

Vcházíme do lesů

Úvodem bych rád vzpomněl na Itala Calvina, kterého před osmi lety pozvali, aby přednesl svých šest nortonových přednášek. Než nás opustil, stačil jich napsat pouze pět. Nepřipomínám ho jen jako svého přítele, ale také jako autora knihy *If on a Winter's Night a Traveler*, protože jeho román se zabývá přítomností čtenáře v příběhu a já své přednášky věnuji z velké části témuž tématu.

V roce, kdy vyšla v Itálii Calvinova kniha, vydali i jednu z mých, konkrétně šlo o knihu *Lector in fabula*. Tento titul odpovídá anglickému překladu *Role čtenáře* jen částečně. Anglický a italský název tohoto díla se liší, protože pokud bychom italský (či vlastně latinský) titul přeložili do angličtiny doslovně, zněl by »Čtenář v pohádce«, což je nicneříkající. Italský výraz »Lupus in fabula« je ekvivalentem výrazu »My o vlku«, používá se v situaci, kdy se náhle objeví někdo, o kom se předtím ostatní bavili. Zatímco italský výraz se odvolává na vlka, který se objevuje ve všech lidových povídkách, já mám na mysli čtenáře. Ovšemže vlk v mnoha situacích vůbec nevystupuje a brzy zjistíme, že namísto něj tu může být třeba nějaký obr-lidožrout. Čtenář je však v příběhu přítomen vždy, a právě on je nejen základní součástí vypravěčského procesu, ale i příběhu samotného.

Každý, kdo by dnes porovnával mou knihu *Lector in fabula* s dílem *If on a Winter's Night a Traveler*, by si mohl myslet, že jde o jakousi reakci na Calvinovu knihu. Ovšem tato dvě díla vyšla zhruba ve stejnou dobu a ani jeden

z nás dvou netušil, co píše ten druhý, ačkoliv jsme se oba již nějakou dobu podrobně zabývali stejnými otázkami. Když mi Calvino posílal svoji knihu, musel už znát moje dílo, protože v jeho věnování stojí: »A Umberto: superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino.« Citát je zřejmě převzat z Phaedrovy bajky o vlku a beránkovi (»Superior stabat lupus, longeque inferior agnus« neboli »Vlk stál výše a beránek níže po proudu«) a Calvino tím narážel na mou *Lector in fabula*. Ovšem výraz »longeque inferior«, což znamená »po proudu« a »podřízený« či »méně důležitý«, není zcela jasný a nevíme, koho vlastně označuje. Chápeme-li slovo »lector« *de dicto* jako označení mé knihy, pak Calvino zvolil ironicky skromný tón anebo se hrdě hlásí ke kladné roli beránka a teoretikovi tak zůstává úloha zlého vlka. Pokud budeme naopak brát slovo »lector« *de re* jako označení čtenáře, pak Calvino složil velkou poklonu úloze čtenáře.

Abych složil poklonu Calvinovi, volím za počátek svých úvah druhý z jeho *Šesti vzkazů příštímu tisíciletí*¹ (z jeho nortonských přednášek), »vzkaz« věnovaný rychlosti, v němž odkazuje k padesátému sedmému příběhu ze své antologie *Italské pobádky*:

Jeden král onemocněl. Přišli lékaři a řekli mu: »Poslyšte, Milosti, chcete-li se uzdravit, potřebujete pero z lidožrouta, který je napůl pták, napůl člověk. Je však velice obtížné tento lék získat, protože lidožrout sežere každého člověka, který se mu namane.«

Král všem řekl, co potřebuje, aby se uzdravil, ale nikdo za lidožroutem nechtěl jít. Nakonec král požádal jednoho svého věrného a odvážného služebníka a ten souhlasil: »Půjdu tam.«

Vysvětlili mu, kudy má jít: »Na vrcholu hory je sedm jeskyní a v jedné z nich bydlí lidožrout.«²

Calvino upozorňuje na to, že »nepadne ani slovo o tom, jakou nemocí král trpí a proč by měl mít proboha lidožrout peří, ani o tom, jak vypadají ony jeskyně«, a oceňuje svižnost vyprávění, i když tvrdí, že »tato chvála rychlosti neznamená popření rozkoše z otálení«³. Tomu věnuji svou třetí přednášku. Pro tuto chvíli jen poznamenejme, že každé vypravování je nevyhnutelně a osudově rychlé, protože vytváří-li svět plný ohromného množství událostí a postav, nemůže vypovědět o tomto světě všechno. Vyprávění jen naznačuje a pak žádá od čtenáře, aby zaplnil celou řadu mezer sám. Nakonec – jak jsem již napsal – každý text je líným nástrojem, který vyžaduje od čtenáře, aby za něj sám udělal část jeho práce. Kdyby měl text sdělit vše, co má jeho příjemce pochopit, nikdy by neskončil. Kdybych vám zavolal a řekl: »Vezmu to po dálnici a za hodinu jsem u vás«, nebudete ode mne čekat vysvětlení, že pojedou po dálnici a svým autem.

V knize velkého spisovatele-humoristy Achilla Campanila *Za všechno může kapitán* najdeme následující dialog:

Pak Gedeon velikými gesty přivolal fiakr, který stál na kon-

ci ulice. Starý drožkář s námahou slezl z kozlíku a úslužně přiběhl k našim přátelům, aby se zeptal:

»Co ráčíte potřebovat?«

»Vás ne, vás ne,« utrl se Gedeon, »potřebuji kočár.«

»Och,« omlouval se drožkář zklamaně, »myslel jsem, že chcete mě.«

Vrátil se, vylezl zase na kozlík a zeptal se Gedeona, který se s Andreou usadil v kočáru:

»Kam pojedeme?«

Kůň napjal uši s pochopitelným znepokojením.

»To vám nemohu prozradit,« vykřikl Gedeon, který střežil tajemství své výpravy.

Drožkář nebyl zvědavý a nenaléhal. Setrvali na místě a kochali se vyhlídkou. Po několika minutách Gedeon zamumlal: »Na hrad Fiorenzina!« Kůň se zachvěl a kočí se zeptal:

»Tak pozdě? Dojedeme v noci.«

»To je pravda,« zabručel Gedeon, »pojedeme radši zítra ráno. Přijďte pro nás přesně v sedm.«

»S kočárem?« zeptal se kočí.

Gedeon se zamyslel. Pak řekl:

»Ano, bude to tak lepší.«

Zamířil k penziónu, ale ještě jednou se otočil a křičel na kočího:

»Abych nezapomněl: taky s koněm!«

»Jo?« řekl kočí, překvapeně. »Jak chcete, mně je to jedno.«⁴

Tento úryvek je absurdní, protože jeho protagonisté

nejprve říkají méně, než by měli, a nakonec cítí potřebu sdělit (a slyšet) i to, co není nutno říkat.

