

role nezavěšeného třetího, jenž tváří v tvář ještě významově cizí realitě musí sám najít otázky, které mu rozšifrují, k jakému vnímání světa a k jakému mezilidskému problému odpověď literatury směřuje.

Z toho všeho nutno vyvodit, že specifický výkon literatury ve společenském bytí je třeba hledat právě tam, kde literatura nevystupuje ve funkci *zobrazovacího* umění. Sledujeme-li v jejích dějích momenty, v nichž literární díla svrhávala tabu panující morálky nebo ctenáři nabízejí nová řešení morální kasustiky jeho života, tj. díla, která potom mohla být díky vótu všech čtenářů společností sankcionována, otevírá se před literárním historikem jedna dosud málo probádaná výzkumná oblast. Propast mezi literaturou a dějinami, mezi historickým a estetickým poznáním, bude možné překlenout tehdy, jestliže dějiny literatury nebudou prostě znovu v zrcadle svých děl opisovat proces obecných dějin, ale v průběhu „literární evoluce“ odhalí onu ve vlastním slova smyslu *společenskou* funkci, která při emancipaci člověka z jeho přírodních, religiozních a sociálních vazeb připadla literatuře konkurující ostatním uměním a společenským silám.

Jestliže se literárnímu vědci vyplatí, aby kvůli tomuto úkolu přeskočil svůj ahistorický stín, je v tom zřejmě i odpověď na otázku, s jakým cílem a jakým právem člověk ještě dnes — nebo už opět — může studovat dějiny literatury.

APELOVÁ STRUKTURA TEXTŮ

Medauročnosť jako podminka účinku literární prózy

Wolfgang Iser*

„Místo hermeneutiky potřebujeme erotiku umění“ (Sontagová 1964: 14). Takto ironicky vyostřeným požadavkem mluví Susan Sontagová v esejí „Against Interpretation“ na onu formu výkladu textu, která se odedávna snaží o zprostředkování významů obsažených v literárních textech. Původní účelnost, kdy se těžko čitelným textům opět vracela čitelnost, přerůstala — podle názoru Susan Sontagové — stále více v nedůvěru vůči vnímatelné podobě textu, jehož skrytý smysl zřejmě může být odhalen pouze interpretací (Sontagová 1964: 6 a dále). Skutečnost, že texty mají obsahy, které jsou zase nositeli významů, bylo až do průlomu moderního umění stěží možné popřít, takže interpretace byla oprávněná vždy, když redukovala texty na významy. Vždyť ty přece vykazovaly uznávané konvence, a tedy i takový podíl známého, který byl považován za přijatelný, nebo alespoň pochopitelný. Klasifikační horlivost těchto druhů interpretace se zpravidla zklidnila, až když byl význam obsahu textu zjištěn a jeho platnost ratifikována tím, co se už odedávna vědělo. Vtažení textů zpátky do připravených referenčních rámců tvořilo nikoli nepodstatný cíl takového způsobu interpretace, jenž textům nutně ubíral na ostrosti. Jak ale potom lze popsat něco vzrušujícího? Texty nepochybně mají stimulující momenty, jež zneklidňují a způsobují onu nervozitu, kterou by Susan Sontagová chtěla označit jako erotiku umění. Kdyby texty skutečně měly jen významy, které vyprodukuje interpretace, už by čtenáři mnoho nezbylo. Mohl by je pouze buď přijmout, nebo zavrhnout. Avšak mezi textem a čtenářem se

*) O autorovi na s. 278.

mezi textem a čtenářem. Čím více texty pozbývají determinovanosti, tím více je čtenář zapojen do spoluuskutečňování jejich možné intence. Když nedourčenost překročí jisté hranice tolerance, čtenář bude mít pocit, že se musí namáhat v míře do- sud nebyvalé. Může v takovém případě projevit reakce vedoucí k mimovolné diagnóze jeho zaměření. V tomto bodě se tážeme, jaké pohledy do lidské situace dokáže literatura otevřít. Nastolit tuto otázku však zároveň znamená chápat vztah mezi textem a čtenářem jako možný předstupěk k tomuto problému.

I

Přístupme k prvnímu kroku. Jak lze popsat status literárního textu? Nejprve musíme říci, že se liší od všech druhů textu představujících nějaký předmět, který existuje nezávisle na textu, nebo o něm cosi sdělujících. Vypovídá-li text o předmětu, jenž s určitostí existuje i mimo něj, pak jen předkládá expozici tohoto předmětu. V Austinově formulaci je to „language of statement“ (tvrzení) — na rozdíl od textů, které jsou „language of performance“ (performativ) (Austin 1962: 1 a dále), to jest takových, které svůj předmět teprve konstituují. Je samozřejmé, že literární texty patří ke druhé skupině. Nemají žádný přesný předmětný ekvivalent v „životní realitě“, nýbrž své předměty nejprve vytvářejí z prvků, které se v „životní realitě“ vyskytují. Toto předběžně ještě hrubě rozlišení textů jako expozice předmětu, eventuelně jako vytvoření předmětu, musíme diferencovat ještě dále, abychom dospěli ke statusu literárních textů. Neboť samozřejmě existují texty, které něco vytvářejí, aniž by se tím staly literárními. Tak například všechny texty, jež kladou požadavky, udávají cíle nebo formulují účely, rovněž vytvářejí nové předměty, které však získávají svůj předmětový charakter až mírou určenosti vyjádřenou textem. Texty zákonů představují paradigmatický případ takových forem jazykového vyjádření. To, co je v nich míněno, potom existuje jako závazná norma chování v mezilidských vztazích. Naopak literární text nikdy nedokáže vytvořit takové stavy věcí (*Sachverhalte*). Není tedy divu, že jsou tyto texty označovány jako fikce, neboť fikce je formou bez reality. Je však literatura skutečně tak prosta jakékoli reality, nebo snad obsahuje realitu, jež se od reality expozitorních textů liší stejně jakožto od reality těch textů, které vy-

tvářejí předměty, pokud tyto předměty formulují všeobecně uznávané regulativy chování? Literární text ani nepodává obraz předmětů, ale ani je v uvedeném smyslu nevytváří, v nejlépeším případě by bylo možné popsat jej jako zobrazení reakci na předměty.¹⁾ To je také důvod, proč v literatuře znovu poznáváme tolik prvků, které rovněž hrají nějakou roli v naší zkušenosti. Jsou jen jinak sestaveny, to znamená, že konstituují pro nás zdánlivě známý svět ve formě odchylující se od našich zvyklostí. Proto nemá intence literárního textu v naší zkušenosti nic plně identického. Jsou-li jeho obsahem reakce na předměty, pak nabízí postoje (*Einstellungen*) ke světu, které ry konstituuje. Jeho realita se nezakládá na zobrazení existující skutečnosti, ale na tom, že má připraveny náhledy do ní. K téměř nevy-mítitelné naivnosti zkoumání literatury patří domněnka, že texty zobrazují skutečnost. Skutečnost textů je vždy nejprve skutečností, kterou konstituují, a tím i reakcí na skutečnost.

