

ROLE ČTENÁŘE

„Jak vytvářet texty čtením“ je titul jednoho oddílu knihy U. Eca (1979, s. 3) a také jakási extrémní formulace tendence, která se posledních deset či patnáct let čím dál více prosazuje.¹⁾ Zatímco anglo-americká Nová kritika a francouzský strukturalismus zacházejí s textem jako s víceméně autonomním objektem, tato novější orientace zdůrazňuje vzájemné vztahy mezi textem a čtenářem:

[...] text ožívá pouze tehdy, je-li čten, a máme-li ho studovat, musíme tak činit očima čtenáře. (Iser 1971b, s. 2-3)

O psaném textu se tu uvažuje tak, že obsahuje jakousi virtuální dimenzi, která volá po tom, aby si čtenář zkonstruoval text nepsaný (Iser 1974, s. 31). Tato virtualita přispívá k již tak dynamické povaze procesu čtení a dává čtenáři jistý stupeň svobody (ale pouze jistý stupeň, neboť psaný text má nad tímto procesem určitou kontrolu).

Tak jako se čtenář účastní na vytváření smyslu textu, tak také text sám utváří čtenáře. Text si také „vybírá“ vhodné čtenáře,

1) Abych zmínila nejvýznamnější představitele této orientace: Riffaterre (1966), Fish (1970, 1980), Prince (1973) a Culler (1975) v Americe; Barthes (1970) ve Francii; Iser (1971a, 1971b, 1974, 1978), Warning (1975) a Jauss (1977) v Německu; Eco (1979) v Itálii; Hrushovski (1974, 1976a), Sternberg (1974a, 1974b, 1976) a Perry (1968a, 1969, 1974, 1976, 1979 a — společně se Sternbergem — 1968b) v Izraeli.

K pracím Eca, Ingardena, Isera a Jaussa viz Doležel (1980, s. 181–188), Brinker (1980, s. 203–212) a Barnouwová (1980, s. 213–222). Ráda bych se v této souvislosti zmínila o diplomové práci Ruth Ginsburgové, která mi pomohla s uspořádáním myšlenek o této problematice. Tato diplomová práce má titul: „Nemožný úkol pro čtenáře: čtení Kafkových textů“ (The Hebrew University of Jerusalem, 1980, hebrejsky).

promítá obraz takového čtenáře skrze svůj specifický jazykový kód, styl, „encyklopedii“, jež je implicitně předpokládána (Eco 1979, s. 7). A naopak, stejně tak jako text předem určuje jistou kompetenci, již si má čtenář přinést s sebou „zvenčí“, tak tento text zároveň rozvíjí u čtenáře v průběhu čtení specifickou kompetenci. Tato kompetence je potřebná k uchopení textu a často vede čtenáře ke změně jeho původních koncepcí a k modifikaci pohledu. Čtenář je tedy jak obrazem jisté kompetence vnesené do textu, tak i strukturováním této kompetence v rámci textu.

Filozofickým pozadím pro většinu přístupů orientovaných na čtenáře je fenomenologie, přesněji Ingardenova aplikace Husserlovovy teorie na literaturu (1973, pův. vyd. v němčině 1931, česky 1989). Ingarden rozlišuje autonomní a heteronomní objekty. Autonomní objekty mají pouze imanentní (tj. vnitřní, inherentní) vlastnosti, zatímco objekty heteronomní jsou charakterizovány kombinací imanentních vlastností a vlastností, jež jsou jim dodány vědomím. Heteronomní objekty tedy nemohou plně existovat bez účasti vědomí, bez aktivace vztahu subjekt-objekt. Protože literatura patří do této kategorie, vyžaduje „konkretizaci“ či „realizaci“, již provádí čtenář.

V této kapitole představím některé oblasti, v nichž fenomenologie čtení přispěla k poetice narativní fikce. Avšak i přes tento nový směr zůstane tato kapitola zaměřena na text. Moje analýza bude tedy částečně modifikovat některé strukturalistické předpoklady, ale nehodlá představovat onen dalekosáhlý „revizionismus“ některých čtenářsky orientovaných studií, neboť ten se často dostává do protikladu k samému základu narativní poetiky. Navíc se zde soustředíme na ty aspekty interakce čtenář-text, které jsou specifické pro narativní fikci. Problémy, jako jsou čtenářská reakce či formace postojů, nebudou tedy probírány do detailů, kromě momentů, kdy jsou tyto oblasti ovlivněny „časovým“ vývojem jak příběhu, tak textu, jenž je charakteristický pro narativní fikci.