Někdy chce autor sdělit příliš mnoho, a může tak působit kómičtěji než jeho postavy. V 19. století byla velice populární italskou spisovatelkou Carolina Invernizio. Příběhy jako *Polibek mrtvé*, *Pomsta šílené ženy* či *Žalující mrtvola* plnily sny celých proletářských generací. Carolina Invernizio psala dost špatně a můj překlad bude dost věrný. V souvislosti s ní se upozorňuje na to, že měla odvahu či slabost uvést do literatury jazyk úředníků nově vzniklého italského státu (té byrokracie, k níž patřil její manžel, šéf vojenské pekárny). Její novela *Vražedný hostinec* začíná takto:

Byl překrásný večer, i když velice chladný. Ulice Turína byly ozářeny jako ve dne měsícem, který stál vysoko na obloze. Nádražní hodiny ukazovaly sedmou. V hale byl ohlušující ruch, protože se tu potkávaly dva nonstop rychlíky. Jeden se hotovil k odjezdu, druhý přijížděl.⁵

Neměli bychom být na paní Invernizio příliš přísní. Cítila jaksí, že rychlost je velkou předností vyprávění, ale nikdy by nemohla začít tak jako Kafka (ve své *Proměně*) větou: »Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.«⁶ Její čtenáři by se okamžitě tázali, jak a proč se Řehoř Samsa změnil v hmyz a co jedl den předtím. Mimochodem, Alfred Kazin píše, že Thomas Mann

půjčil jeden Kafkův román Einsteinovi, ale ten mu jej vrátil a poznamenal: »Nedalo se to číst. Lidská mysl na to nestačí.«⁷

Einstein si zřejmě stěžoval, že příběh se trochu vleče (dále však umění zpomalit pochválím). Jistě, čtenář neví vždy jak se vyrovnat se spádem textu. Roger Schank nám v *Čtení a porozumění* vypravuje zase jiný příběh:

John miloval Mary, ale ta si ho nechtěla vzít. Jednoho dne unesl Mary ze zámku draka. John vsedl na koně a draka zabil. Mary souhlasila se sňatkem. Od té doby spolu šťastně žili.⁸

Ve své knize se Schank zabývá tím, jak děti rozumí tomu, co čtou, a ptal se na tento příběh tříleté holčičky.

P: Proč John zabil draka?

C: Protože byl škaredý.

P: Co na něm bylo škaredé?

C: Byl nebezpečný.

P: Jak byl nebezpečný?

C: Asi na něho plival oheň.

P: Proč Mary souhlasila s tím, že se za Johna provdá?

C: Protože ho měla moc ráda a on si hrozně přál oženit se s ní.

P: Ale proč se Mary rozhodla, že si Johna vezme, když nejdřív nechtěla?

C: To je těžká otázka.

P: A co mi odpovíš?

C: Protože tenkrát ho nechtěla a on ji pak moc přemlouval a pořád jí vykládal o svatbě, no a pak si řekla, že si ji vezme, teda ho.

Je zřejmé, že k dívčině životní zkušenosti patří skutečnost, že draci dští z nozder plameny, ale nikoliv to, že člověk může – buď z vděčnosti či z obdivu – kapitulovat před láskou, kterou neopětuje. Příběh může mít větší či menší spád, to jest může být více či méně eliptický. Ovšem do jaké míry může být eliptický, to je dáno typem čtenáře, jemuž je určen.

Protože se snažím ospravedlnit bláznivé názvy všech svých děl, musím obhájit i titul svých harvardských přednášek. Les je metaforou pro narativní text, nejen text pohádek, ale jakýkoliv narativní text. Takovým lesem je Dublin, kde se namísto Červené Karkulky potkáte s Molly Bloomovou, či Casablanca, kde potkáme Ilsu Lundovou a Ricka Blainea.

Abychom použili metafory, se kterou přišel Jorge Luis Borges (další duch, který je tolik přítomen v těchto přednáškách a který zde před pětadvaceti lety sám přednášel), les je jako zahrada protkaná stezkami, jež se rozdvíhají. I v lese, kde nejsou cestičky dobře prošlapané, si každý může najít svou vlastní pěšinku tak, že volí cestu vpravo či vlevo od určitého stromu, a tak si vybírá u každého stromu, na který narazí.

V narativním textu je čtenář nucen volit neustále. Tuto

nevyhnutelnost volby nacházíme dokonce i na úrovni jednotlivé věty – alespoň vždy, když obsahuje tranzitivní sloveso. Kdykoliv se mluvčí chystá ukončit větu, my jako čtenáři či posluchači uzavíráme sázku (byť nevědomky) – předvídáme volbu mluvčího anebo napjatě očekáváme, jakou možnost zvolí (alespoň u tak dramatických vět jako »Minulou noc jsem na hřbitově u kostela viděl...«).

Někdy nám chce dát vypravěč volnost, abychom si svobodně představili, jak bude příběh pokračovat. Vezměme si například závěr Poeova *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*:

A pak jsme se už řítili do náruče kataraktu, v němž se dokořán otevřel jícen, aby nás přijal. Ale tu se před námi vztyčila zahalená lidská postava, daleko větší a mohutnější než kterýkoli tvor přebývající mezi lidmi. Barva pleti této postavy byla čirá, sněhová běl.⁹

Hlas vypravěče se tu pomalu ztrácí, autor chce, abychom strávili zbytek života uvažováním o tom, co se stalo. Protože se obává, že nás dost nesšírá touha dozvědět se, co nám nikdy nebude odhaleno, autor, nikoliv hlas vypravěče, na konci poznamená, že poté, co zmizel pan Pym, »několik málo kapitol, které měly dovršit toto vyprávění... se nenávratně ztratilo.« Z tohoto lesa neutečeme. To dobře ví například i Jules Verne, Charles Romyne Dake či H. P. Lovecraft, kteří se v tomto lese rozhodli zůstat a zkusili v Pymově příběhu pokračovat.

Jsou však případy, kdy nám chce autor nemilosrdně ukázat, že nejsme Stanley, ale Livingstone, a že je nám souzeno, abychom se v lese ztratili, protože stále volíme špatně. Vezměme si Laurence Sterna a začátek jeho *Tristrama Shandyho*:

Škoda, že si toho, když mě plodili, můj otec nebo má matka, ba vlastně oba, jakož bylo jejich svatou povinností, lépe nehleděli; kdyby byli rozvázili, jak mnoho záleží na tom, co činí...

Copak asi mohli manželé Shandyovi v tento tak delikátní okamžik dělat? Aby měl čtenář čas udělat si nějaký rozumný názor (třeba i uvádějící do rozpaků), uchyluje se Sterne celým odstavcem k digresi (což dokazuje, že Calvino měl pravdu, když nepodceňoval umění zpomalit), a pak odhaluje chybu, která byla zmíněna v úvodní scéně:

»Prosím tě pěkně,« řekla matka, »nezapomněl jsi natáhnout pendlovky?« – »Kristepane!« ulevil si otec výkřikem, ale tak, že přitom ztlumil hlas: – »Jestlipak co svět světem stojí nějaká ženská vytrhla muže z práce takovou pitomou otázkou!«¹⁰

Jak vidíme, otec si myslí o matce přesně totéž, co čtenář o Sternovi. Existoval někdy autor, jakkoli zlomyslný, který doháněl své čtenáře k takovému zoufalství?

Po Sternovi se avantgardní vyprávění snažilo nejen pře-

kazit nám čtenářům naše očekávání, ale dokonce vytvořit čtenáře, kteří očekávají od knihy, již čtou, naprostou svobodu volby. Ovšem, z této volnosti se můžeme těšit právě proto, že (a to je potvrzeno tisíciletou tradicí, v níž jsou obsažena vyprávění od primitivních mýtů až po moderní detektivní romány) čtenáři si většinou přejí volit v onom lese vyprávění, protože předpokládají, že některé volby jsou rozumnější než jiné.