Jestliže literární text nereprodukuje žádně skutečné předměty, získává svou skutečnost až tím, že čtenář spolurealizuje reakce nabízené v textu. Přitom se však čtenář, chce-li zjistit, zda text zobrazuje předmět správně či špatně, nemůže opírat ani o určitost daných předmětů, ani o definovaný stav věcí. Tuto možnost ověření, kterou poskytují všechny expozitorní texty, literární texty přímo odmítají. V tomto okamžiku vzniká přírůstek nedo-určenosti vlastní všem literárním textům, neboť ty nedopustí, aby byly z nějaké reálné situace vyvozovány do té míry, že by se v ní rozpýtily, případně se s ní identifikovaly. Životní situace jsou vždycky reálné, literární texty oproti tomu fiktivní; proto je lze zakotvit pouze v procesu čtení, a nikoli ve světě. Když čtenář projde nabízené perspektivy textu, zůstane mu pouze vlastní zkušenost, které se může držet při zjištěních o tom, co je mu sdělováno. Je-li svět textu promítnut do vlastní zkušenosti, může vzniknout velmi diferencovaná škála reakcí, z níž lze vyčíst napětí vzniklé z konfrontace vlastní zkušenosti se zkušeností potenciální. Myslitelné jsou dvě extrémní možnosti reakce: buď se svět textu jeví jako fantastický, protože protirečí všem našim zvyklostem, nebo jako banální, protože se s nimi tak

1) O tomto stavu věci se zmiňuje také Susanne K. Langerová (1967: 59): „Řešení této potíže spočívá v tom, že si musíme uvědomit, že to, co umění vyjadřuje, nejsou skutečné pocity, ale ideje pocitů; stejně jako jazyk nevyjadřuje skutečné věci a události, ale jejich ideje.“

dokonale ztotožňuje. Tím způsobem se ukazuje nejen to, jak velkou měrou se naše zkušenosti podléhají na uskutečňování textu, ale i fakt, že v tomto procesu se s našimi zkušenostmi vždycky něco děje.

Z toho vyplývá první vzhled do statutu literárního textu. Na jedné straně se od jiných textů liší tím, že ani nevysvětluje, ani neprodukuje určité reálné předměty, na druhé straně se od reálných zkušeností čtenáře liší tím, že nabízí postoje a otevírá perspektivy, v nichž se svět známý ze zkušenosti jeví jinak. Tak nelze literární text v plném rozsahu porovnávat ani s reálnými předměty „životní skutečnosti“, ani se zkušenostmi čtenáře. Nedostatek identity je původcem jisté míry nedourčenosti. Tu však čtenář v aktu čtení „normalizuje“. Také proto lze udat schematické hraniční body na stupnici velmi diferencovaných reakcí. Nedourčenost je možné „normalizovat“ tak, že text vztáhneme k reálné, a tím verifikovatelné danosti do té míry, že už se bude jevit pouze jako její zrcadlo. V odrazu pak zmizí jeho literární kvalita. Nedourčenost však může být vybavena takovou odolností, že ztotožňování s reálným světem není možné. Potom se svět textu etabloje jako konkurent světa známého, což nemůže pro ten známý zůstat bez zpětných účinků. Reálný svět se pak jeví už jen jako možnost, kterou lze v jejích předpokladech prohlédnout. Nedourčenost je však možné „normalizovat“ i s ohledem na příslušné individuální zkušenosti čtenáře. Ten může text redukovat na vlastní zkušenosti. A takové sebezpotvrzení v něm možná vyvolá pocit povznesení. Podmínkou je, že má-li být realizován sledovaný záměr, budou do textu promítnuty normy vlastní sebereflexe. I to je „normalizování“ nedourčenosti, která zmizí, když soukromé normy čtenáře zaručí orientaci v textu. Je však rovněž možné, že text odporuje představám svých čtenářů natolik silně, až vyvolá reakce, které mohou sahat od zaklapnutí knihy až po ochotu reflexivního korigování vlastního postoje. Také tímto způsobem dochází k odbourání nedourčenosti. Ta v každém případě tvoří možnost napojit text na vlastní zkušenosti, případně vlastní představy o světě. Stane-li se to, pak nedourčenost zmizí, neboť její funkce spočívá v tom umožnit adaptabilitu textu velmi individuálním čtenářským dispozicím. Z toho vyplývá svéráznost literárního textu. Je charakterizován jedinečnou polohou, v níž kolísá sem a tam mezi světem reálných předmětů a zkušenost-

II

ním světem čtenáře. Každé čtení se tak stává aktem připoutání oscilujícího textového útvaru na významy, jež jsou zpravidla vyprodukovány přímo v procesu čtení.

Literární text jsme tak popsali jen zvenčí. V druhém kroku musíme pojmenovat důležité formální podmínky, z nichž v textu samotném vzniká nedourčenost. Zároveň se přitom vnučuje otázka, jak je to vůbec s předmětem takového textu, neboť ten přece nemá v oblasti empiricky existujících předmětů žádný ekvivalent. Tedy: literární předměty vznikají tím, že text rozvine rozmanitou plejádu aspektů, z nichž krok za krokem vzejde předmět, a zároveň jej zkonkrétní pro čtenářovo nazírání. V návaznosti na Ingardenův pojem nazýváme tyto aspekty „schematickými aspekty“ (Ingarden 1989: 259 a dále), protože každý z nich by chtěl předmět představit nikoli mimochodem, či dokonce náhodně, ale reprezentativním způsobem. Kolik však musí být takových aspektů, aby byl literární předmět zcela zřetelný? Zřejmě je potřeba mnoha aspektů, aby bylo možné představit si literární předmět dostatečně jasně. Tím narážíme na problém, který nás zde zajímá. Každý jednotlivý aspekt zpravidla přináší jen jeden rys. Určuje tedy literární předmět a zároveň po sobě zanechává novou potřebu určování. To ale znamená, že takzvaný literární předmět nikdy nedospěje ke konci své všestranné určenosti. Že tomu tak je, můžeme často pozorovat na závěrech románů, které — protože to prostě jednou musí skončit — v sobě mnohdy mají cosi nuceného. Nedostačující určitelnosti je potom ke konci přidělena ideologická nebo utopická odpověď. Existují však i romány, které tuto otevřenost nakonec úmyslně vysloví.

Tato elementární povaha literárního textu znamená, že „schematické aspekty“, jejichž prostřednictvím má být předmět rozvinut, na sebe mnohdy bezprostředně narážejí. V textu je potom stříh. Nejčastěji se této stříhové techniky používá tam, kde vedle sebe probíhá několik dějových linií, které však musí být vyprávěny postupně. Vztahy, které jsou mezi takovými na sobě navrstvenými aspekty, text zpravidla neformuluje, přestože způsob, jakým se k sobě chovají, je pro intenci textu důležitý. Jinými slovy: mezi „schematickými aspekty“ vzniká prázdné místo vyplývající

z určenosti vzájemně na sebe narážejících aspektů.²⁾ Taková prázdná místa potom otevírají interpretační prostor pro způsob, jakým je možné usouvztažňovat rysy představené v aspektech. Textem samotným je odstranit vůbec nelze. Naopak, čím více text zjemňuje svůj zobrazovací rást, to znamená, čím jsou „schematické aspekty“, které produkují předmět textu, rozmanitější, tím více přibývá prázdných míst. Klasickými příklady jsou třeba poslední romány Jamese Joyce, *Odysseus* a *Finnegans Wake*, kde se nadměrným precizováním zobrazovacího rastru úměrně zvyšuje nedourčenost. Ještě se k tomu vrátíme. Místa nedourčenosti literárního textu v žádném případě nejsou, jak by se snad někdo mohl domnívat, nějaké manko, ale tvoří základní východiska jeho

