

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Role čtenáře v koncepci Umberta Eca

BEÁTA NEJESCHLEBOVÁ

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

Role čtenáře v koncepci Umberta Eca

Beáta Nejeschlebová

Vedoucí práce:

PhDr. Martina KASTNEROVÁ, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2017

.....

Tímto bych ráda poděkovala PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za profesionální a zároveň lidský přístup, odborné rady, vstřícnost a trpělivost.

Obsah

1	ÚVOD	1
2	UMBERTO ECO V KONTEXTU DOBY	3
	2.1 Životní a profesní kariéra.....	3
	2.2 Odborné dílo	6
	2.3 Beletristické dílo	8
3	OPERA APERTA.....	10
	3.1 Uzavřené dílo	11
	3.2 Otevřené dílo	12
4	AUTOR.....	16
	4.1 Empirický autor	16
	4.2 Modelový autor	19
5	ČTENÁŘ	22
	5.1 Empirický čtenář.....	24
	5.2 Modelový čtenář	29
6	UMBERTO ECO A TEORIE INTERPRETACE	33
	6.1 Interpretace vs. použití textu	35
	6.2 Sémantická a kritická interpretace	38
	6.3 Kritérium ověřitelnosti	40
7	ZÁVĚR	43
8	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	46
9	RESUMÉ	50

1 ÚVOD

Záměrem předkládané bakalářské práce je analýza role čtenáře a jeho kompetencí v literárněkritické koncepci Umberta Eca. Tohoto italského autora lze řadit k nejvýznačnějším či alespoň k nejproduktivnějším teoretikům 20. století a to díky intelektuálnímu rozptylu, jímž se dotkl téměř všech myslitelných tematických aspektů (nejen) literární teorie.

Úvodní část práce představuje nástin Ecovy osobnosti především v kontextu jeho odborné a beletristické tvorby. Z důvodu značné rozsáhlosti samotné biografie italského sémiotika byl při výběru kladen zřetel na ta literárněvědná a prozaická díla vztahující se k ústřední problematice práce, což však nutně neznamená pouze díla explicitně pojednávající o problematice čtenáře. V této souvislosti je předně věnována pozornost Ecově teoretické stati *Otevřené dílo*, v níž se zohledňuje dichotomie otevřeného a uzavřeného díla jakožto teoretického kontextuálního uchopení dané problematiky. Zmíněné pojednání je považováno za zásadní východisko utvářející badatelský vývoj Umberta Eca v oblasti literární teorie.

Následující část, obsahem stěžejní a rozsahem nejobsáhlejší, pojednává nejen o kategorii čtenáře, nýbrž i o kategorii autora, bez níž by nebylo možné adekvátně uchopit zkoumanou problematiku čtenáře. Jedná se o pojmy recipročně se vysvětlující, obohacující a doplňující. Tato část práce se zabývá ústředními pojmy Ecovy interpretační teorie snažíc se respektovat logicky ukotvený generativní proces literárního objektu. To znamená, že nejprve reflektuje diferencovanost empirického a modelového autora, poté analogicky diferencovanost empirického a modelového čtenáře, jež byly doplněny stručným literárně teoretickým kontextem a k jejichž explikaci bylo použito především prozaických děl z Ecovy tvorby.

Závěrečná část práce (vzhledem k rozsahu práce) stručně postihuje Ecovu teorii interpretace charakteristickou svojí vyvíjející se a precizující povahou, v jejíž proměně se formulovala představa samotného čtenáře a ohraničení jeho aktivity v rámci rozumění textu. Zde je nastíněn rozdíl mezi používáním textu a interpretací, dvěma rozličnými rovinami interpretace (sémantické a kritické), včetně stanovení Ecova kritéria ověřitelnosti pro korektní interpretační řešení textu.

2 UMBERTO ECO V KONTEXTU DOBY

Umberto Eco byl známý italský filosof, sémiotik, estetik, literární vědec, medievista a v neposlední řadě romanopisec, který dosáhl mezinárodní prestiže nejen v odborných kruzích, nýbrž i u široké veřejnosti. Odbornou literaturou je považován za jednoho z nejvlivnějších literárních teoretiků a sémiologů 20. století. (MACURA, JEDLIČKOVÁ, 2012, s. 190) V následující kapitole stručně přiblížíme život Umberta Eca, význačné a zároveň kontroverzní osobnosti světové kultury, pověstné svou erudovaností a širokým rozsahem zájmů.

2.1 Životní a profesní kariéra

Umberto Eco, narozen jako jedináček 5. ledna roku 1932 do malého města Alessandrie na severu Itálie, se během svého dětství stal přímým svědkem druhé světové války. Zatímco jeho otec byl povolán do služby v armádě, uprchl s matkou do horské vesničky v piemontské oblasti, v níž se skrývali až do konce války. V tomto období se Ecovi dostalo salesiánského vzdělání, které bylo zásadní pro jeho širokou intelektuální základnu. Eco se tak stal nejznámějším studentem salesiánského řádu nejen v Itálii, ale pravděpodobně i celosvětově. (TUČKOVÁ, 2013, s. 1)

Na naléhání svého otce se Eco později přihlásil ke studiu práv na Univerzitě v Turíně. Nakonec se otcovskému přání stát se právníkem vzpřičil, načež začal studovat předměty, jenž byly jeho srdci nejbližší, tedy středověkou filosofií a literaturou. V roce 1954 na základě své disertační práce o estetice Tomáše Akvinského obdržel doktorský titul. (Tamtéž, s. 1) V tomto období došlo k výrazné duchovní proměně v Ecově životě, neboť přestal věřit v Boha a vystoupil z římskokatolické církve. V rozhovoru pro časopis *Magazine Time* Eco řekl:

„I přestože jsem nadále do tohoto [křesťanského] světa zamilovaný, přestal jsem věřit v Boha ve svých dvaceti letech po dokončení disertační práce o Tomáši Akvinském. Můžete říct, že mě zázračně vyléčil z mé víry.“ (ISRAELY, 2005, s. 1)

Po dokončení studií Umberto Eco zastával post redaktora a editora kulturních pořadů ve veřejnoprávní vysílací italské stanici RAI fungující zároveň jako rozhlas i televize. Zkušenosti a poznatky týkající se masové kultury zde čerpal po dobu čtyř let do roku 1959 a následně je zužitkoval kupříkladu ve své publikaci *Skeptikové a těšitelé*. (PELÁN, FLEMROVÁ, 2004, s. 316) Jak již bylo výše naznačeno, Eco disponoval širokým rozsahem zájmů a kromě figurování ve veřejných mediích, rovněž přednášel na Turínské univerzitě (později i na univerzitách v Miláně a Florencii), působil jako knižní editor v italském nakladatelství Bompiani či sloupkař v italském měsíčníku *Il Verri*, který se specializoval na jazykové experimenty. (TUČKOVÁ, 2013, s. 1) Později psal sloupky i do dalších periodik, které v češtině vyšly v souhrnných vydáních *Poznámky na krabičkách od sirek* (2000) a *Od hlouposti k šílenství. Zprávy o tekuté společnosti* (2016).

Eco patřil k významným podněcovatelům kulturního života ve své rodné zemi. V 50. a 60. letech 20. století se podílel na organizaci avantgardy, která byla prvotním podnětem pro vznik pozdějšího seskupení avantgardních malířů, hudebních skladatelů, esejistů a spisovatelů s příznačným názvem Skupina 63. (ECO, 2002, s. 119-120) Tyto momenty jsou pro Ecovu budoucnost zásadními, neboť formovaly základní rysy jeho životní filosofie, již byl věrný až do konce svého života. V roce 1962 vydal monografii s názvem *Otevřené dílo*, jež jej okamžitě zařadila mezi nejvýznamnější představitele postmoderny 20. století, s níž se Eco vyrovnával a již precizoval po zbytek svého akademického i literárního působení. (ECO, 2015, přebal) O tom však bude více pojednáno v kapitole číslo dvě.

Dalším významným životním milníkem Ecova života se stal rok 1971, kdy byl jmenován vůbec prvním profesorem sémiotiky v Itálii na Univerzitě v Bologni,

nejstarší univerzity Evropy. Hostoval pak v nejrůznějších zemích po celé Evropě i mimo ni, například ve Spojených státech amerických, konkrétně na Yale či Columbia University. (LACKOVÁ, 2013, s. 32)

Roku 1980 došlo k radikálnímu průlomů v Ecově životě. V poměrně pozdním věku, ve svých necelých padesáti letech, vstoupil na literární scénu s dílem *Jméno růže*, jež se stalo světovým bestsellerem. Vydání tohoto širokou veřejností oslavovaného postmoderního románu bylo doslova katalyzátorem Ecovy slávy. Stal se respektovaným autorem, s byť poněkud rozporuplnými konotacemi, jehož každé nově vydané dílo poutalo značnou pozornost nejen ze strany literární kritiky.

Eco nebyl pouze významným akademikem, popularizátorem vědy, úspěšným autorem beletristických knih, nýbrž rovněž vášnivým a důsledným čtenářem, jenž vlastnil knihovnu obsahující přes třicet tisíc titulů. Knihy pro něj zvláště představovaly studijní pomůcku, nikoliv prostředek sloužící k ohromení stávajících i budoucích návštěvníků jeho soukromé knihovny. Eco přistupující ke knihám jakožto ke zdroji znalostí, byl přesvědčen, že nepřečtené knihy vykazují mnohem vyšší hodnotu než knihy přečtené, poněvadž demonstrují oblasti, o nichž zatím nevíme nic, nebo velmi málo a zvětšují tak oblast našich zájmů. V této souvislosti navrhuje, abychom o knihovně mluvili jako o tzv. antiknihovně. „Ve vaší knihovně by mělo být uloženo tolik knih pojednávajících o tom, co ještě neznáte, kolik vám jen finanční možnosti, výše hypotéky a napjatá situace na realitním trhu dovolí. Čím budete starší, tím více znalostí a knih nashromáždíte.“ (KAPOŠVÁRYOVÁ, 2016, s. 1)

V českém prostředí je Umberto Eco etablovanou osobností. Svědčí o tom kompletně přeložená Ecova prozaická tvorba a Cena Nadace Vize 97, již převzal v říjnu roku 2000 z rukou tehdejšího prezidenta Václava Havla. Byl dokonce nominován na čestný vědecký titul doctor honoris causa, ovšem vědecká rada Univerzity Karlovy udělení čestného doktorátu zamítla s přesvědčením, že Eco není

dostatečně vědeckým a neváže jej žádný intimní vztah k filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V řadách jeho obdivovatelů to vyvolalo poměrně velké rozhořčení (TUČKOVÁ, 2013, s. 1).

Umberto Eco se řadí k autorům, kteří byli plodní do konce svého života. Za svého života se nevzdal kariéry vysokoškolského profesora a nadále vydával další díla. Jeho poslední knihou, kterou vydal v úctyhodných čtyřiaosmdesáti letech, je sbírka sloupků, které psal patnáct let pro list *L'Espresso* s názvem *Od hlouposti k šílenství. Zprávy o tekuté společnosti* (2016).¹

Eco zemřel 19. února roku 2016 na rakovinu, jež jej sužovala poslední dva roky života. Kondolence došlé z rozmanitých koutů světa dosvědčují, jak význačnou osobností Eco byl. (RAWLINSON, 2016, s. 1).

2.2 Odborné dílo

Odborný zájem Umberta Eca lze s určitým zjednodušením pro lepší přehlednost – s přihlédnutím k faktu, že Eco své zájmy hojně prolínal a mnohdy dokonce překrýval – kategorizovat do pěti oblastí, a sice do: estetiky, sémiologie, filosofie jazyka, literární vědy a kultury. Není cílem této kapitoly podat vyčerpávající přehled Ecových odborných textů, nýbrž nastínit jeho intelektuální vývojové linie s akcentem na ta díla, jež považujeme pro tuto práci za stěžejní, tedy z oblasti literární vědy.²

Umberto Eco svou badatelskou kariéru započal zájmem o středověkou estetiku. Jako příklad možno uvést jeho vůbec první publikaci *Il problema estetico in San Tommaso* vydanou v roce 1956, již rozšířil svou disertační práci či *Sviluppo*

¹ Umberto Eco se ve zmíněném titulu nechal inspirovat světově uznávaným polským sociologem Zygmuntem Baumanem, zesnulého v lednu tohoto roku, od něhož pochází myšlenka společnosti jakožto tekuté modernity, více viz Baumanovo dílo *Tekutá modernost*. (ECO, 2016, přebal)

² Přehlednou periodizaci Ecovy tvorby podává například Macura Vladimír a Jedličková Alice v *Průvodci po světové literární teorii 20. století* či Pelán Jiří a Flemrová Alice ve *Slovníku italských spisovatelů*.

dell'estetica medievale (1959; č. *Umění a krása ve středověké estetice*, Z. Frýbort 1998). Díky těmto pracím a hluboce propracovanému systému rešerše literatury, které Eco užil jako ideové inspirace pro svou poetiku, stanul jakožto respektovaný odborník na středověk ve zmíněné oblasti. (MACURA, JEDLIČKOVÁ, 2012, s. 190-191)

V 60. letech 20. století se Ecovo pole působnosti rozšířilo o oblast týkající se otázek interpretace uměleckých děl a jejich vlivu na recipienta. Tento zájem vyústil v odborný text s titulem *Opera Aperta* (č. *Otevřené dílo*, Z. Obstová 2015), jenž se stal teoretickým východiskem pro Ecovy budoucí (nejen) teoretické práce. V *Otevřeném díle* přichází v té době s poměrně kontroverzní myšlenkou (vyvolavší značný rozruch a rozporuplnou škálu odezvy)³, že všechny poetiky jsou otevřené aktivní participaci konzumenta, vnímatele. Ba co víc, že samotný recipient hraje zásadní roli při interpretaci díla, spoluúčastní se na jeho dokončení a je schopen vytvářet nekonečné množství interpretací. Tomuto dílu bude zevrubněji věnována kapitola číslo dvě.