Používám slova »rozumný«, jako by tyto volby vycházely ze zdravého selského rozumu. Bylo by však chybou předpokládat, že fikce se čte podle zdravého rozumu. Tohle od nás jistě nežadá Sterne, Poe, ba ani autor (pokud nějaký kdy byl) Červené Karkulky. Ve skutečnosti by nás zdravý rozum vedl k odmítnutí myšlenky, že v lese potkáme mluvícího vlka. Co mám tedy na mysli, když říkám, že v lese vyprávění musí čtenář volit rozumně?

Tady se musím zmínit o dvou pojmech, které jsem již probral jinde. Konkrétně mám na mysli modelového čtenáře a modelového autora.¹¹

Modelový čtenář příběhu není empirický čtenář. Empirickým čtenářem jste vy, já, kdokoliv, kdo čte nějaký text. Empiričtí čtenáři mohou číst mnoha způsoby a neexistuje žádné pravidlo, které by jim předepisovalo jak číst, protože často berou text jako nádobu pro své vlastní vášně, které mohou přicházet zvnějšku, mimo text, anebo které v nich text náhodou probouzí.

Pokud jste někdy ve stavu hlubokého zármutku sledovali nějakou komedii, dobře víte, že je těžké se v takovou

chvíli u humorně laděného filmu bavit. To není všechno. Když pak stejný film vidíte náhodou po letech znovu, nemusí vám být do smíchu, protože každá scéna vám bude připomínat žal, který jste pocítovali tenkrát poprvé. Jako empirický divák tedy budete tento film »číst« špatně. Ovšem vzhledem k čemu »špatně«? Vzhledem k typu diváka, který měl na mysli režisér, tedy diváka, který se rád směje a rád sleduje příběhy, které se ho osobně nedotýkají. Tento typ diváka (či čtenáře) nazývám modelový čtenář. Je to jakýsi ideální typ, kterého text nechápe jen jako spolupracovníka, ale snaží se ho zároveň tvořit. Začíná-li text frází »Bylo-nebylo«, vysílá tím signál, který okamžitě umožňuje výběr jeho modelového čtenáře. Tím musí být dítě či alespoň někdo, kdo je ochoten přijmout něco, co sahá mimo zdravý rozum a strážlivé chápání.

Když vyšel můj druhý román, *Foucaultovo kyvadlo*, napsal mi přítel z dětství, kterého jsem léta neviděl: »Milý Umberto, nevzpomínám si, že bych ti někdy vyprávěl pohnutý příběh mého strýce a tety, myslím si však, že od tebe nebylo zrovna taktní použít jej ve svém románu.« Ano, ve své knize uvádím několik epizod o »strýci Carlovi« a »tetě Caterině«, o strýci a tetě hlavní postavy, Jacopa Belba. Je pravda, že tyto postavy skutečně existovaly – až na několik změn vyprávím příběh ze svého dětství, příběh o strýci a tetě, kteří se ovšem jmenovali jinak. Odepsal jsem příteli, že strýc Carlo a teta Caterina jsou moji příbuzní, ne jeho, a že tedy na ně mám autorské právo. Ani jsem nevěděl, že má nějakého strýce či tetu. Přítel se mi omluvil. Příběh ho

tak zaujal, až se mu zdálo, že poznává některé epizody, které se přihodily jeho strýci a tetě. Není to nemožné, protože za války (do té doby se vracely mé vzpomínky) se děly podobné věci různým strýcům a tetám.

Co se stalo mému příteli? Hledal v lese něco, co nebylo tam, ale v jeho osobní paměti. Pro mě je dobře, když při procházce tímto lesem využiji veškeré zkušenosti a objevy, abych se dozvěděl něco o životě, minulosti a budoucnosti. Ovšem les je tu pro všechny, a proto v něm nesmím hledat fakta a pocity, které se týkají jenom mne. Jinak (jak jsem uvedl ve svých dvou posledních knihách, *Meze interpretace a Interpretace a přílišná interpretace*¹²) bych text neinterpretoval, ale spíše *používal*. Samozřejmě nikdo vám nemůže zakázat, abyste použili nějaký text jako základ pro své snění. Děláme to často. Ovšem snění není veřejná věc. Vede nás k tomu, že se v lese vyprávění pohybujeme, jako by to byla naše soukromá zahrada.

Musíme tedy dodržovat pravidla hry a modelový čtenář je ten, kdo chce takovou hru hrát. Můj přítel na tato pravidla zapomněl a přidal svá osobní očekávání empirického čtenáře k těm, která autor vyžadoval od modelového čtenáře.

Autor má samozřejmě k dispozici určité žánrové znaky, které může použít, aby modelového čtenáře poučil. Tyto signály však mohou být často velmi zavádějící. *Pinocchiova dobrodružství* Carla Collodiho začínají takto:

»Byl jednou...«

»...jeden král!« dopoví hned moji malí čtenáři.

»Kdepak, děti, neuhádly jste. Byl jednou jeden kus dřeva.«¹³

Jde o velice složitý začátek. Nejprve Collodi jakoby naznačuje, že začíná pohádka. Jakmile jsou jeho čtenáři přesvědčeni, že jde o příběh pro děti, objevují se na scéně děti jako autorovi partneři v dialogu a pak, protože uvažují jako děti zvyklé na pohádky, volí chybně. Není to tedy snad příběh pro děti? Aby tento chybný předpoklad opravil, obrací se autor posléze znovu na mladé čtenáře, takže ti pak mohou číst příběh dále, jako by byl určen jim a jednoduše předpokládají, že to není pohádka o králi, ale o loutce. A na konci nebudou zklamáni. Nicméně onen začátek je jakýmsi šibalským mrknutím na dospělé čtenáře. Copak by nemohla být pohádka i pro ně? A nemůže to mrknutí naznačovat, že by měli text číst v jiném světle a zároveň předstírat, že jsou dětmi, aby tak mohli porozumět alegorickému významu pohádky? Tento začátek vedl k celé řadě psychoanalytických, antropologických a satirických výkladů *Pinocchia*, z nichž nejsou všechny tak zcela absurdní. Možná, že Collodi chtěl hrát dvojí hru. Velká část toho, co nás na této útlé a velké knize fascinuje, plyne právě z tohoto podezření.

Kdo stanovuje tato pravidla hry a tato omezení? Jinak řečeno – kdo vytváří modelového čtenáře? »Autor«, odpoví okamžitě moji malí posluchači.

Měli bychom poté, co jsme s takovými obtížemi vysvětlili rozdíl mezi modelovým a empirickým čtenářem, považovat autora za šarlatána, který píše příběh a rozhoduje

o tom, jakého modelového čtenáře je třeba vytvořit, a to třeba z důvodů, ke kterým se nemůže přiznat, anebo je zná pouze jeho psychoanalytik? Povím vám rovnou, že mě empirický autor narativního textu (či jakéhokoli jiného textu) vůbec nezajímá. Víím, že tím urazím řadu svých posluchačů, kteří možná strávili mnoho času pročitáním životopisů Jane Austenové či Prousta, Dostojevského nebo Salingera. Jsem si moc dobře vědom toho, jak kouzelné a vzrušující je nahlížet do soukromých životů skutečných lidí, které jsme si zamilovali jako své blízké přátele. Stalo se pro mne velkým příkladem a útěchou, když jsem se coby netrpělivý badatel-začátečník dozvěděl, že Kant napsal své vrcholné filosofické dílo ve ctihodném věku padesáti sedmi let. Vždy jsem ovšem šíleně žárlil, když jsem si vzpomněl, že Raymond Radiguet napsal *Ďábla v těle* jako dvacetiletý.