2) Na tomto místě by měla nastat diskuse s pojmem „místa nedourčenosti“, které ho používá Ingarden, aby zde prezentované pojetí mohlo být zřetelně odděleno od zánětlivě příbuzného pojetí problému. Taková diskuse by však rozbila rámec přednášky, proto se uskuteční později, při podrobném zpracování úvah k problému literární komunikace, zde jen v obrysech načrtnutých. Sinerodatiná by byla tato hlediska: Ingarden používá pojem „místa nedourčenosti“, aby odědil literární předměty od reálných, ale také od ideálních. „Nedourčená místa“, proto jen označují, co chybí literárním předmětům: jejich věstromou definovanost, případně dokonalost jejich konstituovanosti. V důsledku toho Ingardenovo v uměleckém díle záleží především na tom proměnit „nevyplněné aspekty“ ve „vyplněné“, a to znamená odstranit co nejvíce „nedourčených míst“ kompozičním aktem. Tím se zviditelní nejen latentní manko, které na nich lepi, ale také jejich zřetelné omezení na zobrazovací aspekt uměleckého díla. Nedourčenost je však recepční podmínkou textu, a proto důležitý faktor pro účinek uměleckého díla.

Pro Ingardena ale tato funkce nehráje téměř žádnou roli, jak je patrné z jeho knihy *O poznávání literárního díla* (český překlad Praha 1967), v níž jsou analyzovány recepční podmínky díla. Zde „konkretizaci“ uměleckého díla neumožňují zrovna místa nedourčenosti, ale spíše „původní emoce“ (*Ursprungsemotion*). Aspekt účinku je zde nakonec vysvětlován modifikovanými kategoriemi esteticky cvičení, takže problém literární komunikace se nedostane do zorného úhlu. V důsledku toho jsou „místa nedourčenosti“ definována jako vypuštění nepodstatných prvků, „místa nedourčenosti“ však také vůbec nemusí být zaplněna; příležitostně narušují uměleckou hodnotu, dokonce zničí umělecké dílo, pokud jeho, jako v moderních textech, odpovídajícími způsobem přibývá. Nadto podle Ingardena požadují od čtenáře pouze jedinou aktivitu: vyplnění. To však znamená, že vyplnění „nedourčených míst“ směřuje ke kompletizaci polyfonní harmonie, která pro Ingardena ztělesňuje základní podmínku uměleckého díla. Určuje-li se doplnění jako komplementace vypuštěného, je patrné jeho nedynamický charakter. Polyfonní harmonie zřejmě oddělit správně a nesprávně takového pojetí stojí klasická koncepce uměleckého díla, takže pro Ingardena existují správně a nesprávně „konkretizace“.

účinku. Čtenář si je zpravidla při četbě románů přímo neuvědomuje. To lze říci o většině románů zhruba do přelomu století. Přesto však zcela nepostrádají vliv na jeho čtení, neboť v procesu čtení budou „schematické aspekty“ průběžně vyplňovány. To však znamená, že čtenář bude prázdná místa neustále doplňovat nebo odstraňovat. Tím, že je odstraní, využije interpretační prostor a sám stanoví nevyplněné vztahy mezi jednotlivými aspekty. Z jednoduché zkušenosti lze vyčíst, že tomu tak opravdu je, neboť při druhé četbě literárního textu často vzniká dojem odchylující se od dojinu první četby. Důvody je možné hledat v okamžitém rozpoložení čtenáře, avšak text musí obsahovat podmínky pro rozdílné realizace. Při druhém čtení je člověk vybaven nesrovnatelně větší informovaností o textu, především je-li časový odstup poměrně krátký. Tato dodatečná informovanost vytváří předpoklad pro to, aby nyní mohly být neformulované vztahy mezi jednotlivými textovými situacemi i možnosti přirazení, které na jejich základě vznikají, využity jinak, třeba dokonce intenzivněji. Vědění, které nyní zastupuje text, umožňuje kombinace, jež mnohdy zůstávaly při prvním čtení zraku skryty. Známe děje se teď posouvají do nových, ba proměňujících se horizontů, a proto se jeví jako obohacené, změněné a korigované. Z toho všeho není v textu vyjádřeno nic; mnohem spíše tyto inovace produkuje sám čtenář. To by však bylo nemožné, kdyby text neobsahoval jistý podíl prázdných míst, který teprve umožní interpretační prostor a různou adaptabilitnost textů. V této struktuře text svým čtenářům nabízí účast. Když je podíl prázdných míst ve fiktivním textu menší, nastává nebezpečí, že text bude čtenáře nudit, protože je bude konfrontovat se stoupající mírou určenosti — ať už orientovanou ideologicky či utopicky. Teprve prázdná místa dovolí podílet se na spoleurealizování a na konstituování smyslu dění. Když text takovou šanci poskytuje, bude čtenář považovat intenci, kterou zkomponoval, nejen za pravděpodobnou, ale také za reálnou. Neboť obecně máme sklon pocítovat to, co jsme vytvořili, jako něco skutečného. Tak se ale podíl prázdných míst v textu jeví jako základní podmínka spoleurealizace.

Tento stav lze pozorovat už na poměrně jednoduchých příkladech, z nichž vybereme alespoň jeden. Existuje publikační forma literární prózy, o níž je možné říci, že nedourčenost specifickým způsobem využívá. Mám na mysli román na pokračování, jehož

ší tam, kde vzniklo napětí, které vyžaduje řešení, nebo kde by se člověk rád dozvěděl něco o tom, k jakému konci právě přečtené dospěje (Tillotson 1962: 25 a dále). Přerušení, případně protažování napětí vytváří základní podmínky pro střih. Takový suspenzivní efekt však způsobí, že se pokusíme představit si informaci o dalším průběhu děje, která v tomto okamžiku není k dispozici. Jak to bude dál? Když si klademe tuto otázku a otázku podobně, zvyšujeme tak podíl své účasti na realizaci děje. Dickens si už byl této situace vědom; jeho čtenáři se stávali jeho „spoluautory“.

