

ECO

U m b e r t o

**ŠEST PROCHÁZEK
LITERÁRNÍMI LESY**
Přednášky na Harvardově
univerzitě z roku 1993

přeložila Anna Štádlerová

argo

Umberto Eco
Šest procházek literárními lesy

Přednášky na Harvardově
univerzitě z roku 1993

Z anglického originálu *Six Walks in the Fictional Woods*
vydaného nakladatelstvím Harvard University Press

v roce 2004, přeložila Anna Štádlarová.

Obálka, grafická úprava a sazba Pavel Růt.

Redakce Martin Pokorný.

Odpovědná redaktorka Anežka Dudková.

Korektury Anna Michalcová.

Technický redaktor Milan Dorazil.

Vydalo nakladatelství Argo,

Milíčova 13, 130 00 Praha 3,

argo@argo.cz, www.argo.cz,

roku 2023 jako svoji 5178. publikaci.

Vytiskla tiskárna Těšínské papírny.

Vydání v tomto překladu první, v češtině druhé.

ISBN 978-80-257-4075-0

Naše knihy distribuuje knižní velkoobchod KOSMAS,

sklad: Za Halami 877, 252 62 Horoměřice,

tel.: 226 519 383,

e-mail: odbyt@kosmas.cz,

www.firma.kosmas.cz

Knihy je možno zakoupit v přátelském internetovém knihkupectví

www.kosmas.cz.

Vkročení do lesů

Chtěl bych začít vzpomínkou na Itala Calvina, který pozvání na Nortonovy přednášky obdržel před osmi lety, ale ze šesti přednášek stihl napsat jen pět, než nás opustil. Připomínám si ho nejen jako přítele, ale také jako autora románu *Když jedné zimní noci cestující*, neboť jeho tématem je přítomnost čtenáře v příběhu, a právě tou se ve svých přednáškách budu do značné míry zabývat také.

V Itálii Calvinův román vyšel téhož roku jako má kniha *Lector in fabula*, jejíž anglický titul *The Role of the Reader* čili „Role čtenáře“ odpovídá původnímu názvu jen částečně. Anglický a italský titul se liší, protože v doslovném překladu by italský, resp. latinský název zněl „Čtenář v pohádce“, což nic neznamena. V Itálii úsloví „lupus in fabula“ odpovídá rčení „my o vlku a vlk za humny“: používá se, když se znenadání ukáže někdo, o kom jsme právě hovořili. Ale zatímco italský výraz se vztahuje k vlkovi, jenž se objevuje v pohádkách, já mluvím o čtenáři. Vlk se totiž nemusí objevit pokaždé a my brzy uvidíme, že ho může nahradit třeba lidožrout. Zato čtenář je v příběhu přítomen vždy a je nezbytnou složkou nejen procesu vyprávění, ale i samotného příběhu.

Kdyby dnes někdo porovnal *Lector in fabula* a *Když jedné zimní noci cestující*, mohlo by ho napadnout, že jsem svou knihu napsal v reakci na Calvinův román. Jenže obě díla vyšla přibližně ve stejnou dobu a my nevěděli, na čem ten druhý pracuje, byť jsme se už dlouho zabývali týmiž otázkami. Když mi Calvino svou knihu poslal, určitě už tu mou obdržel, protože mi do věnování vepsal: „A Umberto: superior stabat lector, longaque inferior Italo Calvino.“ To je samozřejmě upravená citace z Faidrovy bajky o vlku a beránkovi („Superior stabat lupus, longaque inferior agnus“ neboli „Výše stál vlk, beránek stál mnohem níže po proudu“) a Calvino takto narážel na mou knihu *Lector in fabula*. I tak je ale nejednoznačné, co přesně měl na mysli spojením „longaque inferior“, které může znamenat jak „stojící níže po proudu“, tak „podřadnější“ či „méně významný“. Kdybychom měli slovo „lector“ chápat *de dicto* jako označení pro mou knihu, pak si Calvino buď připsal ironicky skromnou roli, nebo na sebe hrdě vzal kladný part beránka, zatímco pozici vlka zloducha přenechal teoretikovi. Máme-li slovo „lector“ naopak pochopit *de re* jako čtenáře, pak jde z Calvinovy strany o zásadní tezi, jíž vzdává hold čtenářově roli.

