

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Šárka Blahoňovská

**Interpretace a nadinterpretace Alenky v říši
divů**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.**

Praha 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. ledna 2018

Šárka Blahoňovská

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své práce Mgr. Michaele Fišerové, Ph.D. za cenné podněty a rady při jejím zpracování.

Abstrakt

Tématem této diplomové práce jsou interpretace a nadinterpretace vybraného literárního díla Lewise Carrola *Alice's Adventures in Wonderland* a *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Patří mezi ně výklady ovlivněné autorovou osobností a dobou, v níž žil, psychoanalytické interpretace, feministické a psychedelické, ale i ty, jež interpretují Alenčin příběh jako hru. V práci jsou krátce zmíněny i adaptace vzniklé na motivy obou románů. K odlišení výkladů je zde využívána teorie interpretace Umberta Eca. Tou se řídí i rozpracování vlastní analýzy knih, která sleduje stěžejní aspekty v podobě chování hlavní postavy k okolí a naopak, její identity, kontextu, žánru a modelového čtenáře vyprávění. Stejně prvky jsou pak pozorovány i ve vybraných interpretacích. Největší důraz je kladen na proces dialektiky mezi čtenářem a textem, z něhož interpretace a nadinterpretace pramení, ale i na hlediska přístupu k výkladu textu. Díky tomu je v této případové studii odhalen problém zahrnující rovněž potřebu reflexe remaku a adaptace.

Klíčová slova

Alenka v říši divů, Lewis Carroll, interpretace, nadinterpretace, použití textu, Umberto Eco, remake, adaptace

Abstract

The subject of this thesis are interpretations and overinterpretations of Lewis Carroll's work *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. That includes interpretations based on author's life and the historical period which he lived in, psychoanalytic, feministic and psychedelic interpretations and those which perceive Alice's story as a game. In this thesis there are also mentioned adaptations based on motives of both novels. We use a theory of interpretation of Umberto Eco to distinguish between these interpretations. This theory is used in our own analysis in which we focus on crucial aspects. That means the behaviour of the main character and vice versa, identity of Alice, context, genre and the model reader of the narration. We also focus on these aspects in the selected interpretations. The emphasis is put on the process of dialectics between the text and its reader which these interpretations and overinterpretations come from. We also try to see it from the point of view of the approach to the text. That is why this case study reveals a problem of remake and adaptation.

Keywords

Alice in Wonderland, Lewis Carroll, interpretation, overinterpretation, use of text, Umberto Eco, remake, adaptation

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Teoretická část	9
2.1	Problém interpretace – od Písma k Ecovi	9
2.2	Vybrané dílo Umberta Eca	11
2.3	Interpretace podle Eca.....	12
2.3.1	Otevřené a uzavřené dílo	13
2.3.2	Dialektika mezi čtenářem a autorem	14
2.3.3	Empirický čtenář a empirický autor.....	15
2.3.4	Modelový čtenář a modelový autor	16
2.3.5	Záměr autora, interpreta a textu.....	18
2.3.6	Encyklopedie	19
2.3.7	Použití a interpretace textu	20
2.3.8	Meze interpretace a nadinterpretace	23
2.3.9	Kultovní dílo a intertextualita	27
2.3.10	Remake a retake.....	29
3	Analytická část.....	30
3.1	Aplikace Ecovy teorie na vybrané dílo	31
3.2	Alenka v říši divů jako předmět zkoumání	32
3.3	Lewis Carroll.....	33
3.4	Okolnosti vzniku	34
3.5	Vlastní interpretace	35
3.6	Interpretace a nadinterpretace <i>Alenky</i>	47
3.6.1	Vědecké interpretace.....	48
3.6.2	Nevědecké interpretace	59
4	Závěr	67
5	Použitá literatura	69

1 Úvod

Tato diplomová práce se zabývá interpretacemi a nadinterpretacemi dvou literárních děl anglického spisovatele a matematika Lewise Carrolla, konkrétně *Alice's Adventures in Wonderland* z roku 1865 a jeho pokračování s názvem *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, jež vyšlo v roce 1871.

V práci uvažujeme otevřenost těchto textů a to, že jako každý estetický text v rámci interpretačního procesu mohou mít nekonečno mnoho výkladů. Proto je v práci představena a následně využívána poměrně ucelená interpretační metoda italského filosofa, estetika a sémiotika Umberta Eca, která zahrnuje odlišování interpretace od nadinterpretace, použití textu a nových děl.