Na následujících stránkách se opakovaně setkáme se zmínkami o procesu čtení a roli čtenáře, ale kdo je vlastně tímto čtenářem, o němž je řeč? Je to „skutečný čtenář“ (Van Dijk, Jauss), „superčtenář“ (Riffaterre), „informovaný čtenář“ (Fish), „ideální čtenář“ (Culler), „modelový čtenář“ (Eco), „implikovaný čtenář“ (Booth, Iser, Chatman, Perry), či „zakódovaný čtenář“ (Brookeová-Roseová)? Analýza podobností a rozdílů, jež zakládají tuto škálu pojme-

nování, by nás zavedla daleko za specifické vlastnosti narativní fikce. Pro náš účel stačí poukázat na to, že tento seznam vykazuje dvě diametrálně odlišná hlediska, přičemž mezi těmito dvěma hledisky nabízí různé odstíny. Na jednom konci se nachází koncept skutečného čtenáře, ať už specifického jednotlivce či čtenářského kolektivu určitého období. Na druhém se nachází teoretický konstrukt, implikovaný či zakódovaný v textu, tj. konstrukt, který představuje integraci údajů a interpretační proces, k němuž text „vybízí“.

Vzhledem k zaměření této studie by mělo být zřejmé, že je zde čtenář nazírán jako konstrukt, „metonymická charakterizace textu“ (Perry 1979, s. 43), jakési „to“ spíše než „on“ či „ona“ (viz kapitola 7).²⁾ Takovýto čtenář je „implikovaný“ či „zakódovaný“ v textu „právě v té rétorice, skrze níž má porozumět obsahu či rekonstruovat jej jako svět“ (Brookeová-Roseová 1980b, s. 160). Psychologie čtenářů je tedy značně omezená, i když několik psychologických postřehů, které mají přímou souvislost s dynamikou čtení (zachycenou v textu), bude zahrnuto do následujícího oddílu. Výhodou toho, proč mluvit o implikovaném čtenáři, a nikoli o čistých „textových strategiích“ (jak to činí Doležel, 1980, s. 182), je to, že tento termín (tj. implikovaný čtenář) implikuje pohled na text jako na systém k rekonstrukci vybízejících struktur, a nikoli jako na autonomní objekt. Z nového pročtení předešlých kapitol by vyplynulo, že čtenář tohoto typu je přítomen v mnohých z nich. Analepsí se například často užívá, aby čtenáři dodaly důležité informace, a prolepsí k tomu, aby vyvolaly jeho očekávání; příběh je abstrahován čtenářem a postavy jsou čtenářem konstruovány z různých náznaků roztroušených po celém kontinuu textu. O tom, co bylo v předešlých kapitolách pouze naznačeno, bude nyní pojednáno přímo.

DYNAMIKA ČTENÍ

Jak bylo řečeno v kapitole 4, jazyk předepisuje lineární konfiguraci znaku, a tedy lineární prezentaci informací o věcech. Jazyk diktuje nejen postup od písmene k písmenu, od slova ke slovu, od věty k větě atd.; zároveň nutí čtenáře k postupnému vnímání jednotlivých informací i tehdy, když tyto informace mají být vnímány v příběhu simultánně. Toto se může zdát nešťastným omezením jazyka ve srovnání například s malbou či efekty dvojité

2) Pro zjednodušení gramatiky budu navzdory předcházejícímu vysvětlení dále používat výrazu „on“.

expozice ve filmu. Nicméně narativní texty (a literatura obecně) umějí udělat z nouze ctnost a dosáhnout díky lineární struktuře svého materiálu rozličných rétorických efektů. Text může řídit a kontrolovat čtenářovo chápání a postoje tím, že staví *jisté* prvky před ostatní. Perry (1979, s. 53) shrnuje výsledky psychologických testů, které ukázaly zásadní vliv úvodní informace na proces vnímání („efekt primárního“). Informace a postoje vyjádřené v úvodních částech textu vedou čtenáře k tomu, aby interpretoval vše další v jejich světle. Čtenář má tendenci uchovat si tyto významy a postoje co možná nejdéle. Například v Tolstého *Anně Kareninové* (1873–1876) ovlivňuje čtenáře původní dojem, který na něj Anna udělala, a to dlouho poté, co v jejím chování začnou převládat daleko méně kladné rysy. Texty mohou podporovat čtenářův sklon k tomu podřizovat se efektu primárního tak, že neustále zesilují úvodní dojmy. Většinou však vedou čtenáře k tomu, aby modifikoval či nahradil novými ony původní domněnky. „Literární text tak *využívá* ‚síly‘ efektu primárního, ale obvykle zavádí mechanismy, které mu odporují, čímž dává vzniknout spíše efektu *nejbližšího*“ Perry (1979, s. 57). Tento efekt vede čtenáře k asimilaci všech předcházejících informací s informací poslední. Například v románu Patricka Whitea *The Solid Mandala* (1966) je Artur v první polovině knihy viděn očima svého bratra-dvočete jako člověk omezené inteligence, který není schopen interpretovat svět kolem sebe. Po tomto pohledu však následuje v poslední části románu, vyprávěné z pohledu Artura samého, verze Artura jako citlivého, intuitivního člověka, umělce-spasitele. Ačkoli „správný“ obraz je jemnou kombinací obou pohledů, má čtenář tendenci zahrnout verzi první ve prospěch druhé.

