

(10) [...] Čeho jiného se mohli mí čtenáři nadát od takových kavalířských jmen jako Howard, Mordaunt, Mortimer či Stanley, nebo zas od takových unylých a romantických jmen jako Belmour, Belville, Belfied a Belgrave než stránek plných pošetilostí jako ty, které za posledních padesát let byly takovými jmény křtěny?<sup>25</sup>

Tato pasáž nám nabízí i další věci k úvaze. Autor na jedné straně předpokládá kompetenci svého Modelového Čtenáře a zároveň ji i vytváří. I my, kteří nemáme čtenářskou zkušenost s rytířskými romány, jakou disponovali čtenáři Waltera Scotta, jsme nicméně vyzváni domýšlet se, že určitá jména jsou konotacemi „rytířských hrdinů“ a že určité rytířské romány jsou obydleny právě těmito postavami, obdařenými nechvályhodnými vlastnostmi.

Takže předvídat svého Modelového Čtenáře neznamena pouze „doufat“, že existuje; znamená to rovněž působit na text tak, aby jej konstruoval. Text sice spočívá na kompetenci, přispívá však i k produkci takovéto kompetence. Je tedy možno říci, že text není tak líný, jak se zdá, a že jeho požadavek kooperace není zase tak liberální, jak by nám rád namluvil? Podobá se krabici s prefabrikovanými komponenty, z nichž uživatel může složit jeden a pouze jeden typ finálního produktu, nedopustí-li se při montáži sebemenší chyby, nebo se podobá spíše legu, které umožňuje konstruovat nejrůznější tvary podle vlastní volby? Je to jenom velice drahá krabice s kostkami, z nichž vyjde nakonec vždycky Gioconda, nebo spíše penál s pastelkami?

Existují texty ochotné vzít si na starost možné události předvídané schématem 1? A existují texty, které by počítaly s těmito odchylkami, napovídaly je, čekaly na ně? A existují texty „otevřené“, umožňující bezpočet čtení, z nichž by každé poskytlo nekonečnou potěchu? A odřikají se texty přinášející potěchu postulování Modelového Čtenáře, nebo postulují čtenáře s odlišným naturelem?<sup>26</sup>

Mohli bychom se pokusit o různé typologie, jejich seznam by však budil dojem řady donekonečna stupňovaných odstínů.

<sup>25</sup> Scott, Walter: *Waverley* (překlad Hana Skoumalová). Praha, SNKLU 1962, s. 11.

<sup>26</sup> Co se otevřeného díla týče, odkazujeme pochopitelně k naší knize *Opera Aperta* (Eco 1962). Doporučujeme však vydání v edici Tascabili Bompiani, které přináší dodatečné redakce textu a jako přílohu studii „O možnostech generování estetických sdělení v rajské řeči“.

Raději naznačíme v intuitivní rovině dva extrémny, a pak se vrátíme a budeme se snažit najít jednotnou a sjednocující reguli, generativní transcendentální matici.

### 3.3. TEXTY „UZAVŘENÉ“ A TEXTY „OTEVŘENÉ“

Pragmatickou situaci, jejíž příklad přináší vyobrazení 1, někteří autoři velice dobře znají. Domnívají se však, že jde o deskriptci řady náhodností sice možných, ne však nevyhnutelných. A proto také svého Modelového Čtenáře vymezují se sociologickou obezřetností a vedou ho brilantně statisticky udržovanou zlatou střední cestou: obracejí se jednou k dětem, pak k milovníkům hudby, k lékařům a k homosexuálům, surfařům, maloměšťáckým paničkám a milovníkům anglických látek, potápěčům a žabím mužům. Jak tomu říkají reklamní pracovníci, „vybírají si svůj *target*, svůj terč (terč totiž nijak zvlášť nekooperuje – čeká, až bude zasažen). Počínají si tak, aby každý termín, každý slovní obrat, každou encyklopedickou referenci mohl čtenář s co největší pravděpodobností pochopit. Snaží se vyvolat u čtenáře zcela určitý efekt, a aby si byli jisti tím, že se, dejme tomu, čtenáře opravdu zmocní děs, oznámí mu to pro jistotu předem: „A pak došlo k něčemu děsivému.“ Na jisté úrovni se tato hra dařívá.

Nicméně postačí, aby se některá z knih Carolyny Inverniziové, psaných pro turínské švadlenky z konce devatenáctého století, dostala do rukou nějakého zmlsaného konzumenta literárních kýčů, a nastane velká slavnost transverzální literatury, interpretací mezi řádky, ochutnávka trivialit, oslava huysmansovské záliby v koktavých textech. Text, který byl „uzavřený“ a represivní, se v tu ránu promění v text dokořán otevřený, stane se z něj přístroj na výrobu perverzních dobrodružství.