Abych vzdal hold já Calvinovi, uvedu svůj výklad úryvkem ze druhé z *Šesti poznámek pro příští tisíciletí* (tedy přednášek, které si pro Nortonův cyklus připravil

on).¹ Druhá „poznámka“ je věnována rychlosti a Calvino v ní odkazuje na sedmapadesátou ze svých *Italských pohádek*:

Jeden král onemocněl. Přišli lékaři a řekli mu: „Poslyšte, Milosti, chcete-li se uzdravit, potřebujete pero z lidožrouta. Je však velice obtížné tento lék získat, protože lidožrout sežere každého člověka, který se mu namane.“ Král všem řekl, co potřebuje, aby se uzdravil, ale nikdo za lidožroutem nechtěl jít. Nakonec král požádal jednoho svého věrného a odvážného služebníka a ten souhlasil: „Půjdu tam.“

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

Calvino poznamenává, že se tu „vůbec nic neříká o tom, jakou nemocí král trpí, jak je možné, že lidožrout má brka, ani jak vypadají ony jeskyně“, a vyzdvihuje úspornost jako důležitou vlastnost vyprávění, byť dodává, že „tato apologie rychlosti nepopírá půvaby váhavosti“.³ Váhavost a prodlévání budou tématem

1 Italo Calvino, *Americké přednášky: Šest poznámek pro příští tisíciletí*, přel. M. M. Jilský, Praha: Prostor 1988.

2 Italo Calvino, *Italské pohádky*, Praha: Odeon 1982, přel. V. Hořký. Překlad upraven.

3 *Americké přednášky*, s. 58 a 70.

mojí třetí přednášky. Prozatím si povšimněme, že veškerá narativní fikce musí nutně a nevyhnutelně plynout rychle, jelikož vytváří svět s nepřeborným množstvím událostí a postav a není v jejích silách říct o tomto světě úplně všechno. Může ho čtenáři pouze přiblížit a dál nechat na něm, aby si doplnil, co není řečeno explicitně. Každý text (jak jsem již napsal jinde) je nakonec líný stroj, který po čtenáři žádá, aby odvedl kus práce za něj. Kdyby měl text obsáhnout vše, co z něj má příjemce pochopit, byla by to skutečná potíž – nebral by konce. Když vám zavolám a řeknu: „Vezmu to po dálnici, za hodinu jsem u vás,“ také ode mě nebudete čekat upřesnění, že po dálnici jedu autem.

Vynikající humorista Achille Campanile vepsal do knihy *Za všechno může kapitán* následující dialog:

Pak Gedeon velikými gesty přivolal fiakr, který stál na konci ulice. Starý drožkář s námahou slezl z kozlíku a úslužně přiběhl k našim přátelům, aby se zeptal:

„Co ráčíte potřebovat?“

„Vás ne, vás ne,“ utrl se Gedeon, „potřebuji kočár.“

„Och,“ omlouval se drožkář zklamaně, „myslel jsem, že chcete mě.“

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

„Kam pojedeme?“

„To vám nemohu prozradit,“ vykřikl Gedeon, který střezil tajemství své výpravy.

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

„Tak pozdě? Dojedeme v noci.“

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

„S kočárem?“ zeptal se kočí.

Gedeon se zamyslel. Pak řekl:

„Ano, bude to tak lepší.“

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

„Abych nezapomněl, taky s koněm!“

„Jo?“ řekl kočí, překvapeně. „Jak chcete, mně je to jedno.“⁴

Rozhovor je absurdní, protože postavy nejdříve říkají méně, než by měly, a nakonec cítí potřebu říci (a slyšet) více, než je nutné.