V 70. letech Eco vydal odbornou publikaci, která rozšiřuje a precizuje problematiku otevřeného díla, a sice *The Role of the Reader* (1977). V této práci Eco zavádí kategorii nejen díla uzavřeného, omezuje tak již ve srovnání s *Otevřeným dílem* pole působnosti recipienta, ale také jeden z budoucích ústředních pojmů Ecovy literární teorie a to modelového čtenáře. *The Role of the Reader* vyšlo ve stejném roce v rozšířeném vydání s titulem *Lector in Fabula* (1979, č. *Lector in Fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*, Zdeněk Frýbort 2010), v němž byla zohledněna nejen dialektika díla otevřeného a uzavřeného, nýbrž i dialektika modelového čtenáře a modelového autora – nově zavedené kategorie v jeho teorii. O těchto kategoriích, jež lze považovat za jakousi

³ Ucelený přehled reakcí na koncepci otevřenosti poetik (ať již pozitivních či negativních) je přehledně předložen v podkapitolách Z pohledu kritiky a Reakce v zahraničí (s. 11 – 25) od samotného Umberta Eca v knize *Otevřené dílo*.

Adrianinu nit v Ecově ideové tvorbě, a jsou pro tuto práci stěžejní, bude detailně pojednáno v kapitolách číslo čtyři a pět.

Pozdější publikace věnující se možnostem porozumění textu, kupříkladu uved'me *I limiti dell'interpretazione* (1990, č. *Meze interpretace*, Ladislav Nagy 2004), *Six Walks in the Fictional Woods* (1994, č. *Šest procházek literárními lesy*, Bronislava Grygová 1997) či *Sulla letteratura* (2002, č. *O literatuře*, Alice Flemrová 2004) jsou víceméně zrevidovanými verzemi *Otevřeného díla*, nimiž se Eco snažil předejít možným dezinterpretacím jeho teorie. (Tamtéž, 2012, s. 189)

2.3 Beletristické dílo

Jak bylo zmíněno výše, Ecovy akademické juvenilie sahají do 50. let 20. století, zatímco jeho prozaická tvorba započala podstatně později, konkrétně v 80. letech s průlomovým knižním debutem *Jméno růže*. Eco tak vstoupil na literární scénu ve věku necelých padesáti let již jako vyzrálá osobnost s vyhraněnou poetikou, mající hluboké znalosti a zkušenosti z téměř třicetiletého akademického působení, jež s pečlivostí sobě vlastní, aplikoval na své romány.

Eco za svůj život publikoval šest románů, přičemž všechny jsou kompletně přeložené do češtiny – od *Jména růže* (1982) po *Nulté číslo* (2015), což vypovídá o jeho značné oblíbenosti v České republice. Literární teoretik Lubomír Doležel je přesvědčen, že samotný Eco choval k Česku vřelý vztah. Doležalovi se svěřil, že ho rmoutilo pozměnění původního znění textu v úvodní pasáži *Jména růže*, v níž vyjadřuje sympatie Praze jakožto nešťastnému městu okupovanému sovětským vojskem. Tato formulace ovšem musela být pozměněna, pokud u nás mělo Ecovo debutní dílo vyjít, v roce 1985, a to z důvodu dobové cenzury. (DOLEŽEL, 2009, s. 302-303)

V této kapitole je nasnadě se věnovat právě dílu *Jméno růže*, nejznámějšímu a pravděpodobně čtenářsky nejoblíbenějšímu románu Umberta Eca – a to v důsledku jeho zdařilé demonstrace „narativizace autorovy sumy vědění.“ (MACURA, JEDLIČKOVÁ, 2012, s. 189) Dnes se jedná již o klasický postmoderní román, který širokou čtenářskou obec nadchl a fascinoval svou intertextualitou, kdy čtenáři byla ponechána možnost jej číst jako detektivní či historický román, erudované pojednání o středověké estetice nebo biblické hermeneutice, přičemž každá z těchto rovin interpretace díla byla a je legitimní. (Tamtéž, s. 191) Románu se prodalo přes 30 miliónů výtisků a Eco se tak stal oficiálně jedním z nejčtenějších evropských autorů v globálním měřítku. Úspěch knihy byl umocněn filmovým zpracováním režiséra Jeana-Jacquesa Annauda z roku 1986, jenž obsadil do hlavní role herce Seana Conneryho. Přestože byl film diváky přijat téměř nadšeně, čtenářská obec na něj nahlížela negativně z důvodu silného zploštění děje. (BRITANNICA, 2016, s. 1)

K revidovanému vydání *Jména růže* (2013) Eco přidal *Poznámky k Jménu růže*, čímž stvrzuje naše slova o význačnosti díla i pro autora samého. Ke svému dílu se opakovaně vracel i ve svých dalších textech, kupříkladu ve *Zpovědi mladého romanopisce*, kde na jeho příkladu a jím vyvolaných reakcích, prezentuje své teoretické poznatky. O tom však více v kapitole číslo čtyři pojednávající o čtenáři.

3 OPERA APERTA

Otevřené dílo bylo vydáno roku 1962 v reakci na dobovou situaci 50. a 60. let minulého století vyznačující se intenzivním rozvojem experimentálního moderního umění. Eco, v té době výrazně ovlivněn svým působením ve veřejnoprávní televizi RAI a italském časopisu *Il Verri*, kde spolupracoval s budoucími představiteli neoavantgardní Skupiny 63, se snažil vyrovnat s nenadálou změnou uměleckého a kulturního paradigmatu. Lze říci, že v tomto období dochází k prudkému rozvoji masové kultury v závislosti na vývoji masových medií, výdobytku 20. století, k němuž Eco přistupoval veskrze pozitivně a v němž nalézal paralely ke klasickému umění či dokonce vědě, čímž konsternoval značnou část veřejné i odborné společnosti. Svou publikací tak přispěl k zahájení veřejné, vášnivě diskutované problematiky na následujících několik let. (ECO, 2015, s. 7-11)

Jak již bylo předznamenáno v první kapitole a jak sám ostatně titul napovídá, výchozí myšlenkou celého textu je otevřenost poetik. Poetika v rámci literárního smýšlení Umberta Eca je rozuměna jakožto operační systém umělce, jenž do generativního procesu uměleckého objektu projektuje i intence ovlivňující způsob, jakým bude dílo vnímáno, konzumováno. (MACURA, JEDLIČKOVÁ, 2012, s. 185) *Otevřené dílo* se tak primárně věnuje možnostem recepce poetik a aktivní úloze interpreta každého textu⁴ – ať hudebního, verbálního či vizuálního – přičemž klade důraz na přesvědčení, že každé kvalitní dílo je do určité míry „otevřené“ ve smyslu interpretace textu, jež může být při následném dalším čtení obohacující, poskytující nové podněty a zážitky. Dále upozorňuje na recipientovu významnou

⁴ Eco ve své literárněkritické teorii termíny „text“ a „dílo“ zaměňuje. V této práci se budeme řídit jeho příkladem. Problematikou zmíněného se zabýval M. Jankovič v knize *Dílo v pohybu*, konkrétně v kapitole Otevřenost „díla“ a otevřenost „textů“ (s. 7 – 15).

roli v rámci uskutečnění díla, v němž zapojuje svou intenci pro dotvoření významu uměleckého objektu. (ECO, 2015, přebal)

Pro adekvátní pojednání o roli čtenáře v koncepci Umberta Eca, musí být zohledněna diferencovanost otevřeného a uzavřeného díla, v jejichž mezích se čtenář⁵ v textu pohybuje. *Otevřené dílo* je pro tuto práci výchozím bodem Ecovy literární teorie, prostupuje jím totiž nejen duch modelového čtenáře, jehož definoval na základě zmíněného díla v dalších textech svého badatelského vývoje.

3.1 Uzavřené dílo

Třebaže Eco zahajuje svou badatelskou činnost v rámci teorie literatury kritickou analýzou otevřeného díla, zde se budeme prvotně soustředit na dílo uzavřené. V této podkapitole je sdílen názor literárního teoretika Lubomíra Doležela, že logika poznání vyžaduje, byť to odporuje chronologickému ukotvení Ecovy tvorby, začít pojetím uzavřených textů. (DOLEŽEL, 2009, str. 304)

Kategorií uzavřeného díla Eco označuje ta díla populární četby, která se obecně těší velké oblibě čtenářů. Jsou to především knihy, při jejichž generativním procesu je brán zřetel na jasně vymezenou cílovou skupinu – děti, homosexuálové, maloměšťácké paničky, milovníci hudby apod. K připodobnění těchto čtenářů užívá metaforu terče, jakožto pasivního objektu, který jen čeká, až bude zasažen (ECO, 2010, s. 73). Jako příklady uvádí romány Iana Fleminga, autora legendárních dobrodružství zachránce světa Jamesa Bonda, dále díla francouzského autora Eugena Suea, romány spadající do červené knihovny či komiksy o hrdinském Supermanovi. (DOLEŽEL, 2010, s. 303) Co je pro jmenované příklady společné? Právě ona omezující možnost aktivní spolupráce čtenáře s textem.

⁵ Vzhledem k tématu naší práce budeme nadále užívat pojem čtenáře namísto adresáta či příjemce a příklady k demonstraci našich poznatků čerpat z literárněkritické oblasti.

Uzavřené struktury díla jsou charakteristické opakujícím se motivem, mění se jen vedlejší příběhy sloužící k okrášení, jenž čtenáři umožňuje jasnou a zřetelnou orientaci v textu s co možná nejnižší pravděpodobností neporozumění danému dílu. Čtenář je tak schopen na základě přečtení několika málo knih tohoto typu předvídat, jakým směrem se děj bude vyvíjet a jak dílo skončí. V tom spočívá jeden z důvodů, proč masoví čtenáři vyhledávají tento druh četby. Čtenář je v rámci textu instruován ohledně svých přání a očekávání, přičemž tyto požadavky jsou v rámci čtenářovy satisfakce samozřejmě naplněny. (ECO, 2006, s. 264) Dalším charakteristickým rysem uzavřených struktur jsou slovní obraty v textu odkazující k všeobecně známé a lehce přístupné encyklopedické referenci. (ECO, 2010, s. 73)

Uzavřená díla tedy nepředpokládají kooperaci čtenáře v tom smyslu, že by měl možnost stát se aktivním principem spoluutváření konečného významu textu. „[Uzavřená díla] jsou koncipována pro jasně definovaného čtenáře s úmyslem řídit represivně kooperaci...“ (Tamtéž, s. 77) Tím však Eco netvrdí, že v uzavřených strukturách není možné generovat různorodé a proměnlivé interpretace díla. Takové interpretace ovšem dle Ecova přesvědčení vznikají na základě manipulace s textem, nikoliv jeho kooperací. (Tamtéž, s. 74) O používání textu, o jeho manipulaci a vytváření interpretací nerespektujících jedinečnost díla, bude více pojednáno v kapitole číslo pět.

3.2 Otevřené dílo

Jak vyplývá z logiky věci, otevřené dílo by mělo být jakousi protikladnou kategorií k dílu uzavřenému. V čem tedy spočívá jejich polarita? Eco rozlišuje dvojí typ otevřenosti: 1) jak již bylo předznamenáno v kapitole číslo dvě, každé umělecké dílo je do jisté míry „otevřené“ rozmanitým interpretacím, v nichž by ovšem měla být zachována jeho jedinečnost; a 2) otevřené poetiky, charakteristické pro 20. století, vědomě programující v generativním procesu uměleckého textu jeho

otevřenost s akcentem na aktivní kooperaci čtenáře, jenž má tak možnost podílet se na završení významu textu. (MACURA, JEDLIČKOVÁ, 2012, s. 185)

Jako typického představitele otevřené poetiky Eco předkládá významného irského prozaika a básníka první poloviny 20. století Jamese Joyce, jehož dílo *Plačky nad Finneganem* reflektuje v několika svých odborných publikacích.⁶ Podle Eca se jedná o nejotevřenější vůbec myslitelný text, k jehož interpretaci vyžaduje čtenáře „postiženého ideální nespavostí“ (ECO, 2010, s. 75). Lubomír Doležel Joyceovo nejprovokativnější dílo charakterizuje následovně: „je to text-rébus, je to bizarní, osobitý ‚jazykový vesmír‘, jehož interpretace vyžaduje čtenáře, který si osvojil encyklopedii ‚labyrintní struktury‘[...] Joyceův text je tedy model produkce jazyka a jeho porozumění, je to ‚neomezená semióza‘ probíhající přímo před očima, či spíše v mysli interpretujícího ‚ideálního čtenáře‘.“ (DOLEŽEL, 2009, s. 304)