Tyhle vědomosti nám ovšem nepomohou rozhodnout, zda měl Kant pravdu, když zvýšil počet kategorií z deseti na dvanáct, či zda je *Ďábel v těle* mistrovským dílem (bylo by, i kdyby je Radiguet napsal v sedmapadesáti). Možnost, že Mona Lisa je bisexuální, je zajímavým estetickým tématem, zatímco sexuální sklony Leonarda da Vinci jsou — pokud jde o mé »čtení« tohoto obrazu — pouhými klepy.

V následujících přednáškách se budu často odvolávat na jednu z největších knih, jaká kdy byla napsána. Je to *Sylvie* od Gérarda de Nerval. Četl jsem ji poprvé, když mi bylo dvacet, a čtu ji stále znovu a znovu. Když jsem byl mladý, napsal jsem o ní velice špatný referát. Od roku 1976 jsem

o této knize vedl řadu seminářů na univerzitě v Boloni. Výsledkem byly tři dizertační práce a zvláštní číslo časopisu *VS*, které vyšlo v roce 1982.¹⁴ V roce 1984 jsem věnoval *Sylvii* kurs postgraduálního studia, který vyústil v několik velmi pozoruhodných seminárních prací. Dnes znám každou čárku a každý skrytý mechanismus té novely. Zkušenost, kterou mám s opakovaným čtením textu v průběhu čtyřiceti let, mi ukázala, jak hloupí jsou ti, kteří tvrdí, že pitvání textu a pozorné čtení mu odebírají jeho kouzlo. Kdykoliv beru do ruky *Sylvii*, i když ji znám do nejmenších podrobností — a možná právě proto — vždy si ji znovu zamiluji, jako bych ji četl poprvé.

Zde je úvodní pasáž *Sylvie* a její překlad:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant...

Vycházel jsem divadla, v němž jsem každý večer sedával v předních řadách, vyparáděn jako unylý milenec.¹⁵

Angličtina (stejně jako čeština – pozn. překl.) nemá imperfektum, takže překladatel si může vybrat mezi různými způsoby, jak s francouzským imperfektem naložit. Imperfektum je velice zajímavý čas, protože vyjadřuje trvání děje i jeho opakovanost. Jako čas vyjadřující trvání děje nám říká, že v minulosti se něco dělo, ale neudává přesný čas; začátek ani konec děje neznáme. Jako iterativum naznačuje, že děj se opakoval. Nikdy však nevíme, kdy je imperfektum použito jako iterativní, kdy pro vyjádření trvání, či

kdy má významy oba. V úvodu *Sylvie* je první »sortais« durativní, protože odchod z divadla jistou dobu trvá. Druhé imperfektum, »paraissais«, je zároveň durativní i iterativní. Z textu jasně vyplývá, že ona osoba chodila do divadla každý večer. Použití imperfekta to sděluje i bez tohoto objasnění. Právě dvojznačnost tohoto slovesného času z něj činí nejhodnější nástroj pro popisování snů či nočních můr. Používá se také v pohádkách. »Bylo nebylo« je v italštině »C'era una volta« – »una volta« můžeme přeložit jako »jednou«, ale imperfektum naznačuje, že jde o neurčitou, blíže nespecifikovanou dobu, zřejmě opakovanou, což vyjadřuje anglické »upon a time« (a české »Byl jednou...« – pozn. překl.)

Iterativní použití francouzského »paraissais« je v překladu vyjádřeno slovy »každý večer«. Prvek frekvence by však mohl být vyjádřen i pouhým použitím slovesa »sedával«. Nejde tu o pouhou shodu náhod. Velké potěšení nám při čtení *Sylvie* přináší dobře promyšlené střídání imperfekta a prostého minulého času. Použitím imperfekta vytváříme jakoby snovou atmosféru příběhu, jako bychom něco pozorovali napolo zavřenýma očima. Nerval neměl na mysli anglofonního (ani českého – pozn. překl.) modelového čtenáře, protože angličtina byla pro jeho cíle příliš precizní (čeština pak zcela odlišná – pozn. překl.).

K Nervalovu užití imperfekta se vrátím ještě v následující přednášce. Brzy však uvidíme, jak důležitý je tento čas v naší diskusi o autorovi a autorském hlase. Podívejme se nyní na »Já« (v češtině nevyjádřeném – pozn. překl.), kte-

rým celý příběh začíná. Knihy, které byly napsány v první osobě, mohou vést nezkušeného čtenáře k domněnce, že ono »já« v textu je sám autor. Samozřejmě, že tomu tak není – jde o vypravěče, o hlas, který vypráví. P. G. Wodehouse kdysi napsal ich-formou paměti psa – jde o bezkonkurenční příklad faktu, že vypravěčský hlas nemusí být nutně hlasem autorským.

V *Sylvii* se setkáváme se třemi subjekty. První je gentleman, který se narodil roku 1808 a zemřel (spáchal sebevraždu) v roce 1855. Mimochodem, nejmenoval se Gérard de Nerval, jeho pravé jméno bylo Gérard Labrunie. Mnoho návštěvníků Paříže stále chodí s Michelinovým průvodcem v ruce a hledají ulici Vieille Lanterne, kde se oběsil. Někteří z nich vůbec nepochopili krásu té knihy.

Druhou osobou je muž, který v novele říká »já« (francouzsky *Je*). Tato postava není Gérard Labrunie. Víme o něm jen tolik, že nám vypráví příběh a že se na konci nezabije, ale nabízí smutné zamyšlení: »Iluze opadávají jedny po druhých jako slupky z plodu a plodem je zkušenost.«

Spolu se studenty jsme se rozhodli říkat mu *Je-rard*, ale protože je tato slovní hříčka nepřeložitelná, pojmenujeme ho vypravěč. Vypravěčem není pan Labrunie, a to z téhož důvodu jako jím není osoba, která začíná *Gulliverovy cesty* výkladem: »Můj otec měl malou usedlost v hrabství Nottinghamshire. Narodil jsem se jako třetí z pěti synů. Když mi bylo čtrnáct, poslal mne otec do Emanuelovy koleje v Cambridge.« Tato postava není Jonathan Swift,

který studoval na Trinity College v Dublinu. Modelový čtenář má být pohnut ztracenými iluzemi vypravěče, nikoliv smutkem pana Labrunie.

Konečně je tu ještě třetí osoba, kterou většinou identifikujeme s obtížemi. Říkám jí modelový autor, abych tak dosáhl jakési symetrie s termínem modelový čtenář. Labrunie mohl být plagiátor a *Sylvii* mohl napsat dědeček Fernanda Pessoa. Ovšem modelový autor *Sylvie* je anonymní »hlas«, který začíná vyprávět příběh slovy »Je sortais d'un théâtre« a končí tím, že přiměje Sylvii říci »Pauvre Adrienne! elle est morte au convent de Saint-S..., vers 1832«. Nic víc o něm nevíme, víme jen to, co nám tento hlas sdělí mezi první a poslední kapitolou příběhu. Poslední kapitola nese název »Dernier feuillet« čili »Poslední lístek«. Jinak je tu už jen les vyprávění a je na nás, abychom do něj vstoupili a prošli jím. Jestliže jsme přijali toto pravidlo hry, můžeme dokonce svobodně tento hlas pojmenovat, á nom de plume. Když dovolíte, myslím, že jsem na jedno velmi krásné jméno přišel – Nerval. Nerval není ani Labrunie ani vypravěč. Nerval není nějaký *on*, právě tak jako George Eliotová není *ona* (tou byla jen Mary Ann Evansová). Nerval by byl v němčině *Es*, v angličtině může být *It* (naneštěstí pravidla italské mluvnice mne nutí použít femininum či maskulinum).