Může však dojít k něčemu ještě horšímu (nebo lepšímu, těžko říci), a sice k tomu, že kompetence Modelového Čtenáře nebyla odhadnuta a předvídána s dostatečnou přesností – vinou chybějící historické analýzy, omylu při sémiotickém hodnocení, kultur-

ního předsudku nebo podcenění okolností recepce. Výborným příkladem takového interpretačního dobrodružství jsou *Tajnosti pařížské* Eugèna Suea. Text zamýšlený coby pikantní pitoreskní příběh vyprávěný dandym, jež byly určené kultivované veřejnosti, čte proletariát jako přesvědčivé sociálnědemokratické líčení své poroby. Autor si to uvědomí a příběhy píše dál, tentokrát už pro proletariát, a odívá je sociálnědemokratickými moralitami ve snaze tuto „nebezpečnou“ společenskou třídu přesvědčit, aby potlačila své zoufalství a osvojila si důvěru ve spravedlnost a dobrou vůli tříd zámožných. Jeho dílo, označené Marxem a Engelsem za vzor reformistické rétoriky, vykoná tajemnou pouť hlavami svých čtenářů a tyto čtenáře pak najdeme na barikádách roku čtyřicátého osmého při pokusu o revoluci, a to právě díky tomu, že si mimo jiné přečetli *Tajnosti pařížské*.<sup>27</sup> Že by tato kniha obsahovala i takovou možnou aktualizaci; že by jako průsvitku kreslila na svých stránkách i takového Modelového Čtenáře? Proč ne, pokud tento čtenář bude při čtení přeskakovat moralizující pasáže – nebo *nebude-li je chtít pochopit*.

Nic není otevřenější než uzavřený text. Pokud ovšem je jeho otevřenost důsledkem vnitřní iniciativy, využitím textu, a nikoli poddáním se jeho delikátní manipulaci. To pak spíš než o kooperaci jde o násilí. Násilí je ostatně možno páchat i na textu (knihu je možno i zhltnout, jak to udělal apoštol na ostrově Pathmos) a vytěžit ze svého počínání křehkou potěchu. Zde se však zabýváme textovou kooperací jakožto činností textem podnícenou, a tyto modality nás tudíž nezajímají. Ale pozor, nezajímají nás v tomto rámci? Valéryho motto – *il n'y a pas de vrai sens d'un texte* – můžeme číst dvěma způsoby. Buď si každý může s textem dělat, co chce, což je čtení, které nás nezajímá, nebo text nabízí možnost bezpočtu interpretací, což je naopak právě čtení, jímž se budeme zabývat.

O „otevřeném“ textu můžeme mluvit, jestliže jeho autor ví, co by mohl vytěžit z vyobrazení 1, bude-li je číst jako model pragmatické situace, kterou nemůže eliminovat, a brát je jako hypotézu

27 Srov. Eco 1976, především „Sue: il socialismo e la consolazione. O problémech „aberrantní“ interpretace viz dále Delle difficoltà di essere Marco Polo in *Dalla periferia dell'impero*. Milano, Bompiani 1977. Srov. rovněž Paolo Fabbri (1973) nebo Eco a Fabbri (1978).

regulující jeho strategii. Tak rozhodne (a právě zde typologie textů riskuje, že se promění v kontinuum nuancí), do jaké míry by měl mít čtenářovu kooperaci pod kontrolou, kde by ji měl vyvolat, řídit a kde by ji měl nechat, aby se proměnila ve volné interpretační dobrodružství. Řekne /květ/ a jakkoli ví (a chce, aby tomu tak bylo), že se ze slova bude hrnout vůně všech nepřítomných květů, ví rovněž, že tu nejde o *buket* správně dozrálého líkáru, a svou hru nekonečné semiózy bude protahovat a zkracovat podle libosti.

S pomocí obezřetné strategie se pokusí o jedno: ať si je počet možných interpretací jakýkoli, zařídí, aby jedna byla ozvěnou druhé, aby jedna druhou nevylučovala, ale naopak podpírala.

Pak bude moci postulovat, jak je tomu ve *Finnegans Wake*, ideálního čtenáře postiženého ideální nespavostí a vybaveného naprosto variabilní kompetencí. Tento ideální čtenář musí především disponovat znalostí angličtiny (i když kniha v „opravdové“ angličtině vlastně napsána není) a určitě to nesmí být helénský čtenář z druhého století našeho letopočtu, který by nevěděl, že existuje město Dublin, a nemůže to být nevzdělanec s lexikem o dvou tisících slovech (nebo může, pak se ale bude jednat o nový případ volného použití, o němž se rozhoduje zvenčí, nebo o čtení zásadně zredukované, omezené na nejočividnější diskurzivní struktury) (srov. 4.).

Takže *Finnegans Wake* očekává svého ideálního čtenáře, který má k dispozici spoustu času, je obdařen asociačním důvtipem a má vlastní encyklopedii s rozvolněnými hranicemi; v žádném případě to však nemůže být *libovolný* typ čtenáře. Tento text si svého Modelového Čtenáře konstruuje volbou stupňů jazykové obtížnosti, hojností referencí a rovněž tím, že v sobě chová klíče, odkazy a třeba i variabilní možnosti čtení křížem krážem. Modelový Čtenář *Finnegans Wake* je operátor schopný realizovat během času co největší počet takovýchto čtení.<sup>28</sup>

Jinými slovy řečeno, i Joyce posledního tvůrčího období, autor vůbec nejotevřenějšího díla, o němž může být řeč, konstruuje svého

28 Srov. Umberto Eco: *Le poetiche di Joyce* (Joyceovy poetiky), Milano, Bompiani 1966. Srov. rovněž „Semantica della metafora“, (Sémantika metafory) in Eco 1971.