Uvedená citace může být nápomocná v představě, co pojmem otevřeného díla v Ecově literárněvědném smýšlení rozumíme. Nejedná se o kritickou kategorii aplikovatelnou na všechny možné poetiky vyhovující za každých podmínek, nýbrž o „hypotetický model“ sloužící jako „užitečný vzorec“ napomáhající k reflexi uměleckých směrů, především 20. století, charakteristických svou neuspořádaností. (ECO, 2015, s. 49) Neuspořádaností ve smyslu plodných podnětů sloužících k „rozvrácení tradičního řádu, který západní člověk považoval za neměnný a definitivní a který ztotožňoval s objektivní strukturou světa.“ (ECO, 2015, s. 47) Otevřené poetiky tak mají osvobozující charakter vymykající se rámci tradičního smýšlení, tedy konformismu. (MACURA, JEDLIČKOVÁ, 2012, s. 186)

Eco vnímá otevřené dílo jako dynamickou kategorii, v níž zohledňuje genezi uměleckého díla, kladouc při tom v reakci na jiné literární teorie důraz směrem k relativně svobodnému vstupu čtenáře do textu, jeho vliv v konečné fázi utváření

⁶ Jako příklad uvedme *Šest procházek literárními lesy*, *Lector in Fabula* či *Meze interpretace*.

významu díla a možnosti generování potencionálně nekonečných,⁷ rozmanitých, vzájemně se obohacujících interpretací, nikoliv však na úkor autora či díla samotného, jak by se mohlo zdát. Zaujímá tak tzv. „umírněné stanovisko“ mezi dvěma radikálními typy literárních směrů. V první řadě je čtenář nahlížen jako určitý vetřelec narušující objektivní interpretaci díla, pročež je těmito směry téměř zcela eliminován. Druhé extrémní pojetí čtenáři naopak připisuje prvořadý význam a ztotožňuje tak literaturu s čtením. (COMPAGNON, 2009, s. 145)

Třebaže kategorie otevřeného díla by mohla vybízet k názoru, že samotný Eco je jedním z představitelů extrémního pojetí připisujícího ústřední roli čtenáři, a mnohé kritiky to tak vskutku pochopily, není tomu tak.⁸ Eco se k tomu zpětně vyjadřuje kupříkladu v *Mezích interpretací*: „Dal [jsem] zcela jasně na srozuměnou, že pokud jsem kladl důraz na roli interpreta, pak jsem rozhodně nepředpokládal, že by v ‚otevřeném díle‘ bylo možné nalézt ‚vše,‘ co do něj vložili různí empiričtí čtenáři nezávisle na vlastnostech textového objektu (anebo dokonce jim navzdory). Naopak jsem měl za to, že textový objekt obsahuje mezi svými hlavními analyzovatelnými vlastnostmi jisté strukturální nástroje, které podporují a dokonce vyžadují interpretační volby.“ (ECO, 2009, s. 58)

Pokud bychom tedy měli shrnout výchozí myšlenku otevřeného díla, pak zní následovně: díla jsou vskutku čtenáři „otevřená“, ovšem jen do určité míry.

⁷ Eco byl silně ovlivněn sémiotikou amerického vědce, logika a filosofa C. S. Pierce, jež ho provázela po celou dobu jeho badatelského vývoje a s níž se vyrovnával v několika svých pojednáních (např. *Lector in Fabula*, *Meze interpretace*, *Zpověď mladého romanopisce* apod.) Piercovovo pojetí nekonečné semiózy, tedy i pojetí otevřeného díla Umberta Eca inspirované touto myšlenkou, nevede k závěru, že interpretace nemá žádná kritéria, že nedisponuje žádným předmětem, který bychom mohli reflektovat. (ECO, 2013, s. 33-34) Ba naopak, „neomezená interpretace se především týká systému, nikoli procesů.“ (TAMTÉŽ, s. 33)

⁸ Ucelený přehled odmítavých kritických reakcí na *Otevřené dílo* Eco předkládá v předmluvě k zmíněnému pojednání, konkrétně v podkapitole zvané *Z pohledu kritiky* (s. 11 -22). Nejvíce reflektovanou kritikou Umbertoem Ecem, jež není zahrnuta ve zmíněné podkapitole, je však kritika francouzského antropologa a filosofa Clauda Léviho – Strausse vycházející z odmítnutí Ecova názoru, že dílo dělá dílem jeho otevřenost. Dle Strausse je tomu naopak, tedy dílo dělá dílem jeho uzavřenost. (ECO, 2010, s. 15) Eco se k této kritické výtce vyjadřuje v několika svých pojednáních, kupříkladu v *Lector in Fabula* (s. 15-16) či *Mezích interpretací* (s. 58-59), na jejímž základě precizuje své pojetí otevřených poetik.

Otevřená díla v sobě zahrnují mnohoznačnost, což představuje nejmarkantnější rozdíl mezi otevřenou a uzavřenou strukturou, která je postupně kooperací interpreta rozkrývána. Čtenář může, a velmi často je k tomu přímo vybízen, vytvářet různé interpretace nepočatného množství, ty však nesmí být v rozporu s textem, jenž pro interpreta značí jakési vodítko, mez, již není možné překročit z důvodu zachování jedinečnosti díla. Na tento aspekt, text jakožto instrukci, se zaměříme v kapitolách číslo čtyři a pět, neboť v sobě implicitně obsahuje kategorie modelového autora a modelového čtenáře.

Diferencovanost otevřeného a uzavřeného díla⁹ lze obecně považovat za poměrně problematickou, poněvadž se jedná o relativně těžko uchopitelné a aplikovatelné kategorie, které nejsou jasně definovatelné, obzvlášť s přihlédnutím k faktu, že žádné dílo není zcela „otevřené“ či „uzavřené“. Pro čtenáře pak mohou být matoucí Ecovy formulace typu: „Není nic otevřenějšího než uzavřený text,“ či „[...] Nemůže být totiž pochyb o tom, že žádná fabule nebude úplně otevřená, ani úplně zavřená.“ (ECO, 2010, s. 74, 146-147) Samotný Eco si je tohoto úskalí vědom, přičemž klade důraz na čtenářskou uvědomělost, a sice že tyto kategorie v sobě nenesou hodnotové soudy, nýbrž jde o explikativní modely sloužící k reflexi umění. Nesnaží se tedy, jak mu bylo vytýkáno, o rozlišení otevřených děl na kvalitní, moderní a uzavřených na nekvalitní, překonaná. (ECO, 2015, s. 48)

⁹ Obdobný koncept k Ecově distinkci uzavřených a otevřených textů lze nalézt u francouzského literárního teoretika, kritika, filosofa a sémiologa Rolanda Barthesa. Ten ve své knize *S/Z* (2007) rozlišuje texty na „*pisatelné*“ a „*čitelné*“. „*Pisatelné*“ texty se vyznačují mnohoznačností, pluralitou a vybízí interpreta (obdobně jako otevřené texty Umberta Eca) ke spolupráci a dotváření, přičemž samotný interpret strukturu textu neodhaluje, nýbrž jej sám strukturuje, čímž ho i produkuje. (BÍLEK, 2003, s. 99) Oproti tomu „*čitelné*“ či klasické texty, sic také založené na mnohosti, jsou charakteristické jistým logickým řádem a kompletností, tj. dokončeností, což v důsledku vzbuzuje „iluzi kontinuity“ (BARTHES, 2007, s. 177). Tyto texty čtenáře vybízí k pasivní formě interpretace (obdobně jako Ecovy uzavřené texty), neboť lze jejich pluralitu redukovat, čímž se vytváří prostor pro uchopení textu. (BÍLEK, 2003, s. 99)

4 AUTOR

Koncept autora a jeho úlohy v rámci literárního díla se řadí k jedněm z nejkontroverznějších, intenzivně diskutovaných témat literární vědy. Jak tomu obvykle bývá, hlavní diskuzi lze shrnout do dvou významných proti sobě jasně vymezených směrů. Do první skupiny spadají ty literární teorie přesvědčené o rozhodující roli autora jakožto klíčové postavy při genezi textu, jejíž záměr je ztotožňován se smyslem díla. Zatímco druhá skupina, charakteristická právě pro předcházející století, trvá na ústupu autora do pozadí, potažmo jeho úplném odstranění – panuje zde přesvědčení, že intence autora není relevantní pro interpretaci díla.¹⁰ (COMPAGNON, 2009, s. 47) V této souvislosti český filolog Tomáš Jacko hovoří o autorovi jakožto „*autorovi na smrtelné posteli*.“¹¹ (JACKO, 2014, s. 59)

V literárněkritické teorii Umberta Eca se kategorie čtenáře neodlučitelně pojí s kategorií autora. Jsou to pojmy vzájemně se vysvětlující, jeden bez druhého by byly nekompletní. Z toho důvodu bude v následujících řádcích zohledněno, jakých kompetencí se autorovi v rámci námi zkoumané problematiky dostalo a k jakému směru se Eco přiklání.

4.1 Empirický autor

Kategorií empirického autora rozumíme fyzickou osobu z masa a kostí zodpovědnou za genezi konkrétního díla. Eco se vymezuje vůči literární tradici

¹⁰ Tradiční názor vycházející z intence autora jakožto kritéria pro vytváření významu díla sdílí skupina literárních směrů, do níž spadá filologie, pozitivismus a historismus, zatímco moderní názor (stojící v opozici vůči tradičnímu pojetí) zastávaly ruský formalismus, americký *New Criticism* či francouzský strukturalismus. (COMPAGNON, 2009, s. 47)

¹¹ Původně však tato myšlenka pochází od významného francouzského literárního kritika, teoretika, sémiotika a filosofa Rolanda Barthesa, jenž v roce 1968 vydal článek s titulem *Smrt autora*. Ten se stal teoretickým východiskem pro literární směry odmítající intenci autora, tzn. jdoucí proti zkosnatělé literární tradici, jež v záměru autora spatřovala kritérium literárního smyslu. (Tamtéž, s. 49-50)

hledající autora v díle, stejně tak tradici hledající dílo v jeho autorovi, tedy ve zvyklostech nahlízejících na texty prizmatem konkrétního autora. (Tamtéž, s. 60) Poměrně výmluvně se k této kategorii vyjádřil v publikaci *Šest procházek literárními lesy* obsahující přednášky z Harvardovy Univerzity: „Povím vám rovnou, že mě empirický autor narativního textu (či jakéhokoliv jiného textu) vůbec nezajímá.“ (ECO, 1997, s. 20)

Pro Eca jsou tedy autobiografické informace o dotyčném autorovi v oblasti interpretace díla zcela irelevantní. Pročítání životopisů oněch slavných spisovatelů pro nás může být dobrodružné, zábavné, dojemné, útěšné, mohou nám pomoci si vytvořit intimnější vazbu k dotyčnému autorovi, to však nemění nic na skutečnosti, že tyto informace jsou k interpretaci textu bezpředmětné, téměř přítěžující. Jakmile čtenář interpretuje text, měl by se pohybovat jen v rámci textu samotného, bez toho aniž by do něj vnášel informace zvenčí. (ECO, 1997, s. 20)

Jako příklad Eco uvádí autorku Marii Bonapartovou, která se ve své studii *Smutek, nekrofilie a sadismus* zabývala interpretací textů významného amerického básníka, prozaika a literárního teoretika Edgara Alana Poea. Eco uznává zběhlost Bonapartové v textové sémiotice a podnětnost některých jejích poznatků, ovšem podle něj se provinila psychologickou analýzou Poeova života, na jehož základě pak vyvozovala důsledky v jeho tvorbě. (ECO, 2010, s. 217 – 218) To pro Eca znamená „klinické využití“ textu, nikoliv jeho interpretaci. „Marie Bonapartová používá Poeovy texty jako dokumenty, jako symptomy, jako psychiatrické protokoly. (Tamtéž, s. 218) Takové informace jsou obohacujícími k rekonstrukci Poeova života, ne však pro čtenáře, jenž má text interpretovat.

Jakou roli tedy zastává empirický autor? Je vskutku zcela z interpretace textu vyloučen? Empirický autor se coby subjekt produkce textu do vygenerovaného díla projektuje. V generativním procesu díla totiž dotyčný autor do textu formuluje informace, můžeme říci kódy, tzv. textové strategie stávající se jeho jakýmsi alter

egem. To znamená, že skutečně samotný empirický autor k interpretaci textu není relevantní, k dekodování textu je zcela nepotřebný. V díle je přesto do určité míry přítomen a to právě skrze textovou strategii, v tomto konkrétním případě, pro niž Eco užívá termín modelový autor. Čtenář se pak v rámci textu soustředí na modelového autora a jeho instrukce, které jsou klíčové k pochopení díla, nikoliv na empirického autora jako takového. „Když autor dopíše, měl by zemřít. To aby neovlivňoval nepříznivě další pout' textu.“ (ECO, 2014, s. 498)

Z uvedené citace je zřejmé, že v literárněkritickém pojetí Umberta Eca by se empirický autor po dokončení díla neměl snažit usměrňovat vygenerovaná interpretační řešení textu. (ECO, 2013, s. 41) Autoři nemají svá díla vysvětlovat, podávat čtenářům návod, jak se v jejich textech orientovat. Jako příklad může být uvedena esej *Filosofie básnické skladby* již zmiňovaného autora Edgara Allana Poa, v níž je důkladně pojednáno o textové strategii jedné z jeho nejslavnějších básní nesoucí název *Havran*.¹² Eco je přesvědčen, že Poe tím nechtěl předvést, jak je jeho básnická skladba do puntíku promyšleným dílem nenechávajícím sebemenší prostor náhodě či intuici. Předpokládá Poeovu motivaci odhalit textovou strategii z důvodu poraněné pýchy, nenalezení ideálního čtenáře, jenž by v Havranovi objevil, co bylo původně v textu autorem zamýšleno. Stal se tak veřejně svým vlastním modelovým čtenářem,¹³ textovou strategií, která je nutně spjatá s textovou strategií modelového autora. To je však pro Eca nepřípustné: „Nikdy neměl napsat *Filosofii básnické skladby* a úkol pochopit jeho tajemství měl nechat na nás.“ (ECO, 1997, s. 65)

I přes veškeré námitky, které Eco vnesl vůči empirickému autorovi, uznává, že alespoň v jednom případě má tvůrce textu důležitou funkci po dokončení díla. Může totiž čtenářům pomoci pochopit nevyzpytatelnost každého tvůrčího procesu.