Bylo by možné rozvinout objemný katalog stříhových technik, které jsou většinou rafinovanější než oprávdou primitivní, ale přece jen velmi účinný suspenzivní efekt. Například jiný způsob, jak čtenáře přimět k většímu kompozičnímu výkonu, spočívá v tom, že se jednotlivými střihy bezprostředně uvádějí nové osoby, ba dokonce začínají úplně nové linie děje, takže se vnučuje otázka po vztazích mezi doposud známým příběhem a novými, nepředvídatelnými situacemi. Z toho pak vyplývá splet možných spojení, jejichž podnětnost pro čtenáře tkví v nutnosti vytvořit si nyní nezfornulované spoje sám. Vzhledem k dočasnému odepření informací se sugestivní účinek bude stupňovat dokonce i detaily, které naopak opět mobilizují představu o možných řešeních. V každém případě v takových střízích neustále vznikají určitá očekávání, která, má-li román k něčemu být, nesmějí být beze zbytku splněna. Román na pokračování tak vnučuje čtenáři určitou formu čtení. Přerušení jsou vytkulovanější než ta, k nimž dochází při čtení knihy často z vnějších důvodů. V románu na pokračování vyplývá z strategického záměru. Čtenář je danými pauzami nucen představit si vždycky trochu více, než zpravidla činí při průběžné četbě. Zanechá-li román na pokračování jiný dojem než jeho podoba v knižní formě, je to v neposlední řadě proto, že zavádí dodatečný díl nedourčenosti, případně pauzami do příštího pokračování zvláště zdůrazňuje existující prázdné místo. Jeho kvalita v žádném případě není vyšší. Jen uplatňuje jinou formu realizace, na níž se čtenář zaplněním dodatečných prázdných míst podílí více. V takovém procesu se už ukazuje, v jaké míře přírůstek nedourčenosti literárních textů vytváří nutný stupeň svobody, který musí být čtenáři v komunikačním aktu zaručen, aby mohlo být

text je čtenáři dodáván v odměřených dávkách. Když dnes v novinách vycházejí romány na pokračování, hraje pro takový způsob zveřejnění jistou roli reklamní efekt. Román má být uveden tak, aby pro něj bylo získáno publikum. V 19. století byl tento záměr zcela v popředí zájmu. Velcí realističtí vypravěči se takovým způsobem zveřejňování ucházeli o čtenáře pro své romány (srov. Tillotson 1962: 28 a dále). Charles Dickens dokonce psal romány od týdne k týdnu a mezitím se pokoušel dozvědět se co možná nejvíce o tom, jak si jeho čtenáři představují další pokračování děje (srov. Tillotson 1962: 34, 36 a dále). Tím už čtenářské publikum 19. století vytvořilo jednu, v naší souvislosti zajímavou zkušenost: román uveřejňovaný na pokračování často považovalo za lepší než identický text v knižní podobě.³⁾ Tato zkušenost je opakovatelná, jen si člověk musí dát práci a experimentem projit. Zpravidla jsou dnes v novinách uveřejňovány takové romány, které stále znovu překračují hranici triviálnosti, protože účelem je získat více čtenářů. Čtou-li se takové romány po částech, mohou být někdy snesitelné. Jsou-li čteny jako kniha, stávají se nesnesitelnými.

Nyní přistupme k tomu, co tvoří podmínku takových rozdílů. Román na pokračování pracuje technikou střihů. Většinou přeru-

3) Když Dickens zařídil první, velmi laciné vydání svých románů, nebyl jejich úspěch s úspěchem pozdějších vůbec srovnatelný. První vydání z let 1846/1847 spadalo ještě do doby, kdy Dickens publikoval na pokračování; srov. John Forster 1966: 448. — Poutné jsou v této souvislosti ještě dva další příklady čtenářských reakcí. *Martin Chuzzlewit*, kniha, kterou Dickens sám označuje za jeden ze svých největších románů, se při prvním vydání ukázal jako nezdar. Forster (1966: 255) a Ford (1955: 43) jsou toho názoru, že to bylo podmíněno změnou způsobu publikování; místo jako dosud jednou týdně vycházel tento román jednou měsíčně. Ukázalo se, že pauza je příliš dlouhá. Od Crabba Robinsona víme, že považoval Dickensovy romány uveřejňované na pokračování za tak vzrušující, že se jednou rozhodl raději počkat na knižní vydání, aby unikl „strachu“, který v něm vyvolávalo ještě nepředvídatelné dění; srov. Ford (1955: 41 a dále). — Kromě toho se v částech sepsovaných z týdne na týden projevovalo, jak velcí jsou zaměřeni na účinek, a to dokonce i tehdy, když byly promyšleny pečlivěji než na počátku. V knižní formě se pak tento způsob psaní objevil naprosto jasně a vyvolal kritické soudy čtenářů; srov. Ford (1955: 123 a dále). — Ke zvláštnímu vztahu mezi autorem a čtenářem v románu na pokračování srov. také Tillotson (1962: 26 a dále a 33). Trollope byl toho názoru, že román na pokračování se vyhýbá „dlouhému sledu jednotvárných stránek“, což nelze v knižní podobě románů obejít; srov. Tillotson, s. 40.

„poselství“ přiměřeně přijato a zpracováno. Když román už tímto způsobem zvýší svůj účinek, je zřejmé, jak závažná jsou prázdná místa pro komunikaci mezi textem a čtenářem.

Na tomto místě vystává úkol, který v rámci této diskuse můžeme pojmenovat, nikoli však vyřešit. Nejprve by bylo důležité zviditelnit repertoár struktur, z nichž v textu vzniká nedourčenost; dále by se měly popsat elementární aktivity, kterých si čtenář při čtení sice není vědom, ale které se přesto realizují. Z mnoha možností, jak řídit čtenářovy reakce, si stručně ukážeme jen jednu; jistě je nejjednodušší, zato se však objevuje nejčastěji. Mám na mysli toto: Všichni při četbě románu zjišťujeme, že vyprávěný příběh je prolnut autorovými úvahami o dění. V takových poznámkách je mnohdy vyjádřeno hodnocení vyprávěných událostí. Takové autorovy úvahy nazýváme komentářem. Vyprávěný příběh zřejmě obsahuje místa, na nichž takové vysvětlení potřebuje. S ohledem na naši dosavadní diskusi by bylo možné říci, že autor sám odstraňuje prázdná místa, protože chce svými komentujícími poznámkami sjednotit pojmání vyprávěného. Pokud to zůstává jedinou funkcí komentáře, musí podíl čtenáře na uplatnění záměru obsaženého v příběhu klesnout. Autor mu sám říká, jak má jeho vyprávění rozumět. Čtenáři pak v nejlépeším případě zůstává možnost odporovat takovému pojetí, domnívá-li se, že z vyprávěného příběhu získal jiné dojmy. Existuje však velmi mnoho románů obsahujících takové komentující a hodnotící poznámky, aniž by však tyto poznámky interpretovaly příběh z určitého a vždy dodržovaného hlediska. To lze pozorovat už od počátku 18. století a setkáváme se s tím v mnoha románech, jejichž historický substrát je pro nás dnes relativně nezajímavý, naše potěšení z četby tím však netrpí. V takových románech autor zjevně není veden výhradně úmyslem předepisovat komentujícími částmi svého textu čtenáři způsob, jakým má příběhu rozumět. K takovému typu patří velké anglické romány 18. a 19. století, kterým je ještě dnes připisována nezdolaná životnost. V takových textech získáváme dojem, jako by se autor svými komentujícími odkazy od vyprávěných událostí spíše distancoval, než aby chtěl tlumočit jejich smysl. Komentáře působí jako pouhá hypotéza a zdá se, že v sobě implikují možnosti hodnocení, které se liší od těch, jež lze bezprostředně vyvodit z vyprávěného dění. Tento dojem podporuje i skutečnost, že komentáře k různým situacím naznačují auto-

