší, záložky, sešivačku, hřeben, obal od kolagenu, abych věděl, jaký si příště v lékárně koupit, a v koutě namačkané sardinky v tomátě. – Tak jim říká naše babička. A já to převzal. – Když nic jiného, je to kratší a vtipnější než: *v rajčatové omáčce*.

Učebnici mám na klíně. Na stůl se nevešla. Klín mám pod stolem.

Překlady z francouzštiny, angličtiny – to byl Milton –, z němčiny – Goethe. Bez přehlasovaného o. A taky Shakespeare. A z ruštiny... – Spal ten Jung vůbec někdy? Není divu, že na tom náměstí sedí v křesle.

Palacký kecal jak Palacký a Linda s Hankou nebyly holky. Kdybych po l napsal měkké i, tak by to nebylo překvapení. Linda s Hankou nebyl*j* holky, ale autoři.

To vím, to mohu přeskočit.

Sládek byl v Americe. Když budou v poznávačce indiáni, tipovat jeho. Nebo Kafku. Kafka se indiánem chtěl stát. Sládek psal o hrobech.

Počkat! Nepřeskočil jsem něco?

Němcová.

Halas o ní napsal – ku 120-ti letému výročí narození. A taky Sépii. Machar se narodil dva roky po její smrti – v roce 1864. Hálek s ní mohl chodit. Za vším hledej ženu.

Babička mi dala pětistovku – na přilepšenou.

Němcovou nějak zvládnou, kdyžtak budu vařit z vody. Babička, Viktorka, V zámku a podzámčí. Chudé lidi napsala Němcová i Tyl.

Dva exempláře, ani jeden jsem nečetl.

Postilu napsal Hus i Chelčický.

Manifest české moderny sepsal Machar a Šalda. Vydali ho roku 1895 v časopisu Rozhledy. Chtěli „otevřít okna do Evropy“ a rozhlédnout se. Možná proto, aby viděli to strašidlo, co ji obchází. To je taky manifest.

Původně jsem na vajíčka neměl chuť, ale teď to nezní až tak špatně. Přeci jen je třeba něčím doplnit tu kávu.

Dám si pauzu. Marx už beztak není české národní obrození.

Všežravec

Nó, tak teda děkuju. To je fakt, že si jeden buřt opeču moc rád, ale dovopravdy jsem vás sem nepřišel vyjíst. Já jsem rád, že se taky konečně po tý době vidíme. Vždyť je to hrůza, jak je člověk pořád ulítanej. A stejně navíc nic nestíhá. No ale tak to beztak znáte.

I když je fakt, že já jsem teda měl tenhle tejden docela nahuštěnej. Jakože více než jindy. To, jak jsem jel do toho Liberce – spal jsem asi dvě hodiny a spánkové deficit jsem dospal až předevcířem. Dneska už jsem ale v pohodě. – Nepálí se ti to, brácha? – No, ale abych pokračoval v tom, co jsem chtěl – teda, já už to snad taky budu mít brzo opečený – já si o tom dokonce objednal i knížku – o tom, jak lidi v současnosti spěchají a nestíhají. – Ukrojiš mi taky? – Virus času se to jmenuje – ne, stačí ta kremžská.

Teda propečený to mám akorát. Ještě si vezmu nějakou papriku, nevádí? Díky!

Ono jsem na ní narazil docela náhodou. Kvůli jedný bakalářce z Budějovic. A ta holka v ní citovala právě tenhle Virus času a – tak když tam ten hermelín přihodíte, moc rád ochutnám, to ne, že ne – no ale počkej; ten Virus času. A vod Eriksena. Nebo to je Erikson? Ted' nevím. Ale je to skandinávskéj antropolog – tak vod něj Tyranii okamžiku. A tu jsem čet a je fakt hodně dobrá.

Moh jsem ho tam nechat krapet dýl; vevnitř je celej syrovej, ale alespoň nemám uhel jako ty – počkej, když se vrátím k tý knížce: mně se tam docela hodně líbila myšlenka, že pořád porcujeme čas a že ho tím ztrácíme. Jako kdyby rozdrobíme... Jsem srozumitelnej? – Nemám přiložit? Ten oheň už docela dohořívá; anebo rovnou dojdu pro dřevo – ale tak jo, moc rád: jenom poprosím nealko, dneska řídím já –

– a jakpak se vlastně má – já, čau kočko, co ty se tu vochomejtáš? Bacha na ocas, ať ho nemáš moc u vohně. Ale ty mi moc nerozumíš, co? – Řeknu vám, vobčas těm kočkám závidím, že nemají díře a jen se tak flákaj. Ale měnit bych s nima nechtěl, to zas ne. Ono by mě to tak po dvou dnech přestalo bavit – já, děkuju, jako křen, jako křen – jakože by mě přestalo bavit bejt kočkou. Ono všechno má svý mouchy. – Než se nám to dopeče, nemám dojít pro tu brusinkovou? Ta by s tím sýrem mohla být hodně dobrá. – Ale stejně vám to tu závidím – jakože přátelsky – ale ty stromy, hvězdy, rybník hnedle za barákem. To je dovopravdy vohromný. Ale tak každý bydlení má asi svý. – A nemám rovnou vzít tu pepřovou, když už tam budu?

Nežravec

Dveře se otevřely: „Všechno nejlepší!“ pronesl jsem místo pozdravu. A Marušku to zjevně potěšilo. A to i přes to, že těch gratulací k pětadvacetinám musela slyšet ažaž. Tvářila se ale, jako kdyby naše gratulace byla ta první a jediná, na které záleží. Pozvala nás dál. Její maličký byt přetékal vůněmi a jídlem. Polovina prostorné garsonky, obývací kout, byla zatím liduprázdná. Několik gratulantů se však tísnilo u kuchyňské linky a jídelního stolu připravující jednohubky, chlebíčky a obložené mísy, krájíce buchty, bábovky a rolády, vybalující likérové špičky, punčové řezy a čerstvé kremrole.

Role byly rozděleny bravurně: u dřezu se střídali dva oplachovači ovoce a zeleniny, dále napravo pak další gratulantka krájela všechno, co jí přišlo pod ruku a bylo omyté. Poslední, kdo se vešel k lince, byl nenápadný aranžér, který vše nakládal na připravené talíře.

U jídelního stolu seděly další dvě holky a připravovaly pomazánky, podmazý a další mazadla, kterými se chystaly natírat pečivo. Nestačil jsem si je ani všechny pořádně prohlédnout a už jsem se zaslechl, jak se zdvořile ptám, zdali bych nemohl s něčím pomoci. Abych tu přece jen tak nestál. To dá rozum, ne?

„Tak co kdybys mezitím nakrájel rohlíky na jednohubky, Víto?“ odvětila Maruška se sebejistotou organizátora.

„Jo, to bych mohl zvládnout,“ pousmál jsem se.

A tak jsem přisedl ke stolům k pomazánkové sekci a chopil se nože a prvního rohlíku. Čerstvého křupavého poctivého českého třiačtyřicetigramového bílého rohlíku. Sliny se mi sběhly chutí, čelo se sraštilo nechutí. Výsledkem bylo úzkostlivě mdlé polknutí.

„Tak do toho,“ pomyslel jsem si a začal nožem rutinně ukrajovat kolečka.

Když jsem byl malý, tak jsem v kuchyni vždycky uždiboval. A tento zvyk, téměř tradici, jsem si dlouhá léta bedlivě střežil. A tak jsem pravidelně uždibovával. Ale tentokrát jsem neuždíbl ani jednou. Ani drobet. Jen jsem rozkrajoval a hromadil rohlíková kolečka v míse.

Pořád jsem myslel na seběhnuté sliny a srašťené čelo. Mezitím jsem rozkrájel pytlík rohlíků. Všechny jsem je namazal. Opláchl již omyté hroznové víno. Oddělil jednotlivé hrozny. Rozkrájel na polovičky. A nakonec i dozdobil rohlíkové jednohubky s česnekovou pomazánkou.

Ostatní už mezitím plynule přešli do obývacího koutu, zabrali pohovku i většinu židlí a po sfouknutí dvaceti pěti svíček na dortu i jednotlivé porce narozeninového mlsu ke kávě.

Po tom, co všichni dopřáli, si začali dopřávat.

Já jsem sice taky popřál – dokonce už ve dveřích – ale místo abych si dopřával, začal jsem si přát. Nejdříve jsem si přál pořádný kus pečeného tuňáka s kopou restované zeleniny a krajícem nízkosacharidového bezlepkového chleba. Pak jsem si dodal odvahy a přál jsem si, abych přestal držet tu nízkosacharidovou bezlepkovou keto dietu. A jak jsem o tom tak přemýšlel, nakonec jsem se přistihl, jak si přeji, abych býval nečetl tu knihu o zdravé výživě. Knihu, která slibuje lidem, že když přestanou jíst všechno kromě ryb a vajíček, stanou se z nich

nadlidi. Budou zdraví, bude jim to myslet a dožijí se vysokého věku. A taky, že když se upraví jídelníček, bude to mít dopad na mezilidské vztahy, protože upravená strava vyvažuje mysl.