¹² Český filolog Tomáš Jacko je přesvědčen, že přílehavějším překladem z několika důvodů je „Krkavec“ oproti tradičnímu překladu „Havran“. (JACKO, 2013, s. 63)

¹³ O kategorii modelového čtenáře bude obsírněji pojednáno v podkapitole číslo 5.2.

„Pokud pochopíme tvůrčí proces, tak chápeme, že se jistá textová řešení objevují pouhou šťastnou shodou okolností nebo jsou přímo výsledkem nevědomých mechanismů [empirického autora]. To nám pomáhá porozumět rozdílu mezi strategií textu – jazykového objektu, který mají modeloví čtenáři před očima, který jim umožňuje činit soudy nezávisle na záměrech empirického autora – a příběhem o vývoji textu.“ (ECO, 2013, s. 52) Autor může vyprávět proč a jakým způsobem dílo napsal, nikoliv však jej vysvětlovat či potvrzovat, které interpretace jsou správné nebo nesprávné. Tato pojednání empirických autorů nejsou vždy nápomocná k pochopení textu samotného, ale dokážou osvětlit onen technický problém, jímž je vytváření díla (ECO, 2015, s. 498)

4.2 Modelový autor

Modelový autor patří k zásadním termínům Ecovy tvorby a byl definován v závislosti na modelovém čtenáři¹⁴, prvně v publikaci *Lector in Fabula*, jehož má být terminologickou symetrií. Jak již bylo předznamenáno, modelovým autorem rozumíme textovou strategii, která vzniká při generativním procesu díla. Empirický autor vyžaduje, aby jeho dílo bylo čteno určitým způsobem, čímž do textu vkládá instrukce, interpretační klíče, za pomoci nichž vykresluje sám sebe a coby subjekt produkce textu se tak stává modelem textové operace – modelovým autorem. (ECO, 2010, s. 79)

Vzhledem k abstraktnosti termínu a jeho poměrně těžké uchopitelnosti, se pro lepší představu uchýlíme k metafoře užívané Ecem v publikaci *Šest procházek literárními lesy*. Pro narativní strukturu textu uplatňuje metaforu lesa, již jako první aplikoval klasik hispánsko-americké literatury Jorge Luis Borges. „Les je jako zahrada protkaná stezkami, jež se rozdvíhají. I v lese, kde nejsou cestičky dobře

¹⁴ Kategorie modelového autora a modelového čtenáře jsou v některých publikacích psány s velkými počátečními písmeny, tedy např. Modelový Čtenář (viz *Lector in fabula*), v některých s malými písmeny (viz *Meze interpretace*). Pro lepší přehlednost bude v této práci užíváno malých písmen.

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 které narazí. V narativní textu je čtenář nucen volit neustále.“ (ECO, 1997, s. 13)

Zatímco si čtenář hledá svou vlastní pěšinku, kterou se v lese vydá, jeho volby nejsou zcela svobodnými, jak by se mohlo zdát. V lese, v narativním textu, je přítomný jakýsi anonymní hlas, jenž čtenáři našeptává, láká jej a vede, byť si toho čtenář nemusí být vědom. Tímto hlasem je právě modelový autor, ona narativní strategie, množina instrukcí vedoucí čtenáře textem, nikoliv však vždy přímočaře k cíli, nýbrž i různými oklikami. Jako příklad lze uvést detektivní romány, v nichž obvykle na konci příběhu dochází k nečekanému rozuzlení. Čtenář je zde na několika posledních stranách textu upozorněn, že pokud by se býval nenechal strhnout dějem, modelový autor mu poskytoval vodítka, za pomoci nichž mohl pachatele odhalit. Jako příklad Eco uvádí slavný detektivní román „matky detektivek“ Agathy Christie *Vražda Rogera Ackroyda*. (Tamtéž, s. 41)

Vypravěč zmíněného díla líčí, jak oblíbený detektiv Hercule Poirot pátrá po zločinci, jenž stojí za vraždou známého průmyslníka Rogera Ackroyda. Na konci příběhu detektiv odhalí, že pachatelem je samotný vypravěč textu, jenž se nesnaží popřít svou vinu. Trvá na tom, že po celou dobu mluvil pravdu, a kdyby byl čtenář pozorný, mohl postřehnout, kdy vraždu spáchal. Vyzývá čtenáře, aby si znovu přečetl pasáže, kde podává svědectví o tom, co se přihodilo. Nutí jej tak k opětovnému čtení a pomáhá mu odhalit modelového autora. (Tamtéž, s. 41-42)

Tím se dostáváme k problému, jenž je s kategorií modelového autora spjat. Pro čtenáře skýtá tento hlas, textová strategie v díle, těžkosti ohledně odhalení. K tomu, aby čtenář našel modelového autora, musí přečíst dotyčné dílo nespočetněkrát. Ve chvíli, kdy se mu podaří jej identifikovat, je nucen ho pochopit, porozumět mu a nechat se znovu dílem provést.

Pro Umberta Eca takové dílo, v němž stále hledá modelového autora a snaží se vyhovět jeho požadavkům jakožto modelový čtenář, reprezentuje *Sylvie* od Gérarda de Nerval, autora jedné z největších knih, která kdy byla napsána, alespoň dle mínění Eca.¹⁵ (ECO, 1997, s. 20) Třebaže se může zdát, že se dílo musí nutně čtenáři po tolika čteních zprotivit, není tomu tak. V tom spočívá právě ono kouzlo otevřenosti poetik; v níž každá další interpretace díla, každé další čtení je objevující, obohacující a rozvíjející předešlé interpretace. „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 беру do ruky *Sylvii*, i když ji znám do nejmenších podrobností – a možná právě proto – vždy si ji znovu zamiluji, jako bych ji četl poprvé.“ (Tamtéž, s. 21)

V momentě, kdy čtenář objeví modelového autora¹⁶ – jenž není totožný s autorem empirickým, nýbrž je textovou strategií, hlasem bez pohlaví, těla či minulosti – a je ochoten přistoupit na jeho „hru“, kdy se nechá textem vést a poslouchá instrukce, stává se tak modelovým čtenářem anebo také ideálním čtenářem (textovou strategií), který byl v textu do jisté míry postulován a zároveň očekáván. O tom však bude pojednáno v následující kapitole číslo čtyři.

¹⁵ Tomuto literárnímu dílu se věnuje hned v několika publikacích, např. v *Šesti procházkách literárními lesy, Zpovědi mladého romanopisce, O literatuře* či *O zrcadlech a jiné eseje*.

¹⁶ Kategorie modelového autora Umberta Eca je téměř totožná s pojetím implicitního autora německého literárního teoretika a anglisty W. Isera, na něhož do určité míry Eco navazuje. Více se k tomuto tématu vyjadřuje např. v popularizačních esejích nesoucích titul *Šest procházek literárními lesy*.

5 ČTENÁŘ

Koncept čtenáře, shodně jako koncept autora, se řadí k nejvíce diskutovaným tématům literární teorie. Nejen v období minulého století, nýbrž i v současné době, se literární teoretici, filosofové a jiní badatelé intenzivně zabývali aktem čtení a čtenářem jako takovým. Samotný koncept čtenáře v sobě obsahuje poměrně velké množství hledisek, jimiž se na něj nahlíží.¹⁷ (JACKO, 2014, s. 98) Není však cílem této práce v ucelenosti postihnout historický vývoj jednotlivých literárních teorií zabývajících se významem interpreta a jeho recepcí díla. V následujících řádcích vědomě zredukujeme stanoviska několika mála literárních směrů 20. století z hlediska jejich podnětnosti a použitelnosti, sloužících k teoretickému zarámování probírané problematiky této kapitoly.

Analogicky k pojetí autora lze i u čtenáře klíčovou diskuzi shrnout do dvou protikladných literárních směrů, jak již bylo ostatně předznamenáno v podkapitole číslo 2.2. Na jedné straně stojí literární autority přesvědčené o nedůležitosti čtenáře v rámci recepcce díla. Na straně druhé naopak stanoviska považující jej za nezbytnou instanci, bez níž by bylo dílo nemyslitelné.¹⁸ (COMPAGNON, 2009, s. 145)

V 60. letech 20. století – tedy v období prudkého rozvoje masových komunikačních technologiích – se dostavila potřeba tento tehdejší unikátní fenomén a změny, jež s ním byly spjaty, reflektovat. Vznikaly sociologické recepcce mající silný vliv na sémiotické přístupy, což vyústilo v přeorientování pozornosti autorů¹⁹

¹⁷ Umberto Eco ve svém díle *Meze interpretace*, konkrétně v kapitole *Intentio lectoris*, uvádí příklady jako implicitní a implikovaný čtenář, arche-čtenář, meta-čtenář, poučený čtenář apod. (ECO, 2004a, s. 52) Některými vyjmenovanými koncepty čtenáře se zabývá český filolog Tomáš Jacko ve své knize *Autor a čtenář jako představy*.

¹⁸ Do první skupiny lze zařadit koncepce historismu, formalismu, strukturalismu a amerických *New Critics*, zatímco do druhé řadíme fenomenologii, Kostnickou školu recepcce, recepční estetiku či americkou *Reader-Response Theory*. (COMPAGNON, 2009, s. 147 – 149)

¹⁹ Viz Ecova *Otevřené dílo*.

na vztahy mezi dílem/čtenářem a na jeho recepci. Přičemž analýzou recepce rozumíme zkoumání účinku na čtenáře jakožto jednotlivce i celé publikum, na jeho odezvu, kdy je text chápán jako stimul. (Tamtéž, s. 154)

Někteří literární teoretici, jak uvádí Eco v *Mezích interpretací*, v této souvislosti hovořili o hluboké změně paradigmatu v oblasti literární teorie, třebaže samotná problematika recepce byla známa již v antice, kupříkladu u Aristotela v *Poetice*. (ECO, 2009, s. 55-57). Názory zabývající se tím, že dílo je dáno svým účinkem, jakož i reflexí tohoto účinku, tvoří v literární teorii a estetice trvalou stopu, byť se jedná o stopu mnohdy téměř neviditelnou či špatně čitelnou. (TRÁVNÍČEK, 2012, s. 436) Z toho důvodu Eco nabízí o tomto obratu týkajícím se intence čtenáře v literárním textu mluvit jako o „obecné změně, jež se odehrála v celém sémiotickém paradigmatu – ač nebyla zcela novým objevem, nýbrž spíše složitým promísením různých úctyhodných přístupů, které často charakterizovaly celé dějiny estetiky a velkou část dějin sémiotiky.“ (ECO, 2009, s. 57)

Jak bylo naznačeno výše, koncept čtenáře byl teoretizován jednotlivými autoritami z rozličných literárních tradic, přičemž za prvního teoretika přišedšího s kategorií implikovaného autora nesoucího v sobě zřetelné úvahy o čtenáři, je považován významný americký literární teoretik a kritik Wayne Booth. Po Boothovi a jeho knize *The Rhetoric of Fiction* (1961) lze dle Eca literární směry rozdělit do dvou vzájemně izolovaných vývojových linií, a sice do sémioticko-strukturální a hermeneutické. (ECO, 2009, s. 54) Kategorie čtenáře tak v Ecově literárněkritické teorii není objeveným tématem, nýbrž reakcí na dobovou diskuzi.

Eco přistupuje ke kategorii čtenáře obdobně jako ke kategorii autora. Rozlišuje čtenáře dvojího typu: empirického čtenáře a čtenáře modelového. V následujících podkapitolách bude pojednáno o jejich charakteristikách a diferencovanosti.