Tím, že je určitý prvek umístěn na začátek či konec textu, se tedy radikálně mění proces čtení i jeho konečný výsledek. Je zajímavé, jak jsme mohli na výše zmíněných příkladech vidět, že jak efekt primárního, tak efekt nejbližšího mohou být tak silné, že zastíní významy a postoje, které by vzešly z plné a konzistentní integrace textových informací. Linearity může být také využito k tomu, aby vyvolala napětí či úmyslně zmátla čtenáře dočasným zamlčením různých částí informací (viz s. 133–134). Také toto může zapříčinit, že si čtenář zkonstruuje významy, které bude muset později revidovat.

Viděli jsme, že čtenář s porozuměním textu nečeká až na konec. Ačkoli texty dodávají informace postupně, vedou čtenáře

k tomu, aby započal s integrací údajů již od začátku (Perry 1979, s. 47). V této perspektivě může být čtení viděno jako nepřetržitý proces formování hypotéz, jejich zesilování, rozvíjení, modifikace, někdy nahrazování jinými či jejich opouštění. Je ovšem nutné poznamenat, že i odmítnuté hypotézy mohou dále na čtenářovo chápání textu působit.

Na konci procesu čtení čtenář obvykle dosahuje „konečné, finalizované hypotézy“, celkového významu, který dává smysl textu jako celku. Stupeň „finalizace“ hypotézy (rozhodnutí se pro jednu konečnou podobu) se u jednotlivých textů liší. V detektivkách odhaluje konec definitivní řešení problému, který si narativ dal za úkol vyřešit: X je vrahem, Y je zlodějem, Z-ovu smrt způsobil požár. Někdy však zavře čtenář knihu, aniž by dospěl k definitivnímu řešení. To může být způsobeno koexistencí několika „konečných“ hypotéz, které se všechny nějakým způsobem doplňují (několikanásobný význam), případně se vzájemně vylučují, aniž by však mezi nimi bylo možno rozhodnout (narativní dvojnáznost) (Rimmonová 1977, s. 10; viz též Perry a Sternberg 1968b, jímž je předchozí částečně ovlivněna). Tak třeba na konci povídky H. Jamese „Figura v koberci“ (1896) nemůže čtenář rozhodnout mezi hypotézami (1) „ve Verekerově koberci je figura“ a (2) „ve Verekerově koberci žádná figura není“. Namísto toho představuje závěr této povídky nekonečnou oscilaci mezi těmito dvěma hypotézami. U některých textů (zejména moderních) se zdá, že jsou vytvořeny tak, aby zabránily čtenáři ve zformování „konečné hypotézy“ či jakéhokoli celkového smyslu tím, že jednotlivé prvky textu si odporují nebo se navzájem ruší, aniž by vytvořily jasně protikladné možnosti. Tento jev, vysoce ceněn poststrukturalisty (či dekonstruktivisty), bývá nazýván „nerozhodnutelnost“ („undecidability“) či „nečitelnost“ („unreadability“) a považován za charakteristiku literatury obecně (viz např. Miller 1980, s. 107–118; a debata s S. Rimmonovou-Kenanovou, 1980/1981, s. 185–191).

Postupná integrace informací často vyžaduje zpětnou konfiguraci předchozích částí textu. Takovéto přehodnocování se děje ve dvou formách: (1) Dalším využíváním minulosti, jejím zesilováním či rozvíjením, aniž by se rušily její předchozí významy či účinky. Například každá příhoda, která ve Faulknerově povídce „Hořící chlěvy“ připouští možnost zhářství, přivádí čtenáře zpět k příhodám předchozím, aby se tak nashromáždily všechny detaily,

jež by mohly vysvětlit otcovy pohnutky. (2) Přezkoumáním minulosti, které modifikuje, transformuje či odmítá její předchozí významy a účinky. Na konci Faulknerovy povídky „Růže pro Emili“ je rekonstruována příhoda se zápachem a má nyní jasně vztah k mrtvému tělu, které v domě leželo po čtyřicet let, a nikoli ke kryse či hadu, které, jak se čtenář domníval pod vlivem předchozí části textu, zabila buď Emilie, nebo její služka. První forma retrospektivní rekonstrukce vyžaduje pouze dodatkovou konfiguraci; zachovává soudržnost, a proto se tomuto postupu dává přednost potud, pokud je to možné. Druhá forma naopak představuje úplné přeskupení, rekonfiguraci, a často zapříčiňuje překvapení či šok (Perry 1979, s. 59–60).