čtenáře s pomocí textové strategie. V referenci ke čtenářům, které nepostuluje a které neprodukuje, se tento text buď stane nečitelným (ještě víc, než už je), nebo z něj bude jiná kniha.

### 3.4. POUŽITÍ A INTERPRETACE

Musíme tudíž odlišit volné použití textu koncipovaného jako imaginativní stimul od interpretace textu otevřeného. Právě na této hranici se zakládá – aniž by docházelo k nějakým teoretickým mnohoznačností – možnost toho, co Barthes označuje jako rozkoš z textu. Je třeba rozhodnout: buď je text používán jako text přinášející slast, nebo určitý text za konstitutivní základ své strategie (a tudíž své interpretace) považuje stimulaci užití co nejvolnějšího. Těmto našim tvrzením je však třeba uložit určité meze a dodat, že pojem interpretace stále ještě k sobě váže dialektiku mezi strategií autora a odpovědí Modelového Čtenáře.

Pochopitelně se v praxi může vyskytnout i estetika volného, aberativního, žádoucího a zlomyslného užití textů. Borges vedl čtenáře k tomu, aby četl *Odyseu* jako dílo napsané až po *Aeneidě*, nebo středověký spis *De Imitatione Christi* jak text napsaný Célinem. Jsou to nádherné, vzrušující a dokonale realizovatelné návrhy. A navíc kreativní jako žádné jiné, protože fakticky je tu produkován nový text (*Quijote* Pierra Menarda je například velice odlišný od Cervantesova *Dona Quijota*, se kterým se náhodou slovo od slova shoduje). A na tom, že psaním tohoto jiného textu (nebo textu Jiného) je prováděna kritika textu původního, nebo že jsou objeveny jeho skryté možnosti či hodnoty, není vůbec nic divného; nic totiž neodhaluje víc než karikatura, právě proto, že se zdá být (aniž by ale byla) karikovaným objektem. Na druhé straně některé převyprávěné romány jsou určitě hezčí než ty původní, protože to jsou „jiné“ romány.

Z hlediska obecné sémiotiky a ve světle komplexnosti pragmatických procesů (vyobrazení 1) a kontradiktorního charakteru Globálního Sémantického Pole, jsou všechny tyto operace teore-

ticky vysvětlitelné. Může-li však být řetězec interpretací nekonečný, jak nám předvedl Peirce, pak univerzum diskurzu intervenuje tak, že formát encyklopedie omezuje. A text není nic jiného než strategie konstituující univerzum svých interpretací – ne-li přímo legitimních, tak aspoň legitimizovatelných. Všechna další rozhodnutí použít volně text odpovídají rozhodnutí rozšířit univerzum diskurzu. Dynamika neomezené semiózy to nezakazuje, naopak k tomu vybízí. Je třeba přitom jenom vědět, co chceme, zda-li udržovat v chodu semiózu, nebo interpretovat text.

Na závěr dodejme, že texty uzavřené kladou užití mnohem větší odpor než texty otevřené. Jsou koncipovány pro jasně definovaného čtenáře s úmyslem řídit represivně kooperaci, přesto ponechávají dostatečně elastické prostory. Vezměte si třeba detektivky Rexe Stouta a vztah mezi Nero Wolfem a Archie Goodwinem interpretujte jako vztah „kafkovský“. Není to nic nesnadného. Text takové užití docela dobře snáší, nepříjde se ani o potěchu z fabule a o radost z nalezení vraha. Pokuste se ale naopak Kafkův *Proces* číst jako detektivku. Zakázat vám to nikdo nemůže, z hlediska textu však výsledek bude velice nešťastný. To už by bylo možná lepší balit si do stránek této knihy marihuanu. Požitek by z toho byl určitě větší.

Proust mohl číst jízdní řád železnice a v názvech zastávek ve Valois nacházet něžné a labyrintické ozvěny nervalovského hledání Sylvie. Nešlo tu samozřejmě o interpretaci jízdního řádu, ale o jeho legitimní, bezmála psychedelické použití. Železniční jízdní řád jako takový předvídá jeden jediný typ Modelového Čtenáře: karteziánského operátora, vybaveného bdělým smyslem pro nezvratnost časových následností.

### 3.5. AUTOR A ČTENÁŘ JAKO TEXTOVÉ STRATEGIE

Účastníky procesu komunikace jsou mluvčí, sdělení a adresát. Mluvčí i adresát bývají často sdělením gramaticky manifestováni: /Já ti říkám, že.../.

takový že se dostaví až v pokročilé (a zopakované) fázi čtení. Z hlediska diskurzu, který zde vedeme (a v jehož rámci se snažíme identifikovat textové uzly, v nichž je ten či onen typ kooperace vyžadován), je teoretické rozhodnutí zoufalou záležitostí. Víme, aspoň po provedené kritické rekonstrukci, že text má, nebo by měl mít tu či onu aktanční strukturu, stěží bychom však mohli říci, ve které fázi kooperace je Modelový Čtenář vyzván, aby ji identifikoval.