5.1 Empirický čtenář

Jak již bylo avizováno v druhé kapitole věnující se otevřeným poetikám, Umberto Eco je ve svém literárněkritickém světonázoru přesvědčen o nezbytnosti čtoucího subjektu v rámci recepce díla. Čtenář je vždy v textech obdařených estetickou hodnotou, obzvláště v narativních strukturách, přítomen a to nejen jako součást vypravěčského procesu, nýbrž i příběhu samotného. Bez této instance by literární objekty ztrácely svou funkci, nemohly by dojít svého naplnění, své realizace. (HAMAN, 1999, s. 149) „Text postuluje svého [čtenáře] coby podmínku neodmyslitelnou nejen od své konkrétní komunikativní schopnosti, ale rovněž od své významové potenciality.“ (ECO, 2010. s. 58) Literární dílo je tedy samo o sobě nedokončené, své dovršenosti dosahuje teprve interakcí s čtenářem. Knihy ležící v knihovnách, na pultech a policích nakladatelství či na stolech existují jen jako možnosti, konkrétní podoby nabývají teprve aktem čtení. (COMPAIGNON, 2009, s. 156)

Před samotnou charakterizací kategorie empirického čtenáře je záhodno pojednat o specifikách textu narativní struktury a požadavcích, jenž Eco klade na (empirického) čtenáře. Při generativním procesu vznikají v textu tzv. prázdná místa, mezery, jež jsou v něm obsaženy nutně.²⁰ Je to z důvodu rozsáhlosti narativních struktur vytvářejících svět s velkým množstvím událostí a postav, o nichž nemůže být vypovězeno zcela vše. Kdyby se o to autor pokusil, jeho vyprávění by s nejvyšší pravděpodobností nabylo rozměru celoživotního, vyčerpávajícího a redundantního projektu nemajícího konce. Proto Eco v této souvislosti nahlíží text jakožto „líný stroj“, jehož mechanismus vyžaduje kooperaci ze strany čtenářského subjektu schopného za něj vykonat určitou část práce. (ECO, 1997, s. 6-9)

²⁰ Jako první s koncepcí nedourčenosti textu přišel polský, fenomenologicky orientovaný filosof Roman Ingarden, z jehož koncepce vycházel německý literární teoretik W. Iser. (JACKO, 2013, s. 124) Myšlenka prázdných míst Umberta Eca v narativních strukturách koresponduje s Iserovým pojetím „míst nedourčenosti“. Více k tomuto tématu viz W. Iser, *Jak se dělá teorie* (s. 81 -82).

Lze tušit, že kompetence (empirického) čtenáře v interpretační teorii italského sémiotika spočívá právě v onom vyplňování prázdných míst, v Ecově akademickém slovníku v aktualizování, čímž napomáhá textu jakožto „línému mechanismu“ plnit svou funkci a stvrzuje tak tím svou nepostradatelnost. (Tamtéž, s. 9) Narativní struktury v sobě nesou celou řadu tohoto „nevyřčeného“ čili „nemanifestovaného na povrchu“, čímž zvyšují svou komplexnost a nutně tak vyžadují mnohem naléhavěji (ve srovnání s jinými texty) aktivní a vědomou kooperaci čtenářského subjektu. (ECO, 2010, s. 66) Avšak aby vůbec mohlo dojít k vyplnění těchto neúplných míst, musí čtenář průběžně aktualizovat svou encyklopedii,²¹ tj. souhrn intelektuálních dovedností zahrnujících nejen informace z reálného světa, nýbrž i z fikčních narativů, které jsou závislé na předešlých čtení.

Zde je na místě upozornit, že prázdná místa nelze pojímat jako „jakési prázdné mezery, kde danému textu chybí určitá strukturální, sémantická nebo logická kvalita.“ (JACKO, 2014, s. 124) Ba naopak, každý text estetické hodnoty, každá narativní struktura, je charakteristická těmito neúplnými místy. Jedná se o její signifikantní rys, jenž je zdrojem potenciálního aktu čtení, nikoliv projevem jeho nedokonalosti strádajícím po obsahové či kvalitativní stránce. (Tamtéž, s. 125) V Ecově interpretační teorii tak prázdná místa představují nejen možné interpretační iniciativy, ale především vstup čtoucího subjektu do textu, čímž se dostáváme k empirickému, fyzicky ukotvenému čtenáři, jenž je determinován psychologickým, kulturním a sociologickým statutem.

Co Eco míní kategorií empirického čtenáře? Empirickým čtenářem rozumí jakýkoliv subjekt – můžete jim být vy, my, kdokoliv – jenž je nadán schopností číst

²¹ P. Bílek chápe Ecovu encyklopedii jako sdílený kód, který je daný jazykovým a kulturním společenstvím v určité době. (BÍLEK, 2013, s. 100). Eco se tímto pojmem zabývá obšírněji v několika svých statích, například v *Teorii sémiotiky*, avšak nenabízí přesnou definici, která by osvětlovala, co tímto pojmem přesně míní. Nejpreciznější výklad podává v pojednání *Od stromu k labyrintu*, kde rozlišuje dva modely encyklopedie, a sice „všeobsáhlou“ a „střední“ encyklopedii. První je potenciaálně nekonečná a není možné si ji osvojit v úplnosti, zatímco druhá je jakýmsi zúžením prvního modelu encyklopedie, tedy té všeobsáhlé, a je již „sdílitelná“, tzn. lépe uchopitelná. (ECO, 2012, s. 76-80)

jakýkoliv text. (ECO, 1997, s. 16) Takových čtenářů existuje nespočet a stejně tak existuje nespočet způsobů, jak texty obdařené estetickou hodnotou číst. Neexistuje zákon ustanovující, jaké čtení je správné a jaké nikoliv. (ECO, 2013, s. 37) V tom však Eco shledává problematiku kategorie empirického čtenáře, neboť každý text, i ten nejotevřenější, je nadán interpretačními klíči, jimiž by se měl čtenář řídit. Přičemž právě empiričtí čtenáři se často provinují tím, že tento záměr textu – potažmo záměr autora – ignorují a dochází tak k dezinterpretaci díla.

Takoví čtenáři často používají text k projekci svých vlastních představ, vzpomínek a tužeb. Hledají v něm fakta a pocity týkající se jich samých. „Často berou text jako nádobu pro své vlastní vášně, které mohou přicházet zvnějšku, mimo text, anebo které v nich náhodou probouzí.“ (ECO, 1997, s. 16) Generují pak interpretace vypovídající spíše o nich samotných nežli o dotyčném díle. Zneužívají texty jako základ pro své vlastní snění a neexistuje ustanovení, jež by jim to zakazovalo.

Přestože má Eco v tomto ohledu do určité míry pro empirické čtenáře pochopení,²² je přesvědčen o nesprávnosti takového počínání v rámci veřejných diskuzí a interpretací. Pakliže text používáme pro své snění, pohybujeme se v něm jako v soukromém deníku, což je intimní záležitost nemající spatřit světlo světa. Takové interpretace, determinované čtenářovým očekáváním a přáním, Eco označuje za „využívání“ či „používání“ textu, nikoliv jeho „správnou“ a žádoucí interpretaci. (ECO, 2013, s. 38)

Jak bylo předznamenáno v podkapitole číslo 3. 2. pojednávající o modelovém autorovi, narativní struktury v sobě obsahují textové strategie, tzn. interpretační strategie. V rámci díla jsou Ecem připodobňovány k jakýmsi strategickým hrám, do nichž čtenář musí vědomě vstoupit a respektovat jejich pravidla, jestliže chce

²² Sám uznává, že každý čtenář bez výjimky často využívá textu jakožto výchozího zdroje pro své vlastní představy a tužby.

dosáhnout té nejsprávnější možné interpretace respektující obsahovou jedinečnost díla. (Tamtéž, s. 38) Empiričtí čtenáři však často tyto pravidla nedodržují a Eco jejich pochybení demonstruje na příkladech vycházejících z jeho románové tvorby.

Oblíbená příhoda Umberta Eca,²³ na níž demonstruje způsob porušování pravidel hry ze strany empirického čtenáře jeho vnášením informací zvenčí do textu, souvisí s vydáním jeho druhého románu *Foucaultovo kyvadlo* (1988). Ecův přítel z dětství, s nímž se neviděl celá léta, mu po přečtení dotyčného díla napsal dopis, v němž stojí: „Milý Umberto, nevzpomínám si, že bych ti ten dojemný příběh o mém strýci a tetě vyprávěl, ale myslím si, že ses zachoval velmi indiskrétně, když jsi ho použil ve svém románu.“ (Tamtéž, s. 38) V inkriminovaném díle se vsutku vyskytuje několik příhod strýce Carla a tety Cateriny, příbuzných hlavní postavy Jacopa Belby. Ovšem tyto epizody týkající se dotyčných postav jsou založeny na skutečných událostech z autorova života. Eco převyprávěl příběh svého dětství o jeho strýci a tetě, kteří se ve skutečnosti jmenovali jinak. V závislosti na této skutečnosti svému příteli odepsal, že strýc Carlo a teta Caterine jsou jeho příbuznými, nikoliv onoho kamaráda a vlastní na ně tedy autorská práva. Přítel se následně Ecovi omluvil a přiznal se k natolik intenzivnímu prožitku z díla, až nabyl dojmu, že některé pasáže korespondují s jeho vlastním životem. (Tamtéž, s. 38) Využil tak *Foucaultova kyvadla* k vyvolání vlastních vzpomínek, oživení vlastní paměti, čímž text dle Eca neinterpretoval, nýbrž zneužil.²⁴

²³ Umberto Eco je ve své tvorbě charakteristický mimo jiné i navracením se k tématům, jež rozebírá z různých hledisek v několika pojednáních, avšak užívající k tomu stejné příklady. V našem případě jde o příklad neadekvátního chování Ecova přítele z dětství v rámci interpretace *Foucaultova kyvadla*, o němž pojednává např. *Šesti procházkách literárními lesy* či *Zpovědi mladého romanopisce*. V předešlých kapitolách lze (konkrétně v podkapitole číslo 4. 2. věnující se modelovému autorovi) jako návratné téma označit literární dílo *Sylvie* od G. de Nerval. Srvn. s poznámkou č. 11.

²⁴ K tomuto příkladu se vyjadřuje americký autor Guy P. Raffa reflektující *Šest procházek literárními lesy* ve své stati *Walking and Swimming with Umberto Eco*. Dle Raffy si samotný Eco „podkopává“ své rozlišení mezi empirickým a modelovým čtenářem. Ve chvíli, kdy italský autor vyčítá svému příteli z dětství, že promítá své osobní vzpomínky do *Foucaultova kyvadla*, čímž ho používá (nikoliv interpretuje) by jeden mohl argumentovat, že ba naopak Ecův přítel vychází z instrukcí modelového čtenáře, jehož rodinné

Další Ecem předkládané příklady se váží k románu *Jméno růže*. V tomto případě empiričtí čtenáři nepochopili či nechtěli přijmout fakt fiktivního příběhu, třebaže je Eco přesvědčen o naprosto jednoznačných indiciích dokazujících jeho fiktivnost. Kupříkladu hned úvodní pasáž textu, v níž se vypráví o nalezení starého rukopisu, je „prastarým literárním klišé“ upozorňujícím čtenáře na smyšlenost vyprávění. Řada čtenářů však byla přesvědčena o jeho reálné existenci a vyžadovala podrobnější informace. V úvodu zmíněného románu je také předloženo, že byla nalezena kniha jednoho z nejslavnějších jezuitských učenců Athanasia Kirchera. Tomuto výtvaru fikčního světa neodolal ani akademicky vzdělaný čtenář informující později Eca o navštívení antikvariátu v Buenos Aires, kde sehnal Kircherův svazek a zajímalo ho, zda to není ten, o němž je psáno ve *Jménu růži*. Co se těmto čtenářům přihodilo? „Zdá se, že spousta čtenářů bez ohledu na svůj kulturní status není schopna rozlišovat mezi fikcí a realitou, nebo je tato neschopnost alespoň tu a tam postihuje.“ (Tamtéž, s. 58) Fiktivní světy narativních struktur vycházejí z reálií skutečného světa, jejichž je základem. Doslova lze říci, že „fiktivní světy parazitují na světě reálném.“ (ECO, 1997, s. 111) Pokud je tedy příběh věrohodný, může to vést k výše zmíněným situacím, v nichž čtenář do textu vnese mylné informace. To je však chybný počin a vygenerovaná interpretace se stává soukromou, empirickou záležitostí nemající pro Eca význam. (Tamtéž, s. 124)

V čem tedy spočívá role empirického čtenáře v literárněkritickém smýšlení Umberta Eca? Z doposud uvedených informací je zřejmá jistá nevelkorysost vůči zmíněnému, což může být poměrně překvapivé vzhledem k původní akcentaci aktivní a tvůrčí role čtenářského subjektu, jako tomu bylo v *Otevřeném díle*. Avšak ve srovnání s kategorií empirického autora, jenž byl uveden na scénu jen z důvodu potvrzení jeho nedůležitosti (a potvrzení práv textu), je empirickému čtenáři přiznána přeci jen o něco větší úloha. (ECO, 2013, s. 51)

a kulturní zázemí je stejného ražení jako samotného empirického čtenáře, čímž se s touto textovou strategií zcela ztotožňuje. (RAFFA, 1998, s. 168) Modelovým čtenářem se bude zabývat následující podkapitola.

Reálný čtenář²⁵ je pro Eca nezbytnou podmínkou textu; jakožto čtoucí subjekt generuje význam určitého literárního díla, je však značně limitován a determinován textem samotným, konkrétně interpretačními strategiemi modelového autora a modelového čtenáře, čímž si text do značné míry vytváření významu na (empirickém) čtenáři vynucuje (JACKO, 2014, s. 127). Lze tedy říci, že fyzický čtenář je jakýmsi základním stavebním kamenem celého interpretačního procesu, přičemž je na něm vyžadováno, aby jeho textová řešení byla v souladu s obsahovou jedinečností díla. Samotný empirický čtenář je se svými subjektivními prožitky rozezněnými dotýcím dílem, svou osobní textovou analýzou v Ecově pojetí nerelevantní, neboť takto vygenerované interpretace nepovažuje za adekvátní, obohacující. Eco tak značně limituje čtenářův svobodný pohyb v textu, jehož hlavní úkol – především v kontextu statí z pozdějšího období – spočívá ve vytváření hypotéz ohledně textové strategie, konkrétně ohledně modelového čtenáře, předpokládané textem. O tom však více v následující části.