V jednom měla ta kniha pravdu. Mé mezilidské vztahy se opravdu změnily. Za necelé dva měsíce, přesně jak autor sliboval, jsem pocítil první změny. Ovšem poněkud jiného rázu: místo zenového klidu neurotické tiky pokaždé, když se v okruhu dvou metrů objevil bílý cukr. Mé nejbližší pak pravidelně zavalovalo moje spílání jejich životnímu stylu:

„Protože mi na vás záleží, tak prostě chci, abyste to nekupovali. Anebo alespoň nejedli. Jo, přesně, prostě jezte brokolici a ryby. A bude to. A budeme všichni už napořád zdraví a šťastní. Žádné brambory, koblihy, sladkosti, pivo, rýži, – ne, ani kuskus a bulgur ne. Rohlíky taky nekupujte, ani ty dobrý bagety s anglickou slaninou. A vlastně ani banány nekupujte. Je tam moc cukrů. A to škodí zdraví. Místo toho snídejte čtyřicet gramů lněného semínka a máte to.“

Brácha mi na to jednou odvětil, jestli jsem se náhodou neposral. A ani možná netušil, jak moc měl pravdu: lněné semínko má totiž krom všech svých blahodárných účinků i jednu nevýhodu. Nadměrná konzumace vede k projímavým účinkům. To ale v té knize o zdraví už nenapsali. To mě naučila až zkušenost.

A tak jsem tam seděl na oslavě v koutku, odstřižen od nezdravého dortu a jakéhokoli sociálního kontaktu. Vnitřnosti se mi svíraly tu vlivem dlouhodobého stresu, tu přemírou zkonsumovaného lnu. Čím dál tím víc jsem začínal pochybovat, že právě *takhle* vypadá to nadlidské zdraví a spokojený život...

Do Berouna a zpět

Bylo to asi nějak takhle: Zdolal jsem posledních pár schodů vedoucích ze zastávky metra „Smíchovské nádraží“ na denní světlo. Místní by určitě poznali, že jsem tam byl poprvé, protože snad ani nešlo přehlédnout mé napůl sebejisté napůl zmatené rekognoskování autobusových zastávek. Z jedné právě vyjel autobus. Tři minuty nato jsem odhalil, že by to byl býval můj autobus. Co naplat? Směrem „Zbraslav“ to beztak jezdí co tři čtvrtě hodiny a já měl času dost. Poutník totiž nespěchá, obzvláště když jde Camino. A já jsem se stal poutníkem a chtěl vyzkoušet alespoň část Camina, takže bych měl být za takovou pobídku „vnímat více přítomnost“ vlastně rád. A také jsem byl. Nebo jsem se to alespoň učil. (Například jsem místy mrzoutsky podupával, ale neschvaloval jsem si to. Alespoň ne v takové míře a náladě. A v tom spočíval můj prvotní pokrok.)

Vlastně to ani tak dlouho netrvalo. Autobus přijel a fronta, která se tu zhruba deset minut před příjezdem začala formovat, se do stroje vměstnala v celku bez obtíží. Cestoval jsem vedle postaršího pána. Ale jen do Zbraslavi, kde jsem odhodlaně vystoupil hledaje červenou turistickou značku, po které jsem měl pokračovat. Ještě před tím jsem ale chtěl vypátrat, kde se nachází kostel sv. Jakuba Staršího, odkud jsem chtěl symbolicky vycházet.

Že bych vysloveně spěchal, se říct nedalo – konečně byl jsem poutník a poutník by se měl zajímat spíše o hlubiny než o kalup. Hodinové ručičky se teprve blížily k polední konstelaci a do Berouna to bylo nějakých třicet šest kilometrů – to se dalo zvládnout. Koneckonců: když jsem den předtím prohlížel mapy na internetu, tak jsem nabyl dojmu, že se jedná o takovou delší procházku. Půlden na cestu bohatě stačí, zněl poslední úrdek.

Kostel nicméně v nedohlednu, takže červená má zelenou. Najít ji nebyl problém. Horší bylo určit směr, kterým po ní jít. Na internetové mapě se to předešlého večera jevílo tak samozřejmé, že jsem ani necítil potřebu připravit pár opěrných bodů. Chyba. Místní sice radili, ale každý jinak. Takže nezbyvalo, než se na vlastní pěst vydat za červeno-bílou značkou na kopec porostlý smrky středního věku. Již v půlce kopce jsem si byl skálopevně jist, že ranní obavy ze zimy a následný výběr teplejšího trika s dlouhým rukávem a trackových kalhot nepatřil mezi nejšťastnější. První půlkilometr mi je již velmi slušně zavlhlil potem. Navíc jsem nevěděl, zdali jdu správně. A i kdyby – zatím jsem nepotkal místo svého startu.

Po čtvrt hodině chůze (vesměs do kopce) jsem se nechal zlákat moderní technologií: sňav batoh ze zad položil jsem ho na trávník vedle cesty a jal jsem se ho vybalovat. Po odepnutí přezky a odklopení vrchní části krosny vypadla karimatka. Na rozdíl od stanu připnutého po straně a spacáku utopeného v hloubi krosny musela vypadnout pokaždé, když jsem chtěl cokoli z nákladu vyndat. A nejinak tomu bylo i v onom případě, kdy jsem na začátku cesty lovil mobil, abych za použití mobilních dat a internetu určil směr pochodu.

Musel jsem vypadat asi zoufale, protože jsem přivábil trojici kolemjdoucích, kteří pohledem nejprve přeměřili moje civění na obrazovku a zpola rozložený bivač.

„Potřebujete s něčím pomoci?“ zeptal se nejstarší ze tří. Jeho prořídle šediny a váhavá chůze o holi prozrazovala věk kolem pětasedmdesátky. „Kam jdete? We can help you to find the right way.“ takhle nějak to řekl.

„Tati, mluvíš anglicky...“ napomenula ho vedle stojící žena.

„Máš pravdu.“ pokorně přitakal.

„Well... I understand english. I'm not the best speaker... but we can use english if you want.“ vmísil jsem se jim do rozhovoru.

Bylo zjevné, že muži, který zatím nepromluvil, to přišlo k duhu, protože se lehce usmál. Jeho snubní prsten prozrazoval, že si s blondýnou kdysi řekli doživotní ano. Nestačil ovšem nic říct, protože řeči se opět chopil jeho tchán.

„Tak kam jdete?“

Pověděl jsem mu to.

„Zbraslavský kostel... to musíte zpátky, pak po úzké pěšince a u vyhlídky zahrnout doleva. Vypadá to, že tam není cesta, ale nenechte se tím zmást. Chvilí půjdete parkem a pak narazíte na schody, a když po nich sejdete, přímo před vámi bude...no...castle's gate. A vedle je kostel. Rozumíte, ne?“ Přikývl jsem, poděkoval a po rychlém naházení věcí do batohu jsem se vracel zpátky.

Cesta byla přeci jen o poznání lepší. Jediný problém tkvěl v tom, že neodpovídala popisu. Nebo alespoň tomu, jak jsem si ho vyložil. Po dvou neúspěšných pokusech, z nichž jeden končil u zdi uprostřed parku a druhý na čísi zahradě, jsem se rozhodl přelézt plot (krosna nekrosna) a prošlapat si svou vlastní pěšinu.

Nakonec jsem ho našel. Stál hned vedle odbočky, po které jsem před chvílí v horlivém vytržení spěchal po červené do kopce. Dveře byly zamčené. U vstupu do vedle stojícího zámečku zakazovala cedule vstup na soukromý pozemek. Hodiny odbíjely poledne. Chleba se sýrem v téhle atmosféře chutnal téměř slavnostně.

Krátce po poledním jsem se opět šplhal po (mnou již značně ochozeném) kopci, na jehož vrcholku jsem narazil na „staré známé“, jejichž procházkové tempo mezitím ještě více zvolnilo.

„Tak co, našel jste to?“ volala na mě blondýna.

„Ano. Teď už ano.“

„Víte, teď už to není, jak dřív. Já jsem se tu narodil“ rozvyprávěl se děda „a to tu tehdy ještě byli dobří majitelé. Pak to ale podělila nějaká ženská, co k tomu nemá vztah. Víte, zamkla se na tom zámku a skoro nikoho tam nepustí.“ Pak následovala epická vsuvka v podobě líčení staříkovy nehody na kole, když mu bylo jedenáct let. Přes rozbité kolo se obloukem dostal až k příhodě s valníkem mrvy a ke svým prvním dívkám, což s neprůstřednou kauzalitou vyústilo v emigraci v šedesátém osmém. Jeho dcera se prý potom zamilovala do jednoho Kanadana, který mimochodem v průběhu příběhu pohledem kolíbal mezi mnou a tchánem. Starý pán se na svá stejně stará kolena vrátil do domoviny a rodina ho prý jezdí navštěvovat.

Mezitím jsme ušli sotva sto metrů. Já stihl uschnout, a když zpoza mraku vylezlo ještě poměrně ostré slunce babího léta, znovu jsem se zpotil. Když jsem už měl řádně orosené čelo, rozloučil jsem se s nimi. Rázným krokem jsem došel za nejbližší zatačku, kde jsem sundal triko, rozprostřel ho na batoh a polonahý vykročil na zbylých třicet pět a půl kilometru.

Zezačátku jsem šel ještě po silnici, pak vesnicí, poté lesní cestou. Chládek v lese mě nutil tričko oblékat, zatímco pochody nahoru věstily jeho opětovné svlečení.