Spisovatelé, kteří chtějí sdělit více, než by museli, někdy působí komičtěji než jejich postavy. V Itálii se v 19. století těšila velké oblibě Carolina Inverniziová, která podněcovala sny celých dělnických generací příběhy jako *Políbek mrtvé ženy*, *Pomsta šílené ženy* či

4 Achille Campanile, *Ža všechno může kapitán*, přel. Z. Digrin, Praha: Odeon 1979, s. 130–131. Překlad upraven.

Usvědčující mrtvola. Carolina Inverniziová psala skutečně špatně a já ji zde budu překládat skutečně věrně. Podle některých názorů svědčí o její odvaze – nebo o chabých pisatelských schopnostech –, že vnesla do literatury jazyk malicherné byrokracie nově vzniklého italského státu (byrokracie, k níž se ve funkci vedoucího vojenské pekárny počítal i její manžel). Těmito slovy Carolina zahajuje svůj román *Vražedný hostinec*:

Byl krásný večer, ačkoliv bylo velmi chladno. Turínské ulice osvětloval jako za dne měsíc stojící vysoko na obloze. Nádražní hodiny ukazovaly sedm hodin. Pod velkým krytým vchodem se ozýval ohlušující hřmot, jelikož se zde zrovna setkávaly dva rychlíky. Jeden se chystal k odjezdu, druhý právě přijížděl.⁵

Na paní Inverniziovou bychom neměli být příliš příkří. Nejspíš cítila, že příběhu velmi sluší, má-li spád, avšak svoje romány by nikdy nemohla zahájit jako Kafka v *Proměně* větou: „Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.“⁶ Čtenáři by se jí okamžitě ptali, proč se Řehoř Samsa proměnil

5 Carolina Invernizio, *L'albergo del delitto*, Turín: Quartara 1954, s. 5.

6 Franz Kafka, *Povídky*, přel. V. Kafka, Praha: SNKLU 1964, s. 57.

v brouka a jestli den předtím něco špatného nesnědl. Mimochodem, u Alfreda Kazina se dočteme, že Thomas Mann zapůjčil jeden Kafkův román Einsteinovi a ten mu ho vrátil se slovy: „Nedokázal jsem se začíst; lidská mysl přece není tak složitá.“⁷

Einsteinovi možná vadilo, že příběh plyne příliš pomalu (já budu v jedné z následujících přednášek umění zpomalit naopak vyzdvihovat). Čtenář někdy doopravdy neví, jak s rychlostí textu spolupracovat. Roger Schank nám ve studii *Čtení a porozumění* vypráví jiný příběh:

Honza měl rád Marušku, ale ona si ho nechtěla vzít. Jednou odnesl Marušku z hradu drak. Honza sedl na koně a draka zabil. Maruška proti svatbě už nic nenamítala. A žili šťastně až do smrti.⁸

Schank se v uvedené knize zabývá otázkou, jak četbě rozumějí děti, a ptá se na citovaný příběh tříleté holčičky.

T: Proč Honza zabil draka?

C: Protože byl zlej.

T: Jak byl zlý? Co dělal?

C: Ublížoval mu.

7 Alfred Kazin, *On Native Grounds*, New York: Harcourt Brace 1982, s. 445.

8 Roger Schank, *Reading and Understanding*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum 1982, s. 21.

T: Jak mu ublížil?

C: Asi na něj šlehal oheň.

T: Proč si Maruška vzala Honzu?

C: Protože ho měla moc ráda a on si ji moc chtěl vzít...

T: Jak to, že se najednou rozhodla vzít si ho za manžela, když předtím nechtěla?

C: To je těžký.

T: A proč si myslíš, že to tak bylo?

C: Protože ho prostě nechtěla a on se pak hodně hádal a pořád jí říkal, že si ji vezme, a pak si ho najednou vzít chtěl, teda chtěla.

Dívčiny znalosti o světě zjevně zahrnovaly vědomost, že drakům z nozder šlehájí plameny, ale nikoli to, že do svazku lze z vděčnosti či obdivu vstoupit i s někým, jehož city neopětujete. Příběh může být rychlejší či pomalejší – jinými slovy více či méně eliptický –, ale kolik v něm smí zůstat nevyřčeno, záleží na čtenáři, jemuž je určen.

