

následné interpretace, nějaký možný signál, který by mohl vykladači připomenout, aby při každém čtení obnovil vlastní závazek věrnosti slibům vůči dílu. Tím se interpretace znovu upevňuje jako svobodná a věrná zároveň, schopná mnoha shovívavostí, jen když se ukonejší v rozpoznání nějaké formy, ale také jako schopná mnohokrát změnit názor, aby nenechala formu odpočívat ve stavu, do něhož ji naše četba provizorně přivedla.

A i kdyby se ukázalo, po jedné četbě za druhou, že ucpávka nebude moci být nikdy a za žádnou cenu vykoupena (protože skutečně zůstává svědectvím nějakého rozptýlení nebo nějaké slabosti) samotná její přítomnost by dosvědčovala, jak a nakolik umí být výslech díla součinný a *soucitný*, jak rozpozná kresbu i tam, kde je kresba pouhou črtou, přáním, úmyslem, předaná jako odkaz nekonečné práci interpretace.

## Intertextová ironie a úrovně čtení<sup>1)</sup>

Omlouvám se, pokud v průběhu této rozpravy budu muset mimo jiné uvádět i příklady, které se týkají mé vlastní vypravěčské činnosti, ale budu se muset zabývat některými rysy takzvané postmoderní narace, které někteří literární kritici a teoretikové, především Brian McHale, Linda Hutcheonová a Remo Ceserani<sup>2)</sup> našli nejen v mé próze, ale také explicitně teoretizované v *Poznámkách ke Jménu růže*. Těmito rysy je metanarativita, dialogizmus (v bachtinovském smyslu, podle něhož, jak jsem říkal v *Poznámkách* texty mezi sebou hovoří), tzv. *double coding*, dvojí kódování, a intertextová ironie.

Třebaže dosud přesně nevím, co je to postmoderno, musím nicméně připustit, že výše uvedené rysy jsou v mých románech přítomny. Chtěl bych je však odlišit, protože nezdá se, že jsou chápány jako čtyři aspekty stejné textové strategie.

Metanarativita, jakožto reflexe textu nad sebou samým a svou vlastní povahou, či vetření se autorského hlasu, který přemítá o tom, co vypráví, a třeba i apeluje na čtenáře, aby s ním sdílel jeho reflexe, je mnohem starší než postmoderno. V podstatě se zavádí s „Cantami, o diva“ a, abychom se dostali blíže k nám, projevuje se v úvahách, které Manzoni rozvádí například ohledně vhodnosti hovořit o lásce ve svém románu. Připouštím, že v moderním románu se metanarativní strategie připomíná naléhavěji a přihodilo se mi, že, abych vyhrotil reflexi, kterou text provádí o sobě samém, uchýlil jsem se

1) Revidovaná verze jedné přednášky vyslovené ve Forlì v únoru 1999.

2) Linda Hutcheon. „Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern“, in N. Bouchard a V. Pravadelli (eds.). *Umberto Eco's Alternative*. New York: Lang, 1998; Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988; Brian McHale. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992; Remo Ceserani. „Eco's (post)modernist fiction“, in Bouchard e Pravadelli, op. cit., s. 148.

k tomu, co bych nazval „umělý dialogizmus“, čili naaranžoval jsem nějaký rukopis, o němž hlas vypravěče přemítá a snaží se jej rozluštit a posoudit ve stejné chvíli, kdy vypráví (ale, jak je zřejmé, tuto strategii nalezneme už u Manzoniho).

Také dialogizmus, především ve své nejevidentnější povaze *citacizmu*, není ani ctností ani nectností postmoderna, jinak by o něm Bachtin nemohl hovořit v takovém předstihu. Ve 26. zpěvu *Očistce* Dante potkává básníka, který začne „svobodně hovořit“:

Tan m'abellis vostre cortes deman,  
qu'ieu noi me puesc ni voill a vos cobrire.  
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan...

Tvá dvorná žádost pro mne je tak tklivá,  
že nesmím se a nechci zapřít tobě.  
Jsem Arnald, který pláče tu a zpívá.<sup>3)</sup>

Že tenhle Arnaut je Arnaldo Daniello musel dobový čtenář snadno pochopit, ale jen proto, že se objeví na scéně a mluví provensálsky (a ve verších, které, třebaže jsou dílem Dantovy invence, jsou přizpůsobeny trubadúrské tradici). Čtenáři (modernímu nebo tehdejšímu), který nedokáže rozpoznat tuto formu intertextové citace, je odepřeno porozumění textu.

Přejdeme nyní k takzvanému *double coding*. Člověk, který prosadil tento výraz, je Charles Jenck, podle něhož postmoderní architektura

hovoří na nejméně dvou úrovních současně: tím, že se obrací na jiné architektky a na zainteresovanou menšinu, která se vyzná ve specifických architektonických významech, ale i na širší publikum, nebo na obyvatele daného místa, které zajímají jiné věci, jako je pohodlnost budov, tradice a způsob života.<sup>4)</sup>

3) [Dante Alighieri. *Božská komedie*, cit. čes. př., s. 329.]

Postmoderní budova nebo umělecké dílo se obracejí zároveň na minoritní publikum elity, a k tomu užívají „vysokých“ kódů, a na masové publikum, k čemuž jim slouží lidové kódy.<sup>5)</sup>

Tuto myšlenku lze chápat mnoha způsoby. V architektuře všichni známe příklady takzvaného postmodernismu, které obsahují velké množství renesančních, barokních či jiných dobových citací, kdy jsou směřovány „vysoké“ kulturní modely do jednoho celku, který se ale v závěru jeví lidovému uživateli dokonce příjemně a nápaditě – často na úkor funkčnosti a se zdůrazněním hodnoty dekorace a scénografie. Bezpočet citací a řešení smělé avantgardy nalezneme např. v Guggenheimově muzeu v Bilbau, které přesto vábí také návštěvníky nedotčené dějinami architektury a které se (i statisticky) „líbí“. Na druhou stranu byl tento prvek přítomen i v hudbě Beatles, kteří byli nikoli náhodou zadaptováni à la Purcell (na nezapomenutelné desce Cathy Berberianové) právě proto, že jejich melodie, zapamatovatelné a líbivé, využívaly vzdělaných stylových prvků a ozvěn dávných časů, které mohlo školené ucho zaregistrovat.

Příklady tzv. *double coding* dnes najdeme v mnoha reklamních šotech, vytvořených jako experimentální texty, které by kdysi přijaly jen nečetné hloučky filmových fanoušků a které přesto přitahují každý typ diváka díky různým „lidovým“ motivům, jako je náznak erotických situací, vábidlo v podobě známé tváře, rytmus stříhu, hudební doprovod.