Asi po čtyřech kilometrech jsem si na strmé cestě udělal z větve hůl, o kterou jsem se při výstupech mohl trochu opírat. Pokračoval jsem v monotónní chůzi mnohotvárnou scenérií. V tiché krajině kolem Kulivé hory se němě nesla modlitba všech kapliček a Božích muk: Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Na kávu v koloniálu Vonoklasy jsem musel půl hodiny čekat – přišel jsem totiž v době středočeské odpolední siesty. Spolu s americanem a koláčem jsem nakonec přikoupil i dvě láhve vody – pil jsem víc, než jsem čekal. A na stanování bude taky potřeba. Bylo půl čtvrté odpoledne a já vyrazil opět dál.

Před Karlštejnem začalo pomalu zapadat slunce. Mezi autobusovými výletníky s trdelníky a smartphony na bidlech jsem vynikal nejen vzezřením, ale hlavně osobitým oděrem. Pročpěl jsem se až k branám Karlova regotizovaného hradu, odkud vede do Berouna nejstarší česká turistická cesta. Izraelci v kraťasech, co taky sušil triko na krosně, to ale nezabránilo, abychom se pozdravili a popovídali o našich cestách. Já unaveně klopýtal směrem Beroun, on se vracel z oficiálně zakázaného koupání v lomech Mořina. Dosvědčil to fotkou přírodní scenérie na mobilu. Na oplátku chtěl půjčit můj nůž. Když mi ho vracel, poučil mě, že se má podávat střenkou, nikoli čepelí. Rozloučili jsme se.

Slunce zapadalo, ochlazovalo se a chůze byla víc a víc mechanická. Kubrychtova bouda v karlštejnských lesích připomínající příběh jednoho manželského páru a mnoha trampů mě dojala, ale moc nezdržela. Anebo zdržela a moc nedojala. Nevím. Musel jsem dál.

Poslední zastávka před Berounem bylo legendární působiště poustevníka Ivana z 9. století – Svatý Jan pod Skalou.

Kolem poutního kostela a benediktinského kláštera se potulovalo tak dvacet holek z adaptačního pobytu vyšší odborné pedagogické školy. Víc mě nezajímalo, jsem ženatý, tak co. Koneckonců, když jsem se hluboce nadechl, cítil jsem se krapet nesvůj. Možná proto je ve slově poutník a pot až podezřele mnoho stejných písmen.

Po čtyřech dalších kilometrech jsem konečně dorazil na berounský poutnický pozdrav – první místo odkud je vidět kýžený cíl. Stihl jsem to ještě před úplnou tmou. Pak stačilo sejít z kopce kolem nemocnice na železniční most. Tam jsem také lehce obřadně hodil hůl do řeky s nadějí, že doplave k jinému poutníkovi.

Kostel svatého Jakuba Staršího v Berouně jsem našel bez větších obtíží – ve tmě se GPS navigace na mobilu pozorovala vcelku dobře. Na patinu užívání papírové mapy bylo už moc hodin. Tím spíš na mě u kostela dolehla otázka „Co teď?“

Záda otlačená od krosny přeplněné věcmi na táboření mě nakonec přemluvila, abych nasedl na rychlík do Prahy. Camp u Berounky by beztak byl skoro jistě zavřený.

Rozhovor na kopci

„Cože jste to řekl!?“

„Že teď už můžu spokojeně umřít. Dcera se šťastně provdala, vnoučata jsou zdravá a rostou jako z vody. Na stará kolena jsem se vrátil zpátky domů do Čech. Takže si myslím, že už můžu spokojeně -“

Moje zaraženost zarazila i staříka.

„Ale netvař se tak vyděšeně,“ povídá. „Všichni přeci jednou musíme umřít.“

Cítil jsem se trapně. Jako malé poučované děcko. A přitom jsme smrt kdysi probírali ve škole na filosoficko-antropologickém semináři.

Stařík se usmál takovým tím úsměvem, který naznačoval, že ví. „Ale neboj, ty o smrti přeci nemusíš teď přemýšlet. Teď bys měl hlavně žít, jsi v nejlepších letech.“

No výborně! ‚V nejlepších letech...‘ to fakt miluju. Tyhle všechny průpovídky jako ‚Studentská léta jsou nejlepší v životě!‘ nebo ‚Když mě bylo jako tobě, to byly panečku časy...‘ mě akorát vytáčí. Tváří se jako povzbuzení, ale ve skutečnosti říkají: ‚Bude hůř, a pokud si to teď neužíváš, děláš největší chybu v životě.‘ Fakt skvělý!

Chvilí mlčení jsem nakonec ukončil já. „Smrti se nebojím, ale umírání ano...“

Zase ten jeho úsměv. Co to má znamenat?

„A co je podle tebe umírání? Když říkáš, že smrt to není...“

„Asi něco mezi životem a smrtí. Třeba jako cílová rovinka na závodě. Většinu jsem už uběhl, ale cílová páska je ještě kousek přede mnou; já už vidím, že tam doběhnu a...“ zarazil jsem se. Vlastně jsem dost překvapil sám sebe.

„A to se tolik bojíš cílové rovinky?“

„Když to řeknete takhle, tak ne...“

„Ale to jsi přeci řekl ty.“

OK. Právě jsem přišel o argumenty. Docela brzo. Vždycky jsem si o sobě myslel, že umím vést dlouhé řady dobře propracovaných důvodů a argumentů, že ve mně koluje trocha Sokratovy krve... a pak to ve skutečnosti vzdám po dvou větách.

„Víš umírání není záležitostí smrti, ale života.“ pokračoval stařík.

„Jak jste to myslel?“

„Umírat nezačínáš, když se blížíš smrti, ale když *přestaneš žít*. O tom to je. Když nemáš důvod proč žít, začínáš postupně umírat. Zemřít musíme, to je součást života, ale umírání si dobrovolně volíme sami. Není nezbytné.“

Nezmohl jsem se na víc, než na „Aha...takhle jsem o tom nikdy neuvažoval, děkuju za podnět...“

Starý pán se zase pousmál. Asi mu přišlo vtipné, jak jsem najednou zadumaně pomrkával a dělal nejrůznější grimasy. Moje vzezření mi ale v té chvíli bylo v podstatě fuk.

Rozpačitě jsem zakmital pohledem po okolí; na nedaleký kostel sv. Havla, stejně jako na přilehlý hřbitov dopadaly silné polední paprsky, takže prakticky nic nevrhalo stín. Ani hřbitovní

zed', jež se tyčila kousek od cesty, na které jsme stáli. Všechno se zdálo být tak jasné. Oba jsme tak nějak tušili, že vše už bylo řečené.

Rozloučili jsme se a šli zas každý svou cestou. Oba tiše.

O čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet, že pane Wittgensteine?

Radotínské pítko

Jednou malou vesnicí nedaleko Prahy protéká říčka. Ale není to Vltava.

Nad tou říčkou se pne lávka, ale není to žádný Karlův most.

Po téhle lávce se dá dojít až na malé náměstíčko, ale žádné Malostranské nebo Staroměstské či snad dokonce Václavské nebo Karlovo náměstí nečekejte.

A na tomhle náměstíčku stojí vedle několika nových laviček nalevo od lávky malé nenápadné obecní pítko. Tohle obecní pítko má sloužit obecnému blahu a napojit každého žíznivého kolemjdoucího. Aby mohlo napojit žíznivého, je napojeno na obecní vodovodní trubky.

Na obecní vodovodní trubky je v létě napojováno také zavlažovací zařízení, které se má starat o to, aby byl trávník na náměstíčku před obecním úřadem v letním parnu řádně zelený. Když je totiž trávník před obecním úřadem řádně zelený, nestěžují si místní na to, že v sousední vesnici je tráva zelenější. Koneckonců v sousední vesnici nemají obecní zavlažovač, který by hasil závist obyvatel, a přispíval tak k obecnému obecnímu blahu. Zdá se tedy, že je všechno zalité sluncem a něco navíc obecním zavlažovačem.

Jednou v červenci – bylo to v úterý – kolem půl druhé odpoledne do vesničky po lávce vstupoval nějaký pocestný. Snad to byl jen turista, možná poutník. Kdo ví. Pocestný měl asi žízeň, protože když uviděl pítko, přidal na lávce do kroku a zamířil rovnou k němu. Sundal krosnu, postavil ji na zem vedle pítka a z plna hrdla pil. Když dochlemtal vodu, ledabytle vypnul její přívod (tohle je pro náš příběh zásadní!) a po připevnění krosny na záda pokračoval na své cestě.

Neuběhla ani čtvrt hodina a lávka se opět začala lehce prohýbat pod vahou dalšího chodce. Ten byl tentokrát o něco mladší a kráčel volnější chůzí. Pítko uviděl, prohlédl si jej a sedl si na vedlejší lavičku. Z batohu vyndal něco málo k jídlu a také láhev s vodou. Asi si chtěl ulehčit náklad na zádech nebo nechtěl místním brát vodu, když měl sám zásoby, anebo si nebyl jistý hygieničností pítka. Každopádně se napil ze svého.

A v tom se to stalo: z nedověřeného pítka ukápla první kapka velikosti sloní slzy. Jedlík na lavičce byl ale příliš zabraný do vlastní svačiny, než aby soucitně nabídl pítku kapesník na otření slz. Místo toho dojedl a odkráčel.

Pítko osiřelo, ale vodovodní slzy ronit nepřestalo. Čím víc slz z něj ukáplo, tím víc bylo pítko nešťastné. A čím víc bylo nešťastné, tím víc ronilo vodovodní slzy. Večer – když se pítko cítilo již opravdu zbytečně – už pod ním bylo drobné jezírko, ke kterému se přišla po praném dni osvěžit jedna z místních toulavých koček. Vlastně to byl kocour, kterému všichni říkali Filuta, ale to pro náš příběh není zase až tak důležité. Filuta se sklonil k vodě a začal jazykem nabírat do tlamy – přesně, jak to kočky dělají. A vtom najednou pítku žalem ukápla další kapka a dopadla přímo na Filutovu hlavu. Ten se lekl, odmňoukl si a pohledem zaměřil pítko, které si již chystalo další slzu.