rova měnicí se stanoviska. Má potom člověk autorovi v jeho komentářích ještě věřit? Nebo by měl lépe prověřit, co autor ještě zvláště k vyprávěným událostem poznamenává? Neboť často v nás určité situace v románovém příběhu zanechají jiný dojem, než jaký naznačuje komentující zmínka. Četli jsme snad nepozorně, nebo bychom dokonce měli na základě přečteného korigovat autorův komentář, abychom sami dospěli ke zhodnocení událostí? Náhle má pak čtenář co do činění nejen s románovými postavami, ale i s autorem, který se v roli komentátora vtírá mezi příběh a čtenáře. Teď zaměstnává čtenáře stejnou měrou, jako ho zaměstnává příběh. Komentáře provokují rozmanité reakce. Zarážejí, poněkud k odporování, a přece často odhalují mnohé nečekané stránky vyprávění, které by si člověk bez těchto odkazů neuvědomil. Takové komentáře tedy sice neposkytují závazné hodnocení událostí, představují však nabídku hodnocení obsahující možnosti volby. Nevybaví čtenáře jednotnou optikou, ale určitými stanovisky, která musí vzít v úvahu, aby dění přiměřeným způsobem pochopil. Příběh pokrývá další prázdná místa. Ta však už ne-hodnocení, z něhož vznikají další prázdná místa. Ta však už nejsou ve vyprávěném příběhu, nýbrž objevují se mezi příběhem a možnostmi jeho posouzení. Lze je odstranit pouze tak, že se vytvoří úsudky o událostech, o nichž se mluví. O vyprovokování soudnosti se komentář postará dvojným způsobem: tím, že vynechá jednoznačné hodnocení událostí, vytvoří místa nedourčenosti, která připouštějí řadu variant zaplnění; protože ale zároveň nabízí možnosti hodnocení, stará se o to, aby tato místa nedourčenosti nebyla zaplněna libovolně. Tak tato struktura vyvolává účast čtenáře na hodnocení, zároveň však umožňuje kontrolu reakcí, z nichž hodnocení vychází.

Tento způsob řízení čtení doložme alespoň velmi krátce na zajímavém příkladu takových řídicích procesů. Za předpokladu, že autor by nejen chtěl svými situačními poznámkami kontrolovat prostor čtenářských reakcí, ale i zapůsobit tak, aby tyto reakce

4) Wayne C. Booth (1961: 211 a dále) rozlišuje mezi „reliable“ (spolehlivý) a „unreliable narrator“ (nespolehlivý vypravěč), aniž by však tento stav vyhodnotil z hlediska komunikace. „Unreliable narrator“ je samozřejmě zajímavější, neboť v jeho „nespolehlivosti“ je strategický záměr, který se vztahuje na řízení čtenářte textem.

byly jednoznačné, co udělá? Jsou-li naše dosavadní pozorování správná, nesmíme očekávat, že komentář žádoucí reakci čtenáře vyvolá, nebo mu ji dokonce předejde. Čtenář by pak na předepsané reagoval, nikoli však ve smyslu autorova záměru. Teď tedy příklad: Je jím známé místo z Dickensova *Olivera Twistu*, kde si vyhladovělé dítě v sirotčinci s odvahou zoufale troufne požádat o druhou porci polévky. Dohlížející personál v sirotčinci je takovo neslychanou drzostí zděšen (srov. Dickens, *Oliver Twist* 1959: 12 a dále). Co udělá komentátor? Nejenže s nimi souhlasí, ale ještě to i zdůvodní (*Oliver Twist*: 14 a dále). Reakce čtenářů je jednoznačná, neboť autor svůj komentář založil tak, že ho musejí zavrhovat. Jen tak lze stupňovat účast s osudem dítěte až k zasáhnutí: čtenáři mají být vyburcováni. Tady už nejde o vyplnění místa nedouřčenosti, pokud jde o posouzení situace, ale o úplné korigování špatného soudu. Má-li být aktivita čtenáře na uplatnění líčeného dění zvýšena a má-li být jednoznačná, nesmí být to, co je v textu řečeno, míněno tak, jak je to formulováno. V tomto ohledu je místo z Dickense zajímavým hraničním případem nedouřčenosti. Neboť i tady platí, co se jinak vztahuje na nedouřčenost jako podmětku účinku: vyslovené nesmí vyčerpat intenci textu. — V literárních textech je hojnost struktur vylíčeného druhu. Mnohé z nich jsou složitější než zde zmíněná hra mezi komentářem a čtenářem. Například by se mělo myslet na skutečnost, že my, čtenáři, vždy reagujeme na postavy románů, aniž by ony reagovaly na naše postoje k nim. V životě je tomu, jak známo, jinak. Co si však počneme s tím, že nám román zaručuje osvobození od nátlaku obvyklých reakcí? Jakou funkci má tato forma nedouřčenosti, která zdůrazní naše chování k postavám, a potom všechno další zdánlivě přenechá nám samým?

Tady by musely přijít ke slovu především technické podmínky řeči, které jsou odpovědné za řízení čtenářských reakcí. Přitom by bylo v prvé řadě důležité analyzovat způsoby konstituování fiktivních textů. Neboť pro jejich apelovou strukturu není nepodstatné znát metodu, jakou byly vystavěny. Ukáže-li se například, že při výstavbě takových textů bylo použito techniky střihu, montáže nebo segmentace, znamená to, že v poměrně velké míře poskytl jí svým textovým vzorům možnost vzájemného napojení. Jsou-li však naopak organizovány spíše podle principu kontrastu či opozice, je napojitelnost jejich textových vzorů relativně přísně pře-

depsána. V prvním případě pak zavládne poměrně vysoký stupeň performance při nepatrné preskripci, v druhém případě je tomu naopak. Dále by bylo důležité zjistit, v jaké textové rovině se mísí-kačním procesem vyskytují a jak je to s jejich frekvencí. V komunikačním procesu se budou projevovat jinak, jsou-li situována více ve vyprávěcích strategiích a méně v ději, případně ve vzájemných vztazích postav. Budou mít úplně jiné následky, zasahují-li do role, kterou text přepisuje čtenáři. Ale frekvence prázdných míst může mít význam i pro jiný způsob klasifikace textových rovin. Jsou omezena převážně na rovinu textové syntaxe, to znamená na rozpoznatelný systém pravidel výstavby textu, nebo se více vyskytují v textové pragmatice, to jest v účelu, který text sleduje, či snad spíše v sémantice textu, tedy ve významu generovaném v aktu čtení? V každém případě budou působit odlišně. Ať už jsou distribuována jakkoli, jejich následky pro řízení čtenářské reakce jsou do značné míry závislé na textově specifické rovině jejich výskytu. Tento stav věci zde můžeme pouze pojmenovat, nikoli v diskusi vyřešit.

III

Neboť třetí a poslední krok našeho zkoumání musí zamířit k historicky pozoruhodnému fenoménu, že totiž nedouřčenost v literárních textech od 18. století neustále narůstá. Důsledky z toho vyplývající ukažme stručně na třech příkladech z anglické literatury 18., 19. a 20. století. Není pochyb, že stejné fenomény by bylo možné ukázat na správných textech jiných národních literatur. Já se budu věnovat Fieldingovu *Josephu Andrewsovi* (1741/42), Thackerayově *Jarmarku marnosti* (1848) a Joyceovu *Odyseovi* (1922).