Mnoho literárních děl bylo díky znovuobjevení románové zápletky přijato širokým publikem, které by ale mělo zůstat odstrčeno avantgardními stylistickými řešeními, jako je použití vnitřního monologu, metanarativní hry, plurality „hlasů“, jež se zakliňují jeden

4) Charles Jenck. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy, 1977, s. 6-7.

5) Charles Jenck. *What is Post-Modernism?* London: Art and design, 1986, s. 14-15. Viz také Charles Jenck (ed.). *The Post-Modern Reader*. London: Academia Editions; New York: St Martin's Press, 1992.

do druhého v průběhu vyprávění, rozkládání časových sekvencí, přeskokování z jednoho stylistického registru do druhého, míchání vyprávění ve třetí nebo v první osobě s polopřímou řečí.

Ale to by pouze znamenalo, že jedním z povahových rysů takzvaného postmoderna je navrhovat vyprávění schopná přivábit širokou veřejnost, i když používají učené odkazy a „vzdělaná“ stylistická řešení, čili (v těch nejšťastnějších případech) pokud umí složit obě dvě složky netradičním způsobem. To je nepochybně zajímavý rys a nikoli náhodou vyvolal u teoretiků takzvaného „kvalitního bestselleru“, jenž se líbí, *třebaže* má nějakou uměleckou hodnotu, a zaměstnává čtenáře problémy či postupy, které kdysi bývaly výsadou pouze umění d'élite, zmatené pokusy o jeho vysvětlení.

Nikdy nebylo jasné, má-li být kvalitní bestseller chápán jako román s popularizujícími sklony, který využívá některých „vzdělaných“ strategií, nebo jako „vzdělaný“ román, který se z nějakého záhadného důvodu stal populárním. V prvním případě by měl být daný jev vysvětlen slovy strukturálního rozboru díla, například rozhodnutím, že jeho apelování na lidový vkus je způsobeno kupříkladu tím, že znovu nabízí nějaký „příběh“, třeba i detektivní, který čtenáře táhne a umožňuje mu překonat stylisticky nebo strukturálně protivná místa. Ve druhém případě by jev příslušel nějaké estetice a ještě spíše nějaké sociologii recepce. Mělo by se například říci, že kvalitní bestseller nezávisí na žádném projektu poetiky, ale na proměně tendencí čtenářského publika, vzhledem k tomu, že (i) by se neměl podceňovat nárůst kategorie „lidových“ čtenářů, kteří, nasycení „snadnými“ a bezprostředně těšícími texty, pociťují kouzlo děl, která je vyžívají k náročnější, ale nějak uspokojivé zkušenosti, a přistupují na to, že je přečtou vícekrát, a (ii) mnozí čtenáři, které vydavatelství dosud umíněně považují za „naivní“, vstřebali různými cestami mnohé techniky současné literatury, a tudíž si při četbě kvalitního bestselleru připadají méně rozpačití než někteří sociologové literatury.

V tomto smyslu by byl kvalitní bestseller jevem starým jako sám svět. Kvalitním bestsellerem byla určitě *Božská komedie*, pokud

popřejeme sluch pověsti, podle které Dante ztrestá kováře, který špatně recitoval jeho verše (byť by je recitoval špatně, recitoval je, a tudíž je znal). Kvalitním bestsellerem byl Shakespeare, soudě podle lidového publika, které ho sledovalo, i když možná nedokázalo zachytit všechny jeho jemnosti a jeho opětovné využití předchozích textů. Kvalitním bestsellerem se stali Manzoniho *Snoubenci*, román, jenž toho svým občas esejistickým postupem příliš nedopřával choutkám čtenářů, kteří se do té doby živili gotickými romány a velice populárními *romances* – a přece se stal obětí bezpočtu pirátských kopií, a Manzoni vyšel vstříc lidovému vkusu osobním dohledem na Goninovy kresby ke Quarantaně, tedy jeho druhému, přepracovanému vydání. A když se nad tím zamyslíme, kvalitními bestsellery se stala všechna velká díla, která se k nám dostala v mnoha rukopisech a tištěných vydáních na vlně úspěchu, jež nezasáhla pouze elitní čtenáře, od *Aeneidy* po *Zuřivého Rolanda*, od *Dona Quijota* po *Pinochia*. Tudíž se nejedná o jevy mimořádné, nýbrž běžné v dějinách umění a literatury, i když v každé epoše mohou být vysvětleny různými způsoby.

Nyní, abych zdůraznil rozdíly mezi tzv. *double coding* a intertextovou ironií, dovoluji mi zapřemítat o zkušenosti svého osobního psaní. *Jméno růže* začíná vyprávěním o tom, jak autor našel starý rukopis. Stojíme před plným citacizmem, protože topos nalezeného rukopisu je úctyhodného věku a v přímém důsledku toho se okamžitě dostáváme do oblasti *double coding*: pokud chce čtenář získat přístup k vyprávěnému příběhu, musí přijmout pár dosti učených úvah a techniku metanarativity na třetí, protože nejen že si autor do puntíku vymyslí text, se kterým bude vést dialog, ale představuje ho jako novogotickou verzi původního rukopisu z konce 14. století. „Lidový“ čtenář si nebude moci vychutnat vyprávění, které sleduje, pokud nepřistoupí na hru s tímto zahalením zdrojů, které dodává události nádech nejasnosti, vzhledem k tomu, že zdroj se nejeví jistý.

Ale, pokud si pamatujete, název stránky, kde se hovoří o rukopisu, je „Starý rukopis, přirozeně“. Toto „přirozeně“ má různé odstíny, protože na jedné straně má v úmyslu zdůraznit, že je použit literární topos a na druhé straně odhaluje „obavu z vlivu“, vzhledem k tomu, že to má být odkaz (alespoň pro italského čtenáře) na Manzoniho – který nechal vzniknout svůj román právě na základě rukopisu ze sedmnáctého století. Kolik čtenářů zachytilo nebo by mohlo zachytit různé ironické odstíny tohoto „přirozeně“? A, dejme tomu, že je nezachytili, budou moci i přesto získat přístup ke zbytku příběhu, aniž by byli ochuzeni o značnou část jeho chuti? A hledme, jak nám toto „přirozeně“ naznačuje, co je to intertextová ironie.