„Co se to děje? Proč na mě kapeš?“ řekl Filuta kočičí řečí.

Pítko ale neumělo mluvit kočičí řečí. Pítko totiž neumělo mluvit vůbec, a tak jen mlčenlivě stálo, stydělo se, že neumí mluvit tímhle cizím jazykem a z toho mu ukápla další kapka. Filuta se mezitím protáhl, jednou či dvakrát si olízl packu a packou si přešel po mokré hlavě. Potom – protože se mu stále nedostalo odpovědi – odešel k nedalekému kropítku, u kterého byla také loužička vody na trávníku, a pokračoval v občerstvování.

Pítko posmutnělo ještě víc a poprvé v životě začalo závidět. V obci, kde nikdo nikomu nezáviděl, protože měli nejzelenější trávu široko daleko, najednou jedno malé zapadlé obecní pítko začalo závidět sezónnímu obecnímu kropítku.

„Kdybych tak mělo tu stejnou předponu, jako má ono. Kdybych bylo kro-pítko, měla by moje existence smysl a význam.“ pomyslelo si pítko. „Všichni by si mě vážili, aniž by tudy museli vážit cestu a mít přitom ještě navíc žízeň.“ a ukápla mu další slza.

Mezitím se již setmělo a pomalu začala padat rosa. Kapkami vody orosené kropítko již nekropilo, a mohlo si tedy na chvíli oddechnout před dalším parným letním celodenním zavlažováním. Samo kropítko se únavou a vyčerpáním nejprve nezmohlo ani na pořádný vnitřní monolog. Nedivme se, za celý den z trubek vyčerpalo hodně vody, aby mohl být trávník zelený. Ale jak tak tiše odpočívá, přemýšlí o tom, že kdyby mohlo, vydalo by se na dovolenou. Jenže ono nemůže je totiž odpovědné za trávník a potažmo za náladu v obci. Ono nemůže, protože má ve svém názvu písmenko R. (A jak všichni z Anglie – a tedy i toto v Anglii vyrobené kropítko – vědí, písmenko R je zkratkou pro anglický výraz *responsibility*, což znamená v překladu odpovědnost.)

„Když bych ale nemělo odpovědnost za trávník,“ začalo uvažovat kropítko, „mohlo bych se klidně chytit nohy nějakého koně a vyrazit s ním na dlouhou předalekou cestu.“

Jak správně tušíme, kropítko si vůbec nelámalo hlavu s gramatikou. Nemějme mu to ale za zlé – vždyť kropítka nechodí do školy, a nemají tudíž příležitost naučit se vyjmenovaná slova po P.

A zatímco kropítko snilo o dovolené, pítko stále plakalo, protože bylo v kohoutku trochu povolené. Ale právě kvůli tomu povolení mělo svůj pláč dovolený. A tak plakalo a plakalo. Jednou jsem – bylo to někdy v červenci – šel do vesničky u Prahy po lávce, která není Karlův most, přes říčku, jež není Vltava, na náměstíčko, které se nepodobá ani Malostranskému ani Staroměstskému, natožpak Václavskému nebo Karlovu. Sedl jsem si na lavičku nalevo od lávky a jal se dolovat z batohu něco k zakousnutí. Vedle lavičky kapalo pítko, tak jsem dotáhl kohoutek. Ani nevím proč, ale měl jsem pocit, že svět je v pořádku.

OHLEDUPNOST /opět si navlékne chirurgické sako; občas vydá zvuk jako přístroje na operačním sále – pííp, pííp,.../ Tady jde opravdu o sekundy. Padesátikorunu prosím. /nedostává se odpovědi, O. je pořád soustředěná, pohledem fixovaná na místo s PNP –prodavačem Nového prostoru/ No tak, rychle – čas běží, sestro: padesátikorunu prosím!

BEZOHLEDNOST To, že jsme příbuzní, nic nemění na tom, že já jdu dál. Bolí mě krk a tlačí čas.

OHLEDUPLNOST /stále vydává zvuk: píp, píp, píp,... zrychluje se tempo/

BEZOHLEDNOST No tak dobře, ale jenom jednou a jenom proto, abys mě pak nezdržovala. /vytahuje z kapsy 50,- Kč/

KROČEJ /návrat do té štronzo pozice – sako mu sklouzne z ramene/ Konečně jsem vylovil z kapsy tu minci, koukám, že se tam zatím ten prodavač zapovídal s někým jiným. Promarnil jsem příhodný čas. A teď už by to byla nepatřičnost. Pomáhat ostatním je fakt fuška, ale když to neudělám, cítím se potom jak pitomec.

/Skládaje a odkládaje sako se odlouká po eskalátorech na nástupiště a metro mu tím pádem ujede. Takže nezbyvá než čekat na další, které ho doveze až na Smíchovské nádraží. Po chvíli přijíždí další souprava, Kročej nastoupí do soupravy a za chvíli nato uslyší Metrohlas./

METROHLAS Ukončete prosím výstup a nástup, dveře se zavírají. Příští stanice: Anděl. /zní zvuk jedoucího metra/ Anděl. Ukončete prosím výstup a nástup, dveře se zavírají. Příští stanice: Smíchovské nádraží. /zní zvuk jedoucího metra / Smíchovské nádraží.

/Kročej vystoupí z metra. A jde po schodech na denní světlo./
Konec druhé scény prvního jednání.

Zbraslavské klání

Vážený diváci, hlásíme se Vám právě teď živě přímo ze Zbraslavského náměstí, kde se Vítek Zeman již pět minut snaží marně najít správnou cestu.

Z autobusové zastávky se vydal rovnou k rozcestníku turistických cest, ale nenachází tam potřebné informace. Proto běží k cukrárně HANNY.

Cukrárna je ale zavřená. Obíhá několikrát obecní pítko na náměstí a vydává se k vedlejšímu infocentru, které je ale uzavřené. Jeho pohled upoutá další cukrárna.

Právě teď tedy přichází k Cukrárně U Zámku, u které ale žádný zámek není, jediný zámek široko daleko je ten visací na dveřích.

Vítek probíhá do ulice Žitavského, kde nachází i červenou turistickou značku. Tam také odchytává mladší maminku s kočárkem. Ta ho posílá na obecní úřad.

Na obecní úřad se ale Vítek bojí a tak jen dělá, že tam vchází... a počká, než maminka zajde za roh, aby si nemyslela, že si její radu nevzal k srdci. Což sice udělal, ale nepřišla mu patřičná.

Po návratu na náměstí a krátké rekognoskaci ulice Elišky Přemyslovny probíhá kolem uličky Vladislava Vančury na místní bulvár nazvaný U Národní galerie. Ani zde ale žádná galerie není vidět. Stejně jako předtím Vančura a Přemyslovna.

Po patnácti metrech to tedy Vítek vzdává a hledá červenou v Bartoňově ulici, kudy se klikatí turistická stezka směrem do kopce do parčíku.

Kolem Karlova stánku rezignovaně probíhá až na kopec, kde se rozhodne na chvíli odpočinout a najít správnou cestu na mobilu. Než se mu ovšem podaří zprovoznit mobilní data, vzhledne od obrazovky a vidí, že u něj stojí jakýsi stařík.

Vy-chvalování

Předpona vy- je součástí vyjmenovaných slov po V. K těm jsem měl vždycky tak nějak blíže než k ostatním vyjmenovaným slovům. To proto, že se jmenuji Vítek. Svoje křestní jméno mám rád a neměnil bych ho. Koneckonců nemám k němu žádnou výtku. A o otřepané rádobyvtipné prvoplánové větičce: „Víte Víte?“, kterou občas použil nějaký kantor na gymplu, jsem slyšel akorát od jiných Vítků. (Naopak vtip o výtce s tvrdým jsem několikrát zaslechl na vlastní uši.) Ale zpět k předponě vy-. Na první pohled by se mohlo zdát, že je to takové nedomrlé nevyjimečné vyjmenované slovo, které se do seznamu k ostatním dostalo buď z protekce (protože má těsné vazby na slovo „vyjmenované“), anebo proklouzlo sítím jazykovědců. Ve skutečnosti tahle předpona vydá za spoustu slov. Samozřejmě za předpokladu, že se k nim přidá. A protože je to TA předpona a protože je z vyjmenovaných slov po V., možná se k nim i přiVdá. A díky tomu se rodina vyjmenovaných slov může rozrůst. Třeba o původně nevyjmenované slovo dát. Když totiž někdo někomu něco vy-dal nebo (a raději) když se sám někam vy-dal, šlo by vyjmenovat, co všechno viděl, kam šel a zdali došel. Můžeme se ptát na to, zdali se vydal ze sil a jestli se vypořádal se všemi nástrahami během cesty. Zkrátka toho můžeme vyjmenovat hodně i na základě původně nevyjmenovaného slova. Proto je předpona vy- tak báječná. Proto ji mám rád. Protože se díky ní můžeme někam vydat.

O Timeovi

V Praze žil jeden jedenáctiletý chlapec, který se jmenoval Tim. Tedy přesněji řečeno: Timeo.