Kromě návratů k minulosti zahrnuje proces čtení také „skoky“ do budoucnosti; čtenář se často odvažuje hádat, „co se stane“ v následujícím textu. Minulost je tedy asimilována s budoucností a čtenář čeká, zdali se jeho předpoklady vyplní, či nikoliv. Vyplní-li se, má následný účinek podobu uspokojení, ale také ochladnutí zájmu. Nejsou-li čtenářovy předpoklady vyplněny, následuje prudká konfrontace mezi očekávaným a skutečným, která vede k aktivnímu přehodnocení a modifikaci minulosti.³⁾

PARADOXNÍ POSTAVENÍ TEXTU VZHLEDEM KE ČTENÁŘI

Existuje jeden cíl, o jehož dosažení usilují všechny texty: zajistit, aby byly čteny. Na tom závisí samotné bytí textu. Je zajímavé, že se tak text dostává do dvojí vazby. Na jedné straně musí text být srozumitelný, aby byl čten; musí zesilovat svou srozumitelnost tím, že se zakotvuje v kódech, rámcích a *Gestalten*, které jsou čtenáři známy. Je-li však textu porozuměno příliš rychle, představuje to jeho předčasný konec. Takže je, na druhé straně, v zájmu textu zpomalit proces čtenářova porozumění, a tím si zajistit své vlastní přetrvání. Za tímto cílem uvádí text neobvyklé prvky, znásobuje obtížnosti různého druhu (Šklovskij 1965, s. 12, pův. vyd. v ruštině 1917) nebo jednoduše uvedení očekávaných, zajímavých prvků oddaluje.⁴⁾

3) Podobné komenáře k dynamice čtení, i když někdy vyjádřené v jiných termínech, lze nalézt u Isera 1971a, s. 283, 287; Eca 1979, s. 32; Brinkera 1980, s. 206. Abychom se vyhnuli terminologickému zmatku, rozhodla jsem se uvést jen jednu teorii — a Perryho teorie se zdála být tou nejdůkladnější.

4) Předcházející odstavce se zakládá na poznámkách z přednášek Mosheho Rona.

Srozumitelnost aneb Jak čtenář chápe text

Porozumění textu vyžaduje integraci jeho prvků; integraci, jež znamená také odkaz na známé modely koherence (Culler 1975, s. 159). Asimilaci textu k *dějů* *vu* modelům nazývá Culler „naturalizace“: „naturalizovat text znamená přivést ho ve vztah s typem diskursu či s modelem, jenž je již, v jistém smyslu, přirozený a srozumitelný“ (1975, s. 138).⁵⁾ Tyto již-přirozené-a-srozumitelné modely se nazývají „kódy“ u Barthes (1970), „Gestalten“ u Isera (1971a), „referenční rámce“ u Hrushovského (1976), „intertextové rámce“ u Eca (1979) a prostě jen „rámce“ u Perryho (1979). Domnívám se, že přes rozdíly v detailech se tyto termíny zakládají na přibližně stejných zásadních konceptech. Srovnáme například Cullerovu definici (citovanou výše) s Barthesovým popisem kódů:

Kód je perspektivou citací, odrazem struktur; [...] útržky čehosi, co vždy bylo už přečteno, viděno, uděláno, prožito: kód je stopou tohoto už. (1970, s. 27)

Ještě blíže Cullerovi (ačkoli jím zcela neovlivněna) je Perryho formulace: „Tato konstrukce procesu čtení na bázi modelů čtenářů již známých je používáním *souboru rámců*“ (1979, s. 36, zvýraznil autor). Tyto rámce mohou být chronologické, prostorové, formální, jazykové, logické, pseudologické atd.

5) Podle Cullera je pojem „naturalizace“ ve strukturalistické poetice zaměnitelný za pojmy „*recuperation*“, „*motivation*“ a „*vraisemblabilisation*“. Culler nicméně ukazuje na jemné rozdíly mezi těmito pojmy (1975, s. 137–138) a o některých takovýchto rozdílech se ani on nezmiňuje.