Vraťme se k různým rysům přisuzovaným postmoderní narativě. Co se týče metanarativity, je nemožné, aby čtenář nezachytil metanarativní reflexe. Možná ho mohou rušit, možná je může ignorovat (přeskočit), ale uvědomuje si, že tam jsou. Vezměme například explicitní citacizmus, jako v případě Danta. Čtenář může nakrásně nepochopit, že Arnaldo Daniello mluví svou vlastní poetickou řečí, ale všimne si, že mluví jazykem, který není jazykem *Komedie*, a že tedy Dante cituje něco jiného, přinejmenším způsob mluvy Provenšálců.

Abychom se dostali k *double coding* (a to nám ukazuje kolik profilů nabírá tenhle pojem), můžeme mít (i) čtenáře, který nepřijímá směsici učených stylových prvků a obsahů a lidových stylových prvků a obsahů a který tudíž může četbu odmítnout, ale učiní tak právě proto, že míchanici rozpoznal, (ii) čtenáře, který se cítí jako ryba ve vodě právě proto, že si libuje v tomhle střídání obtížnosti a přívětivosti, výzvy a povzbuzení, a nakonec (iii) čtenáře, který uchopí celý text jako vlídné pozvání a už si neuvědomuje, nakolik se odvolává na elitní stylové prvky (a tudíž si užívá díla, ale přichází o jeho odkazy).

Pouze tento třetí případ nás přivádí ke strategii intertextové ironie. Kdo tváří v tvář onomu „přirozeně“ pochopí spiklenecké mrknutí, naváže s textem (nebo hlasem vypravěče) privilegovaný vztah, kdo

ho nepochopí, stejně čte dál – a bude mít před sebou dvě cesty: buď sám od sebe pochopí, že to s tím rukopisem musí být literární finta (jejíž důvtip poprvé ocení, čímž „vyroste“ coby kompetentní čtenář) nebo, což učinili mnozí, mi napíše a zeptá se mě, jestli tak úchvatný rukopis skutečně existuje. Ale jedna věc budiž jasná: například v případech architektonického *double coding* si návštěvník může nevšimnout, že sloupořadí s tympanonem cituje řeckou tradici, ale stejně si vychutná harmonii a uspořádanou mnohost té stavby. Naopak čtenář, který nezachytí to mé „přirozeně“, ví pouze to, že čte o nějakém rukopisu, ale přichází o odkaz a o jeho laskavou ironii.

Dílo může překypovat citacemi z textů druhých, aniž by kvůli tomu muselo být příkladem *intertextové ironie*. Tak například *Pustina* vyžaduje celé stránky poznámek, abychom rozpoznali všechny její odkazy nejen na svět literatury, ale také na historii a kulturní antropologii, ale Eliot tam vkládá poznámky schválně, protože si nedokáže představit naivního čtenáře, který by z nich vůbec žádný nezachytil, a přesto by si mohl přijatelným způsobem vychutnat jeho text. Zajisté, nevzdělaní čtenáři by se mohli omezit na ocenění textu kvůli jeho rytmu, zvuku, kvůli množství tajemného, jež se jeví na úrovni obsahu a přitom by si zmateně uvědomovali, že by se tam dalo zachytit ještě něco jiného, a vychutnávali by si text jako člověk naslouchající za přivřenými dveřmi, který tak vytuší pouhé náznaky nějakého slibného odhalení. Ale to by byli pro Eliota (domnívám se) čtenáři, kteří dosud dostatečně nevyrostli, nebyli by to Modeloví čtenáři, po nichž bažil a které chtěl zformovat.

Případy intertextové ironie jsou naopak různé, a právě kvůli tomu jsou charakteristické pro formy literatury, která, jakkoli je učená, může dosáhnout i popularity: text může být čten naivním způsobem, bez zachycení intertextových odkazů, či může být čten s plným vědomím těchto odkazů, nebo alespoň v přesvědčení, že je třeba pustit se do jejich lovení. Chceme-li najít nějaký mezní příklad,

předpokládejme, že máme číst *Dona Quijota* přepsaného Pierrem Menardem (a že Menardův text je vyložitelný jinak než Cervantesův, alespoň soudě podle Borgesova tvrzení). Kdo o Cervantesovi nikdy neslyšel, ocenil by celkem vzato vzrušující příběh, celou řadu heroickokomických dobrodružství, jejichž příchutí přežívá ne zrovna nejmodernější kastilštinu, v níž jsou napsána. Kdo naopak zachytí stálý odkaz na Cervantesův text, bude schopen zachytit nejen shody mezi ním a Menardovým textem, ale také neustálou a nevyhnutelnou ironii posledně jmenovaného.

Na rozdíl od obecnějších případů tzv. *double coding*, intertextová ironie, tím že vkládá do hry možnost dvojího čtení, nezve všechny čtenáře na jednu a tu samou slavnost. Třídí je a dává přednost intertextově prozíravým čtenářům, pokud ovšem nevyřadí ty méně obdařené. Naivní čtenář, jestliže autor náhodou uvede na scénu postavu, která říká *Paříž pro nás dva!*, nerozpozná balzakovský odkaz, a přesto se může nadchnout pro postavu tíhnoucí k soutěžení a smělosti. Informovaný čtenář naopak zmínku „klofne“ a vychutná si její ironii – mám na mysli nejen učené zamrknání, s nímž se na něj obrací autor, ale také účinky snížení nebo proměny významu (když je citace zasažena do kontextu, který se naprosto liší od kontextu výchozího), obecnou pobídku k nepřetržitému dialogu, který mezi texty probíhá.

Kdybychom měli vysvětlit fenomén intertextové ironie studentovi z prvních ročníků univerzity nebo v každém případě člověku nepovolanému, museli bychom mu možná říct, že účinkem této citační strategie představuje text dvě úrovně čtení. Ale kdybychom místo osoby nepovolané měli před sebou člověka zběhlého v literárních teoriích, mohli bychom se ocitnout v krizi vinou dvou možných otázek.

První otázka: takže *intertextová ironie* tedy nemá co do činění se skutečností, že jednomu textu lze dát nejen dva, ale i čtyři různé významy, to znamená doslovný, morální, alegorický a anagogický, jak nás učí celá biblická hermeneutika a jak to vyžaduje Dante pro své básnické dílo v *Epištole XIII*?

Druhá otázka: nemá snad *intertextová ironie* co do činění se dvěma Modelovými čtenáři, o nichž hovoří textová sémiotika a zejména Eco, kdy ten první je nazývaný sémantický čtenář a ten druhý čtenář kritický nebo estetický?

Budu se snažit dokázat, že se jedná o tři dosti odlišné jevy. Ale odpovědět na tyto dvě zdánlivě bezelstné otázky není zbytečná snaha, protože zároveň uvidíme, že stojíme před propletením nesnadno rozuzlitelných podobností.