Dá se říci, že toto *It* (to) – jež ještě není na počátku příběhu jasné, či je snad přítomno jen jako mlhavé stopy – bude na konci našeho čtení identifikováno s tím, co všechny teorie estetiky nazývají »stylem«. Ovšem, na konci může

být modelový autor rozpoznán také jako styl a tento styl bude tak jasný a nezaměnitelný, že zjistíme, že se nepochybně jedná o tentýž hlas, který začíná román *Aurelie* slovy: »Le rêve est une seconde vie« – »Sen je druhý život«.

Termín »styl« je však současně mnohomluvný i nicneříkající. Nutí nás k myšlence, že modelový autor (abychom citovali Štěpána Dedala), osamělý ve své dokonalosti »jako Bůh stvoření zůstává ve svém díle za ním, vedle něho nebo nad ním, neviditelný, předpodstatněný, lhostejný, a stíhá si nehty«. ¹⁶ Na druhé straně je modelový autor hlasem, který k nám promlouvá s láskou (pánovitě či mazaně), který nás chce mít vedle sebe. Tento hlas se projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři.

V množství nejrůznějších prací o teorii vypravování, o estetice vnímání a kritice orientované na čtenáře nalézáme různé pojmy jako ideální čtenář, implikovaný čtenář, virtuální čtenář, metačtenář. Každý z těchto pojmů evokuje svůj protějšek, kterým je ideální autor, implikovaný autor či virtuální autor. ¹⁷ Tyto termíny nejsou vždy synonymní. Můj modelový čtenář je kupříkladu velice podobný implikovanému čtenáři v pojetí Wolfganga Isera. Nicméně v Iserově pojetí čtenář »sám donutí text, aby odhalil potenciální množinu souvislostí, jež v něm jsou. Tyto souvislosti jsou výtvořem čtenářovy mysli, která zpracovává surový text, ale nejsou textem – ten se skládá z vět, tvrzení, informací, atd. Je jasné, že k této souhře nedochází

v textu samém, ta může vzniknout jen v procesu čtení... Tento proces vytváří něco, co není v textu vysloveno, a přesto představuje »záměr« textu.«¹⁸

Tento proces se více podobá tomu, který jsem roku 1962 nastínil v knize *Otevřené umění*¹⁹. Modelový čtenář, tak jak jsem o něm hovořil později, je naopak množinou textových instrukcí, jež jsou realizovány lineární organizací textu přesně jako soustava vět či jiných znaků. Jak poznává Paola Pugliattiová:

»Iserova fenomenologická perspektiva dává čtenáři privilegium, jež bylo považováno za výsadu textů: konkrétně mám na mysli privilegium stanovit »hledisko« a determinovat tak význam textu. Ecův modelový čtenář (1979) není jen účastníkem a spolutvůrcem textu, ale mnohem více (ale v jistém smyslu také méně) – čtenář se spolu s textem rodí, je hybnou silou interpretační strategie textu. Kompetence modelového čtenáře je tak jakýmsi druhem genetické výbavy, kterou na čtenáře text přenáší... Vytvořen spolu s textem a uvězněn v něm, čtenář se těší takové míře svobody, jakou mu text poskytuje.«²⁰

Je pravda, že v *Procesu čtení* Iser říká, že »pojmem implikovaného čtenáře tedy znamená textovou strukturu předjímací přítomnost příjemce«, ale dodává, že čtenář »není textem nutně definován«. Pro Isera »není role čtenáře totožná s fiktivním čtenářem, jak jej vykresluje text. To je pouze jedna část čtenářovy role.«²¹

Ve svých přednáškách (ač uznávám existenci všech ostatních složek tak brilantně popsaných Iserem) se v zásadě zaměřím na »fiktivního čtenáře« zobrazeného v textu, protože předpokládám, že hlavním úkolem interpretace je pochopit povahu tohoto čtenáře navzdory jeho přízračné existenci. Chcete-li, můžete říci, že jsem »němečtější« než Iser, abstraktnější či – jak by řekli představitelé angloamerické filosofie – spekulativnější.

V tomto smyslu bych chtěl hovořit o modelovém čtenáři nejen u textů, které nabízejí možnost zaujmout řadu stanovisek, ale i u textů, které počítají s velice disciplinovaným čtenářem. Jinými slovy, existuje modelový čtenář knihy *Plačky nad Finneganem*, ale také modelový čtenář jízdního řádu, a tyto texty vyžadují od každého z nich jiný způsob kooperace. Je jasné, že nás více vzrušují Joyceovy pokyny pro »ideálního čtenáře postiženého ideální nespavostí«, ale měli bychom věnovat pozornost i řadě instrukcí, které čtenář nachází v jízdním řádu.

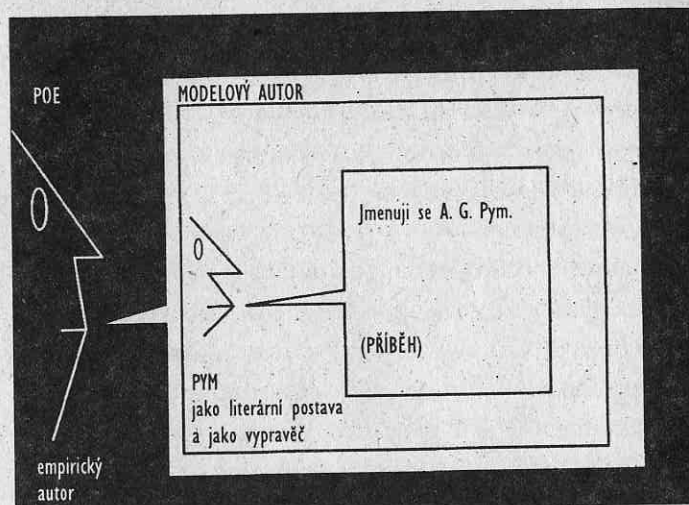
Stejně tak ani modelový autor v mém pojetí nemusí být nějakým osvětleným hlasem ani nemusí představovat vytříbenou narativní strategii. Modelový autor jedná a odhaluje sám sebe i v tom nejnechutnějším pornografickém románu, aby nám sdělil, že líčení, které se nám servíruje, musí podnítit naši představivost a fyzické reakce. Jako příklad modelového autora, který se čtenářům bezostyšně odhaluje od první stránky, poučuje je, jaké emoce mají prožívat, i když kniha sama není s to je v nich vyvolat, uveďme začátek díla Mickey Spillanea *My Gun Is Quick*:

»Pomysleli jste někdy, když se pohodlně vyvalujete v lenošce u krbu, na to, co se děje venku? Nejspíš ne. Vezmete knihu a čtete, prožíváte vzrůšo z lidí, kteří nikdy nežili, a událostí, které se nikdy nestaly... Legrace, co?... Dělali to tak i staří Římané, pro které bylo kořením života sedět v Koloseu a sledovat, jak rve divá zvěř lidská těla na kusy, vychutnávat krev a hrůzu... Ano, fajn, pozorovat je ohromné. Život klíčovou dírkou... Ale mějte na paměti: venku se dějí věci. Už tu není Koloseum, ale velkoměsto je ohromný prostor a vleze se do něj víc lidí. Drápy jako břitva už nepatří divoké zvěři, ale ty lidské mohou být stejně ostré a dvojnásob nebezpečné. Musíte být rychlí a schopní, jinak budete těmi, kteří jsou požíráni... Musíte být rychlí. A schopní. Jinak zemřete.«²²