Jelikož se snažím vysvětlit všechny názvy, které jsem ve své bláhovosti zvolil pro své knihy, chtěl bych nyní objasnit i titul tohoto cyklu Nortonových přednášek. Lesy jsou metaforou narativního textu, a tím nemyslím jen text pohádek, nýbrž jakýkoli narativní text. Jsou lesy jako Dublin, kde místo Červené karkulky potkáte Molly Bloomovou, a lesy jako Casablanca, kde můžete narazit na Ilsu Lundovou či Ricka Blaina.

Řečeno metaforou J. L. Borgese (jehož duch je v mých přednáškách také silně přítomen a jenž v rámci Nortanova cyklu přednášel před pětadvaceti lety), les je zahrada, v které se cestičky rozvětvují.⁹ A když v něm nejsou žádné prochozené cesty, každý si může vyšlapat tu svou, rozhodnout se, zda za stromem zabočit doleva, nebo doprava, a pak si znovu zvolit směr u každého dalšího stromu.

V narativním textu se čtenář musí rozhodovat neustále. Na tuto nutnost volby narážíme dokonce na úrovni jednotlivých vět – minimálně pokaždé, když se v nich objeví tranzitivní sloveso. Kdykoli se řečník chystá ukončit větu, my čtenáři či posluchači podvědomě uzavíráme sázku: předpovídáme jeho volbu nebo trneme zvědavostí, jak se rozhodne (tedy alespoň jdeli o dramatickou promluvu typu „Včera v noci jsem na farním hřbitově spatřil...“).

Někdy nám vypravěč chce dát volnost domyslet si, jak bude příběh pokračovat. Podívejme se například na konec Poeových *Příběhů A. G. Pyma*:

A pak jsme se už řítili do náruče kataraktu, v němž se dokořán otevřel jícen, aby nás přijal. Ale tu se před námi vztyčila zahalená lidská postava, daleko větší a mohutnější

9 Jorge Luis Borges, *Fikce*, přel. K. Uhlíř, Praha: Argo 2009.

než kterýkoli tvor, přebývající mezi lidmi. A barva pleti této postavy byla čirá, sněhová běl.¹⁰

Na tomto místě hlas vypravěče utichá a autor chce, abychom si po zbytek života lámali hlavu, co se vlastně stalo. A pro případ, že by nás ještě docela nesžírala touha zjistit, co nám nikdy nebude dopřáno vědět, přidává dokonce autor – nikoliv hlas vypravěče – na konec textu poznámku, že po zmizení pana Pyma „se několik málo kapitol, které měly dovršit toto vyprávění... nenávratně ztratilo“.¹¹ Z tohoto lesa už neunikneme, stejně jako Jules Verne, Charles Romeyn Dake či H. P. Lovecraft, kteří se v něm rozhodli zůstat a Pymův příběh dokončit.

Existují ale i případy, kdy nám autor sadisticky podouvá, že nejsme Stanley, nýbrž Livingstone, a že jsme odsouzeni se v lese ztratit, jelikož se pokaždé nutně rozhodneme špatně. To činí kupříkladu Laurence Sterne hned na začátku *Tristrama Shandyho*:

Škoda, že si toho, když mě plodili, můj otec nebo má matka, ba vlastně oba, jakož bylo jejich svatou povinností,

10 Edgar Allan Poe, *Příběhy Artura Gordona Pyma*, přel. J. Schwarz, Brno: Jota 1995, s. 165.

11 Tamtéž, s. 166.

lépe nehleděli; kdyby byli lépe rozvázili, jak mnoho záleží na tom, co činí...¹²

Čím se asi manželé Shandyovi v tak choulostivém okamžiku zaobírali? Sterne dává čtenáři čas, aby se nad nejrozumnějšími (byť sebetrapnějšími) předpověďmi zamyslel, a oddaluje odpověď o celý odstavec. Teprve pak prozrazuje chybu, k níž při početí došlo:

„Prosím tě pěkně,“ řekla matka, „nezapomněl jsi natáhnout pendlovky?“ – „Kristepane!“ ulevil si otec výkřikem, ale tak, že přitom ztlumil hlas: – „Jestlipak co svět světem stojí, nějaká ženská vytrhla muže z práce takovou pitomou otázkou!“¹³

Jak vidno, otec si o matce myslí totéž, co čtenář o Sterneovi. Jestlipak co svět světem stojí, nějaký spisovatel tak zlomyslně a s takovou chutí frustroval svoje čtenáře?