Přejdeme k první otázce, a to k teorii mnohonásobných významů jednoho textu. Není nutné myslet na čtyři významy rukopisů, stačí myslet na morální význam pohádek: naivní čtenář může dozajista chápat pohádku o vlku a beránkovi jako referát o disputaci mezi zvířaty, ale, i kdyby si autor nepospíšil jej informovat, že *de te fabula narratur*<sup>6)</sup>, bylo by velice těžké nezachytit parabolický význam, poučení univerzální povahy, tak jako tomu je právě s parabolami evangelíí.

Tuto současnou přítomnost doslovného a morálního významu najdeme v celé narativě, dokonce i v té, která si s výchovou čtenářů téměř nedělá starosti jako v případě tuctového detektivního románu: dokonce i z něho by mohl bystrý a citlivý čtenář vytěžit celou řadu morálních ponaučení, a to, že zločin nic neřeší, že ďábel dělá jen polovičatou práci, že zákon a pořádek vždycky zvítězí, že lidský rozum dokáže rozřešit i ty nejsložitější záhady.

Dokonce by se dalo říci, že v určitých dílech je morální význam tak těsně spojen s významem doslovným, že vytvářejí jeden jediný význam. Ba i v tak otevřeně moralizujícím románu jako jsou *Snoubenci*, hrozící nebezpečí, že čtenář zachytí pouze příběh a přijde přitom o etické ponaučení, vede jeho autora k tomu, že do textu tu a tam vkládá gnómičká upřesnění právě proto, aby se dychtivý hltoun silně zbarvených novogotických zápletek nespokojil jen s únosem Lucie nebo se smrtí dona Rodriga a neopomenul ponaučení týkající se Prozřetelnosti boží.

6) [lat.: to vyprávějí je o tobě]

Jaká je skutečná nezávislost úrovní, když se násobí? Lze číst *Božskou komedii*, jestliže nezachytíme její anagogické poselství? Řekl bych, že právě tohle dělala značná část romantické kritiky. Lze číst procesí Očistce, aniž bychom zachytili jeho alegorický význam? Takové dobré surrealistické čtení by to mohlo dokázat. A, pokud se týká Ráje, Beatrice je dostatečně usměvavá a třpytivá na to, aby okouzila jakéhokoli čtenáře, jenž nezná její vyšší důležitost, a jistá kritika, která se inspirovala kritérii čiré lyričnosti, pravila, že je třeba nebrat tyto rušivé nadvýznamy na vědomí, jelikož jsou zcela cizí a ničivé.<sup>7)</sup>

Dalo by se tedy říci, že úrovně čtení, které závisí na nadvýznamech, mohou či nemusejí být aktivovány v závislosti na historických epochách a někdy z nich již vůbec nelze čerpat, což se může přihodit nejenom s texty prastarých civilizací, ale například u mnoha obrazů vzniklých před nemnoha staletími, kde si návštěvník muzea (a dokonce i kritik čistě vizibilista), s výjimkou ikonografa či ikonologa, vychutnává Giorgiona nebo Poussina, aniž by věděl, ke kterým utajeným mytologemům odkazují jeho obrazy (ale my jsme přesvědčeni, že ještě víc si je vychutná Panofsky, jenž dokázal přečíst obě dvě úrovně, úroveň tvarů a úroveň ikonografických odkazů).

Zcela odlišná je odpověď na druhou otázku. Opakovaně jsem teoretizoval o skutečnosti, že text (a v nejvyšší míře text s estetickým zaměřením, a v případě tohoto článku text narativní) má tendenci vytvořit dvojího Modelového čtenáře. Obrací se především na Modelového čtenáře první úrovně, kterého nazveme sémantický a který se touží dozvědět (a plným právem), jak příběh dopadne (jestli se Achabovi podaří chytit Velrybu, jestli se Leopold Bloom setká se Štěpánem Dedalem, poté co ho několikrát náhodou minul

7) Abych ukázal, nakolik byla tato praxe zavádějící, odkazuji na svůj článek „Čtení *Ráje*“ obsažený v tomto svazku.

v průběhu 16. června 1904, jestli se z Pinocchia stane chlapec z masa a kostí, jestli se Vypravěči podaří vyrovnat účty se Ztraceným časem). Ale text se obrací také na Modelového čtenáře druhé úrovně, kterého nazveme sémiotický nebo estetický a který si klade otázku, jaký typ čtenáře z něj dané vyprávění chce udělat, a touží odhalit, jak postupuje Modelový autor, jenž ho krok za krokem poučuje. Zkrátka a dobře, čtenář první úrovně chce vědět, co se děje, ten druhé úrovně zas jak bylo to, co se děje, vyprávěno. Abychom se dozvěděli, jak příběh skončí, obvykle stačí přečíst ho jen jednou. Abychom se stali čtenářem druhé úrovně, je zapotřebí přečíst příběh mnohokrát, a některé příběhy je nutné číst donekonečna.

Neexistují výlučně druhoúrovňoví čtenáři. Dokonce, aby se jím člověk stal, musí být nejprve dobrým čtenářem první úrovně. Kdo se při čtení *Snoubenců* ani nezachvěl, když se před Lucií objeví Nejménovaný, nemůže ocenit způsob, jímž je Manzoniho román napsán. Ale je jisté, že člověk může být čtenářem první úrovně a nikdy se nepřiblížit ke druhé úrovni: což se stane tomu, kdo se nadchne stejnou měrou pro *Snoubence* i pro *Gargantu* a nevšimne si, že druhé dílo je lexikálně bohatší než první. Nebo tomu, kdo se, nikoli neprávem, nudí při čtení *Hypnerotomachia Poliphili*, protože se ze všeho toho neologizování nedá dost dobře pochopit, jak to všechno dopadne.

Je tedy vidět, že ve hře mezi těmito dvěma úrovněmi čtení spočívá dvojí způsob chápání katarze v Aristotelově *Poetice* a v estetice obecně: víme totiž, že katarzi lze jak homeopaticky interpretovat, tak i alopaticky číst. V prvním případě se katarze rodí ze skutečnosti, že divák tragedie je opravdu plný až svíravého soucitu a hrůzy, takže se v trýzni těchto dvou vášní očistí a vychází z tragické zkušenosti osvobozen. Ve druhém případě nás tragický text udržuje v odstupu od zobrazené vášně prostřednictvím odcizení až téměř brechtovského typu, a my se osvobodíme od vášně nikoli tím, že ji zakusíme, ale tím, že oceníme způsob, jímž je zobrazena. Dobře vidíte, že pro katarzi homeopatického typu stačí divák první úrovně (což je ten,

který pláče, když ve filmovém westernu přijedou „naši“), zatímco alopatická katarze vyžaduje čtenáře druhé úrovně – a to způsobuje, že – možná i chybně – je alopatické katarzi přisuzována větší filozofická vážnost, očištěnější a více očišťující vize umění a homeopatická teorie je připodobněna k celebrování orgastického kultu Korybantů a k zasvěcení do eleusinských mystérií pomocí vonných látek a drog, nebo k oslavě horečky sobotní noci.