5.2 Modelový čtenář

Umberto Eco ve své interpretační teorii přichází s rozlišením trojí intencionality, a sice intencí autora (*intentio auctoris*), intencí textu (*intentio operis*) a intencí čtenáře (*intentio lectoris*). (ECO, 2009, s. 59) Z již řečeného vyplývá Italoovo vymezování se vůči literárním směrům hledajícím význam textu v záměrech autora a zaujetí hlediska spočívajícího právě v objevování toho, co může text říci nezávisle na svém tvůrci. (HAMAN, 2005, s. 12) Lze tedy vidět zřetelnou snahu o udržení dialektiky mezi intencí textu a intencí čtenáře. (ECO, 2009, s. 68)

Eco nahlíží text jako „produkt, jehož interpretační osud musí být částí vlastního generativního mechanismu – generovat text znamená realizovat strategii, jejímiž částmi jsou i předpovědi tahů těch druhých – jako je tomu ostatně v každé

²⁵ Reálný či fyzický čtenář odpovídá kategorii empirického čtenáře – všechny tyto termíny odkazují k fyzické entitě, tedy čtenáři z masa a kostí, jenž je determinovaný kulturním a psychologickým statutem.

strategii.“ (ECO, 2010, s. 69) Empirický autor v průběhu geneze díla vytváří textové strategie (modelového autora a modelového čtenáře), za pomoci nichž determinuje nejen interpretační řešení textu, ale i samotného empirického čtenáře. Jestliže chce (empirický) čtenář v plnosti aktualizovat obsah díla, pak je nucen následovat a respektovat instrukce modelového autora. Pokud tak učiní, pokud se mu podaří onen anonymní hlas odhalit a je ochoten dodržovat pravidla „hry“, stává se modelovým čtenářem neboli čtenářem ideálním.²⁶

Modelovým čtenářem,²⁷ jak již bylo několikrát avizováno, rozumíme textovou strategii nesoucí v sobě množinu instrukcí – analogicky k modelovému autorovi – již lze považovat za jakousi ideální variantu potenciálního čtenáře nadaného všemi předpoklady pro interpretaci určitého textu způsobem odpovídajícím záměru díla. Není možné jej ztotožňovat s kategorií empirického čtenáře, nejedná se o fyzicky existující entitu, nýbrž o souhrn textem daných „*felicity conditions*“,²⁸ jenž musí být naplněny, má-li být text aktualizován ve své úplnosti. (ECO, 2010, s. 79)

Každý literární objekt postuluje svého vlastního modelového čtenáře; jedná se o jakýsi abstraktní model ideálního čtenáře, který je textem nahlížen nejen jako nezbytný spolupracovník, ovšem i jako jeho vlastní výtvar vznikající v průběhu generativního procesu díla. (ECO, 1997, s. 17) Zmíněná kniha *Plačky nad Finneganem* vyžaduje jiný typ modelového čtenáře nežli romány Iana Fleminga

²⁶ Eco používá pro označení modelového čtenáře dále termínů jako ideální čtenář či fiktivní čtenář.

²⁷ Kategorie modelového čtenáře v Ecově literárněkritickém pojetí do jisté míry koresponduje s kategorií implicitního čtenáře W. Isera. Obě tyto kategorie shodně odkazují k abstraktním entitám, nikoliv k fyzickému subjektu. Sám italský sémiotik přiznává, že Iserův implicitní čtenář je téměř totožný s jeho pojetím modelového čtenáře v raném období svého badatelského vývoje, konkrétně v období vydání *Otevřeného díla*. V této fázi disponoval čtenář většími kompetencemi, tzn. že měl tvůrčí privilegium determinovat význam textu. V pozdějších Ecových statích se však do popředí dostává potřeba tuto čtenářskou libovůli omezit, z čehož důvodu předefinoval modelového čtenáře jako textovou strategii čili množinu instrukcí, jež jsou realizovány lineární organizací textu. (ECO, 1997, s. 26)

²⁸ Eco zde používá termín „*felicity conditions*“ odkazujícího k teorii L. Austina zabývajícího se řečovými akty. (ECO, 2010, s. 79) Tomáš Jacko tento termín překládá jako „*podmínky úspěšnosti*“. (JACKO, 2009, s. 128)

o Jamesi Bondovi. Každý z těchto textů předpokládá jiný způsob kooperace, jejíž rozličnost je dána několika faktory; kupříkladu volbou literárního žánru, jazykovou obtížností či hojností referencí. (ECO, 2010, s. 75) Profil této kategorie je tedy dán a vymezen v rámci textu. (ECO, 1997, s. 124)

Eco rozlišuje dvojí typ modelového čtenáře: 1) modelový čtenář prvního stupně, tzv. naivní čtenář či sémantický čtenář snažící se porozumět textu v sémantické rovině; 2) modelový čtenář druhého stupně neboli čtenář kritický či estetický oceňující způsob, jakým je text vystavěn.²⁹ (ECO, 2009, s. 64) Pro lepší demonstraci této diferencovanosti bude znovu využito přiléhavé metafory lesa jakožto narativní struktury.

V lese, tedy v příběhu, je možné se pohybovat několika způsoby. Čtenáři mohou volit zkratky tak, aby se dostali co nejdříve k cíli, nebo mohou vědomě bloudit, nespěchat, obdivovat pestrost a spletnost samotného lesa (textu). Sémantický čtenář se snaží v rámci díla dostat co nejdříve k jeho konci, poněvadž cítí potřebu se dozvědět konec příběhu (a může mu to plně stačit k uspokojení jeho touhy), zatímco kritický čtenář čte text opakovaně, aby zjistil „jakým čtenářem příběhu se má stát, a který chce odhalit, jak se modelový autor vyrovnává s úlohou průvodce čtenáře.“ (ECO, 1997, s. 41)

Zde je na místě připomenout detektivní román Agathy Christie *Vražda Rogera Ackryoda*³⁰ generující oba zmíněné typy modelového čtenáře. Naivní (sémantický) čtenář dychtí odhalit co nejdříve pachatele v rámci příběhu ochotně a bezelstně padá do pastí vypravěče, přičemž není schopen adekvátně sledovat, jakým způsobem je příběh vystavěn. Teprve ve chvíli, kdy dojde k nečekanému rozuzlení příběhu, může pociťovat potřebu opětovného čtení, aby si mohl vychutnat

²⁹ Distinkce sémantického a kritického čtenáře koresponduje s distinkcí dvou rovin interpretace, a to interpretace sémantické a kritické, o nichž bude více pojednáno v podkapitole číslo 6. 2.

³⁰ O němž bylo pojednáno v podkapitole číslo 3. 2. zabývající se modelovým autorem.

„brilantní“ narativní strategii, jež stvořila čtenáře prvního stupně a stát se tak případně čtenářem druhého stupně. (ECO, 2009, s. 64) *Lze říci, že „[...] sémantický čtenář je plánován nebo instruován verbální strategií, [zatímco] kritický čtenář je takový pouze na základě interpretačního rozhodnutí – nic, co se v textu jeví jako explicitní, nepřitahuje čtení na druhé úrovni.“* (Tamtéž, s. 64)

Kategorie modelového čtenáře je neodmyslitelně spjata s kategorií modelového autora, již Eco zavedl až v 90. letech minulého století jakožto její terminologickou symetrii.³¹ Tyto diskurzivní, interpretační strategie se v textu objevují společně, jelikož jsou to abstraktní entity zjevující se jedna druhé jen v procesu čtení, tzn. že jedna vytváří druhou. (ECO, 1997, s. 35) „Textová kooperace je fenomén, k jehož realizaci nedochází mezi dvěma individuálními subjekty, ale mezi dvěma diskurzivními strategiemi.“ (ECO, 2010, s. 81)

Závěrem lze tedy shrnout profil této abstraktní kategorie následovně: modelovým čtenářem rozumíme textovou strategii, jež neodkazuje k žádné fyzické entitě, obsahující v sobě soubor instrukcí sloužících k omezení čtenářské libovůle. Modelový čtenář se rodí spolu se samotným textem (je jím dán a vymezen), čímž se stává jeho základním nástrojem interpretační strategie. Kompetence této ideální entity pak přebírá v rámci dotyčného díla empirický čtenář (jestliže se tak rozhodne).

³¹ Kategorie modelového čtenáře byla v literárněkritické teorii Umberta Eca zavedena již v roce 1979 v díle *Role čtenáře*, zatímco kategorie modelového autora byla explicitně pojmenována až v 90. letech minulého století, zejména ve stati *Interpretacia a nadinterpretacia* (1995). Avšak úvahy, které postupně vykrystalizovaly v pojmenování zmíněného termínu, lze vysledovat již v 70. letech 20. století.

6 UMBERTO ECO A TEORIE INTERPRETACE

Teorie interpretace v pojetí Umberta Eca má určitou vyvíjející se tendenci, jinými slovy řečeno precizující tendenci. V *Otevřeném díle* se intenzivně zabýval dialektikou práv textu a práv čtenáře, přičemž akcentoval aktivní kooperaci čtoucího subjektu jakožto nezbytného aspektu pro dotváření významu textu. (ECO, 2009, s. 12) Ovšem, jak již bylo pojednáno v kapitole číslo dvě věnující se této monografii, čtenáři *Otevřeného díla* se příliš soustředili na samotný pojem „otevřenosti“, čímž vznikl až nekontrolovaně velký prostor pro intence čtenáře. (ECO, 2013, s. 32) Od 70. let minulého století, v závislosti na dobové reakce a kritiky, Eco systematicky vydával další publikace, jež výchozí text zpřesňovaly s viditelnou snahou předejít možným dezinterpretacím jeho literárněkritické teorie.

V dílech *Teorie sémiotiky*, *The Role of the Reader*, jeho rozšířeném vydání *Lector in fabula* či *Šest procházek literárními lesy* se snažil znovunastolit rovnováhu mezi textem a čtenářem. V těchto teoretických pojednáních přehodnocuje svá stanoviska ohledně kategorie otevřeného díla vyznačující se co možná největší aktivní a tvůrčí spoluprací čtenáře. Do popředí Ecova zájmu se dostavila nutnost ohraničení významového dění textu a limitů vnímatelské tvůrčí aktivity čtoucího subjektu. (BÍLEK, 2003, s. 100) „Mám dojem [...], že v průběhu několika posledních desetiletí byla práva interpretů nadměrně zdůrazňována. [...] Proto zdůrazňuji meze interpretačního konání.“ (ECO, 2009, s. 12) Nejaktuálnějším dílem, v němž se komplexně zabýval zmíněnou problematikou, jsou *Meze interpretace*, v nichž lze vyčíst markantní posun v Ecově pojetí problematiky interpretace od *Otevřeného díla*, a sice směrem k aktivitě čtenáře ve smyslu vyvozování pravidel z konkrétního textu, nikoliv již toliko jeho tvůrčím vstupem. Interpretace se tak

v pojetí Umberta Eca stává textovou disciplínou, jejíž meze jsou zaštitěny kategoriemi modelového autora a modelového čtenáře. (BÍLEK, 2003, s. 108)

Dle literárního teoretika Lubomíra Doležela Ecoův přínos v oblasti teorie interpretace spočívá především v kritice dvou extrémních pozic, tj. fanatismů, jež se ke zmíněné problematice úzce pojí. První pozicí je tzv. „epistemologický fanatismus“, který je již v dnešní literární a textové teorii překonaný, charakteristický ústřední myšlenkou vycházející z představy, že text je nadán objektivní povahou, esencí, přičemž úkolem interpretace je tento význam, povahu textu odhalit. Čtenář zde vystupuje jako jakýsi pasivní recepční prvek sloužící pouze k dešifrování textu. Zatímco druhá pozice, tzv. volný sémiotický drift (semotic drift), jež je v současné době velmi rozšířeným a aktuálním směrem, je přesvědčený o možnosti nekonečného způsobu čtení, čímž se otevírá prostor pro odhalování nekonečného množství významů textu. (DOLEŽEL, 2009, s. 307) Proti těmto dvěma vyjmenovaným pozicím se Eco vymezuje a snaží se najít mezi nimi jakýsi kompromis. Zaujímá tak „umírněné stanovisko“, jež stále pracuje s pojmem „otevřenosti“ textů estetické hodnoty, avšak s jasně vymezenými kontextuálními mantinely determinující interpretační řešení díla. „Projekt otevírání čtení je mi sympatický, ale zároveň pociťuji naprosto zásadní povinnost čtení bránit, aby je vůbec bylo možné otevřít, neboť považuji za velmi riskantní otevírat text dříve, než bude náležitě ochráněn.“ (ECO, 2009, s. 63)

Vzhledem k rozsahu práce není možné postihnout oblast nastíněné problematiky v celé její komplexnosti. Z toho důvodu bude věnována pozornost té konkrétní části Ecovy teorie interpretace, již považujeme za relevantní vzhledem k ústřednímu tématu této práce, tedy k otázkám vztahujícím se ke čtenářské kompetenci a ohraničení čtenářovy aktivity v rámci rozumění textu. V následujících podkapitolách bude pojednáno o rozlišení mezi interpretací a použitím textu,

diferencovanosti dvou rovin interpretace, a sice sémantické a kritické, jež odpovídají traktování kategorie modelového čtenáře a falsifikačním kritériem.