Zatímco ostatní tři termíny pocházejí z francouzského strukturalismu, „*motivation*“ (motivace) má původ v ruském formalismu, ačkoli je ho užíváno (často s jiným důrazem) ve strukturalismu (viz Sternberg /rozpracováno/) k rozdílu mezi Genettovým užitím tohoto termínu a jeho významem u formalistů i k odlišnému užití u různých formalistů. Termínu „motivace“ užívá také telavivská škola a bylo by lákavé postavit ho za adekvátní termínu „naturalizace“ a dosáhnout tak elegantní syntézy. Avšak, jak zdůrazňuje Sternberg (rozpracováno), „motivace“ je založena na vztahu prostředku a cíle, zatímco „naturalizace“ se týká forem a podmínek srozumitelnosti a integrace. Navíc je „motivace“ orientována na autora a „naturalizace“ na čtenáře. Toto mohou být rozdíly v metodologickém důrazu (tamtéž), ale může jít také o zásadní ideologické rozdíly a vzhledem k tomu, že tato kapitola je orientována spíše na čtenáře než na autora, dávám přednost tomu zůstat u termínu „naturalizace“. Tam, kde mohou být tyto dva termíny spojeny, bude to zmíněno. Částečně lze tento problém vyřešit přijetím Perryho teorie o tom, že jak autor, tak čtenář jsou metonymiemi textu.

Zdá se mi, že používat rámeček znamená založit hypotézu na *dějů* *vu* modelu koherence (neboli, jinak řečeno, formovat hypotézu odkazem na takový model). Dynamika čtení může tedy být viděna nejen jako vytváření, rozvíjení, modifikace a nahrazování hypotéz (viz s. 128), ale zároveň také jako konstrukce rámců, jejich transformace a rozklad. Perry, stejně jako Culler, vztahuje konstrukci hypotéz k integraci údajů:

[...] jakékoli čtení textu je procesem konstrukce systému hypotéz či rámců, které mohou vytvořit maximální relevanci mezi jednotlivými údaji v textu — což může motivovat jejich „spolupřítomnost“ v textu podle modelů odvozených z „reality“, z literárních a kulturních konvencí a tak podobně. Každá z těchto hypotéz představuje určité „pojmenování“ a sestává z odpovědi na otázky typu: Co se děje? Jaký je stav věci? Jaká je situace? Kde se to děje? Jaké jsou motivy? Jaký je účel? Jaká je pozice mluvčího? Jaké tvrzení či myšlenka se „odrážejí“ v textu? A tak dále. (1979, s. 43)

„Modely koherence“ mohou být odvozeny buď z „reality“, nebo z literatury.⁶⁾ Modely založené na realitě pomáhají „naturalizovat“ prvky tím, že je vztahují k určitým konceptům (či strukturám), jež řídí naše vnímání světa. Takovéto modely koherence mohou být tak známé, že se zdají přirozené a vlastně je ani jako modely nepocítujeme. Chronologie a kauzalita patří do této kategorie (viz komentář k jejich pseudopřirozenosti v kapitole 4). Barthesův kód děje („proairetický kód“) je založen na tomto typu modelu, který nám říká, že například zvonící telefon je možné buď zvednout, či ignorovat, nebo že dítě se nemůže narodit před tím, než jeho matka otěhotněla. Prostorová souvislost představuje další zdánlivě přirozený model. Existují však modely založené na realitě, které nejsou pocítovány jako přirozené, ale jsou danou

6) Sternberg (rozpracováno), který mluví o „motivaci“, a nikoli o „naturalizaci“, nazývá tyto dva principy „kvazimimetický či referenční“ × „estetický či rétorický“. Perry (1979, s. 36–42) mluví o „motivacích orientovaných na model“ × „motivacích rétorických či orientovaných na čtenáře“. Ráda bych zdůraznila, že oba typy jsou založeny na *modelech*, a také bych se ráda vyhnula problému mimetického, kvazimimetického či referenčního statutu reality ve fikci. Mé termíny tudíž znějí „modely reality“ (tj. motivace či naturalizace se nezakládá na realitě samé, ale na modelu, který si vytváří lidská mysl, aby si ji byla schopna představit) × „modely založené na literatuře“. Původní, formalistické rozlišení bylo tripartitní: realistická, kompoziční a umělecká motivace (Tomaševskij 1965, pův. vyd. v ruštině 1925). Avšak Sternberg pevně trvá na tom (rozpracováno), že „kompoziční“ motivace je vlastně podtyp motivace „umělecké“.

společností uznávány spíše jako zobecnění či stereotypy, „soubor maxim a předsudků, jež vytvářejí vizi světa a systém hodnot“ (Genette 1969, s. 73–75). Barthesovy „kulturní“ kódy patří do této kategorie a zobecnění jako „skromná žena se červená“ tak pomáhá čtenáři interpretovat „Zambinella se červená“ (Balzac *Sarrasine*, 1830) jako „Zambinella je žena“.⁷⁾