## 9.2. IDEOLOGICKÉ STRUKTURY

Totéž je možno říci o strukturách, které jsme označili za struktury ideologické a jimiž byl v textologickém bádání posledních desetiletí dán velký prostor.<sup>76</sup> Na základě toho, co bylo řečeno o sémiotické povaze ideologií v *Traktátu* (3.9), hned zpočátku poznamenáváme, že zatímco aktanční osnova se prezentuje – coby výzbroj encyklopedie, ještě než dojde k její realizaci v textu – jako systém opozic, neboli s-kód (viz *Traktát*, 1.3 a Eco, 1977), ideologická struktura (jak na úrovni kompetence encyklopedické, tak ve své textové aktualizaci) se reprezentuje jako kód ve vlastním slova smyslu, neboli jako systém korelací. Mohli bychom dokonce říci, že ideologická struktura se manifestuje, jakmile jsou axiologické konotace přidruženy k aktančním pólům vepsaným do textu. A text předvedl svou ideologii průsvitu, jakmile je aktanční osnova pověřena hodnotovými soudy a role vehikulují axiologické opozice: dobrý versus špatný, pravdivý versus nepravdivý (nebo také život versus smrt či příroda versus kultura).

A teprve zde si plně uvědomujeme to, co v 4.6.7. bylo sotva naznačeno: ideologická kompetence Modelového Čtenáře se ujímá řízení volby aktanční osnovy a velkých ideologických opozic. Například čtenář, jehož ideologická kompetence záleží v hrubé, ale účinné opozici mezi duchovními hodnotami (konotovanými jako „dobré“) a materiálními hodnotami (konotovanými jako „špatné“), může být u prózy, jako je *Smrt v Benátkách*, v pokušení

<sup>76</sup> Srov. například naše úvahy o Jamesi Bondovi, *Tajnostech pařížských*, *Supermanovi* atd. v Eco, 1965a, 1965b, 1968, 1976.

aktualizovat velké opozice, které označíme za ideologické (Aschenbachovy estetické zájmy versus jeho fyzické sklony, a tudíž duch versus hmota), a v rovině ideologických struktur prvním přisoudit marker „pozitivnosti“ a druhým marker „negativnosti“. Je to sice čtení spíš chudé a neproblematické, chtěli jsme je však uvést jako příklad toho, jak ideologická kompetence determinuje aktualizaci hloubkových struktur textu. Takovouto kompetenci může text pochopitelně u svého čtenáře předvídat a snažit se ji – ve všech nižších úrovních – narušit a přimět čtenáře identifikovat komplexnější aktanční a ideologické struktury.

Existují i případy dekodifikace „aberantní“ (tu více, tu méně úspěšně).<sup>77</sup>

Typické jsou v tomto ohledu *Tajnosti pařížské* (srov 3.3). Ideologické tendence proletářských čtenářů tu fungovaly jako „komutátor“ kódu a přiměly jej aktualizovat diskurz vytvořený s reformistickým záměrem v revolučním duchu. Ideologická kompetence nepůsobí na interpretaci nutně jako brzda, může působit i jako stimul. Občas vede k tomu, že v textu je objeveno něco, čeho si sám autor nebyl vědom, co však text tak či onak vehikuloval.<sup>78</sup>

## 9.3. MEZE A MOŽNOSTI HLOUBKOVÉ INTERPRETACE

Co se však stane, jestliže čtenář při identifikování hloubkových struktur vynese na světlo něco, co autor neměl v úmyslu tvrdit a co text jakoby s naprostou zřejmostí předkládá? Očividně se dotýkáme velice křehké meze, oddělující interpretační kooperaci od hermeneutiky. Není ostatně právě hermeneutice vlastní tvrdit o sobě, že to je právě ona, kdo v textu nachází pravdu, kterou pak nabízí, umožňuje zhlédnout, nechává prosvítat?

Jistě, je hermeneutika a hermeneutika. Etymologie Isidora ze Sevilly a celá řada etymologií Heideggerových chtějí přimět slova k tomu, aby říkala něco, co – má-li si encyklopedie uchovat svou objektivní společenskou existenci – říkat nemohou. Středověká čtení Vergilia používala jeho textů jako proroctví a jeho diskurz

<sup>77</sup> U pojmu aberantní dekodifikace jsme se už několikrát pozdrželi (Eco 1968, 1977, Eco a Fabbrì 1978), dále viz schéma 1 v této knize (převzaté z *Traktátu* 2.15). Termínu /aberantní/ není třeba přisuzovat negativní konotaci, chápeme jím výlučně dekodifikaci, která se nepřizpůsobuje intencím autora komunikačního aktu a obrací je v opak. Takováto dekodifikace je aberantní vzhledem k předpokládanému efektu, může však konstituovat způsob, jak nechat sdělení povědět, co povědět mohlo, nebo i další věci, tak či onak vzhledem k záměřům příjemce zajímavé a funkční.

<sup>78</sup> Nemáme zde v úmyslu uvažovat nad tím, zdali se Sue považoval za revolucionáře, byť byl sociální demokrat. Ideologické struktury se netýkají intencí adresáta, ale toho, co text manifestuje nebo virtuálně obsahuje. Netýkají se ani tak jmen či nálepek, jako aktualizovatelných sémiotických struktur. Sue mohl z idiosynkratických důvodů označovat za „revoluční ideologii“ něco, co jiní (například Marx a Engels, kteří Suea čtení) nazývali „ideologií reformistickou“: opozice označení či nálepek

znásilňovala. V těchto případech text není interpretován, ale používán s volností, s jakou je používán balíček tarotových karet.