6.1 Interpretace vs. použití textu

Jak již bylo avizováno v podkapitole číslo 5. 1. soustředící se na empirického čtenáře, Eco chápe texty obdařené estetickou hodnotou jakožto „líné stroje“ vyžadující kooperaci čtenářského subjektu ke své aktualizaci. V několika svých statích³² se zabývá otázkou, jakým způsobem může empirický autor za pomoci rozličných strategií, technik a modelů vytvářet narativní struktury, jež budou nadány potencií determinovat každé budoucí čtení. (RAFFA, 1998, s. 166) Od 70. let tak v Ecoových teoretických pojednáních vyvstává do popředí potřeba ohraničení významového dění a limitů tvůrčí aktivity čtenáře z důvodu přílišného rozvolnění interpretačních řešení, pročež se snaží formulovat pravidla narativního textu, jenž v mnohém připomínají pravidla her. Tyto pravidla, v textu demonstrované kategoriemi modelového autora a modelového čtenáře, se staly parametry pro stanovení diferencovanosti mezi (kritickou) interpretací a (pouhým) volným používáním textu.³³ (Tamtéž, s. 166)

Kritickou interpretací rozumíme takový způsob čtení textu, v jehož procesu čtenář touží objevit, mimo svých vlastních subjektivních reakcí, něco více o charakteru dotyčného díla. (ECO, 2004, s. 66) Předpokladem kritického interpretování textu je schopnost oproštění se čtenářského subjektu od svých vlastních pocitů, tužeb a očekávání. Jestliže chce dosáhnout co možná nejsprávnějšího interpretačního řešení, pak musí nutně následovat a respektovat pravidla, jež jsou v textu obsažena. Čtenář je nucen čelit skutečnosti, že narativní struktury, stejně jako lesy, jsou přístupné pro všechny, nikoliv jenom pro

³² Uveďme například *Lector in Fabula, Šest procházek literárními lesy* či *Meze interpretace*,

³³ Eco používá pro použití textu i termínů jako svobodná interpretace či nadinterpretace - význam je však stejný. Čtenáři se v tomto typu interpretačního řešení nechávají strhnout svými subjektivními pocity a hrozí dezinterpretace konkrétního textu.

konkrétního jedince. Z toho důvodu, argumentuje Eco, není možné v textech hledat fakta a pocity týkajících se pouze nás samých. (ECO, 1997, s. 18)

Oproti tomu používat text znamená vycházet z něho jakožto ze zdroje sloužícího k získání něčeho dalšího kromě samotného významu díla. V tomto případě čtenáři mnohdy vnášejí do textu informace zvenčí, čímž hrozí riziko dezinterpretace ze sémantického hlediska. (ECO, 2009, s. 66) Jak jsme zmínili již v podkapitole číslo 4. 1. zabývající se empirickým čtenářem, čtenářské subjekty mají tendence (ve snaze dospět ke skutečné podstatě textu) projektovat do něj informace, jež jsou již nad rámec toho, co je v textu obsaženo, čímž dochází k chybnému interpretačnímu řešení.

Zde je záhodno připomenout příklad, o němž jsme pojednali v podkapitole číslo 3. 1., zabývající se autorku Marií Bonapartovou a její interpretací díla Edgara Allana Poa. Bonapartová dle Eca do určité míry přichází s podnětnou textovou analýzou konkrétních Poeových děl, avšak proviňuje se tím, že její interpretační řešení je protkáno biografickými informacemi pocházejících z mimotextových pramenů, čímž autorovy texty neinterpretuje, nýbrž používá. (ECO, 2010, s. 68) V kontrastu k této demonstraci použití textu, Eco uvádí „kvazi – psychoanalytické čtení“ *Odcizeného dopisu* Edgara Allana Poa od francouzského filosofa J. Derridy, duchovního otce dekonstrukce, jakožto ukázkou dobré kritické interpretace. (ECO, 2009, s. 67)

Derrida svou interpretaci odvozuje od skutečnosti, jež není v textu explicitně vyjádřena, a sice že byl onen dopis nalezen v jakémsi držáku na papíry pod střechou krbové římsy. (Tamtéž, s. 67) Zde by bylo možné vznést námitku v návaznosti na Ecovu literárněkritickou teorii, že se jedná o použití textu, nikoliv jeho interpretaci. Derrida však prý neanalyzuje nevědomí autora, jako je tomu u Bonapartové, nýbrž nevědomí textu. (Tamtéž, s. 67) Eco oceňuje postup interpretačního řešení, kdy vykladač, tj. Derrida, vychází z „doslovného“, tzn. sémantického, pojetí světa

vykresleného vyprávěním – tedy pomocí významů slov, již Poe použil – na jehož základě pak přichází se snahou izolovat druhý „symbolický“ význam, který text s sebou nese, patrně mimo intenci svého autora. (HAMAN, 2005, s. 13) „[...] Derrida podporuje svou sémantickou interpretaci na druhé rovině textovými důkazy. Tím rovněž provádí kritickou interpretaci, protože ukazuje, jak může text produkovat význam na druhé rovině.“ (ECO, 2009, s. 67) Zmíněnými rovinami interpretací, tj. sémantickou a kritickou, se zabývá následující podkapitola.

Je tedy zřetelné, že čtenář může k textu přistupovat dvěma způsoby, ovšem pro Ecovu literárněkritickou teorii je relevantním způsobem interpretačního řešení textu ona kritická interpretace. Proti této distinkci se skepticky staví americký autor Guy P. Raffa ve své stati *Walking and Swimming with Umberto Eco*. Pro Raffu je již problematická samotná diferencovanost empirického a modelového čtenáře vycházející z diskutabilního předpokladu, že (empiričtí) čtenáři jsou schopní se zcela oprostit od svých subjektivních prožitků. Rozlišení mezi užíváním textu a interpretací jeho kritický postoj jenom umocňuje, neboť texty jsou ve své literární komunikaci rezonující a je těžko představitelné, že se čtenářský subjekt „odstříhne“ od svých vlastních pocitů při textové analýze konkrétního literárního objektu. Raffa shledává Ecovu koncepci za příliš „čistou“, dalo by se říci téměř odtrženou od reality. (RAFFA, 1998, s. 168-169)

Eco si je však vědom, že použití a interpretace textu jsou abstraktními teoretickými možnostmi, které není možné striktně oddělit. „Každé empirické čtení je vždy nepředvídatelnou kombinací obou.“ (ECO, 2009, s. 72) Je však přesvědčen, že skutečně existují neadekvátní textová řešení, především v kontextu „nového trendu v literární interpretaci“, v němž čtenářské subjekty dotyčné texty neinterpretují, nýbrž opravdu používají. Nicméně si je této problematiky vědom a přiznává, že v určitých případech může být těžko odlišit mezi zmíněnými možnostmi. (Tamtéž, s. 72)

6.2 Sémantická a kritická interpretace

Jak již bylo předesláno v předchozí části, Umberto Eco rozlišuje dvě roviny interpretace odpovídající typologizaci modelového čtenáře. Konkrétně se jedná o sémantickou a kritickou rovinu interpretace, jinak také sémiozickou a sémiotickou interpretaci.³⁴ (ECO, 2009, s. 64)

Sémantickou interpretací rozumíme výsledek procesu, v němž čtenář stojí před lineární manifestací textu a vyplňuje ji daným významem. Jedná se o takový typ interpretační roviny, s níž se musí vyrovnat každý čtenářsky orientovaný přístup, neboť jde o přirozený, v běžném životě denně přístupný fenomén. (Tamtéž, s. 64) S touto rovinou interpretace koresponduje Ecova typologie prvoplánovaného modelového čtenáře, jinými slovy sémantického či naivního čtenáře, jenž rozumí sémantice toho, co text vypovídá. (BÍLEK, 2013, s. 110) Tento čtenář se těší z vyprávěného příběhu, má požitek z možného světa vylíčeného v dotyčném textu a jeho základní motivací je zjistit, jakého vyústění ono vyprávění dojde. (ECO, 2002, s. 136)

Naproti tomu kritickou interpretací chápeme sémiotický přístup, jenž si klade za cíl porozumět formálním důvodům, a následně jejich vysvětlení, proč určitý text vyvolává dané reakce. (ECO, 2009, s. 64) Této rovině interpretace, jak vyplývá z logiky věci, odpovídá druhoplánový modelový čtenář, čili čtenář kritický nebo také estetický, nacházející potěšení v objevování způsobů, jimiž je příběh vyprávěn. (ECO, 2002, s. 136) Jeho cílem není objevování explicitně vyřčeného, jako je tomu u jeho sémantického protějšku. Kritický čtenář vědomě, na základě interpretačního rozhodnutí, vstupuje do „textové hry“ respektujíc její pravidla a hledajíc strategie, mechanismy, modely, za pomoci nichž jsou informace v konkrétním textu

³⁴ Z důvodu lepší přehlednosti bude dále v textu užíváno pojmů sémantické a kritické interpretace.

předávány. Objevování těchto tacitních znalostí je mu primární motivací, přičemž odhalování onoho nevyřčeného je pro něj zdrojem potěšení.

Eco podotýká, že každý text je náchylný k oběma způsobům interpretace, což však neznamená, že při genezi textů jsou vědomě předpovídány obě reakce čtenářů. (ECO, 2009, s. 64) Každé dílo předpovídá určitý typ čtoucího subjektu, jenž bude mít požitek z náležitého způsobu četby. „Zdá se, že někteří autoři čisté narativity se nezajímají o styl a stojí o čtenáře, jenž ocení jenom vylíčené příběhy. Lze tu rozlišovat snahu o požitek z vyřčeného a požitek z aktu vyjádření.“ (ECO, 2002, s. 136) Eco tak implicitně tvrdí, že veškeré texty předvídající svého modelového čtenáře, ve výsledku usilují o navržení dvou modelových čtenářů, a sice naivního a kritického. (ECO, 2009, s. 64)

Lze tedy říci, že Eco přichází s jakýmsi dvouúrovňovým čtením textu, kdy naivní čtenář, aktualizující doslovný význam, je nezbytnou podmínkou ke zrodu modelového čtenáře druhého stupně zabývajícího se sémiotickým přístupem kladoucím si za cíl objevení formálních důvodů, jimiž jsou vyvolávány dané reakce. (ECO, 2004, s. 211)

K tomuto tématu se vyjadřuje český historik a literární teoretik Aleš Haman, jenž s Ecovou distinkcí na sémantickou a kritickou interpretaci nesouhlasí. Ecovo rozlišení těchto dvou rovin interpretace s sebou prý nese problematiku, jež se vyjasňuje v analýze kompetencí modelového čtenáře odpovídajících zmíněné distinkci. Haman chápe v kontextu literárněvědné teorie Umberta Eca sémantickou interpretaci jako „laickou“, v níž je naivní čtenář schopen sledovat jen doslovný význam textu, zatímco v kritické interpretaci, v Hamanově slovníku „expertní“, je čtenář schopen nejen sledovat, nýbrž i objasňovat estetické kvality textu, jenž nabízí. To by však vyústilo v následující situaci: naivní čtenáři tvořící laickou veřejnost, neschopní hlubší interpretace textu, by byli odkázáni na expertní analýzy kritických čtenářů, tzv. „odborných labužníků“, kteří jako jediní mohou odhalit a ocenit

způsob, jakým text hovoří o svém významovém obsahu, přičemž záleží pouze na jejich libovůli, zda ho postoupí i naivním čtenářům. (HAMAN, 2005, s. 12)

Na obranu italského sémiotika lze však uvést, byť se zdá Hamanova námitka pochopitelná – obzvlášť v kontextu díla *Meze interpretace*, Ecovu formulaci vztahu panující mezi naivním a kritickým čtenářem, uveřejněnou v souboru esejistických textů *O literatuře*: „Neexistují výlučně druhoúrovňoví čtenáři. Dokonce, aby se jím člověk stal, musí být nejprve dobrým čtenářem první úrovně.“ (ECO, 2004, s. 211) Ovšem pravdou zůstává, že sémantičtí čtenáři mohou být spokojeni s objevováním samotných příběhů, bez toho aniž by pocítili potřebu konkrétní text úžeji analyzovat a dosáhli tak další úrovně čtení.

6.3 Kritérium ověřitelnosti

V předchozích kapitolách, především v části pojednávající o distinkci interpretování a používání textu, byl několikrát naznačen postulát interpretační teorie Umberta Eca spočívající v provedení co možná nejsprávnější analýzy textu čtenářem. Ovšem v této souvislosti vyvstává otázka: jakým způsobem můžeme objektivně určit, které interpretační řešení textu lze označit za „správné“?

Eco si je nastíněného úskalí vědom. Je však přesvědčen, že v teorii interpretace, ať již přijímá možnost „otevřeného“ čtení či ne, je možné dojít shody; když ne ohledně kritérií, za pomocí nichž bychom určili, které interpretace jsou dobré, tak alespoň ohledně těch, které jsou očividně nesprávné. (ECO, 2009, s. 54) Jak tedy poznáme, že čtenář již vystoupil nad rámec toho, co je v textu obsaženo, čímž generuje neadekvátní interpretační řešení nerespektující jeho intenci, tzn. záměr díla?