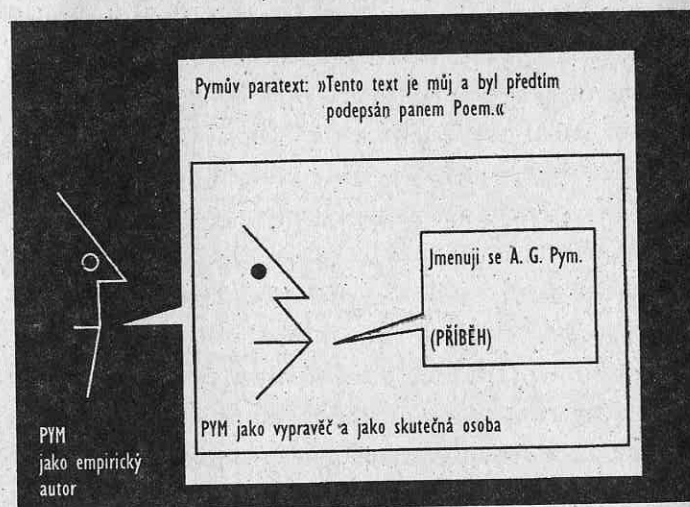
Modelový autor je tu zřetelně přítomen, a to – jak jsem už řekl – nestoudně. Známe i jiné případy, kdy se v narativním textu objevuje (s větší drzostí, ale také s větším vkusem) modelový autor, empirický autor, vypravěč i vágnější subjekty, a to s jasným záměrem zmást čtenáře. Vraťme se k Poeovu dílu *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*. Dvě pokračování těchto dobrodružství byly publikovány roku 1837 v časopise *Southern Literary Messenger*, více méně v té podobě, jak ji známe dnes. Text začínal větou »Jmenuji se Arthur Gordon Pym«, a uváděl tak vypravěče v první osobě, avšak text se objevil s Poeovým jménem coby empirickým autorem (viz obr. 1). Roku 1838 vyšel celý příběh knižně, ovšem na titulní straně chybělo jméno autora.

Místo toho byla předmluva podepsána »A. G. Pym«. Příhody tak byly prezentovány jako fakta, čtenářům bylo řečeno, že »jméno pana Poea bylo uvedeno« u článků v časopise *Southern Literary Messenger*, protože by nikdo příběhu nevěřil, a proto byly uveřejněny tak, »aby byly bezpečně považovány za smyšlenku«.

Máme tedy pana Pyma, údajně empirického autora, který je současně vypravěčem skutečného příběhu a který navíc napsal předmluvu, jež není součástí narativního textu, nýbrž *paratextu*.²³ Poe ustupuje do pozadí, stává se jakousi postavou zmíněného paratextu (viz obr. 2). Ovšem na konci příběhu, kdy je tok vyprávění přerušen, je připojena poznámka vysvětlující, jak byly závěrečné kapitoly ztraceny v souvislosti s »nedávnou a tak nenadálou a truchlivou smrtí pana Pyma«, smrtí, o níž se soudí, že je veřejnosti dostatečně známa z denního tisku. Tato poznámka, jež není signována (a jež dozajista nebyla dílem pana Pyma, o jehož smrti hovoří), nemůže být připisována Poeovi, protože ho zmiňuje jako prvního editora a dokonce jej obviňuje z neschopnosti pochopit kryptografickou povahu postav v Pymově textu. Zde je čtenář veden k tomu, aby uvěřil, že Pym je smyšlená postava, která promlouvá nejen jako vypravěč, nýbrž i v úvodu předmluvy, která se tak stává součástí příběhu a nikoliv paratextu. Text musí být produktem třetího, anonymního, empirického autora – ten je také autorem poznámky (tedy skutečného paratextu), v níž hovoří o Poeovi stejným způsobem jako Pym ve svém falešném paratextu. Čtenář je tak nyní postaven



Obrázek 1



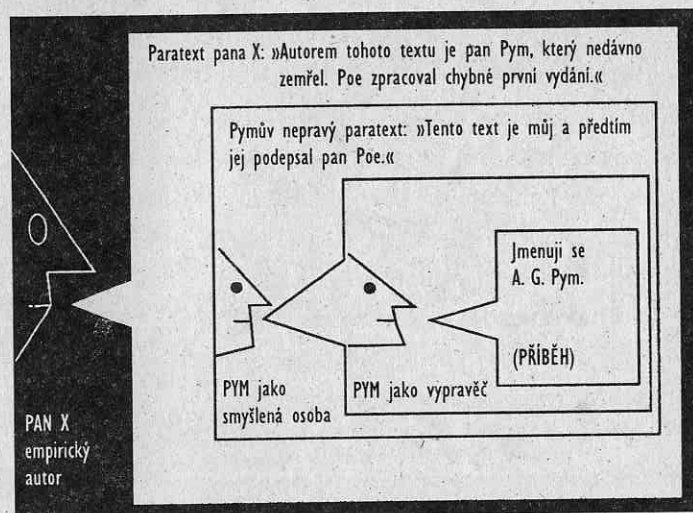
Obrázek 2

před otázku, zda je Poe skutečnou osobou či postavou dvou rozličných příběhů — jednoho, který vypráví Pymův nepravý paratext a druhého, který vypráví pravý, ale lživý paratext pana X (viz obr. 3). Poslední hádankou je, že záhadný pan Pym začíná svůj příběh slovy »Jmenuji se Arthur Gordon Pym« — což je začátek, který nejen předjímá Melvillovo »Říkejte mi Ismael« (což je spojitost téměř bezvýznamná), ale zdá se, že rovněž paroduje text, jímž Poe (než napsal *Pyma*) parodoval jistého Morrise Mattsona, který začal jeden ze svých románů větou »Jmenuji se Paul Ulric«.²⁴

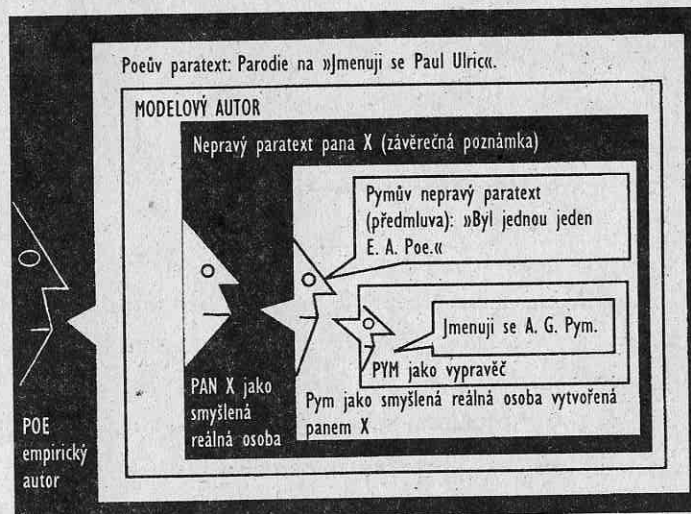
Čtenáři pojmu oprávněně podezření, že oním empirickým autorem je Poe, který si vymyslel fiktivní skutečnou osobu, pana X, jenž hovoří o nepravé reálné postavě, panu Pymovi, který zase vystupuje jako vypravěč literárního příběhu. Zarážející je pouze to, že tyto fiktivní postavy hovoří o skutečném Poeovi tak, jako by obýval jejich fiktivní svět (viz obr. 4).