Fieldingův *Joseph Andrews* začal jako parodie na Richardsonovu *Pamelu*, v níž byly lidská povaha a její formy projevu určovány ideální mírou ctnosti. Richardson je pro nás dnes v podstatě mrtvý text, Fieldinga však můžeme s chutí číst. Pochybovat o určitosti lidské povahy, a přesto navrhnout svou představu o ní byl paradox, který byl podnětem k napsání Fieldingova románu. Jeho půdorys je velmi jednoduchý. Na jedné straně máme hrdinu vybaveného všemi ctnostmi osvícenství, na druhé skutečnost, která ho tvrdě pronásleduje. Z hlediska hrdiny je svět jen zlý, z hlediska

světa působí hrdina svévolně a zarytě. Záměrem románu však nemůže být zobrazení představitele morálních principů jako zatvrzelého člověka. Zároveň také ztratili zobrazený svět svůj tradiční charakter jednotvárné folie, která je pozadím hrdinových dobrodružství. Získal totiž samostatnost, kterou už nemožno porádat, natožpak ovládat pouze principy morálního chování. Nyní dochází k neustálé interakci těchto pozic, při níž zřejmě nastává vzájemné korigování. Způsob korigování však není přímo v textu vyjádřen. Pouze narážíme na hru vztahů, která už dávno není určena tak, jak naznačovaly základní pozice hrdiny a skutečnosti. Vzájemné korigování směřuje k vyrovnání obou pozic, a nikoli k vítězství jedné a porážce druhé. Opět není způsob vyrovnání v textu formulován, ale lze si ho představit. Ano, možná se to daří jen proto, že není jazykově fixovaný. Tím, že pozice na sebe navzájem působí, nečiní viditelnou ani tak svou danost, jako spíše svůj potenciál. Tak text čtenáři nabízí pouze soubor pozic, které předvádí v jejich vzájemných vztazích, aniž by formuloval archimédovský bod, v němž se sbíhají. Z toho vyplývá struktura procesu čtení, který Northrop Frye kdysi popsal takto: „Kdykoliv něco čteme, naše pozornost se obrací zároveň dvěma směry. První směr je vnější neboli odstředivý a vycházíme při něm ze svého čtení ven, od jednotlivých slov k tomu, co tato slova znamenají, tedy v podstatě ke svým vzpomínkám na běžná spojení mezi slovy. Druhý směr je vnitřní čili dostředivý; a při něm se ze slov pokoušíme vyvolat význam struktury, kterou tato slova tvoří“ (Frye 1967: 73). Tato „hermeneutická operace“ čtení se zintenzivňuje tou měrou, jakou román upouští od formulování své intence. To neznamená, že žádnou nemá. Když ji však nevyloví, kde ji potom hledat? Odpověď by musela znít: v dimenzi vzniklé ze vzájemného korigování pozic. Ta však není ve skutečné podobě textu dána, nýbrž je produktem četby. Jestliže nejprve vzniká v procesu čtení, pak má v nejlépeším případě virtuální charakter, neboť shrnutí protichůdných pozic i jejich vzájemné ovlivňování, které z něj vyplývá, je přenecháno aktivitě čtenáře. Neustále vidí hrdinu na pozadí zákerné skutečnosti, ale zároveň také svět z pohledu hrdiny. Takové protikladnosti vyvolávají vyrovnávací operace, a protože ty nejsou přímo v textu formovány, stává se konstituování smyslu aktem četby. Odehrává se ve čtenářově obraznosti, neboť teprve tam vzniká smysl načrtnuté hry pozic. Jakožto virtuální smysl je

schopen při dalším čtení nejrůznějšího odstiňování. Fielding si zřejmě byl takového založení textu plně vědom, protože role, kterou vymyslel pro čtenáře, je určena jedním úkolem: čtenář má objevovat.⁵⁾ Tuto výzvu lze chápat historicky i strukturalně. Historicky by znamenala, že čtenář, tím, že odhalí smysl, pronikne sám do jednoho principu osvícenství. Strukturalně by znamenala, že román zvýší svůj účinek, pokud nevyjádří konvergenční bod svých pozic a schémata a přenechá čtenáři, aby tuto nedourčenost odstranil.

Naším druhým příkladem je román z 19. století, ve kterém nedourčenost výrazně vzrostla: Thackerayův *Jarmark marnosti*. Jestliže nedourčenost reguluje stupeň účasti čtenáře na uskutečňování intence textu, vyvstává otázka, co může znamenat zvýšená účast. *Jarmark marnosti* sestává jednak z příběhu, v němž jsou předvedeny společenské ambice dvou dívek viktoriánské společnosti, jednak z komentáře vypravěče, který se představil jako ředitel divadla a jehož projevy jsou téměř stejně rozsáhlé jako vyprávěný příběh. Komentátor otevírá široké panorama hledisek na líčenou společenskou skutečnost, kterou tu lze vidět téměř ze všech společenských pozic a několika základních lidských stanovisek. Čtenář je konfrontován s mnoha variantami a alternativami možností pozorování, a tím se téměř neustále cítí být nucen k rozhodnutí. Ta jsou však složitá, neboť nejde jen o to zaujmout postoj ke společenskému světu vyprávěného příběhu, ale ještě navíc o získat tento postoj po projití komentátorovy diferencované nabídky perspektiv. Není pochyb, že autor by chtěl podnítit čtenáře ke kritice zobrazené skutečnosti. Zároveň však staví čtenáře před alternativu buď převzít jednu z nabízených perspektiv, nebo rozvinout nějakou vlastní. Tato alternativa není bez rizika. Když se člověk rozhodne pro nějaké hledisko, ostatní jsou vyloučena. Stane-li se to, vznikne v tomto románu dojem, že se člověk dívá spíše do zrcadla než na dění.⁶⁾ Protože do všech hledisek je

5) Henry Fielding, „Author's Preface“ (Fielding 1948: XXXI), píše: „Z objevu tohoto předstírání se rodí komično, které vždy čtenáře překvapí a pobaví. Ve větší míře a vyrazněji se to děje tehdy, když předstírání vychází z pokrytectví, než když vychází z ješitnosti. Zjištění, že je někdo úplněm opakem toho, za co se vydává, je překvapivější, a tedy i směšnější než zjištění, že se mu nějaké vlastnosti nedostává v takové míře, jak by si přál vypadat před lidmi.“
Stov. podobné výroky in *The History of Tom Jones* I (Fielding 1962: 12).