A protože byl Timeo už od malička velmi bázlivý, rozhodli se mu rodiče dát tohle zvláštní — nebo alespoň ne tak obvyklé — jméno.

Ták. A tomuhle jedenáctiletému Timeovi se stalo, že jednoho dne zůstal doma sám. Dočista a úplně sám. Na druhou stranu je ale pravda, že na to už měl docela věk, takže ho rozhodně nemusíte nijak litovat.

No, ale co bylo dál: jak tak Tim doma lenošil, pocítil náhle neskutečný nával poctivé a ničím nerušené nudy. Po chvilce lelkování sáhl po knížce, pak poslouchal písničky, něco si psal, pak zase chvíli četl a potom si pustil na počítači seriál, během kterého ale beztak jenom brouzдал po internetu. Pořád však měl pocit, že se nehorázně nudí a že musí podniknout něco opravdu velkého, aby zahnal tohle vnitřní rozpoložení. Jenže nevěděl co...

Takže po chvíli přemýšlení chvilku lelkoval, pak sáhl po knížce, pak poslouchal písničky, něco si psal, pak zase chvíli četl a potom si pustil na počítači seriál, během kterého ale beztak jenom brouzдал po internetu. Pořád však měl pocit, že se nehorázně nudí a že musí podniknout něco opravdu velkého, aby zahnal tohle vnitřní rozpoložení. Jenže nevěděl co...

Takže po chvíli přemýšlení chvilku lelkoval, pak sáhl po knížce, pak poslouchal písničky, něco si psal, pak zase chvíli četl a potom si pustil na počítači seriál, během kterého ale beztak jenom brouzдал po internetu. Když vtom najednou rozklikl fotky řeky Berounky.

Ano! To je ono! Vyrazí na výpravu do Berouna.

Oči se mu rozzářily. Rychle naházel to nejpotřebnější do krosny a hurá metrem na Smíchovské nádraží.

NA SMÍCHOVSKÉM NÁDRAŽÍ (píseň)

1) Na Smíchovském nádraží dnes do smíchu mu není:

tisícovka zastávek a odjezd v okamžení.

Že je tu dnes prvně kolemjdoucí tuší

Timeo v kalupu všechny kolem ruší

Ref:

Nádraží je totiž světem pro dospělé

přesto však Timeo vy–kro–čil–tam–smě–le

2) Tu najednou v dálce – co to tam Tim vidí –

autobus tam stojí a nastupují lidi.

Kdyby tam byl býval čekal, měl by štěstí –

takhle tam jen doběh (a) spolykal prach cesty.

Ref.

3) Víc jak třicet minut tak na vartě stojí,
uždibuje sváču a brzo ji i dojí.
Kolem něj i za ním fronta již se kupí,
netrpělivostí se všem ježí chlupy.

Ref.

end) A tak po stu letech autobus tam staví;
Tim plný eufori jede do dálavy.

Timeo nakonec vystoupil z autobusu na malém náměstíčku uprostřed vesničky nedaleko Prahy. Rozhlédl se kolem dokola a vtom najednou pocítil velmi zvláštní a přitom důvěrně známý pocit. Nepříjemno v břiše, knedlík v krku a úplně zatnuté svaly kolem obočí.

O zrychleném tepu neměl navíc Tim ani ponětí. Stejně tak neměl ani potuchy o tom, že ho kdosi z koutu náměstí pokoutně sleduje. Nepozorné zorničky se naštěstí téměř okamžitě upnuly na cukrárnu se zmrzlinářským pultem.

Během následujících pěti minut byly veškeré zárodky strachu rozpuštěny ve dvou kopečcích „zaručeně-pravé-italské“ čokoládové.

Hodiny na věži zrovna odbijely polední a Timeo rázným krokem vyrazil po žluté turistické značce směr neznámo. Cesta se nejprve ubírala mezi poli a pak postupně zamířila do lesa. Tim ji následoval. V lese to vonělo babím létem a hrálo všemi možnými odstíny zelené: smaragdovou — listovou — olivovou — mechovou — lahově zelenou — jedlovou — trávovou — rákosovou — tyrkysovou — borovicovou — mátovou — kapradinovo—ou—o ou—o ou:

Tim byl počítáním zelených odstínů naprosto uchvácen a úplně přestal sledovat žluté turistické značky. A cesta se tak z polňačky postupně začala měnit v pěšinu, pak pěšinku a nakonec připomínala jen zablácenou a zarostlou zvířecí stezku.

Tim znejistěl. Teprve teď si uvědomil, že sešel z cesty. Ten samý les, který se ještě před chvílí tvářil přátelsky, nabýval najednou nebezpečných kontur. Tim se rychle otočil na zpáteční cestu. Aniž by věděl proč, přidal do kroku a stále zrychloval. Začínal mít totiž velmi nejasný pocit, jako by ho někdo sledoval.

A měl pravdu.

Kousek za ním na lesní cestě kráčel tak třicetiletý urostlý a zarostlý chlap v otrhaných jeansech a kožené bundě. Tvář mu zakrývaly mohutné sluneční brýle, které se při chůzi ani trochu nepohnuly.

Timeo začínal cítit nepříjemno v břiše, knedlík v krku a svaly kolem obočí se mu začínaly až podezřele moc zatínat. Už skoro běžel. A v tom prásk!

Přehlíd' kámen a už leží v prachu cesty. S odřenou rukou a potlučeným kolenem se otočil, ale nikoho neviděl — jen stromy, stíny a: smaragdovou, listovou, olivovou, mechovou, lahově zelenou, jedlovou, trávovou — rákosovou neviděl — zahlíd' i tyrkysovou a borovicovou, mátovou a ždibet kapradinové.

Koleno bolelo, ruka ještě víc, ale nedalo se nic dělat. Tim, kterému poprvé od začátku výpravy zkrivila obličej grimasa únavy a smutku, vykročil k nedaleké vesnici.

KOLONIÁL U KATEŘINY (píseň)

Ref.:

Uprostřed té světa krásy je vesnička Vonoklasy
a v ní žije Kateřina s koloniálem.

Když ti náhle kručí v břiše, buďto můžeš úpět tiše,
anebo se vypravit za správným regálem.

Koblihy maj' s marmeládou, polevou či čekuládou,
kalorie nakoupíš tu během vteřiny.

Uprostřed té světa krásy je vesnička Vonoklasy
a v ní stojí koloniál u Kateřiny.

1) Má sušený houby i otvírač zátek,
pro tatínka šrouby a růže ke Dni matek,
pohledy svérázný a ponožky vlněný,
cédéčka má prázdný a taštičky plněný.

Ref.

2) Má tři druhy chlastu, na mozoly mastičky,
na zuby má pastu a na myši pastičky,
trávidlo na krtky a kuřecí čtvrtky,
na kreslení čtvrtky a volno sudé čtvrtky.

Ref.

Dveře se ani nedovřely a Kateřina již stála připravená za pultem. Timeo potřeboval několik okamžiků, aby se v prodejně zorientoval — není divu. Z Prahy byl zvyklý hlavně na supermarkety, ale tohle byl takový kříženeček prvorepublikového koloniálu a normalizační samoobsluhy. Tim vzal z lednice vychlazené pití, na pultu vybral něco málo k snědku a v regále naproti balení náplastí a desinfekci. Když se už chystal zaplatit, uviděl za prodavačkou ceduli s nabídkou káv. Chvilí přemýšlel, co ti dospělí na tom kafi vlastně vidí,

ale pak neodolal a objednal si ristretto, protože to znělo nejmíc cool. Bylo to jeho první pořádné kafe v životě. Po zaplacení se odloukal ven ke stolku se slunečníkem. Teprve teď si našel chvílku času, aby se upravil, ošetřil odřeniny a zamyslel se nad tím, co se mu v tom lese vlastně přihodilo.

„Tááák, jedno ristretto. Prosím. A nechte si chutnat!“

Prodavačka lomeno servírka postavila před Tima hrnek velikosti náprstku a v něm několik kapek hnedočerné tekutiny.

První doušek kávy chutnal znamenitě a na druhý už — vzhledem k velikosti hrnku — nedošlo.

Krajina kolem zlátna odpoledním slunkem (a) to také Timea přimělo, aby vyrazil dál. Pokud chtěl totiž dorazit do Berouna za světla, nemohl se moc zdržovat. Svižnějším tempem tak za necelé dvě hodiny dorazil k okraji dalšího lesa. Pár metrů před jeho začátkem stála velká dřevěná chata. Okna byla pečlivě zabeďněná dřevěnými okenicemi a dveře hlídal poctivý visací zámek. U chaty bylo připravené ohniště a hromada větví. Po chvílce uvažování vytáhl Tim z batohu zápalky. Protože neopečený špekáček je jako prázdniny v období monzunů — obojí jde strávit jen s obtížemi. Tim tedy schrastil trochu chrastí, které pak naskládal do ohniště a otevřel krabičku zápalek.

DESET SIREK (píseň)

Deset sirek v krabičce leží v této chvíli,
/:co pracovní zápal ještě nezažily:/

První vůbec netušila, že se to tak zvrtné,
že se občas sirka zlomí, když s ní někdo škrtné,
druhá zase podcenila, že i dřevo klouže,
vysmekla se chlapci z prstů — a spadla do louže.

Osm sirek v krabičce...

Třetí si říkala, jak to rychle sfoukne,
škrtné, začne hořet, ale pak ji vítr sfoukne.
Čtvrtá se do boje hned po hlavě vrhá,
při škrtnání se z ní ale všechna síra strhá.