Na rozdíl od modelů založených na realitě neobsahují modely založené na literatuře žádné prostřednictví, které by odkazovalo k nějakému konceptu světa. Tyto modely činí jednotlivé prvky srozumitelnými tím, že je odkazují ke specificky literárním požadavkům a zvyklostem. Určitý prvek může tedy být vysvětlen, pokud jde o jeho funkci v ději (Hamlet nezabije Claudia v 1. scéně 1. dějství, protože by to byl konec celé hry), nebo jeho funkci, kterou má při ilustraci určitého tématu (hrdinčin dům ve Faulknerově „Růži pro Emilii“ je vylíčen v rozpadu tak, aby evokoval úpadek amerického Jihu), a tak podobně. Institucionalizovanějším literárním modelem je literární žánr. Jeho konvence ustavují jakýsi pakt mezi textem a čtenářem, takže některé věci lze očekávat, zatímco jiné jsou vyloučeny, přičemž prvky, které by se v jiném kontextu zdály divné, jsou v rámci onoho žánru učiněny srozumitelnými (Culler 1975, s. 147). Tak například létající lidské bytosti jsou pochopitelné a přijatelné, pokud dotyčný text patří do žánru fantastické literatury (k fantastické literatuře viz Todorov 1970).

Přežití aneb Jak text „láká“ čtenáře, aby pokračoval v četbě

Ačkoli všechno v textu může být nakonec „naturalizováno“, učiněno srozumitelným, ať už díky modelům založeným na realitě, ať už na literatuře, samotná existence textu závisí na tom, aby se fáze „ještě ne zcela známý a srozumitelný“ udržela po co možná nejdélší dobu. Narativní texty neustále implicitně slibují čtenáři, že ho odmění porozuměním — avšak později. Naznačují, s různou mírou taktu, že „to nejlepší teprve přijde, nepřestávejte číst“, a tak podněcují zájem, zvědavost či napětí. V tomto oddíle se podíváme na dva způsoby, jimiž je zpomalováno porozumění a vytvářeno napětí: zdržení (*delay*) a mezery (*gaps*).

7) V daném kontextu jde o zavádějící interpretaci, neboť Zambinella je kastrát. Text zavádí čtenáře schválně tím, že apeluje na jeho modely reality.

ZDRŽENÍ

Zdržení znamená, že informace není v textu tam, kde „by měla být“, ale její zařazení je ponecháno až na později. Podle časové dimenze, do které takto zadržené informace patří, může zdržení vytvářet napětí dvojího typu: napětí orientované do budoucnosti a napětí orientované do minulosti (tj. orientované do budoucnosti či minulosti příběhu). Do budoucnosti orientovaný typ je ten, který udržuje stále živou otázku „Co přijde potom?“ (a je tak příbuzný Barthesovu proairetickému kódu). Tento typ nemusí obsahovat žádné časové posuny; události mohou být vyprávěny v tom pořadí, v jakém se dá předpokládat, že se udály. Ale musí to být události takového druhu, který vyvolá silné očekávání, že tato sekvence bude pokračovat, a zároveň značnou nejistotu, pokud jde o to, jak by toto pokračování mělo vypadat (tj. hrdinův život je v ohrožení, boj, který může skončit vítězstvím kterékoli strany, uskutečňuje se komplikovaný plán, apod.). Aby zvýšil čtenářův zájem a sám sebe prodloužil, text odkládá vyprávění následující události příběhu či události, na kterou je právě v tomto okamžiku čtenář nejvíce zvědav, či události, která dočasně nebo trvale uzavře danou sekvenci. Tak třeba ve Fieldingově románu *Josef Andrews* přerušuje vypravěč příběh únosu Fanyanky, a místo aby sdělil konečný výsledek — skončí tato příhoda její záchranou, či znásilněním? —, uvádí digresi: „Rozhovor mezi básníkem a hercem, který nemá v tomto vyprávění jiný účel, než aby čtenáře rozptýlil“ (1956, s. 264, pův. vyd. v angličtině 1742). Čtenář ve skutečnosti nechce být rozptýlen. Daleko raději by se dozvěděl o Fanyančině osudu, a je tedy držen v napětí.

Zdržení orientované do minulosti udržuje naživu otázku jako „Co se stalo?“, „Kdo to udělal?“, „Proč?“, „Co tohle všechno znamená?“ Zde čas příběhu postupuje normálně, ale čtenáři v porozumění vyprávěným událostem brání to, že některé informace o minulosti či přítomnosti jsou vynechány (tj. vytváří se mezera). Například v románu Johna Le Carré *Špión, který se vrátil z chladu* (1963) není čtenář skoro až do konce knihy informován, že snaha britského agenta Leamase zlikvidovat důstojníka východoněmecké rozvědky Mundta je součástí plánu vytvořeného Mundtem a Leamasovými vlastními nadřízenými, to je plánu, o kterém Leamas nic neví a který má zdiskreditovat jiného východoněmeckého důstojníka.