Dávejme si pozor, abychom nechápali toto rozlišení úrovní, jako kdyby byl na jedné straně snadno uspokojitelný člověk, zaujatý příběhem, a na druhé člověk s esteticky mlsným jazyčkem, zaujatý jazykem. Kdyby tomu tak bylo, museli bychom na první úrovni číst *Hraběte Monte Christa* plni nadšení a možná i roníce horké slzy při každé příležitosti, a pak si na druhé úrovni uvědomit, jak se sluší a patří, že ze stylistického hlediska je napsaný velmi špatně, a tudíž dojít k závěru, že jde o špatný román. A přitom zázračnost děl jako je *Hrabě Monte Christo* spočívá v tom, že třebaže jsou bídně napsána, jedná se o vrcholná díla beletrie. A tudíž čtenář druhé úrovně není jen ten, kdo si všimne, že román je napsán špatně, ale také ten, kdo si uvědomí, že navzdory tomu je narativní struktura perfektní, všechny archetypy jsou na správném místě, efekty a dramatické zvraty dávkovány po milimetrech, dech (byť i chvílemi namáhavý) téměř homérovský, pročez hovořit špatně o *Monte Christovi* kvůli jeho jazyku, by bylo jako mluvit špatně o Verdiho operách, protože libretisté Francesco Maria Piave nebo Salvatore Cammarano nebyli Leopardi. Čtenář druhé úrovně je tudíž i ten, kdo si uvědomuje, jak dílo dokáže dobře fungovat na první úrovni.

Avšak zcela jistě se na té druhé úrovni kritického čtení rozhoduje, jestli má text dva nebo více významů, jestli má cenu vydat se hledat alegorický smysl, jestli příběhy vypráví také o čtenáři – a jestli jsou tyto různé významy spojeny do pevného a harmonického vaziva, nebo zda mohou nezávisle poletovat. A bude to čtenář druhé úrovně, kdo rozhodne, že je obtížné oddělit doslovný a morální význam v bajce o vlku a beránkovi (jako kdyby bez morálního významu

nemělo smysl vyprávět o onom sporu mezi zvířaty), zatímco můžeme s chutí a úctou číst *In exitu Israel de Aegypto – domus Jacob de populo barbaro – facta est Iudea sanctificatio ejus, – Israel potestas ejus*<sup>8)</sup>, i když nevíme, že tyto verše mimo jiné anagogicky znamenají, že očištěná duše vychází z otroctví pozemské prohnitosti a směřuje ke svobodě věčné slávy – a pak, kdo ví, zda chtěl žalmistův text skutečně říci i tohle.

Zajisté existuje mnoho analogií mezi esteticky a kriticky poučeným čtenářem druhé úrovně a tím, který při setkání s příklady intertextové ironie zachytí odkazy k literárnímu světu. Tyto dvě pozice však nelze ztotožňovat. Uvedme si několik příkladů.

Bajka o vlku a beránkovi má dva významy (doslovný a morální) a jistě i dva typy čtenáře, toho prvoúrovňového, který se neomezí pouze na pochopení příběhu (smysl doslovný), ale porozumí i poučení, a čtenáře, který rozpozná stylistické a narativní zásluhy bajkáře Phaedra. Ale není zde žádná intertextová ironie, protože Phaedrus nikoho necituje, anebo pokud cituje nějakého předchozího bajkáře, jednoduše jej kopíruje. Homérův Odysseus zabije Pénélopiny nápadníky: jediný význam, dva čtenáři, ten, který si vychutnává Odysseovu mstu a ten, který si vychutnává Homérovo umění, žádná citační ironie. V Joyceově *Odysseovi* jsou dva významy po biblicko-dantovském způsobu (Bloomův příběh jakožto alegorie Odysseova příběhu), ale je velice obtížné si nevšimnout, že se jedná o příběh, jenž znovu prochází Odysseova putování, a kdyby si toho přece někdo nevšiml, název knihy by mu poskytl vodítko. Jsou tedy stále možné obě dvě úrovně čtení, protože se může najít člověk, který čte Joyceova *Odyssea*, jen aby zjistil, jak to všechno dopadne – třebaže tak omezené a omezující čtení je vysoce nepravděpodobné, a konec konců přehnaně nákladné, a bylo by záhodno přerušit tuto

8) [„Když vyšel Izrael z Egypta – Jákobův dům z lidu temné řeči – stal se Juda Boží svatyní – Izrael Božím vladařstvím“, *Bible*, cit. čes. př., Žalm 114/1-4, s. 554.]

zkušenost po první kapitole a pustit se do příběhů, které přinášejí více bezprostřední uspokojení. Není možné číst *Plačky nad Finneganem* jinak, než jako nesmírnou intertextovou laboratoř, ledaže by si je člověk chtěl přednášet nahlas, aby si dílo vychutnal jako ryzí hudbu. Významů je mnohem více než ony čtyři rozlišované u Písma svatého, jsou nekonečné, či alespoň nedefinované. Čtenář první úrovně sleduje jedno nebo dvě možná čtení jednoho každého kalambúru, pak se celý udýchaný zastaví, ztratí se, vystoupí do druhé úrovně, aby obdivoval důvtip nepředpovědatelného a nerozluštitelného zasazení možných původů a způsobů čtení, opět se snaží pochopit, jestli se v textu něco děje, znovu se ztrácí a tak dále. *Plačky nad Finneganem* nám nepomáhají pochopit rozdíly, o kterých mluvíme, naopak je všechny zpochybní, fixlují s kartami. Ale činí tak bez přetvářky, nepodvádí naivního čtenáře tím, že by ho nechaly pokračovat, aniž by si uvědomil hru, do níž je zatažen. Uchopí ho za límec a vykopnou ho ven vchodem pro služebnictvo.

Při zkoumání těchto odlišností si po mém soudu všimneme, že pluralita významů je jev, který se v textu usadí, i když autor vůbec neměl nic takového v úmyslu a neudělal nic, aby nás povzbudil k mnohovýznamovému čtení. I ten nejhorší pisálek, který vypráví příběhy o krvi, hrůze a smrti, či o sexu a násilí, se nemůže vyhnout tomu, aby nenechal textem proudit morální význam, i kdyby nebyl ničím jiným než oslavou lhostejnosti ke zlu nebo sexu a násilí jako jediné sledovatelné hodnoty.