Kdo je modelovým autorem v celém tomto textovém propletenci? Ať je to kdokoliv, je to hlas, či strategie, která směšuje různé předpokládané empirické autory, takže modelový čtenář se chtít nechtě stává obětí zrcadlového efektu.

Vraťme se k opakovanému čtení *Sylvie*. Užitím imperfekta na začátku nás hlas, který jsme se rozhodli označit za Nervalu, nabádá, abychom se připravili na to, že uslyšíme vzpomínky. Na páté straně hlas náhle přechází k prostému minulému času a popisuje noc, kterou strávil po od-



Obrázek 3



Obrázek 4

chodu z divadla v klubu. I to máme chápat jako jednu z autorových reminiscencí, jde však o vzpomínku na určitý okamžik. Jde o moment, kdy – zatímco vypráví svému příteli o herečce, kterou už jistou dobu miluje, aniž by ji kdy oslovil – si uvědomuje, že nemiluje ženu, nýbrž představu (»Já pronásleduji obraz, víc nic.«). Nyní, v realitě přesně zachycené minulým časem, čte v novinách, že v realitě toho večera se koná v Loisy, kde vyrůstal, tradiční svátek lukostřelců, kterého se účastnil jako kluk poblázněný tenkrát do krásné Sylvie.

Ve druhé kapitole se příběh vrací k imperfektu. Vypravěč si několik hodin v polobdění a polospánku vzpomíná na podobný svátek, zřejmě v době, kdy byl ještě chlapcem. Vzpomíná na něžnou Sylvii, která ho milovala, a na krásnou a domýšlivou Adrienu, která ten večer zpívala na louce. Vypadala téměř neskutečně, později navždy zmizela za zdmi kláštera. V době mezi spánkem a probuzením vypravěč přemýšlí, zda stále beznadějně miluje tutéž představu – zda je nějakým nevysvětlitelným způsobem Adrienu a ona herečka stejná žena.

Ve třetí kapitole vypravěč touží vrátit se na místo vzpomínek ze svého dětství, uvažuje, že by se tam mohl dostat ještě před rozedněním. Jde, objedná drožku a cestou, jak si začíná vybavovat stezky, kopce a vesnice svého dětství, přichází nová vzpomínka – tentokrát ne tak dávná, vrací se asi tři roky před tuto cestu. Čtenář je ovšem uveden do tohoto nového toku vzpomínek větou, která – čteme-li ji pozorně – nám připadá okouzující:

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

Zatím co vůz vyjíždí do svahů, sestavme si vzpomínky na doby, kdy jsem tam tak často chodíval.

Kdo vyslovuje (či píše) tuto větu a vyzývá nás, abychom se zapojili do děje? Vypravěč? Ale vypravěč, který popisuje cestu vozem, jež se uskutečnila léta před okamžikem vypravování, by měl říci něco jako »Zatímco vůz stoupal do kopců, vybavil jsem si [nebo »začal jsem si vybavovat« či »řekl jsem si »zavzpomínejme si«] ty dny, kdy jsem tu tak často chodíval.« Kdo je – či spíše kdo jsou ti »my«, kteří si mají společně zavzpomínat a tedy se připravit na další cestu do minulosti? Kdo jsou ti »my«, kteří to mají učinit nyní, »kdy vůz stoupá« (zatímco vůz se pohybuje v momentě, kdy čteme), a ne potom, »kdy vůz stoupal«, ve chvíli, kdy nám vypravěč říká, že vzpomínal? Není to hlas vypravěče. Jde o hlas Nervalova, hlas modelového autora, který na chvíli vstupuje do příběhu v první osobě a říká nám, modelovým čtenářům: »Zatímco vypravěč ve voze stoupá do kopců, sestavme si znovu (ovšemže spolu s ním, ale také vy a já) vzpomínky na dobu, kdy on navštěvoval tato místa tak často.« Nejde o monolog, ale o jednu část rozhovoru mezi třemi účastníky: Nervallem, který pokradmu vstupuje do promluvy vypravěče; námi, kteří jsme byli také pokradmu vyzváni k účasti, když už jsme si mysleli, že budeme moci pozorovat toto dění zvenku (námi, kteří jsme

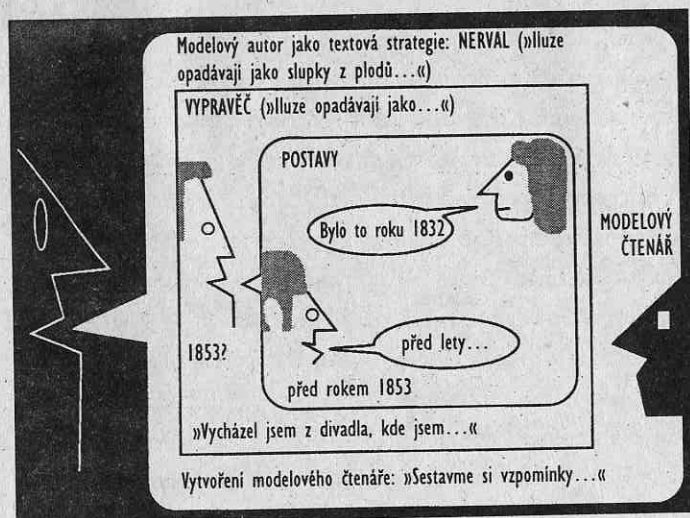
mysleli, že jsme neodešli z divadla), a vypravěčem, který není vyloučen, protože to byl právě on, kdo do oněch míst chodíval tak často (»J'y venais si souvent,« ...kdy jsem tam tak často chodíval«).

Je třeba rovněž zdůraznit, že o onóm »j'y« by mohlo být popsáno mnoho stran. Znamená »tam«, místo, kde byl vypravěč toho večera? Nebo znamená »tady«, tedy místo, kam nás Nerval náhle bere s sebou?

V tomto momentě se zdá, že v tomto příběhu, kde jsou čas i místo tak šíleně zamotané, jsou propletené i hlasy. Tento spletenec je však obdivuhodně zkomponován, takže je nepostřehnutelný, či téměř nepostřehnutelný, protože jej přece jen vnímáme. Není to změť, ale moment jasného prozření, okamžik zjevení vypravěčského umění, v němž se tři části vypravěčské trojice – modelový autor, vypravěč a čtenář – objevují současně (viz obr. 5). Musí se objevit společně, protože modelový autor a modelový čtenář jsou subjekty, které se zjevují jeden druhému jen v procesu čtení, takže jeden vytváří druhý. Domnívám se, že tohle můžeme říci nejen o narativním textu, ale o jakémkoliv textu.