Díky zdržení je tedy z procesu čtení (či jednoho z jeho aspektů) vytvořena jakási hádanková hra, pokus vyřešit hádanku či hlavolam. Jak ukázal Barthes ve své analýze toho, co nazývá „hermeneutickým kódem“, je tato hra strukturována různými jednotkami, které se nemusejí vždy objevit všechny v každém textu. Počátečními stadii je označení záhadného objektu („tematizace“ záhady), naznačení existence záhady týkající se tohoto objektu („postavení“ záhady), její formulace a alespoň implicitní příslib odpovědi. Poté, co uvedl záhadu, provádí text paradoxní proces, blízký tomu, který byl naznačen výše: na jednu stranu se zdá, že spěchá přinést řešení této záhady, zatímco na druhou stranu se snaží tuto záhadu udržet co možná nejdéle, aby tak zajistil svou vlastní existenci. Text tedy zavádí různé zdržovací prostředky jako past (zavádějící stopa), dvojsmyslnost, zablokování, odložená odpověď, částečná odpověď (Barthes 1970, s. 81–82, 215).

Ať je zdržení orientováno do budoucnosti či do minulosti, různé zdržovací prostředky mohou být naturalizovány odkazem k modelům literárním nebo k modelům reality čili — v jazyce formalistů, který se zde zdá být na místě — mohou být umělecky či realisticky motivovány. Fieldingovo zdržení prostřednictvím vyprávěčovy digrese, v níž se uvažuje nad účelem a efektem vyprávění (viz výše), patří do první kategorie. Ve druhé kategorii jsou zdržení učiněna důvěryhodnými v rámci událostí v příběhu, např. smrt postavy, která má určitou informaci, odjezd postavy, zmeškání vlaku či ztráta dopisu obsahujícího zásadní informaci, odmítnutí postavy prozradit informaci ze strachu, diskrétnosti apod. Hojnost takovýchto motivací nalezneme v povídce Henryho Jamese „Figura v koberci“ (1896) (viz Rimmonová 1973).

Obě zdržení — směrem do budoucnosti a směrem do minulosti — mohou být jak lokální, tj. týkají se pouze určité části či aspektu textu (jako ve výše citovaném příkladu z *Josefa Andrewse*), tak globální, tj. působí na většinu textu či na jeho celek (jako v detektivkách či v povídce „Figura v koberci“).

MEZERY

Jak se dělá bagel? Nejdřív vezmeme díru, pak... A jak se dělá narativní text? Úplně stejně. Díry či mezery mají v narativní fikci stěžejní místo, neboť materiál, který text pro rekonstrukci světa (nebo příběhu) dodává, je nedostačující pro úplné nasycení, saturaci.

Jakkoli detailní je vyjádření, které text podává, vždy lze klást další otázky; mezery zůstávají vždy otevřené. „Žádné vyprávění“, říká Iser,

nemůže být vyřčeno ve své úplnosti. Vlastně jen skrze nevyhnutelné vynechávky nabývá vyprávění své dynamičnosti. Kdykoliv je proud vyprávění přerušen a my jsme vedeni neočekávaným směrem, máme příležitost uplatnit svou schopnost vytvářet spojitosti — abychom vyplnili mezery, které nám text sám zanechal. (1971, s. 285)

Jak už jsme viděli, integrace informací roztroušených v textu, a tedy i vyplňování mezer, se děje odkazem na modely koherence neboli rámce. Perry říká: „Výběr jednoho určitého rámce vede *ipso facto* k dodání informace (vyplnění mezery), která nemá v textu přímý verbální základ“ (1979, s. 45). Avšak výběr rámce může také vytvářet mezery, a to jednak proto, že rámce samy nemohou být saturovány, jednak proto, že střety mezi různými rámci mohou vyvolávat další otázky.

Nejtypičtější mezerou v narativní fikci je mezera hermeneutická (také nazývaná „informační mezera“). Ranější studie (např. Perry a Sternberg 1968b, s. 263–293 a Rimmonová 1977, s. 45–58) se soustředily na tento druh jako na samostatný jev. Pozdější práce (např. Perry 1979; Eco 1979) jej zařazují do širšího procesu výběru rámce, jeho modifikace a nahrazování. Hermeneutický aspekt čtení spočívá v odhalení záhady (mezery), hledání stop, formování hypotéz, snahy rozhodnout se mezi několika hypotézami a (ve většině případů) v konstrukci jedné konečné hypotézy.