To samé budiž řečeno o dvou úrovních čtení, sémantické a estetické. Konec konců, tahle možnost existuje také u vlakového jízdního řádu. Dva různé jízdňáky mi na sémantické úrovni poskytují tutéž informaci, ale mohu hodnotit ten první jako lépe uspořádaný a přehlednější než ten druhý, a přejít tak k posuzování uspořádanosti a funkčnosti, které se týká spíše toho jak než co.

To samé se neděje s intertextovou ironií. Vyjma vyhledávání plagiatů nebo nevědomých intertextových ozvěn, se literatura coby hon

na citace jeví jako vztah výzvy mezi čtenářem a textem (a to nechceme hovořit o autorském záměru), který nějak podněcuje odhalení jejího dialogového tajemství.

Jako autor románů, které hodně sázejí na intertextové citace, jsem vždy rád, že čtenář zachytí odkaz, mrkne. Avšak, kromě volání empirického autora k odpovědnosti, kdokoli zachytil např. v *Ostrovu včerejšího dne* nějaká pomrkvání na Vernův *Tajuplný ostrov* (např. počáteční otázku, zda se jedná o ostrov nebo pevninu), musí si přát, aby si tohoto textového pomrkvání všimli i ostatní čtenáři.

Přirozeně, pokud existuje intertextová ironie, pak proto, že se musí uznat za legitimní i čtení toho, kdo sleduje pouze příběh ztroskotance, který neví, zda ztroskotal u ostrova nebo u pevniny. Úkolem estetického čtenáře je rozhodnout, že i to první čtení je autonomně legitimní a text ho umožňuje. Pokud do téhož románu vložím nějakého dvojníka, připouštím, že existuje čtenář, kterého tato situace udivuje a vzrušuje, ale samozřejmě usiluji o čtenáře, který by si uvědomil, že přítomnost dvojníka je téměř povinná v barokním románu.

Když ve *Foucaultově kyvadle* tráví protagonista Casaubon svou poslední noc v Paříži pod Eiffelovou věží, vidí tuto stavbu zespodu, jako nějakou obludnou bytost a zůstane jí téměř hypnotizován. Pro napsání tohoto úryvku jsem udělal dvě věci: na jedné straně jsem strávil několik věcí pod Eiffelovkou a snažil se dostat doprostřed mezi její „tlapy“ a dívat se na ni ze všech možných úhlů, vždy zdola směrem vzhůru. Ale na druhé straně jsem vyhledal všechny literární úryvky, které byly napsány o Eiffelovce, především v době její stavby, povětšinou rozhořčené a útočné, a to, co můj protagonista vidí a slyší je velice propracovaná koláž ohromného množství textů ve verši i v próze. Nepředpokládal jsem, že by můj čtenář mohl najít všechny tyto citace (já sám nejsem nyní schopen je rozeznat a odlišit jednu od druhé), ale určitě jsem si přál, aby ti jemnější čtenáři pocítili stín jakéhosi *déjà vu*. Současně jsem umožňoval naivnímu čtenáři,



aby prožil ty samé dojmy, jaké jsem zakusil pod Eiffelovkou já, třebaže neví, že byly živeny takovým množstvím předchozí literatury.

Je zbytečné skrývat si fakt, že nikoli autor, ale text zvýhodňuje intertextového čtenáře před čtenářem naivním. Intertextová ironie je „třídní“ selektor. Může existovat snobské čtení Bible, které je uspokojeno doslovným významem, či nanejvýš oceňuje rytmickou krásu hebrejského textu nebo Vulgáty (příčemž určitě do hry zatáhne estetického čtenáře), ale nemůže existovat snobské čtení textu s intertextovou ironií, které nepozná jeho dialogový prvek. Intertextová ironie shromažďuje hrstku šťastlivců, takzvaných *happy few*, až na to, že čím početnější ta hrstka bude, tím šťastnější se budou cítit.

Když ovšem nějaký text spustí mechanismus intertextové ironie, musí se očekávat, že nevytvoří pouze odkazy míněné autorem, vzhledem k tomu, že možnost dvojího čtení závisí na šíři čtenářovy textové encyklopedie a tato šíře se může případ od případu lišit. Na jedné konferenci konané v Lovani v roce 1999 Inge Lanslotsová učinila velice pronikavé poznámky o mnoha narážkách na Verna, jimiž je *Ostrov věčejšího dne* poset, a měla zajisté pravdu. V průběhu svého ústního výkladu zmiňovala narážky na jiný Vernův román (který jsem upřímně řečeno neznal), v němž je popsáno mnoho skřípajících hodin tak jako v mém románu. Neměl jsem v úmyslu použít záměrů empirického autora jako parametru pro odůvodnění interpretací textu, ale musel jsem jí odpovědět, že čtenář by měl rozpoznat mnoho citací z barokní literatury, které se v textu vyskytují. Vzdyt topos skřípajících hodin je typicky barokní (vzpomeňte si na Lubranovy<sup>9)</sup> verše). Je těžké chtít po cizím kritikovi, který není odborník na italské baroko, aby znal nějakého menšího básníka, a připustil jsem, že její stopa není, abychom tak řekli, zakázaná. Když se

9) [Giacomo Lubrano (1619 – 1693), italský barokní básník, jezuita, autor sbírky básní v lidové italštině *Scintille poetiche o poesie sacre e morali*, 1674.]

pustíme do lovů podzemních narážek, je nesnadné říct, zda má pravdu autor, který je neznal, nebo čtenář, který je našel. Avšak podotkl jsem, že rozpoznání odkazu na barokní poezii se úzce pojí k obecným rysům textu, zatímco rozpoznání verneovského odkazu v té chvíli nevede nikam jinam.

Diskuse řečníci evidentně přesvědčila, protože jsem ve sborníku z konference (který má brzy vyjít) o této poznámce nenašel ani zmínku.

Existují však jiné případy, kde je mnohem obtížnější kontrolovat čtenářovu encyklopedii. Ve svém *Foucaultově kyvadle* jsem protagonistu pokřtil jménem Casaubon a měl jsem na mysli Isaaca Casaubona, který bezvadnými kritickými argumenty demytizoval *Corpus Hermeticum*. Můj Modelový čtenář druhé úrovně, který má přístup k intertextové ironii, by mohl rozpoznat určitou analogii mezi tím, co pochopil velký filolog, a tím, co pochopí v závěru můj protagonista. Byl jsem si vědom skutečnosti, že jen málo čtenářů bude schopno zachytit narážku, a měl jsem za to, že k účelům textové strategie to není nevyhnutelně nutné (chci říci, že lze číst můj román a pochopit mého Casaubona, i když neznáte historického Casaubona).