6) K. podrobnostem stov. Wolfgang Iser 1972: 168–193.

se zdá, jako by mezi dominantností velkých témat a podílem nedourčenosti byl nějaký vztah. Co si však potom počneme se skutečností, že téměř všechny zobrazovací a vyprávěcí strategie, které román rozvinul ve svých poměrně mladých dějinách, jsou v Joyceově *Odyseovi* nahromaděny pouze proto, aby předvedly dění jednoho všedního dne? Nezáleží snad ani tolik na zobrazení všedního dne, jako spíše na podměnce jeho uchopitelnosti? Pak by téma bylo jen podnětem k pokusům o jeho zvládnutí, neboť tento všední den není reprezentativním zobrazením významu, který by za nim byl skryt. V *Odyseovi* už nejsou idealistická zaslíbení. Místo toho text rozvíjí dosud nepoznané bohatství hledisek a zobrazovacích vzorů, které čtenáře nejprve zmate. Nespočetné facetly tohoto všedního dne působí tak, jako by byly čtenáři pro jeho pozorování jen navrhovány. Nabízené perspektivy na sebe bezprostředně narážejí, překrývají se, vrství se jedna na druhou, segmentují, a právě svou hustotou začínají příliš namáhat čtenářův pohled. Přitom chybí pomocný pokyn autora. Neboť ten se, jak Joyce sám jednou řekl, jako *deus absconditus* stáhl za své dílo, aby si tam stríhal nehty (Joyce 1966: 219). Hustota zobrazovacího rastru, montáž a interference perspektiv, nabídka čtenáři, aby se na identické události podíval z mnoha navzájem si zcela odporujících stanovisek, problematizují orientaci.

Odpirá-li román souhru svých stanovisek, nutí čtenáře, aby si vytvářel svou vlastní konzistenci. Čtenář je stále znovu v pokušení ty četné facetly uspořádat. Stane-li se to, „prosadí se souvislé čtení a nastoupí iluze“ (Gombrich 1962: 287).⁸⁾ Takové vytváření iluze není zcela bez následků. Proces čtení se zde uskutečňuje jako neustálá selekce z bohaté nabídky aspektů, přičemž výběrová kritéria dodává svět čtenářových představ. Tak musí být do každého čtení vneseno velmi mnoho, aby vznikla smyslová konfigurace. Text *Odyseya* má připraveny jen podmínky pro možnost představit si onen všední den; a ty využije každý čtenář po svém. Ano, dalo by se říci, že román se nabízí spíše jako odpor proti potřebě se skupování, kterou při četbě neustále uplatňujeme. Přitom je myslitelná široká škála možných reakcí. Můžeme se zlobit na vysoký podíl nedourčenosti, který text produkuje právě nadměrným

8) K podrobnostem stov. Wolfgang Iser 1972: 300–358.

9) Přestože tento citát v knize stojí v souvislosti s diskusí okolo Constabla, přece jen tvoří jádro Gombrichovy teze, která platí nejen pro malířství.

vnesena naprosto zřejmá ohraničenost, nejsou takové zrcadlové obrazy rozhodně lichotivé. Když pak čtenář dokonce stanovisko změní, aby se takovému zjištění vyhnul, učiní dodatečnou zkoušenost, že jeho chování se už do značné míry podobá stále novému přizpůsobování obou dívek usilujících o společenský vzestup. Přitom by se však k nim měl stavět kriticky. Je snad nakonec román založen tak, že kritika oportunismu společenského chování, která se ve čtenáři aktivizuje, se pak vždy obrátí proti němu samému? O tom sice není v románu ani zmínky, přesto však k tomu často dochází. Čtenář, místo aby kritizoval společnost, zjistí, že předmětem kritiky je on sám. Thackeray jednou prohlásil, že skutečně zajímavé jsou vlastně ty nenapsané části románu.⁷⁾ Vezmeme-li tuto větu vážně, pak je v ní řečeno, že román zamlčuje základ svého konstituování. Napsaný text by pak měl být chápán jen jako stínový obraz tohoto nevyjádřeného základu. To by znamenalo, že struktury textu jsou udělány tak, aby čtenáři v procesu čtení neustále provokovaly k hledání tohoto základu. Tyto struktury se však v žádném případě nevztahují na podřízené aspekty, ale na ústřední intenci textu. Kdekolí k tomu dochází, lze sledovat, že autor nemobilizuje čtenáře více snad proto, že by si sám se svou záležitostí neporadil, ale proto, že zvýšená účast na realizaci textu čtenáře přinutí k většímu nasazení toho, čím je. Když teď čtenář *Jarmarku marnosti* usouvzázní ono množství pozic, které jsou v textu dány, neodhalí ani tak ideální kritické místo, ze kterého by se dalo všechno řešit, spíše se často sám octne ve společnosti postav, na něž by měla mýt jeho kritika. — Jestliže Fieldingův čtenář měl ještě sladit dvě protichůdné pozice, přičemž se od něj jen požadovalo, aby našel tu správnou z možných korektur, pak zmnoužní místo nedourčenosti v *Jarmarku marnosti* jasně upozorňuje, že teď čtenář, když využije prostoru rozumění, ukáže velmi mnoho sám ze sebe.

Na pozadí *Jarmarku marnosti* se nedourčenost Joyceova *Odyseya* jeví, jako by se vymkla kontrole. Přitom se tento román pouze pokouší zobrazit všední den. Téma je tedy výrazně redukováno, uvědomíme-li si, že ještě Thackeray chtěl zprostředkovat obraz viktoriánské společnosti a Fielding dokonce lidské povahy. Téměř

7) W. M. Thackeray (1945: 391) napsal v jednom dopise: „Nejzajímavější částí knih je to, co zůstane nenapsáno.“

precizováním svého zobrazovacího rastru. To by se však už podobalo charakteristice sebe sama, protože by to znamenalo, že vlastně raději chceme, aby nás text jasně usměrňoval. Zřejmě pak od literatury čekáme svět očistěný od rozporů (srov. Baumgart 1968: 79). Pokusíme-li se odstranit nesouladná místa v textu, pak obraz, který vytvoříme, bude mít právě vzhledem ke své harmoničnosti rysy iluzornosti. Tato iluze zrozená ze souladu je však produktem čtenáře. Tím se stalo něco důležitějšího. Jestliže byl realistický román 19. století ještě založen tak, aby čtenářům zprostředkoval iluzi skutečnosti, pak vysoký podíl prázdných míst v *Ohýsrovi* způsobuje, že veškerý význam připisovaný všednímu dni se stane iluzí. Nedourčenost textu posílá čtenáře, aby hledal smysl. A aby ho našel, potřebuje zmobilizovat svět svých představ. Stane-li se to, má šanci uvědomit si své vlastní dispozice, přičemž zjistí, že jeho projekce smyslu se nikdy plně nezotožní s možnostmi textu. Neboť každý význam má dílčí charakter a je pravděpodobné, že všechno, co víme, bude právě proto, že to víme, překonáno. — Když je proto v moderních textech zlikvidován každý reprezentativní význam, poskytují svým recepčním procesem čtenáři podnět k reflexi šanci navázat vztah se sebou samým a svými představami.

V mnoha textech moderní literatury lze tento stav zkoumat téměř v laboratorních podmínkách experimentu. To platí především o textech Beckettových, které na první pohled zanechávají dojem, jako by chtěly čtenáře vyloučit. Přitom přece právě podíl nedourčenosti textu poskytuje čtenáři možnosti do textu proniknout. Když se zdá, že jsou tyto možnosti uzavřené, pak zřejmě proto, že stupeň nedourčenosti překročil hranici tolerance, která musí být dodržena, má-li být ještě zaručena obvyklá míra orientace v textu. Nyní však diskuse kolem Becketta ukazuje, jak málo se Beckettovi čtenáři spokojují se svým vysachováním. Na vysoký stupeň nedourčenosti se odpovídá ohromnou projekcí významu, jejíž platnost je zdůrazňována ještě tím, že významy podkládané textům nabývají alegorického charakteru. Ať už tato alegorizace má jakýkoli účel, je zřejmé, že jejím cílem je učinit význam, který je dílu připisován, co možná jednoznačným.