Něco jiného však nastane, prochází-li někdo textem, aby z něj vytěžil závěry týkající se hlubokých autorových pohnutek, nebo aby v něm našel stopy ideologie, již si autor sám nepřipouštěl. Sue chtěl být revolucionář a napsal knihu mírně reformistickou. Jeho proletářští čtenáři v ní však objevili revoluční apel. Kdo měl pravdu? V Dupinově trilogii chtěl Poe vyprávět příběh jasnozřivé myslí, nemálo čtenářů v ní však vidělo inscenaci divadla podvědomí. Je správné nebrat v potaz četná a explicitní autorova tvrzení o Dupinově jasné a kontrolované racionalitě?

Předpokládejme existenci narativního textu, napsaného během posledních let, v němž se nejenom na úrovni individuí, vlastností a relací, ale na úrovni samotných syntaktických struktur s obsedantní naléhavostí manifestují aktanční nepřesnosti, záměny anafor, prudké přechody z první osoby k osobě třetí, a kde tudíž nastávají nesnáze s tím, jak rozpoznat a učinit rozpoznatelnými jak subjekty, vložené do hry výpovědi, tak samotný subjekt autora, chápaného jako výpovědní strategie. Není nijak nesnadné přisoudit to, co bylo právě řečeno, celé řadě experimentálních či avantgardních textů, což nás opravňuje k domněnce, že jejich autoři měli na mysli právě veškeré aspekty běžné encyklopedie, podle nichž takovéto výrazové prostředky souvisejí s obsahy duševní disociace a krize osobnosti. Mezi jinými jeho obsahy je třeba takovému textu přisoudit i nepopisované, ale jako styl, jako organizační modalita diskurzu manifestované schizomorfní vidění. Autor coby empirický subjekt výroku si mohl být více či méně vědom toho, co dělá, jako text to však prostě neudělal: nemusím vědět, že určité slovo má určitý význam, jestliže je však vyslovím, pak jsem prostě řekl, co jsem řekl. V rovině psychologické se pak třeba bude mluvit o nevhodné poznámce, bude se říkat, že jsem to zrovna neměl v hlavě v pořádku, že jsem hlupák, nebo že jsem se přeřekl.

ponechávala a ponechává opozice ideologické, vyjevující se v *Tajnostech pařížských*, nedotčené a beze změny, jako třeba opozici „oceán lidového hněvu versus osvětlená charitativní akce kapitálu“, konotující opozici „riziko, jemuž je třeba se vyhnout, versus optimální řešení“. Pochopitelně není snadné číst Suesa a přitom oddělovat tyto ideologické opozice od způsobu, jímž je autor opatřuje nálepkami. Nikoli náhodou si objasnění těchto kontradikcí mezi rovinou diskurzivní a rovinou ideologickou vyžaduje kritickou analýzu jako příklad „excellentní“ interpretační kooperace, která neděluje prémii autorovi, ale textu, neboli Autoru Modelovému, a ne empirickému.

To jsme se však už ocitli v docela jiné situaci. Tu bychom mohli jako příklad předvést na jiném textu, vydaném v době, kdy objevy psychiatrie a psychoanalýzy ještě neprošly na veřejnost (nebo na textech autorů sice současných, ale nevybavených větším rozsahem vlastní encyklopedie). Takovýto text může vyprávět třeba bezvýznamný příběh, a přitom používáním obsedantních metafor nebo pomocí partikulárního syntaktického uspořádání dokáže budit dojem, že jako na průsvitce zobrazuje schizoidní postoje nebo projevy Oidipova komplexu. Můžeme však tvrdit, že tato struktura je částí obsahu, který má Modelový Čtenář aktualizovat?

Interpretaci rozumíme (v rámci této knihy) sémantickou aktualizaci všeho, co text jakožto strategie chce skrze kooperaci se svým Modelovým Čtenářem povědět – a to způsoby a na úrovních popsanych v předchozích kapitolách. Pak můžeme rovněž tvrdit, že text, který manifestuje schizoidní osobnost svého autora, nebo jeho oidipovský komplex, není textem, který by k tomu, aby tyto podvědomé tendence vyšly najevo, vyžadoval kooperaci ideálního čtenáře. Jejich ozřejmení není záležitost textové kooperace; patří spíše do kompetence následné fáze přístupu k textu, kdy se totiž po jeho sémantické aktualizaci přikročí k jeho hodnocení, k jeho kritice, přičemž tato kritika může být zaměřena k několika cílům: k hodnocení efektu „estetického“ (ať už tomuto efektu poskytneme jakoukoli definici), k hodnocení vztahů mezi ideologií, autorovými stylistickými řešeními a ekonomickou situací, k pátrání po podvědomých strukturách, manifestujících se prostřednictvím struktur aktančních (aniž by přitom konstituovaly jejich obsah v intencích autora). Právě proto by takováto důležitá a plodná psychologická, psychiatrická nebo psychoanalytická šetření měla náležet k využití textu ve smyslu dokumentárním a být situována do fáze následující po jeho sémantické aktualizaci (i kdyby se oba procesy vzájemně podmiňovaly). Asi jako kdyby u výroku /ke všemu se přiznávám/ textová kooperace měla za úkol aktualizovat sémantické explicitace, definovat topik, zkrátka osvětlit odlehlé presupozice a okolnosti