Ještě než jsem román dopsal, náhodou jsem zjistil, že Casaubon je také postava z *Middlemarchu*: četl jsem toto dílo dávno předtím, ale tenhle onomastický detail nezanechal v mojí paměti žádnou stopu. V jistých případech chce Modelový autor oficiálně omezit interpretace, které se mu zdají zbytečné, a tak jsem vyvinul úsilí, abych eliminoval možný odkaz na George Eliotovou. Takže na str. 62 najdete tenhle rozhovor mezi Belbem a Casaubonem:

„Mimochodem, jak se jmenujete?“

„Casaubon.“

„Nejmenuje se tak jedna postava z románu Middlemarch?“

„To neví. V každém případě to byl renesanční filolog, aspoň mám ten dojem.“

Příbuzní však nejsme.<sup>10)</sup>

Tu se však objeví zlomyslný čtenář David Robey, jenž poznamenal, že zřejmě nikoli náhodou psal Casaubon George Eliotové *Key to all mythologies* a musím připustit, že, jak se zdá, to na moji postavu sedí. Později Linda Hutcheonová<sup>11)</sup> věnovala tomuto spojení větší pozornost a našla další podobnosti mezi oběma Casaubony, což zvýšilo ironicko-intertextovou teploturu mého románu. Jakožto empirický autor mohu říci, že tahle analogie mi vůbec nepřišla na mysl, ale pokud je formát encyklopedie čtenářky Hutcheonové takový, že jí umožňuje tenhle intertextový vztah, a můj text ho povzbuzuje, je třeba danou operaci prohlásit za objektivně (ve smyslu kulturně a sociálně) možnou.

Podobným případem je Foucault. Můj román se jmenuje *Foucaultovo kyvadlo*, protože kyvadlo, o němž tam mluvím, vynalezl Léon Foucault. Kdyby ho byl vynalezl Franklin, název by zněl *Franklinovo kyvadlo*. Tentokrát jsem si byl hned od počátku vědom, že někdo by mohl zavěšit náražku na Michela Foucaulta: moje postavy jsou posedlé analogiemi a Foucault psal o paradigmatu podobnosti. Jako empirický autor jsem nebyl zrovna nadšený z tohoto možného spojení, protože se mi zdálo poněkud povrchní. Ale kyvadlo vynalezené Léonem bylo hrdinou mého příběhu a nemohl jsem název změnit: tak jsem doufal, že se můj Modelový čtenář nepokusí o spojení s Michele. Mýlil jsem se, mnozí čtenáři to udělali. Nejvíce ze všech Linda Hutcheonová, ta dokonce našla přesné shody mezi prvky románu a čtyřmi figurami podobnosti, které Michel Foucault uvádí v kapitole *Slov a věci (Les mots et les choses)* nazvané podle světové prózy. Nemá cenu říkat, že jsem četl *Slova a věci* v roce 1966, když toto dílo vyšlo, téměř dvacet let před tím, než jsem začal psát román, a mezitím jsem měl příležitost se setkat s příznaky analogie v tradici hermetizmu v době renesance a v 17. století, a proto když

10) [Citujeme z českého překladu Zdeňka Frýborta, Umberto Eco. *Foucaultovo kyvadlo*. Praha: Český klub, 2001, s. 62.]

11) „Eco's Echoes: ironizing the (Post) Modern“, op. cit., s. 171.

jsem psal, myslel jsem na přímé zdroje nebo na zcestné užívání těchto pramenů v běžných textech komerčního okultizmu. Se vši pravděpodobností, kdyby se román jmenoval *Franklinovo kyvadlo*, nikdo by nebyl oprávněn spojovat zmínky o teorii signatur s Michele Foucaultem a bylo by snadnější pomyslet na Paracelsa. Ale připouštím, že název knihy a v každém případě jméno vynálezce stejnojmenného kyvadla tvořily příliš lákavou stopu pro lovce intertextových stop, a Linda Hutcheonová měla veškeré právo najít to, co našla. A kdo ví, jestli – alespoň v plánu psychoanalýzy autora – nemá jistým způsobem pravdu a jestli můj zájem o některé aspekty hermetizmu nebyl stimulován dávnou četbou Foucaulta (Michela).

Nicméně by bylo zajímavé určit, zda je můj odkaz na Foucaulta případem intertextové ironie, nebo jednoduše nepostřehnutým vlivem. Až doposud jsem možná budil dojem, že intertextová ironie je něco, co závisí na autorově záměru, ale příliš jsem teoretizoval o převaze *intentio operis* nad *intentio auctoris*, abych si mohl dovolit podobnou naivitu. Pokud se v textu objeví možná citace a zdá se, že tato citace je pevně spjata se zbytkem textu (a jeho jinými citacemi), mají záměry empirického autora malou váhu. Tudíž kritik (či čtenář) dělá dobře, když hovoří o citacizmu a o „textovém echu“ (užívám dalšího termínu Lindy Hutcheonové a nepohrávám si se svým příměním), k nimž dílo vybízí.

Jde o to, že při hře s intertextovou ironií je obtížné odolávat kouzlu odkazů, i když některé mohou být zcela náhodné, tak jako odkaz na Verneovy hodiny. Opět Linda Hutcheonová<sup>12)</sup> nachází na 378. stránce amerického vydání *Kyvadla*: „The Rule is simple: Suspect, only suspect“, a rozpoznává intertextový odkaz na „Connect, only connect“ E. M. Forstera. Vzhledem ke své bystrosti je natolik obezřetná, aby řekla, že tahle „ironic play“ vzniká v angličtině. Italský text totiž skutečně (a není jasné, zda si to při psaní uvědomovala)

12) „Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern“, op. cit., s. 166.

tenhle intertextový odkaz neobsahuje, protože zní „sospettare, sospettare sempre“<sup>13)</sup>. Odkaz, určitě vědomý, do textu vložil překladatel Bill Weaver. Nic naplat, anglický text ten odkaz obsahuje, což znamená, že překlad může nejen hru intertextové ironie pozměnit, ale může ji také obohatit.