Šest zápalek v krabičce...

Historické chyby — pokud nejsou známé —
opakují se, a tak se pátá láme.

Šestá sirka rozhoří se do celé své krásy,
kapka vody ze stromu ji ale hnedka zhasí.

Čtyři sirky v krabičce...

Dvěma proto najednou chlapec zkoušel škrtnout,
má dojem, že tohleto se už nemůže zvrtnout.
Ze dvou sirek ale oheň není malý:
jak tak sirky hoří, chlapci prsty spálí.

Dvě zápalky v krabičce...

A devátá zápalka vůbec štěstí nemá —
při škrtnání zjistí, že už je vypálená.
Poslední má radost, že bez újmy hoří
(a) tak se sebou kochá, až nakonec shoří.

Po zápalkách v krabičce ni vidu ni slechu,
/a tak tuhle píseň zpívám pro útěchu:/

Nakonec Tim ani nepotřeboval večeřet. Cítil jako by se mu v krku šprajcl celý knedlík, v břicho měl tak nějak nepříjemno a svaly kolem obočí — však už to znáte. Něco nebylo v pořádku. Tim se otočil a na druhé straně louky — „no to snad ne!“ — okamžitě vzal batoh a nohy na ramena a utíkal po cestě do lesa. Muž, který zatím jen klidně šel, se rozběhl za Timeem.

Tim pelášil, seč mu síly stačily. Bolest nebolest, únava neúnava. A přitom křičel, jako by ho na nože brali. Úplně ztratil ponětí o čase a skoro i o prostoru, protože když se vysílením zastavil a rozhlédl se, s podivem zjistil, že se nachází v nějaké osadě, které dominuje starý klášter.

Vedle kláštera stála dřevěná lavička, na kterou se vzápětí uřícený Timeo sesunul. Když se patřičně vydýchal, teprve si uvědomil, že ho vlastně už nikdo nepronásleduje.

Vtom dveře kláštera klaply a vyšel z nich mnich v hnědé kutně.

„Dobrý podvečer, bratře.“ řekl Timeovi, kterého spatřil na lavičce.

Tim pozdravil a nemotorně přikývl.

„Vypadáš, jako bys běžel přespolní závod,“ usmál se mnich „anebo před něčím utíkal.“

Tim neodpověděl.

„A před kým to vlastně utíkáš?“

„No...je vysoký, má koženou bundu a sluneční brýle a...“

„Ale mě to nemusíš říkat.“ usmál se mnich.

Timeo se zvedl, řekl něco jako „tak nascheanou“ a uražený vyrazil vstříc posledním pár kilometrům, které jej dělily od cíle. S každým krokem se ale víc a víc bál.

Na cestě za ním se mezitím vynořila ponurá mužská postava. Tim pokračoval dál po turistické značce, která vedla k nedalekému zalesněnému vršku. Jakmile vkročil do lesa, přidal do kroku. Muž také zrychlil. Tim se snažil ještě chvíli nepanikařit, ale pak to nevydržel a rozběhl se. Seběhl z cesty a utíkal skrz houštiny a křoví a trní a další lesní flóru.

Náhle se před ním objevil kraj svahu, pak strmý sráz dolů a za ním výhled na Beroun v údolí a západ slunce.

Timeo se zastavil. Několikrát se zhluboka nadechl, otočil se a postavil se přibíhajícímu čelem. Muž stále běžel, ale znenadání se začal zmenšovat a mládnout. Než se dostal až k Timeovi, byl už stejně starý (nebo spíše mladý) jako on. Pár kroků před Timeem zpomalil, a došel až k němu. Vtom Tim vykřikl:

„Proč za mnou utíkáš?“

Chlapec místo odpovědi plácl Tima do ramene: „MÁM babu!“

„Cože? Jakou babu?“

„Chytil jsem babu!“

„Co to říkáš?“ opakoval stále zmatenější Tim.

„Já to odjakživa hrál takhle,“ odvětil chlapec, „baba nehoní mě, to já honím babu. A ty jsi baba, proto tě pronásleduju.“

„To je ale divná hra...“ pomyslel si Timeo a plácl chlapce do ramene: „Ták a teď jsi baba ty!“

„To teda nejsem—“ a bouchl Tima.

Tim si to ale nenechal líbit a vrátil úder.

Netrvalo to ani tak dlouho a kluci se už solidně rvali.

Ten cizí chlapec měl nejdřív navrch, ale postupně slábl a začal se zmenšovat. Poslední ránu zasadil Timovi, když už mu sahal jen k pasu. Pak ho Tim chytil a chlapec se úplně scvrknul. — Tim ho měl v hrsti.

Vtom maličký začal žadonit: „Nerozmačkávej mě! Když mě necháš naživu, budu už napořád baba místo tebe. Ano! Vážně! Budu se místo tebe bát... co ty na to? Jen mi prosím neubližuj!“

Tim si povzdechl, vylovil z kapsy prázdnou krabičku od sirek a klučinu do ní schoval. Než v houstnoucím šeru našel cestu, po které následně došel až k Berounu, zapředl s maličkým rozhovor a celkem se i skamarádili.

Beroun svítil do okolní tmy pouličními lampami a Timeovi zbývalo jen přejít přes Berounku. Nedaleko stál železniční most, jehož silueta byla trochu tmavší než okolní tma. Když už Tim přešel skoro celý most, dostal najednou chuť ještě naposledy vidět hvězdy, než je zakryje oranžové světlo nočního města. Zastavil se a spokojeně koukal na oblohu.

Tu ale panáček v krabici začal křičet jako o život: „Rychle pryč! Dělej! Mazej! Uteč! Pryč!“

Tim se lekl a rozběhl. Zanedlouho poté, co seběhl z viaduktu, se po něm prořítíl večerní rychlík.

Poslední zbytky úleku z Tima spadly až v hale vlakového nádraží Beroun, odkud chtěl odjet zpátky do Prahy. Pořádně si oddychl a otevřel krabíčku, aby malému chlapci poděkoval. V ostrém světle haly byla však krabíčka dočista prázdná.

ZÁVĚREČNÝ POPĚVEK

„Nádraží je totiž světem pro dospělé, a proto Timeo vykročil tam směle.“

Poseroutka

V podvečer u lesní cesty zabývám se obavami:
siluety samorostů pletou se mi s postavami.
Už jenom to pomyšlení husí kůži nahání mi –
že se za mnou budou plížit, že tudy musím jít s nimi.

Ref.:

V šeru zašeptám:
Hele strachu, nebuď baba,
místo toho řekni nějaký vtip;
když jdu po tmě, bavit pojd' mě
– nálada je tady chabá –
s anekdotou bylo by hned líp...

V podvečer u lesní cesty obavy se hlavou řítí;
stačí větve zapraskání a mé nervy už jsou v řiti.
Krve by se nedořezal, tělo v třasu, cuky v koutku:
z dospělého chlapa v noci měním se na poseroutku.

Ref.

Narozena Nina

„Co tu děláš? A kdo jsi? Jak se jmenuješ?“ osopila se Nina na cizího. Ten se po chvíli zarazil a s plnou pusou zvedl pohled od nakousnutého dortu. Polkl a kousl se do rtu.

Závorka: To proto, aby něco neprozradil-a, a proto, aby to dobře znělo. Konec závorky.

Nina teď měla vzít rozum do hrsti, ale nešlo to, protože měla plné ruce práce s uhájením torza dortu. Zahradila jej vlastním tělem. Cizí se ale nedal-a, tak se začaly/i prát. A protože z nevinné pračky nevyšel nikdo plačky, začali se rvát. Vtom Nina přetáhla po hlavě cizí(ho) – a stáhla tím čepici – a vida *ho*.

Tedy přesněji nevida ho. Ne vida ho. Ale (pro hnidopichy) nevidouc ho.

Nevidouc ho viděla ji.

Ne cizího, ale jen cizí.

Dlouhý cop ji zradil a prozradil.

Nina na ni vrhla pohled (a to byla toho dne poslední vržená věc). Z dívčí války se to najednou stočilo ke klábosení „mezi námi děvčaty“.

„Stejně mi ale pověz,“ dodala si po chvíli odvalu Nina – a dodala: „proč jsi se tím dortem tak futro–“

„Furt to budeš vytahovat?“

„To teda budu, protože to byl můj nový, můj Ni-nový, můj narozena-Ni-nový dort. A bez dortu to nebudou žádné narozeniny. A dokonce ani niny.“ a s tím plačtivým povzdechem se rozplynula.

Dort

Rád bych se s vámi o něco podělil. O něco skutečně výjimečného a delikátního. O svoji představu narozeninového dortu. Ne o dort. Ten nemám, protože jsem všem příbuzným zakázal, aby mi dávali k narozeninám dorty. Zakázal jsem jim to proto, že dorty nejím. Tedy přesněji proto, že říkám, že dorty nejím. A to zas říkám proto, že když přede mě někdo postaví dort, jsem s to ho zbodnout na posezení. Takový dort jsem s to zbodnout na posezení, protože dorty jím pouze výjimečně, svátečně. A abych ho mohl jíst svátečně, musel jsem všem zakázat, aby mi dávali dorty.

Dort tedy nemám. A nemohu se proto o něj ani podělit. Ale mohu se s vámi podělit o svou představu dortu.

Je to ten nejlepší dort, jaký jste kdy neviděli.

Je to dort patrový.