Hermeneutické mezery jdou od mezer velice triviálních, které jsou buď vyplněny automaticky (Daisy Millerová se objeví v hotelu, musela se tudíž předtím narodit; Beardsley 1958, s. 242), nebo nevyžadují vyplnění (mnohé mezery v Bibli), přes různé stupně důležitosti až po mezery, které jsou v narativu tak zásadní a centrální, že se stávají stěžejním bodem celého procesu čtení („Kdo je vrah?“ v detektivkách, „Jsou nebo nejsou v Bly skuteční duchové?“ v Jamesově *Utažení šroubu*).

Bez ohledu na to, nakolik centrální je její postavení, může být mezera buď dočasná, tj. vyplněna na některém místě v textu, nebo trvalá, tj. taková, jež zůstává otevřena i po zakončení textu (jako v *Utažení šroubu*). Dočasné a trvalé mezery lze rozlišit pouze retrospektivně. Během procesu čtení nemůže čtenář vědět, je-li mezera dočasná či trvalá; tato nejistota tvoří základ dynamiky čtení.

Dočasné mezery pocházejí z rozporu mezi časem příběhu a časem textu. Už jsme viděli, že do minulosti orientované zdržení nutně obsahuje mezeru. Prolepse může také vytvořit mezeru, a to tím, že vynechá několik stadií mezi prvotním narativem a předpovězenou budoucností. Analepse na druhou stranu často vyplňuje starší mezeru, ale může také vytvořit mezeru novou tím, že dá nový směr již dříve vyprávěným událostem, a ztíží tak možnost sladit starší dojmy s novými. Tyto mezery existují pouze v textu, protože jsou vytvořeny časovými posuny. V abstrahovaném příběhu se zamlčená informace objeví na svém místě v chronologii příběhu. Trvalé mezery však existují jak v příběhu, tak v textu: informace není nikdy dodána. Takže mezera v příběhu podmiňuje mezeru v textu, ale mezera v textu nemusí mít odpovídající mezeru v příběhu.

Čtenář si během procesu čtení může nebo nemusí být vědom existence mezery. Je-li si jí vědom, je tato mezera *prospektivní* a proces čtení se stává (alespoň částečně) pokusem o její vyplnění. Avšak někdy může text zabránit čtenáři v tom, aby položil správnou otázku dříve, než je tato otázka zodpovězena. Mezera je v tomto případě mezerou *retrospektivní*. Například v Dickensových *Nadějných vyhlídkách* není otázka „Kdo je Pipovým tajemným dobrodincem?“ vážně položena dříve, než nám samotné události přinesou řešení. Až poté si čtenář uvědomí, že mu byla zamlčena významná informace.

Každá mezera, ať už patří do kterékoliv kategorie, zvyšuje zájem a zvědavost, prodlužuje proces čtení a přispívá ke čtenářově dynamické účasti na uvolňování významu z textu.

10. ZÁVĚR

Je tato kniha úvodem, či nekrologem k poetice narativní fikce? Obě varianty jsou možné, ale ani jedna se mi nezdá být zcela správnou. V mnohých kruzích, včetně některých univerzit, se poetika narativní fikce buď ignoruje, nebo se k ní přistupuje s podezřením. Pro ty může tato kniha sloužit jako úvod. V kruzích jiných je tato disciplína považována již za mrtvou nebo alespoň překonanou dekonstrukcí. Z jejich hlediska by tato kniha byla nekrologem. A přece není poetika narativní fikce ani oním novorozencem, jak by se mohlo zdát prvním, ani mrtvolou, za niž by ji považovali druzí. Tato disciplína je stále živá, i když (nebo snad právě proto, že) se už netěší privilegovanému postavení poslední módy. Navíc se domnívám, že dekonstrukce může, možná navzdory sobě samé, poetice narativní fikce spíše přispět než ji zpochybnit. Tento optimistický názor bych ráda postavila do závěru této knihy.

Dekonstrukce mimo jiné zpochybňuje pojem *differencia specifica*, který byl ústředním pojmem mého uvažování (viz kapitola 1). Namísto rozlišování mezi narativní fikcí a jinými narativy (jak jsem se o to pokusila zde) se dekonstrukce zajímá právě o prvky, které jsou společné románům, filmům, komiksům, tanci, reportážím, dějepisným knihám, psychoanalytickým sezením a filozofickým disputacím — kulturním výtvorům tradičně klasifikovaným jako buď neverbální, nefikční či nenarativní. Jak bylo ukázáno v kapitole 2, naratologie také pracuje se společným jmenovatelem různých typů narativů. Tímto společným jmenovatelem se jeví „příběh“ — neverbální konstrukt, jež naratologie abstrahuje z verbálního textu i z jiných znakových systémů. Dekonstrukci