Ve *Filosofických zkoumáních* (č. 66) Wittgenstein píše:

Zaměř např. pozornost na ty aktivity, které označujeme jako »hry«. Míním deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Co ty všechny mají společného? – Neříkej: Něco společného mít musejí; jinak by se jim neříkalo »hry« – nýbrž podívej se, jestli je tu něco, co je společné jim všem. – Neboť když se na ně podíváš, neuvidíš něco,



Obrázek 5

co by bylo všem společné, ale uvidíš všelijaké podobnosti, příbuznosti, a sice řadu takových podobností a příbuzností.²⁵

Osobní zájmena v tomto úryvku neoznačují empirickou postavu či empirického čtenáře, jsou jen součástí textové strategie, vyjádřené formou výzvy, tak jako na počátku dialogu. Hovořící subjekt vstupuje do textu současně s vytvářením modelového čtenáře, který ví, jak pokračovat ve hře otázek zkoumajících povahu her. Intelektuální schopnosti tohoto čtenáře (dokonce i touha zabývat se tematikou hraní her) jsou ovlivněny pouze typem tahů, jež má učinit při interpretaci, tahů, které po něm vyžaduje onen hlas: pozorovat, dívat se, uvažovat, nacházet vztahy

a podobnosti. Stejně tak je i autor pouhou textovou strategií schopnou stanovit sémantické vztahy a žádat, aby byla napodobena. Když hlas říká »Míním«, zve nás, abychom uzavřeli jakousi dohodu a chápali slovo »hra« jako označení deskových her, karetých her, atd. Tento hlas ovšem slovo »hra« nedefinuje, spíše žádá nás, abychom je definovali, či zjistili, že může být uspokojivě definováno jen co do »rodinné podobnosti«. V tomto textu je Wittgenstein jen filosofickým stylem a jeho modelový čtenář je jen vůlí a schopností přizpůsobit se tomuto stylu, kooperovat, aby text byl možný.

Tedy já, hlas bez těla, pohlaví či minulosti – jen hlas, který začíná touto první přednáškou a zanikne závěrečnou větou přednášky poslední – vás zvou, laskaví čtenáři, abyste se mnou hráli tuto mou hru i během dalších pěti setkání.

Poznámky

1. Italo Calvino: *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).
2. Italo Calvino: *Italské pohádky*, s. 119. Přeložil Vladimír Horký. Odeon, Praha 1982.
3. Italo Calvino: *Six Memos for the Next Millennium*, s. 46.
4. Achille Campanile: *Za všechno může kapitán (Agosto, moglie mia non ti conosco)*, s. 130–131. Přeložil Zdeněk Digrin. Odeon, Praha 1979.
5. Carolina Invernizio: *L'albergo del delitto* (Turin: Quartara, 1954), s. 5.

6. Franz Kafka: *Proměna*, s. 57, In: Franz Kafka: *Povídky*. Přeložil Vladimír Kafka. SNKLU, Praha 1964.
7. Alfred Kazin: *On Native Grounds* (New York: Harcourt Brace, 1982), s. 445.
8. Roger Schank: *Reading and Understanding* (Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1982), s. 21.
9. Edgar Allan Poe: *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*, s. 143. Přeložil Josef Schwarz. Ivo Železný, s. r. o., Praha 1992.
10. Lawrence Sterne: *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, s. 9. Přeložil Aloys Skoumal. Odeon, Praha 1985.
11. Carlo Collodi: *Pinocchiova dobrodružství*, s. 5. Přeložili Marié a Jan Holických. Albatros, Praha 1988.
12. Umberto Eco: *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana University Press, 1979).
13. Umberto Eco: *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), idem, *Interpretation and Overinterpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).
14. Umberto Eco: *Il tempo di «Sylvie»*, *Poesia e critica* 2 (1962): 51–65; Patrizia Violi, ed., *Sur Sylvie*, zvláštní vydání VS (Leden–srpen, 1982).
15. Gérard de Nerval: *Sylvie: Vzpomínky z valoiského kraje*. Přeložil Jaroslav Zaorálek. SNKL, Praha 1957.
Gérard de Nerval: *Sylvie: Souvenirs du Valois* (Paris: Editions des Horizons, 1947).
16. James Joyce: *Portrét umělce v jinošských letech*. Přeložil Aloys Skoumal. Odeon, Praha 1983, s. 250.
17. Zde chci zejména jmenovat autory a publikace, z nichž jsem čerpal a jimž jsem zavázán:

- Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961).
- Roland Barthes: »Introduction à l'analyse structurale des récits«, *Communications* 8 (1966).
- Cvetan Todorov: »Les Catégories du récit littéraire«, *Communications* 8 (1966).
- E. D. Hirsch, Jr.: *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967).
- Michael Riffaterre: *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971), *The Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).
- Gérard Genette: *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).
- Wolfgang Iser: *The Implied Reader* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974).
- Michel Foucault: »What Is an Author?« in Donald F. Bouchard, ed.: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Ithaca: Cornell University Press, 1977).
- Maria Corti: *An Introduction to Literary Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1978).
- Seymour Chatman: *Story and Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1978).
- Charles Fillmore: »Ideal Readers and Real Readers« (mimeo, 1981).
- Paola Pugliatti: *Lo sguardo nel racconto* (Bologna: Zanichelli, 1985).
- Robert Scholes: *Protocols of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1989).
18. Wolfgang Iser: *The Implied Reader*, s. 278–287.

19. Umberto Eco: *The Open Work* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).
20. Paola Pugliatti: »Reader's Stories Revisited: An Introduction« v *Il lettore: modelli, processi et effetti dell'interpretazione*, zvláštní vydání VS, 52–53 (leden–květen, 1989): 5–6.
21. Wolfgang Iser: *The Act of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), s. 34–36.
22. Mickey Spillane: *My Gun is Quick* (New York: Dutton, 1950), s. 5.
23. Podle Gérarda Genetta (Gérard Genette: *Seuils*. Paris: Seuil, 1987) obsahuje »paratext« celou řadu instrukcí, které provázejí ten který text a pomáhají jej vysvětlit – těmito odkazy jsou např. reklamy, přebal knihy, titul, podtitulky, úvod, recenze.
24. Viz komentář Harolda Beavera k Poeově knize *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma* (Harmondsworth: Penguin, 1975, s. 250.)
25. Ludwig Wittgenstein: *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. Filosofický ústav AVČR, Praha 1993, s. 45.

Lesy okolo Loisy

Lesem můžeme procházet dvěma způsoby. Buď zkusíme jednu či několik cest (třeba proto, abychom se z lesa dostali co nejrychleji, abychom došli k babičce, k bratru Palečkovi či k Jeníčkovi a Mařence), anebo jím kráčíme proto, abychom zjistili, jak les vypadá a proč jsou některé pěšinky schůdné a jiné ne. Stejně tak můžeme procházet dvěma způsoby narativním textem. Každý takový text je určen především prvoplánovému modelovému čtenáři, který se chce docela oprávněně dozvědět, jak příběh skončí (zda Achab velrybu uloví, či zda se Leopold Bloom setká se Štěpánem Dedalem poté, co na něj během 16. června 1904 několikrát narazil). Každý text je však určen také modelovému čtenáři druhého stupně, který chce zjistit, jakým čtenářem příběhu se má stát, a který chce odhalit, jak se modelový autor vyrovnává s úlohou průvodce čtenáře. K tomu, abychom se dozvěděli, jak příběh skončí, stačí obvykle přečíst jej jednou. Naproti tomu, abychom identifikovali modelového autora, je nutno číst text mnohokrát, některé příběhy donekonečna. Jen tehdy, když empirický čtenář odhalí modelového autora a porozumí (či alespoň začne chápat), co od něj žádal, stane se skutečným modelovým čtenářem.

Příkladem textu, v němž hlas modelového autora oslovuje čtenáře druhého stupně a otevřeně jej vyzývá ke spolupráci, může být známá detektivka Agathy Christie *Vražda Rogera Ackroyda*. Tenhle příběh zná každý. Vypravěč

2 + 7/17
modelovo
čtenáře