V jiných případech se dostaví možnosti výběru mezi čtením do čtverce nebo do krychle. Na jedné straně 30. kapitoly *Kyvadla*, kde si protagonisté představují, že také celý příběh vyprávěný Evangelii je účinkem nějakého výmyslu, jako je ten s „plánem“, který sami právě vytvářejí, Casaubon pronese komentář: *Toi, apochryphe lecteur, mon semblable, mon frère*<sup>14)</sup>. Nepamatuji si, na co jsem při psaní myslel, ale pravděpodobně bych se spokojil s intertextovým vztahem k Baudelairovi, již obohaceným odkazem na apokryfní evangelia. Linda Hutcheon však definuje syntagma jako *parody of Baudelaire by Eliot*<sup>15)</sup> (a vskutku, pokud si vzpomenete, Eliot cituje tenhle Baudelairův verš v *Pustině*) a je jisté, že takhle se celá věc stává ještě chutnější. Co budeme dělat? Rozdělíme čtenáře, na ty, kteří se dostanou až k Baudelairovi, a na ty, kteří doputují dokonce až k Eliotovi? A co kdyby se našel čtenář, jenž našel pokryteckého čtenáře v Eliotovi, a pamatuje se na něj, ale neví, že Eliot citoval Baudelaira?

Všichni si všimli, že *Jméno růže* začíná citací z Evangelia sv. Jana („Na počátku bylo slovo, atakdále“). Ale kolik čtenářů si všimlo, že ji lze chápat také jako citaci ze začátku Pulciho díla *Morgante Maggiore*, které začíná tím, že (se vším respektem) napodobuje Sv. Jana (*Na počátku bylo slovo u Boha – a Bůh byl slovo a slovo bylo on. – Toto bylo na počátku, po mém soudu – a nic se bez toho nedá dělat*)?

13) [it.: podezřít, stále podezřít]

14) [ fr.: „Čtenáři, pokrytče, můj bližní a můj bratře“, citát z Baudelairovy předmluvy ke *Květům zla*.]

15) [angl.: Eliotova parodie Baudelaira]

Když se to tak vezme, kolik čtenářů si ale skutečně všimlo, že můj román začíná citací Sv. Jana? Setkal jsem se s japonskými čtenáři (a možná nebylo třeba zacházet tak daleko), kteří přisoudili ony přectnostné myšlenky dobrákovi Adsovi, a přesto jim neuniklo vnuknutí religiozity, jež oživuje slova mladého mnicha.

Věc se má tak, že, máme-li být přesní, intertextová ironie není, technicky řečeno, forma ironie. Ironie spočívá v tom, že říkáme nikoli opak skutečnosti, ale opak toho, o čemž se předpokládá, že účastník dialogu za skutečnost považuje. Je ironie, když označíme hloupou osobu za velice inteligentní, ale pouze pokud adresát ví, že ta osoba je hloupá. Když to neví, ironie není zachycena a poskytne se pouze nepravdivá informace. Tudíž se ironie, pokud si adresát není vědom hry, stává jednoduše lží.

Naopak, pokud jde o intertextovou ironii, mohu vyprávět příběh o dvojníkoví, aniž by adresát vnímal odkaz na barokní topos, a přece si adresát kvůli tomu nevyčutná úctyhodný a literární příběh o dvojníkoví o nic méně. V *Ostrovu věčejšího dne* je několik dramatických zvrátů, které jsou čistě dumasovské, a citace je občas doslovná, ale čtenář, který ten odkaz nezachytí, může se bavit, byť i jen bezelstně, dramatickým zvratem. Tudíž, pokud jsem předtím řekl, že hra intertextové ironie je snobská a aristokratická, беру to zpět, protože tato hra nevytváří vůči naivnímu čtenáři žádnou *conventio ad excludendum*. Je to jako banket, kde se v nižším patře podávají zbytky od večere servírované v horním patře, ale nikoli zbytky ze stolu, nýbrž z hrnce, a také krásně nazdobené, a poněvadž naivní čtenář věří, že oslava probíhá pouze v jednom patře, vychutná si je, tak jak jsou (a celkem vzato jsou asi chutné a hojné), aniž by předpokládal, že někomu se dostalo víc.

Co se to vlastně děje s člověkem, který bezelstně čte: „Tak šlechetná, tak ctnostná vždy má paní“<sup>16)</sup> a neví, nakolik se slovní

16) [Sonet „Tak šlechetná, tak ctnostná vždy má paní“. Citujeme z českého překladu Jana Vladislava, Dante Alighieri. *Nový život*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 70.]

zásoba změnila od Danta po dnešek a jaké byly filozofické předpoklady Dantovy poezie. Líbí se mu vznešené vyznání lásky a stejně z něj čerpá veliký užitek, jak citový, tak intelektuální. Čímž je vidět, že moje kulinářská analogie byla možná provokativní, ale neměla v úmyslu dát na stejnou úroveň umění a gastronomii.

A konečně, ani ten nejnaivnější čtenář se nemůže proplétat oky textu a nepocítit podezření, že občas (nebo často) ho odkazují mimo sebe. Zde je tedy vidět, že intertextová ironie nejenom že není *conventio ad excludendum*, ale je to provokace a pozvání se přidružit, a to do té míry, že postupně může proměnit i naivního čtenáře na čtenáře, který začíná pocítovat vůni mnoha jiných textů, jež předcházely tomu, který právě čte.

A co vztahy mezi intertextovou ironií a biblickým a dantovským nadvýznamem? Jen několik. Intertextová ironie poskytuje intertextový nadvýznam sekularizovaným čtenářům, kteří už nemají spirituální významy, jež by v textu hledali. Díky biblickým a poetickým nadvýznamům teorie o čtyřech významech textu vertikálně rozkvétal, každý smysl nás stále více přibližoval k nějakému Onomu světu. Intertextový nadvýznam je horizontální, labyrintový, oddenkový a nekonečný, od textu k textu, jelikož neexistuje jiný příslib než nepřetržitý šepot inertextuality. Intertextová ironie předpokládá absolutní imanenci. Opatřuje zjevení člověku, který ztratil smysl pro transcendentálno.

Ale nebral bych vážně ty, kteří moralizují a pak docházejí k závěru, že intertextová ironie je estetika bezbožníků. Je to technika, kterou může aktivovat také dílo, jež má za cíl vnuknout spirituální nadvýznamy nebo se prezentuje jako vysoká morální lekce, či dokáže hovořit o smrti a o nekonečnu. Remo Ceserani<sup>17)</sup> byl tak hodný a podotkl, že můj domnělý postmodernismus není prost pocitu melancholie a pesimismu. Což je znamení, že intertextová ironie

---

17) „Eco e il postmoderno consapevole“, in *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997, s. 180-200.

nepředpokládá za každou cenu lehkomyšlný karneval dialogizmu. Ale zajisté vyžaduje, vzhledem k míře trýznivosti textu, aby si čtenář uvědomoval také šum intertextuality, která našim trýzním předcházela, a aby se autor a čtenář dokázali spojit v mystickém těle Písma světského.