vyřčení tohoto lingvistického aktu, a jako kdyby naopak použití textu jako svědectví, že se mluvčí provinil nějakým přečinem, bylo předmětem použití dokumentárního. To by však bylo totéž jako tvrdit, že vyvozovat z výroku /pojď sem, prosím/, že mluvčí byl veden zřejmým přáním, abych k němu šel, není předmětem textové kooperace, zatímco my naopak máme dojem, že tento typ úsudku je esenciální částí aktualizace sdělení. Dejme tomu, že existuje text, v němž autor zcela evidentně nemohl znát encyklopedické údaje, díky nimž série akcí či relací vyjadřuje dané psychické obsahy, a z něhož je nicméně zcela zřejmé, že veškerá textová strategie tu fatálně směřuje k tomu, aby do něj byly vkládány právě takovéto obsahy. Jako typický případ by nám tu mohl posloužit Sofoklův *Oidipus král*, aspoň ve Freudově verzi. My nyní pochopitelně tuto tragédii můžeme číst jako referenci k encyklopedii registrující mezi svými subkódy i výsledky freudovské hyperkodifikace, je však třeba připomenout, že Sofokles jako subjekt výroku ani Sofokles jakožto textová strategie k této encyklopedii odkazovat nemohli. Přesto se však Oidipovo slepé úsilí vytěsnit několikrát mu předloženou pravdu zdá být prvotním obsahem Sofoklova textu (viz čtení v termínech možných světů a strukturálně nezbytných relací v kapitole 8). Řekneme tedy, že v tomto případě autor právě zakládal nové údaje kódu, nebo encyklopedie. Text jako akt invence (viz definici této kategorie v *Traktátu*, 3.6.7 a dále) zakládá nový kód, zavádí poprvé korelaci mezi expresivními elementy a údaji obsahu, které sémantický systém do té doby nedefinoval a neorganizoval. Freudova verze krále Oidipa v tomto případě konstituuje legitimní postup textové kooperace, aktualizuje to, co v textu je, i co do něj jako strategii komunikativního aktu vkládá. Nakolik si byl empirický Sofokles coby subjekt tohoto aktu vědom toho, co s textem dělá, to je pak opravdu záležitost úzu, symptomatologické čtení, a vymyká se aktivitě definované teorií textové kooperace; týká se, chceme-li, Freuda v pozici Sofoklova osobního lékaře, a ne Freuda jakožto Modelového Čtenáře *Oidipa krále*. Což nás vede k tomu,

abychom připomenuli (nebo zopakovali), že Modelovým Čtenářem *Oidipa krále* není ten čtenář, na kterého Sofokles myslel, ale ten, kterého Sofoklův text postuluje.

Právě tak je jasné, že Sofoklův text při postulování svého Modelového Čtenáře jakožto kooperační strategie konstruuje čtenáře schopného vynést na povrch dosud ukryté údaje obsahu (pochopitelně pokud připustíme, že Sofokles nebyl první, kdo si uvědomil fenomény známé jako oidipovský komplex, a že v encyklopedii řecké kultury oné doby ještě nebyly kompetence na toto téma zorganizované, třeba jako intertextová tradice). Jinými slovy řečeno: Po Modelovém Čtenáři *Oidipa krále* je požadováno, aby kooperativně konal tytéž operace rozpoznání relací, k jejichž konání byl vyzván i Oidipus jako postava – a které vykonal opožděně. V tomto smyslu některé narativní texty při vyprávění příběhu postavy poskytují sémanticko-praktické instrukce svému Modelovému Čtenáři, jehož příběh vyprávějí. Právem se můžeme domnívat, že se do jisté míry totéž děje v každém narativním textu a možná i v mnoha jiných, které narativní nejsou. *De te fabula narratur*.

Abychom lépe vyznačili rozdíl, který se tu snažíme vymezit, vezměme si jako příklad jednu z interpretací, které Maria Bonaparteová věnovala dílu Edgara Allana Poea.<sup>79</sup> Na začátku své studie „Smutek, nekrofilie, sadismus“ se zabývá řadou symptomatologických pojednání o básnickově díle a dochází k závěru, že tento muž (kterého už Lauvrière označil za superiorního degeneráta a Probst za epileptika) byl totální impotent, ovládaný pocitem, který zakusil jako dítě při pohledu na svou matku – zemřela na souchoť – na katafalku, díky čemuž byl v dospělosti chorobně přitahován, ve fikci stejně jako ve skutečnosti, ženami obdařenými morbidními a mrtvolnými atributy jeho matky. Z toho vycházejí jeho lásky k nemocným ženám-dětem, a proto jsou také jeho příběhy plně oživlých mrtvol.