Tak alegorický výklad Becketta ukazuje, že vysoké stupně nedourčenosti zcela zjevně provokují významy, které mají tendenci k jednoznačnosti. Mají-li však být fiktivní texty učiněny jedno-

značnými, nezbyvá nic jiného než rozhodnout, jakého druhu mají jejich významy být. Taková rozhodnutí však se stejnou zřetelností odhalí dispozice a „upřednostňované podoby“ (Scheler) těch, kdo je učiní. Ano, Beckettovy texty možná vždycky požadují plné nasazení svých čtenářů. Zmobilizují svět našich představ v jeho totalitě, nikoli však proto, aby v nalezeném významu poskytl uklidnění, ale spíše proto, aby vyvolaly dojem, že jejich svéráznost se rozvine až poté, co svět našich představ pocítí, že překročil své hranice. Není tedy divu, že člověk nejprve takové texty stáhne obrovskou projekcí významu zpátky na obvyklý horizont.

Přitom však učiníme zkušenost, že takové textům vnucené významy se pak jedí tím triviálnější, čím jsou jednoznačnější. Beckettovy texty od čtenáře požadují, aby do četby vnesl všechny své představy, neboť jen ony dokáží vzhledem k povaze těchto textů uvolnit nutný podíl redundantnosti, který umožňuje přijmout inovaci. Tyto texty jsou pak schopny vstoupit do komunikace tou měrou, jakou se změni naše představy a „upřednostňované podoby“. Jen v krizi našich schémat rozumění a vnímání uplatní svůj účinek, a otevřou tak cestu k pochopení, že nejíme pány své svobody, pokud se sami uzavíráme do světa svých soukromých představ.

IV

Zde skončíme, neboť jsme se ocitli na přechodu z historické dimenze nedourčenosti do sféry antropologické. Jaké závěry nyní vyplývají z načrtnuté situace, která zde nutně, vzhledem k vymezenému rámci diskuse, mohla být předvedena pouze v hrubých obrysech? Nejprve smíme říci, že podíl nedourčenosti v literární proze — možná v literatuře vůbec — představuje nejdůležitější přepínací prvek mezi textem a čtenářem. Jako přepínač funguje nedourčenost do té míry, pokud aktivuje čtenářovy představy ke spoleřalizování intence vložené do textu. To však znamená, že se stane základnou textové struktury, v níž se se čtenářem už vždy počítá. V tom se literární texty liší od textů, které formulují význam, nebo dokonce nějakou pravdu. Texty takového druhu jsou svou strukturou na možném čtenáři nezávislé, neboť význam či pravda, které formulují, existují i mimo jejich zformulování. Když však nejdůležitějším prvkem struktury textu je být čten, musí text

i tam, kde intenduje význam a pravdu, přenechat jejich uskutečnění čtenáři. Nyní je sice význam, který se při čtení vyjevuje, podmiňován textem, avšak ve formě, která dovoluje, aby čtenář sám význam vyprodukoval. Ze sémiotiky víme, že v rámci systému je absence nějakého prvku významná. Přeneseme-li toto konstatování na literární text, musíme říci: takový text je charakterizován tím, že zpravidla svou intencí nezformuluje. Jeho nejdůležitější prvek tedy bývá nevyřčen. Když je tomu tak, kde je potom místo pro intencí textu? Odpověď zní: v obrazovornosti čtenáře. Tím, že literární text nemá svou realitu ve světě objektů, nýbrž v obrazovornosti svých čtenářů, získává výhodu před ostatními texty, které chtějí vypovídat o významu nebo pravdě, zkrátka před těmi, které mají výpovědní charakter. Významy a pravdy principiálně nejsou chráněny před dějností. Sice od ní nejsou osvobozeny ani literární texty, ale tím, že jejich realita spočívá v obrazovornosti čtenáře, mají v principu větší šanci odolávat své dějnosti. S tím lze spojit podezření, že se literární texty zdají být rezistentní vůči dějinám v prvé řadě nikoli proto, že zobrazují věčné hodnoty, které domněle unikají času, ale spíše proto, že jejich struktura čtenáři stále znovu dovoluje vydat se do fiktivního dění.

Pro tento proces jsou prázdná místa textu základní podmínkou. Díky nim je vzájemná spojovatelnost jednotlivých textových vzorů, případně textových prvků, nejprve vynechána, ale s tím úspěchem, že čtenář sám může tyto spoje navazovat. Mísita nedourčenosti umožňují adaptabilitu textu a dovolují čtenáři, aby z cizí zkušenosti textu učinil při čtení zkušenost soukromou. Přivlastnění cizí zkušenosti znamená, že povaha textu dovoluje navázat to, co dosud nebylo známé, na „dějiny zkušenosti“ (S. J. Schmidt). Děje se to generováním významu v aktu čtení. Zároveň vznikne pro text v tomto aktu pokáždě individuální situace. Fiktivní texty nejsou, jak známo, identické se skutečnými situacemi; nejsou kryty realitou. V tomto ohledu by je bylo možné nazvat i navzdory historickému substrátu, který v sobě nese schopnost vytvářet čtené situace, které jsou v čtenbě nastolovány skrze čtenáře. Jen v aktu čtení lze zachytit otevřenost fiktivních textů.

Co však stále znovu svádí čtenáře, aby se pouštěli do dobrodružství textů? Odpovědět na tuto otázku by znamenalo začít uvažovat antropologicky. Přece jen zbývá zaregistrovat, že zřejmě existuje neustálý sklon čtenáře spoluprodužovat fiktivní rizika textů, opustit vlastní bezpečnost a začít přijímat jiné způsobu myšlení a chování, které rozhodně nemusí být povznášející. Čtenář může vystoupit ze svého světa, padnout pod něj, prožít katastrofální změny, aniž bude zapleten do následků. Neboť absence následků u fiktivních textů umožní očekávat ony druhy zkušeností se sebou samými, které jsou stále znovu znemožňovány nátlaky jednání všedního dne. Vracení takové stupně svobody rozumění, které jsou jedním neustále spotřebovávány, promarněny, ba často také promrhávány. Zároveň mají fiktivní texty připraveny otázky a problémy, které z tlaku každodenního jednání vyplývají. Tak s každým textem získáváme nejen zkušenosti o něm, ale také o sobě. Aby mohly být takové zkušenosti účinné, text sám je nesmí pojmenovat... *the Poet... never affirmeth* (básník... nikdo nečiní prohlášení) (Sidney 1962: 29), řekl už sir Philip Sidney, a to znamená, že fiktivní texty jsou konstruovány tak, že plně nepotvrdí žádný z významů, který jim připisujeme, přestože nás svou strukturou neustále k takovým aktům vykládání smyslu svádějí. Pokud jim dodáme jednoznačnost, pak se zdá, že nám dávají najevo, že smysl je vždy překonatelný. V tomto ohledu jsou fiktivní texty vždy už v předstihu před naší životní praxí. Toho si však většinou všimneme až tehdy, když jejich nedourčenost nahradíme významem.