Má tolik pater, že je uvnitř vybudovaná šachta pro výtah. Vzhledem k tomu, že je ale výtah v dortu zbytečný, byla následně šachta zatopena až po okraj banánovo-kokosovým krémem s malinami.

Kolem dokola tu šachtu obepínají střídavě vrstva nadýchaného korpusu a patro z RAW datlového základu s kokosovou ztuženou pěnou s kešu oříšky.

Fasádu dortu tvoří poleva z hořké čokolády zasněžená čerstvým kokosem – jako v té reklamě.

Ale jinak žádné ozdoby – v jednoduchosti je krása.

Nesmím zapomenout na svíčky. Ty tam taky jsou. Kolem dokola je šestadvacet svíček a – *otisk zubů*; polovička levé strany druhého patra je prostě fuč.

No to snad ne!

Když jsem na začátku říkal, že bych se s vámi rád podělil o představu dortu, myslel jsem to jaksí platonicky. A ne tak, že mi někdo – ještě dříve, a to bych chtěl zdůraznit, ještě dříve, než ho popíšu – ukousne kus levé strany druhého patra. Že se nestydíte! Takoví nenažranci!

Já se tady s tím tak vytvářím a vy si pak přijdete k téměř hotovému! A já abych pak zase začínal nanovo, ne? To by se vám líbilo, co? Nop jasně, já přece nemám nic lepšího na práci než péct imaginární dorty, které mi pak někdo sežere. A když jsme u toho, kdo to vlastně byl? No přiznejte se! Kdo už to nemohl vydržet? Nemyslete si, že to nechám jen tak! To by se tak někomu hodilo! Ale kdeže. To ukousnuté sousto mi bude ještě nějakou chvíli ležet v žaludku!

—

Mi?

Kompilace z textů z workshopu s Petrem Jediným Novotným

Rád bych se s vámi o něco podělil. O něco skutečně výjimečného a delikátního. O svoji představu mého narozeninového dortu. Ne o dort. Ten nemám, protože jsem všem svým příbuzným zakázal, aby mi dávali k narozeninám sladké. ~~Zakázal jsem jim to, protože tvrdím, že dorty nejím. A dorty nejím, protože jsem jim zakázal, aby mi je dávali. Jinak jsem ale s to zbednout celý dort na posezení. To proto, že je jím pouze výjimečně, svátečně.~~

Ahoj brácha. Neruším? Díky. Vážně ne? Promiň, nezlob se, jsem teď takovej nějakej – však víš. Je toho na mě nějak moc nebo co. No nediv se, lítám jak hadr na holi – v práci je toho prostě hodně – a do toho všeho ta moje posraná fobie, ty moje strachy, víš?

Dneska v noci jsem se probudil celý zpocený; zdálo se mi, že mám – ne, nezlob se, ale jméno tý nemoci nemůžu vyslovit nahlas, dělá se mi z toho špatně. Fakt jakože fyzicky na blití – a roztřesu se jako při zimnici. Je to fakt hrůza.

Dort tedy nemám. A nemohu se proto o něj podělit. Ale mohu se s vámi podělit o svou představu dortu. A že je o co stát: Je to dort patrový. Má tolik pater, že je uvnitř vybudovaná šachta pro výtah. Ale vzhledem k tomu, že by výtah v dortu neměl využití, byla šachta zalita až po okraj banánovo-kokosovým krémem s malinami. A možná taky s trochou sekaných mandlí.

Kolem dokola tu bývalou šachtu obepínají střídavě vrstva nadýchaného korpusu a patro z RAW datlového základu s kokosovou ztuženou pěnou a drcenými kešu oříšky. Fasádu dortu tvoří poleva z hořké čokolády posypané čerstvým kokosem. Ale jinak žádné ozdoby. V jednoduchosti je krása. Když ho tak vidím, přeju si, abych býval nečetl tu knihu o zdravé výživě. Koneckonců BEZ DORTU BY TO NEBYLY ŽÁDNÉ NAROZENINY.

Takže nesmím také zapomenout na svíčky. Ty tam jsou taky. Kolem dokola je pěťadvacet svíček a – otisk zubů! Polovička levé strany druhého patra je prostě fuč.

No to snad ne!

Vím, že jsem na začátku říkal, že bych se s vámi rád podělil. Byť o tu představu. Ale co je moc, je příliš. Když jsem mluvil o dělení, myslel jsem to jaksi platonicky. Ale rozhodně ne tak, že by někdo měl nebo směl –

A to navíc ještě dříve – a to bych chtěl zdůraznit – ještě dříve, než jsem ho vůbec stihl dopopsat. Mezitím už tam zeje díra po hryzu. Fakt díky. - Že vám není hanba. Že se nestydíte. Takoví nenažranci. Já se tady s tím tak vytvářím, šteluju, špekuluju – a někdo z přítomných nemá v sobě ani kousek studu, natožpak cti, a nafutruje se. A já pak zas můžu začít od znova, ne? To by se vám líbilo. Co? No jasně. Vždyť já přece nemám nic lepšího na práci než péct

imaginární dorty, které mi pak někdo sežere. Jo, přesně: prachsprostě zkonsumuje. A ani se neráčí dovolit.

Vždyť by přitom stačilo jen za mnou zajít a na féra říct: „Vítku, nemůžu si trošku ukrojit?“ A bylo by to. Já bych pak odpověděl: „*Ne! Protože mi na vás záleží, tak prostě chci, abyste to nejedli. Jo přesně, prostě jezte brokolici a ryby. A bude to. A budeme všichni už napořád zdraví a šťastní. Žádné dorty, brambory, koblíhy, sladkosti, pivo, rýži – ne, ani kuskus a bulgur ne – rohlíky taky nekupujte, ani ty dobrý bagety s anglickou slaninou. A vlastně ani banány nekupujte. Je tam moc cukrů. A to škodí zdraví. Místo toho snídejte čtyřicet gramů Iněného semínka a máte to.*“

~~že se počká na oslavu a tam že se uvidí. A hotovo. Tak jaképak copak.~~

Ale takhle to je jiná. To je vážně na pováženou. Zatímco já se tu starám, někdo si vesele dává do nosu. Zatímco já tu mám plnou hubu strádání, někdo mi užívá dort. Zatímco já mám plnou hubu toho svého dortu, někdo má plnou hubu toho mého dortu.

~~Ale nemyslete si, že to nechám jen tak. To ukousnuté sousto mi bude ještě nějakou chvíli ležet v žaludku.~~

Ale co, je to váš problém. Ne můj. Já jsem totiž četl knihu, která lidem slibuje, že když přestanou jíst všechno kromě ryb a vajíček, stanou se z nich nadlidi. Budou zdraví, bude jim to myslet a dožijí se vysokého věku. A taky, že když se upraví jídelníček, bude to mít dopad na mezilidské vztahy, protože upravená strava má vědecky prokázané účinky na mysl.

Ahoj mami, promiň, že takhle otravuju. Máš chvílku? Víš, já potřebuju někoho, s kým bych si mohl chvíli popovídat – Máš pravdu, je toho na mě moc. Ale teď nějak obzvlášť hodně. Víš, cítím se hrozně unavený – a jak mám teď mít ty narozeniny, tak – já vím, že je to na hlavu padlý, ale dostal jsem ten svůj záchvat. Kamarádi ze školy mi koupili dort. A já ho musel ze slušnosti sníst – asi by je mrzelo, kdybych odmítl, ale bylo to fakt těžký. Když pak odešli, úplně jsem se z toho rozklepal. Já vím, vím, že se nemusím bát. Ale ty tomu nerozumíš. Nevíš, jaký to je... Ne, ty promiň, nechal jsem se nějak unýst. Víš, ono je to pro mě fakt náročný – mám strach – fuj, je mi blbě, jen když pomyslím, že bych – ne já to prostě nedokážu říct nahlas. Promiň, už asi mluvím docela dlouho, co? Promiň, musím končit, nějak to nezvládnou a chce se mi hrozně moc brečet. Tak ahoj. A díky. A promiň.

/scénická poznámka: Mobil dopadá na zem. Chvíli se na něho dívám. Pak ho zvednu. Naliji si několik panáků domácí slivovice. A ukousnu kus nerozkrojeného dortu. S pláčem dopadám na zem. Třesu se jako při horečce. Přestávám jen, když se zakusují do dortu./

Tak takhle vypadá to nadlidské zdraví a spokojený život.