Údaje jsou tu pochopitelně bez rozdílu čerpány jak z básnickova života, tak z jeho literárního díla. Tento přístup, korektní při psy-

<sup>79</sup> Viz Bonaparte, Maria: *Psicoanalisi e antropologia*. Bologna, Guaraldi 1971.

chologickém zkoumání osobnosti jménem Edgar Allan Poe, je však třeba zahrnout u zkoumání Modelového Autora, kterého si čtenář při čtení těchto textů představuje a kterého si potřebuje představovat, i když nezná životopisné údaje Edgara Allana Poea. V tomto případě můžeme klidně říci, že Marie Bonaparteová používá Poeovy texty jako dokumenty, jako symptomy, jako psychiatrické protokoly. Škoda, že to nemohla udělat, dokud byl Poe naživu, a přispět tak k jeho vyléčení z obsedantních stavů – což ovšem není její vina. Poe je po smrti a nám po něm zůstává radost (velice lidská a vědecky přínosná) z úvahy nad exemplárními příběhy velkého člověka a nad tajemnými uzly svazujícími nemoc s tvůrčí činností.

To všechno nemá nic společného s textovou sémiotikou, ani s analýzou toho, co čtenář může v Poeovi najít. Marie Bonaparteová však zvládá, a docela slušně, i textovou sémiotiku. O několik stránek dále, v téže studii, analyzuje báseň „Ulalume“: básník chce putovat ke hvězdě Venuše-Astarté, vyděšená Psyché ho zadrží, básník přece jen pokračuje v cestě, na jejím konci však najde hrob své milované. Marie Bonaparteová poznamenává, že symbolismus této básně je velice průhledný, a na jeho základě provádí něco jako aktanční analýzu ante litteram: mrtvý aktér Poeovi brání putovat k lásce psychicky i fyzicky normální, symbolizované Venuší. Stačí proměnit aktéry v ryze aktanční polarity a máme tu subjekt mířící k objektu, pomocníka a oponenta.

Bonaparteová se pak zabývá povídkami Morella, Ligeia a Eleonora a dochází k závěru, že všechny tři mají tutéž fabuli. Ponecháme-li stranou několik rozdílů, máme tu pokaždé manžela zamilovaného do své manželky, která je mimořádnou osobností. Tato žena zemře na souchotě, manžel jí odpřísáhne věčný smutek, slib však nedodrží a naváže známost s jinou ženou, zesnulá manželka se však vrátí a novou ženu zahalí pláštěm své truchlivé moci. Od této fabule (která je opravdový intertextový scénář) je snadné přejít k aktančním strukturám. Marie Bonaparteová to provede instinktivně, když se rozhodne považovat za mrtvou i druhou ženu poslední povídky – ta

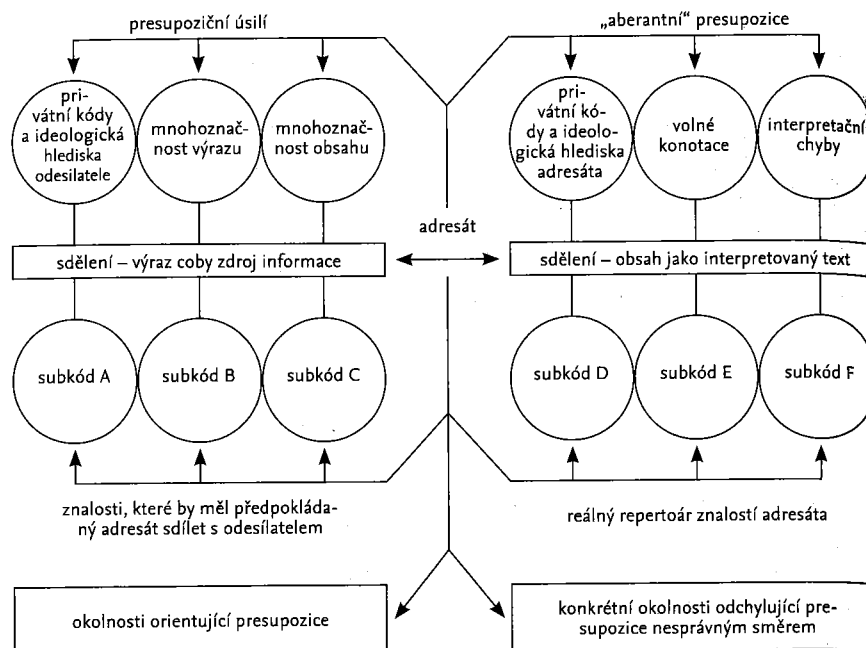
sice nezemře, tak či onak však plní roli objektu milostného citu, objektu, který unikne milovanému muži, a identifikuje se tak se ženou první. Marie Bonaparteová ve všech třech novelách nachází strukturu obsese, kterou považuje především za obsesi textovou.

Tuto krásnou analýzu však autorka uzavírá slovy, že život Edgara Allana Poea se podobal životu hrdinů těchto povídek, což je metodologicky krok stranou a přesun pozornosti od interpretace textů k jejich klinickému využití.