Eco na tuto otázku nabízí odpověď vycházející z myšlenky kritéria koherence inspirované svatým Augustinem. Domněnku ohledně textu a její přijatelnost

můžeme prověřit jedině jejím porovnáním s textem jakožto koherentním celkem. (Tamtéž, s. 69) „Jakoukoli interpretaci určité části textu můžeme přijmout pouze tehdy, když ji potvrdí jiná část textu – a musíme ji odmítnout, když ji jiná část textu zpochybní.“ (ECO, 2012, s. 35) Tento postup odhalující neadekvátní interpretace současně omezuje a ovládá, v závislosti na vnitřní koherenci textu, jinak nekontrolovatelné čtenářské pudy. (ECO, 2013, s. 35)

V této souvislosti se Eco nechal také inspirovat učením rakouského filosofa Karla Raimunda Poppera, konkrétně jeho principem falzifikace spočívajícím v určování platnosti vědeckých hypotéz na základě toho, zda je možné jejich vyvrácení či nikoliv. (HORYNA, 2002, s. 118) V Ecově interpretační teorii se jedná o aplikaci obdobného modelu, respektive obdobného metodologického postupu, ovšem s tím rozdílem, že potencionálně falzifikovatelné vědecké teorie jsou nahrazeny paletou rozličných literárních interpretací. Na základě tohoto „popperovského principu“ sice nejsme schopni určit, která textová řešení jsou „nejlepší“, avšak dokážeme určit ty, jež jsou „beznadějně špatné“ a to právě díky vnitřní koherenci textu. (ECO, 2009, s. 70)

Vzhledem k této skutečnosti, kdy není možné (a ani žádoucí vzhledem k paradigmatickému kontextu otevřených poetik) jednoznačně určit závazný předpis pro rozhodování o správných interpretacích, Eco nabízí jako alternativní východisko negativní vymezení textových řešení odhalující právě ty interpretace, jež se zcela určitě pohybují mimo intenci textu a to za pomoci parametru koherence textu.

Otázkou však zůstává, do jaké míry je toto kritérium ověřitelnosti univerzálně aplikovatelné, respektive jestli je možné ve všech zkoumaných případech rozhodnout, zda je vygenerované interpretační řešení v souladu s vnitřní koherencí textu. Ecův požadavek spočívající v neustálém komparování interpretovaného textu s generovanou interpretací konkrétního čtenáře a předchozími interpretacemi vztahujícími se k dotyčnému dílu, lze považovat při nejmenším za náročné. Na

kritérium ověřitelnosti můžeme tedy nahlížet alespoň jako na prostředek sloužící k odhalení zřetelně nesprávných interpretací, čímž se vytváří prostor pro textová řešení, jež jsou v souladu s pravidly „hry“ konkrétního díla, tedy ta, která Eco považuje za relevantní, korektní interpretace. (KASTNEROVÁ, 2012, s. 102)

7 ZÁVĚR

V předkládané bakalářské práci bylo cílem podat ucelený obraz kategorie čtenáře v literárněkritické koncepci uznávaného italského spisovatele, sémiotika a literárního vědce Umberta Eca, jakožto jedinečné oblasti literární teorie včetně jejího zasazení do širšího kontextu souvislostí z ní plynoucích.

První kapitola je věnována životní, profesní a tvůrčí dráze italského autora. Po tomto nezbytném úvodu do Ecova života následuje kapitola reflektující diferencovanost otevřeného a uzavřeného díla, za pomoci níž byla nastíněna Ecova vývojová linie v porozumění interpretační teorie. Ta spočívá v odklonu od původní akcentace aktivní a tvůrčí kooperace čtenářského subjektu v rámci recepce díla směrem k jejímu omezení, z důvodu přílišného interpretačního rozvolnění čtenářů nerespektujících obsahovou jedinečnost díla.

V této souvislosti se následující kapitoly zaměřují na kategorii autora a čtenáře, jejichž rozpracováním Eco zavádí do textu mechanismy, za pomoci nichž je schopen omezit čtenářskou libovůli (čili čtenářské pudy). Tato část práce se tedy soustředí na klíčové pojmy Ecovy interpretační teorie snažíc se respektovat přirozený vznik literárního objektu. Jinými slovy se pozornost věnuje předně autorovi traktovanému na empirického a modelového a poté čtenářovi, jehož distinkce je analogická. Zásadní jsou však abstraktní kategorie modelového autora a modelového čtenáře, jimiž rozumíme textové strategie čili množiny instrukcí manifestované lineární organizací textu sloužící jako determinanty nejen interpretačního procesu, ale i empirického čtenáře.

Třebaže je (empirický) čtenář v Ecově literárněvědném pojetí stále nezbytnou instancí, jeho kompetence jsou postupně omezovány samotným textem obsahujícím

pravidla připomínající pravidla her (demonstrované modelovým autorem a modelovým čtenářem). Pokud chce (empirický) čtenář dosáhnout co možná nejsprávnějšího interpretačního řešení konkrétního textu, musí tyto pravidla respektovat. Úkolem empirického čtenáře je oprostít se od svých subjektivních pocitů a vytvořit hypotézu ohledně modelového čtenáře (neboli ideálního čtenáře předpokládaného textem), jehož instrukcemi se má řídit, postupně tento profil přijmout za svůj a následně se snažit postihnout modelového autora, jenž je analogií záměru textu. Eco dále dělí modelového čtenáře na dva typy, a sice prvoplánovaného čili čtenáře sémantického (jenž je do určité míry totožný s pojetím empirického čtenáře) a druhoplánovaného, tedy čtenáře kritického. Tito modeloví čtenáři se od sebe liší různou hloubkou čtení.

Závěrečná část stručně pojednává o teorii interpretace a problematice k ní se vážící, v níž byla snaha postihnout její vývojové tendence korespondující se samotným konceptem čtenáře v kontextu badatelského vývoje Umberta Eca. Nelze tedy předpokládat, že by v této části byly postihnuty veškeré aspekty Ecovy interpretační teorie, nýbrž jen ty, které jsou v souladu s tématem práce. Zde je nastíněn rozdíl mezi používáním a interpretací textu, dvěma rozličnými rovinami interpretace (sémantické a kritické) odpovídající traktování modelového čtenáře. Dále Ecovo ustanovení kritéria ověřitelnosti inspirované sv. Augustinem a K. R. Popperem zavedené z důvodu rozpoznání korektních interpretačních řešení textů, respektive těch zřetelně nesprávných, jejichž odhalení vytváří prostor pro relevantní interpretace, byť neexistuje předpis ustanovující, které interpretace jsou dobré, které lepší či nejlepší.

Nelze pochybovat o tom, že literárněkritickou koncepcí Umberta Eca lze vnímat jako signifikantní stopu v myšlení o literatuře (minimálně pro předchozí století). Je však zřejmé, že Ecovy elementární pojmy interpretační teorie, reprezentovány kategoriemi modelového autora a modelového čtenáře, nejsou zcela

neproblematické. Ecovo teoretické myšlení v rámci literární vědy se rozvíjelo v kontextu dobového paradigmatu vyznačujícího se narůstající svobodou čtenáře vůči textu. Ovšem právě tato čtenářská svoboda se pro italského autora postupně stávala přílišnou ve smyslu generování nekontrolovatelných interpretačních řešení nerespektujících jedinečnost díla, což jej v důsledku dovedlo k otázce, zda je záhodné, aby význam textu byl odvozován ze zkušenosti fyzického čtenáře determinovaného společenskými, kulturními a historickými normami. Eco se s tímto problémem pokusil vyrovnat zavedením již výše zmíněných abstraktních a těžko uchopitelných kategorií modelového autora a modelového čtenáře, které lze chápat jako jakési úsilí o kompromis mezi intencí textu a intencí čtenáře.

Ecovo „umírněné stanovisko“ se může jevit poněkud idealizovaně. Za poměrně těžko realizovatelný lze označit především autorův požadavek spočívající v oproštění empirického čtenáře od vlastních subjektivních pocitů a prožitků z důvodu generování „adekvátních“ interpretací. Každé čtení narativních struktur je zkušeností mnohoznačnou, rezonující, vyvolávající určité emoční pohnutí – ve světle této skutečnosti se Ecův požadavek jeví minimálně jako těžko proveditelný. Stejně tak zavedení kritéria ověřitelnosti nelze považovat za bezproblémové. Jakým způsobem určíme kupříkladu u významově pluralitních interpretačních řešení, zda jsou v souladu s vnitřní koherencí textu?

Nicméně Ecův teoretický přínos, za něhož se mu dostalo mezinárodní prestiže, je těžko popíratelný. Literárněkritická teorie tohoto italského autora sice nenabízí definitní odpovědi v oblasti interpretační teorie (což ostatně ani není žádoucí), lze ji však považovat za obohacující a podnětnou k dalším diskuzím.

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

TIŠTĚNÉ ZDROJE:

BARTHES, Roland. *S/Z*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Garamond, 2007. Francouzské myšlení. ISBN 9788086955735.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003. Teoretická knihovna. ISBN 80-729-4080-5.

COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-324-1.

DOLEŽEL, Lubomír. Několik poznámek k Ecově sémantice. In: ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vydání (druhý dotisk) Praha: Karolinum, 2009. ISBN 80-246-0740-9, s. 302-308.

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložil Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 9788025711583.

ECO, Umberto. *Od stromu k labyrintu: historické studie o znaku a interpretaci*. Praha: Argo, 2012. ISBN 9788025703052.

ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta). ISBN 8020409599.

ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argo 1.]. Praha: Argo, 2006. ISBN 8072037064.

ECO, Umberto. *Jméno růže*. Vyd. 10., V Argu 1., aktualiz. a rozš. Praha: Argo, 2014. Český klub. ISBN 978-80-257-1057-9.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2009, 330 s. ISBN 8024607409.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. 1997. Olomouc: Votobia, 1997. Velká řada (Votobia). ISBN 8071982482.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010. Možné světy. ISBN 9788020018281.

ECO, Umberto. *O literatuře*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-720-3588-6.

ECO, Umberto. *Od hlouposti k šílenství: zprávy o tekuté společnosti*. Přeložil Helena LERGETPORER, přeložil Gabriela CHALUPSKÁ, přeložil Kateřina VINŠOVÁ. Praha: Argo, 2016. ISBN 9788025719336.

HAMAN, Aleš. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany: H & H, 1999, 179 s. ISBN 8086022579.

HAMAN, Aleš. Umberto Eco a otázky interpretace. *Tvar*. 2005, **2005**(08), 12 - 13.

HORYNA, Břetislav, ed. *Filosofický slovník*. 2. rozš. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2064-4.

ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-1672-8.

JACKO, Tomáš. *Autor a čtenář jako představy: koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení*. Praha: Togga, 2014. Polemos. ISBN 978-80-7476-045-7.

JANKOVIČ, Milan. *Dílo v pohybu*. Praha: Academia, 2009. Literární řada. ISBN 978-80-200-1749-9.

KASTNEROVÁ, M. Otázka mezi interpretace - Ecova reinterpretace otevřeného čtení. *Acta Fakulty filozofické Západočeské univerzity v Plzni*, 2012, roč. 2012, č. 2, s. 93-110. ISSN: 1802-0364

LACKOVÁ, Ludmila. Osvoboditel Eco. *HOST*. 2013, **XXIX**(9), 32-33.

TRÁVNÍČEK, J. Koncept čtenáře a čtení - nejkratší možné dějiny (doslov). In: MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. Vyd. 2. Brno: Host, 2012, s. 403-437. ISBN 978-80-7294-714-0.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

ISRAELY, Jeff. A Resounding Eco. *TIME MAGAZINE* [online]. 2005, **2005**, 1-2 [cit. 2017-03-17]. Dostupné z:

<https://web.archive.org/web/20121111155317/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1069054-1,00.html>

KAPOŠVÁRYOVÁ, Johana. *Antiknihovna Umberta Eca* [online]. In: . 2016, s. 1 [cit. 2017-03-18]. Dostupné z: <http://www.mimoskolu.cz/antiknihovna-umberta-eca/>

RAFFA, G. P. Walking and Swimming with Umberto Eco. [online]. *MLN*, Vol. 113, No. 1, Italian Issue (Jan., 1998), [cit. 20.4.2012]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/3251072>>.

RAWLINSON, Kevin. Umberto Eco, Italian novelist and intellectual, dies aged 84. *The Guardian* [online]. 2016, 2016, 1 [cit. 2017-03-17]. ISSN 0261-3077. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/20/italian-author-umberto-eco-dies-aged-84>

TUČKOVÁ, Anna. Ani skeptik, ani těšitel, kdo je tedy Umberto Eco? *Sociální teorie: konec velkých vyprávění* [online]. 2013, 1 [cit. 2017-03-17]. Dostupné z: <http://socialniteorie.cz/ani-skeptik-ani-tesitel-kdo-je-tedy-umberto-eco/>

Umberto Eco ITALIAN AUTHOR AND LITERARY CRITIC. *ENCYKLOPEDIA BRITANNICA* [online]. 2016, 1 [cit. 2017-03-17]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Umberto-Eco#ref1229682>

9 RESUMÉ

The intention of this bachelor thesis is a reader's role analysis in literary - critical conception of Umberto Eco. The initial part of the thesis is dedicated to personal and professional career outline of the Italian author and especially in context of his professional and fiction writing. The starting point of theoretical contextual prehension of the topic is an author's piece „Open work“, in which separation of open and closed work is reflected. The main part of the work is dedicated not only to a reader's category but also to a writer's category, without which the examined reader's part could not be appropriately taken up. In this part the difference between empiric and model author is reflected, then analogous difference of empiric and model reader completed by brief literary-theoretical context, to which explication Eco's prosaic works were especially used. The final part of the thesis briefly explains Eco's theory of the interpretation typical by its evolving character in which transformation the notion of own reader and his activity limitation in the range of the text comprehension is formulated. The difference between using and interpretation of the text is outlined here. The difference between two different levels of interpretation (semantic and critical), including Eco's verifiability of correct interpretational text solution criterion assessment.