P O Z N Á M K Y:

Normální písmo = „Po-dělení“

Tučné = Ahoj ségra

Kurzíva = Nežravec (text vzniklý mimo workshop)

Podtržené = redakční zásahy do kompilace

KAPITÁLKY = NarozeNina

Kouzl jsem se do rtu

kouzl jsem se do rtu
ale ne do dortu
kouzl jsem se do rtu
ne však do dortu

nechci trhat partu
tak se chopím dortu
krev mi teče ze rtu
dost už bylo žertů

chci na něj jít zleva
tam je však poleva
ani strana pravá
není však moc zdravá

kouzl jsem se do rtu
ale ne do dortu
kouzl jsem se do rtu
ne však do dortu

chce se mi fakt brečet
proč to někdo peče
jen z cukru a lepku
a já z toho mám depku

I don't know why they bake
this kind of birthday cake
just sugar and gluten
a já to jím – jsem kretén

Příloha II: Výbor z díla *Questionnaire* (M. Frisch) – vlastní překlad autora⁶⁹⁸

„Jsi si vědom toho, že bys byl ve špatném vztahu k někomu jinému (dotyčný o tom vůbec nemusí vědět)? Protivíš se tím sám sobě? Protiví se ti tím ten druhý? [I, 5]

Kdy jsi přestal věřit, že se můžeš stát moudřejším – nebo tomu stále věříš? Jak jsi starý? [I, 15]

Jsi přesvědčen svou vlastní sebe-kritikou? [I, 16]

Co na tobě podle tebe ostatní nemají rádi a co na sobě nemáš rád ty sám? Pokud to není ta samá věc, kterou z nich lze podle tebe lépe omluvit? [I, 17]

Miluješ někoho? [I, 20]

Jak to víš? [I, 21]

Co potřebuješ, abys byl šťastný? [I, 23]

Za co jsi vděčný? [I, 24]

Víš obvykle, po čem toužíš? [IV, 1]

Nezávidíš občas jiným živočichům, kteří, jak se zdá, dovedou žít bez naděje (kupř. ryba v akváriu)? [IV, 3]

Za předpokladu, že dokážeš rozlišit své vlastní naděje a naděje, které do tebe vložili ostatní (rodiče, učitelé, přátelé, milovaná bytost), jsi více sklíčený, když se nenaplní ty první či ty druhé? [IV, 13]

Co doufáš získat cestováním? [IV, 14]

Když víš, že je někdo nevyлéčitelně nemocný, vzbudil bys v něm naděje, o kterých víš, že jsou falešné? [IV, 15]

Co bys očekával v opačné situaci? [IV, 16]

⁶⁹⁸ Umístění dané otázky v rámci textu díla je uvedeno v hranatých závorkách za jednou každou otázkou.

Na čem bys zakládal své každodenní aktivity, rozhodnutí, plány atd. pokud ne na nějaké vágní či určité naději? [IV, 23]

Vezmeš-li v úvahu mrtvého člověka, které jeho naděje se ti zdají marné: ty, které realizoval, nebo ty, které nechal neuskutečněné? [IV, 25]

Jaký je rozdíl mezi vtipem a humorem? [V, 2]

Když cítíš, že někdo vůči tobě projevuje antipatii, je podle tebe jednodušší odpovědět mu vtipem, nebo humorem? [V, 3]

Je tvá idea humoru:

smát se třetím osobám?

smát se sobě samému?

přimět někoho k tomu, aby se uměl smát sám sobě, aniž by se při tom cítil zahanben? [V, 4]

Máš humorné pocity, když jsi sám? [V, 7]

Když řekneš, že má někdo smysl pro humor, myslíš tím, že on rozesměje tebe, nebo že ty rozesměješ jeho? [V, 8]

Odhalil tě někdy tvůj smysl pro humor jako někoho odlišného od toho, kým bys chtěl být – nebo tě (jinými slovy řečeno) tvůj vlastní smysl pro humor nikdy nešokoval? [V, 19]

Co můžeš snést jedině s humorem? [V, 22]

Mění se smysl pro humor s věkem? [V, 24]

Kolik bys chtěl mít peněz? [VI, 5]

Když by ses ocitl v situaci, kdy bys nemusel pracovat a mohl žít z úroků akcií, pomohlo by ti, kdybys pokračoval v práci, aby ses necítil jako vykořisťovatel? [VI, 14]

Vzal jsi někdy bankovku s portrétem slavného básníka nebo generála, jehož sláva takto přecházela od jednoho člověka k druhému, zapálil ji a následně se zamyšlen nad popelem ptal, co se stalo s hodnotou, kterou garantovala? [VI, 25]

Vzpomeneš si, od jakého věku ti přišlo přirozené vlastnit nějakou věc, anebo ji naopak nevlastnit? [IX, 1]

Komu podle tebe patří (například) vzduch? [IX, 2]

Co považuješ za svůj majetek:

něco, co jsi koupil?

něco, co jsi zdědil?

něco, co jsi sám vyrobil? [IX, 3]

Víš, co potřebuješ? [IX, 7]

Řekněme, že jsi koupil parcelu: jak dlouho ti bude trvat, než budeš mít pocit, že ti stromy na parcele patří; tedy než budeš pociťovat radost či alespoň uspokojení z toho, že máš právo je pokácet? [IX, 8]

Když se zastavíš na ulici, abys dal něco žebrákovi, proč to děláš co nejrychleji a co nejméně nápadně? [IX, 11]

Kdo tě naučil rozdíly mezi majetkem, který ztrácí na hodnotě, a majetkem, který nabývá na hodnotě; nebo tě to nikdo neučil? [IX, 13]

Co máš rád na Novém zákoně? [IX, 23]

Bojíš se smrti, a pokud ano, v jakém věku ses jí začal obávat? [X, 1]

Pokud se nebojíš smrti (protože uvažuješ materialisticky, protože neuvažuješ materialisticky), děsí tě umírání? [X, 3]

Chtěl bys raději umírat za plného vědomí, anebo zemřít náhle – zabit padající cihlou, infarktem, explozí atd.? [X, 18]⁶⁹⁹

⁶⁹⁹ FRISCH, M. *Questionnaire*.

Příloha III: Korespondence s Kristien De Proost

Zde uvádím v editované a do češtiny přeložené podobě korespondenci, kterou jsem vedl s Kristien De Proost od 25. listopadu do 17. prosince 2020 na téma autorského čtení. Toto elektronické dopisování mělo formu otázek, které jsem Kristien kladl na základě zkušeností ze společného online workshopu (srov. kap. 11.4).

V: Co pro Tebe představuje koncept (veřejného) autorského čtení?

K: Pro mě je to komunikace mezi autorem a posluchači, ne jenom pomocí připravených slov/znaků napsaných na papíře, ale celým jeho tělem a zvukem, což dle mého názoru může komunikovat stejně silně jako samotný text.

V: Myslíš, že existuje nějaké propojení mezi textem a vizuálním podnětem/obrazem?

K: Ano, myslím si, že určité spojení existuje. Dokonce i tehdy, když je text pouze slyšen, můžeme přirovnat jeho zvuk k barvám a význam k tvarům. A naopak. Text a obraz komunikují, ať už jsou přenášeny v jakékoli formě. Náš mozek je dokáže interpretovat, a to i tehdy, když nejsou hmotné.

V: Jaký je hlavní rozdíl mezi tichým čtením a hlasitým čtením o samotě, pokud vůbec nějaký rozdíl je?

K: Ano, podle mě v tom rozdíl je. Během hlasitého čtení se odehrává více procesů, je zapojeno více svalů, popř. jiné svaly! Ve hře je navíc zvuk, hlasitost, proudící vzduch; a jako „příjemce“ obdržíš text dvojnásob – vizuálně i zvukově. Když se mám naučit nějaký text, vždy začínám tím, že si jej hlasitě čtu. Jednak proto, abych slyšela, jak zní, ale i proto, že toto dvojnásobné vnímání mi pomáhá se ten text naučit rychleji.

V: Co považuješ za prvotní impulz při psaní (autorského) textu?

K: Pro mě osobně to je myšlenka, která mi krouží v hlavě. Často už ji dokonce mám ve své hlavě „napsanou“. Pak skládám slova do určitého pořadí, která zkusím měnit. A i když jsou ta slova pak už napsaná na papíře, stále se to pořadí mění: přidávám další slova a myšlenky, které se občas vyrojí v mé hlavě, ale občas se také objeví přímo na papíře během toho, co píšu písmena.

V: Co je podle Tebe největším přínosem (veřejného autorského) čtení?

K: Živost, tón, rytmus, napětí... Některé mezery jsou ale možná příliš moc vyplněny, takže je posluchači trochu odebrán prostor pro imaginaci. Veřejné autorské čtení mi přijde (v tom nejlepší slova smyslu) jako naplnění jedné z mnoha možností: možností daného

okamžiku, daného společenství lidí a daných podmínek. V jakékoli jiné kombinaci je význam, zkušenost i komunikace jiná.

V: Jaké jsou nejspecifičtější vlastnosti autorského čtení online?

K: Špatný zvuk. A také to, že vzduch obklopující autora se nedotýká vzduchu kolem posluchače. Občas je také rozmazaný obraz. Ale to je vlastně také komunikace a významotvorná věc.

V: Existuje podle Tebe nějaká hranice mezi hlasitým čtením a performancí?

K: Tohle je záludná otázka. Nejprve jsem chtěla říct, že není. Ale pak jsem se sama sebe zeptala: Je to bez přítomnosti diváků stále ještě performance? Když čteš nahlas jen sám pro sebe? Myslím si, že esencí performance je přítomnost komunikace. V tomhle slova smyslu je každé hlasité čtení performancí, pokud je přítomný někdo, kdo poslouchá.

V: Mohla bys krátce popsat proces komunikace s posluchačem/divákem skrze čtení autorského textu?

K: Na začátku je napětí – před tím, než se řekne či přečte první slovo. Je to prostor pro očekávání, spekulování, koncentraci na obou stranách. Zároveň mají obě strany vizuální vjemy. Tohle všechno vytváří význam, konverzaci ne-jazykových znaků. A do toho přichází mluvené slovo. A s tím slovem více významů – jazykových i ostatních. Text, autor, jeho způsob čtení (tón, pochybnosti, pohyby, zvuky, výrazy...), posluchač/divák a jeho reakce (pohyby, zvuky, výrazy, jazyk...) – to všechno je zahrnuto v procesu výměny znaků, který je otevřený pro interpretaci všech zúčastněných.