Je pravda, že po Sterneovi přišla avantgardní fikce, která se nejenže často pokoušela zklamat naše čtenářská očekávání, ale chtěla i vytvořit čtenáře, kteří od knihy, již čtou, očekávají naprostou svobodu volby. Nicméně tato svoboda je možná právě proto, že čtenáři jsou – díky síle

12 Laurence Sterne, *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, přel. A. Skoumal. E-kniha. Městská knihovna v Praze 2018, s. 9.

13 Tamtéž.

tisícileté tradice, jež zahrnuje veškeré narativy od primitivních mýtů až po moderní detektivní příběhy – obvykle ochotni činit v literárním lese vlastní rozhodnutí, postavená na předpokladu, že některá jsou rozumnější než jiná.

Říkám „rozumnější“, jako by se tato rozhodnutí zakládala na zdravém rozumu, ale bylo by chybou předpokládat, že právě z něj při čtení beletrie vycházíme. To od nás určitě nežádá ani Sterne, ani Poe, ani autor Červené karkulky (pokud tedy existuje jeden původní). Zdravý rozum by nám kázal, že v lese žádný mluvící vlk nežije. Co mám tedy na mysli, když říkám, že v narativním lese musí čtenář činit rozumná rozhodnutí?

Zde musím odkázat na dva koncepty, které jsem již rozebíral jinde, totiž na koncept modelového čtenáře a modelového autora.¹⁴

Modelový čtenář příběhu není empirický čtenář. Empirickým čtenářem jste vy, já nebo kdokoliv, kdo text čte. Empiričtí čtenáři mohou číst různými způsoby, jelikož neexistuje žádné pravidlo, jak mají daný text číst, a často ho používají jako schránu pro vlastní pocity, jež mají původ mimo text nebo jim je text přivodil náhodou.

Pokud jste kdy viděli komedii v období hlubokého žalu, víte sami, jak je těžké smát se v takovou chvíli legračním scénám. Ba co víc: možná se nedokážete při sledování téhož

14 Umberto Eco, *Lector in fabula*, přel. Z. Frýbort, Praha: Academia 2010.

filmu smát ani po letech, protože vám každý okamžik bude připomínat smutek, který jste cítili, když jste ho viděli poprvé. Je zjevné, že jako empiričtí diváci byste v takovém případě film „četli“ špatně. Jenže z jakého hlediska je vaše čtení „špatné“? Je špatné z hlediska typu diváků, pro něž režisér film točil: diváků, kteří se rádi zasmějí a mohou příběh, který se jich osobně netýká, sledovat bez problémů. Tento typ diváka (nebo u knihy čtenáře) nazývám modelovým čtenářem; jde o svého druhu ideální typ příjemce, kterého text předjímá a zároveň se ho snaží vytvořit. Začíná-li text slovy „Bylo nebylo“, vysílá tím signál, který mu okamžitě umožňuje zvolit si modelového čtenáře; musí jím být dítě nebo přinejmenším někdo ochotný přijmout příběh, jenž překračuje hranice přirozenosti a zdravého rozumu.

Když vyšel můj druhý román, *Foucaultovo kyvadlo*, napsal mi přítel z dětství, jehož jsem léta neviděl: „Milý Umberto, nepamatuji si sice, kdy jsem ti vyprávěl tragický příběh svého strýce a tetičky, ale bylo od Tebe velmi neaktvní použít ho ve svém románu.“ Ve své knize skutečně vyprávím několik příhod o „strýci Carlovi“ a „tetě Caterině“, příbuzných hlavního hrdiny románu Jacopa Belba, a je také pravda, že tyto postavy existovaly: drobně jsem pozměnil zážitky z vlastního dětství, spjaté s mým vlastním strýcem a tetou – kteří se ovšem jmenovali jinak. Odepsal jsem příteli, že strýc Carlo a teta Caterina jsou