Věnujme se však nyní čtení opačného charakteru, bližšímu tomu, oč nám tu jde. Je to čtení „Ukradeného dopisu“ v knize Jacquese Derridy *Le facteur de la vérité* (kde se odkazuje i k jiným čtením Marie Bonaparteové a rovněž k proslulému čtení Lacanovu, jehož ostatně kritizuje).<sup>80</sup> Derrida v této studii vychází ze své vlastní ideologické kompetence, privileguje diskurz podvědomí a nachází v něm subjekty obecnější, než jsou aktéři, kteří tyto subjekty reprezentují. Důležitá tu není ani tak povaha dopisu, jako to, že se vrátí k ženě, již byl ukraden, neboť bude nalezen pověšený na hřebíku v krbu („na nazměrném těle ženy, na obezdívce krbu“). Důležitý není ani aktér Dupin, ale fakt, že dává najevo *dvoji* charakter, díky němuž „se postupně identifikuje se všemi postavami“. Není na nás tu rozhodnout, zdali Derridova interpretace postihuje či nepostihuje pluralitu možných obsahů, jak ji Poeův text manifestuje. Zajímá nás to, že Derrida chce osvětlit, jak sám říká (a v opozici vůči pozici, kterou přisuzuje Lacanovi) „textové struktury“: neboli chce sice „klást otázky Poeovu podvědomí“, nechce se však vyptávat „autorových intencí“, a aby uspěl, snaží se ho postupně identifikovat „s tou či onou pozicí jeho postav“.

Při tomto svém počínání Derrida postupuje od fabule (selektované podle vlastních ideologických tendencí, které ho nutí identifikovat to, co sám považuje za topik celé záležitosti – příběh kastrace) ke strukturám aktančním, přičemž předvádí, jak se tyto struktury manifestují v hloubkových úrovních textu. Operace to může být stejně dobrá jako špatná, v každém případě je však legitimní.

<sup>80</sup> Derrida, Jacques: *Il fattore della verità*. Milano, Adelphi 1978. Studie Marie Bonaparteové, k níž Derrida odkazuje, je *Edgar Poe, sa vie, son œuvre. Etude analytique*. Paris, PUF 1933.



Vyobrazení 1

byla strategie vygenerovaná Wellingtonem lepší než strategie Napoleona; Wellington si vykonstruoval model Napoleona, který se skutečnému Napoleonovi podobal víc, než se model Wellingtona, jak si jej představoval Napoleon, podobal skutečnému Wellingtonovi. Jedno jediné může této analogii odejmout platnost: v textu autor obvykle nechce nechat protivníka prohrát, ale naopak zvítězit. Ne však pokaždé. Povídka Alphonse Allaise, jíž se budeme zabývat v poslední kapitole, se podobá spíše bitvě u Waterloo než *Božské komedii*.

Avšak ve vojenské strategii (na rozdíl od strategie šachistické) mohou intervenovat nahodilosti (například neschopnost Grouchyho). Dochází k tomu ale i v textech. Grouchy se někdy

vrátí na bitevní pole (jak to neudělal ve Waterloo), jindy dorazí Desaix (jak se to stalo u Marenga). Vynikající stratég musí na základě vlastního výpočtu pravděpodobnosti počítat i s takovými náhodami. Stejně si musí počínat i autor textu. „Rameno jezera Como se prostírá k jihu.“ A co když se text dostane do rukou čtenáři, který o Comu v životě neslyšel? Pak to musím zařídit tak, abych si ho získal o kus dál v textu; zatím si počinejme, jako kdyby Como bylo pouhé *flatus vocis*, něco jako Xanadou. O několik stránek dál se objeví narážka na oblohu nad Lombardií, na vztahy mezi městy Como, Milán a Bergamo a na celkovou situaci na italském poloostrově. Na encyklopedicky chudého čtenáře si text prostě musí počkat na správném místě.

V místě, kam jsme dorazili, se závěr zdá být nasnadě. Aby si autor zorganizoval svou textovou strategii, musí odkazovat k řadě kompetencí (což je termín širší než „znalost kódů“) udělujících obsah výrazům, jichž použije. Musí vzít na vědomí, že souhrn kompetencí, k němuž odkazuje, je též souhrn, k němuž je odkazován i jeho čtenář. A to je také důvod, proč bude předvídat Modelového Čtenáře, schopného spolupracovat na aktualizaci textu tak, jak on, tedy autor, předpokládal, a že tento čtenář bude s to pohybovat se interpretativně tak, jak se on pohyboval generativně.

Má k tomu po ruce řadu prostředků: volbu jazyka (vylučujícího samozřejmě toho, kdo jím nemluví), volbu typu encyklopedie (začnu-li text větou /Jak je jasně vysvětleno v první Kritice.../, zúžil jsem, a to velice stavovsky, představu svého Modelového Čtenáře), volbu určitého lexikálního a stylistického vlastnictví. Mohu rovněž vyslat signál selektující posluchačstvo: /Milé děti, byl jednou jeden.../, zúžit zeměpisný prostor: /Přátelé, Římané, spoluobčané.../. Značný počet textů svého Modelového Čtenáře vymezuje tak, že *apertis verbis* (budiž mi prominuto oxymoron) předpokládá specifickou encyklopedickou kompetenci. Jako hold mnoha slavným disputacím o filozofii řeči uvedme incipit románu *Waverley* (jehož autorem je, jak známo, autor):