To je i cílem této diplomové práce, v níž předpokládáme, že ne všechny výklady zvolených textů jsou správné, a snažíme se vysvětlit, proč tomu tak je. S přihlédnutím k Ecově teorii interpretace předpokládáme, že mezi nadinterpretace budou patřit například výklady, které se příliš zaobírají osobností autora, a ty, v nichž se čtenář snaží reflektovat vlastní zkušenosti. Naopak mezi interpretace budou náležet výklady respektující to, jak bylo dílo vystavěno.

Výsledkem je pak vlastní analýza obou knih, jež sleduje tyto aspekty – chování hlavní postavy k okolí a naopak, její identitu, kontext, žánr a modelového čtenáře vyprávění. Tyto aspekty jsme vybrali proto, že je považujeme za stěžejní pro jednotlivé interpretace, které tato Carrollova díla provázejí od jejich vzniku až po současnost. Jedná se interpretace pramenící ze života autora a jeho doby, jíž byla viktoriánská Anglie, psychoanalytické interpretace, interpretace feministické a ty, které chápající tyto texty jako hru, ale i výklady psychedelického hnutí šedesátých let minulého století a filmové a počítačové adaptace.

Práce je rozdělena na teoretickou a analytickou část. V té teoretické se zprvu stručně věnujeme vývoji problému interpretace, abychom ukázali, jaké přístupy předcházely koncepci Umberta Eca. Klíčové pro nás budou kromě již zmíněných pojmů především termíny dialektika mezi autorem a čtenářem, empirický autor, kultovní dílo a remake.

Analytická část pak tuto teorii aplikuje na vybrané Carrollovy texty skrze sledované aspekty. Než k tomu přistoupíme, uvádíme kontext vzniku obou románů a důležité fakty ze života jejich autora. Z vlastního výkladu vycházíme u rozboru jiných interpretací, které dělíme na vědecké a nevědecké, a toto stanovisko zdůvodňujeme. V poslední řadě určujeme status těchto interpretací a rozhodujeme o jejich zařazení mezi interpretace, nadinterpretace,

remaky nebo adaptace.

V práci tak předkládáme případovou studii, kdy jednotlivé výklady vybraných textů musely projít určitou selekcí a kategorizací, ovšem podle našeho nejlepšího vědomí a v souladu s představou o reprezentativním vzorku. Výsledky zde předkládané nepovažujeme za dogma, ale příspěvek ukazující interpretační mechanismy na konkrétních textech a to, že jejich výklady musí mít nějaké meze.

2 Teoretická část

Interpretační teorie prošla vývojem, v němž se zrodily různé přístupy k textu. P. A. Bílek ve své knize *Hledání jazyka interpretace* podává různé charakteristiky textu, například jako entity naplňující požadavky fixovanosti, ohraničenosti a strukturovanosti. V kapitole věnované novokritickému pohledu pak píše, že vzhledem k promluvě se pak jeví jako relativně trvalý a neměnný v projevech (Bílek 2009: 39). To je však popis příliš plochý a obecný. Abychom si byli jisti, že vybraný text neanalyzujeme špatným způsobem, potřebujeme ucelenější metodu. Pro naše potřeby výkladu *Alenky*¹ považujeme vhodnou koncepci interpretace Umberta Eca. Pro něj je ona „ohraničenost“, s níž operuje Bílek, při nejmenším diskutabilní. Jiné teorie v ní však vidí základní vlastnost textu, a proto je důležité si aspoň krátce chronologicky představit proměny chápání textu a interpretace od 19. století až k Ecovi, k čemuž nám naopak Bílkovo pojednání pomůže.

2.1 Problém interpretace – od Písma k Ecovi

Samotný pojem interpretace není v dějinách literární teorie úplně jednoznačně a shodně vykládaný. Z historického hlediska můžeme jako počátek interpretační praxe považovat různá čtení *Íliady* a *Odysey* přikládané Homérovi z 4. století před naším letopočtem. Pak následují všelijaké výklady prorocství, právních textů a zejména Bible. Ty se zabývaly „symbolickým jazykem, jímž k nám Písmo promlouvá“ (Eco 2005: 18). V dílech zabývajících se problematikou interpretace pak najdeme i charakteristiky renesančního hermetismu jakožto myšlenky, že vše na světě je propojeno a cokoliv může být znakem něčeho jiného. Tuto tradici je nutno v práci zmínit, protože se jí zabývá i samotný Eco. Zaměříme se krátce i na bohaté interpretační teorie 20. století s nepřehlédnutelnými rozdíly v kladení důrazu na jednotlivé složky v interpretačním procesu, jelikož Eco je jedné z nich představitelem. Tyto teorie pramení už jen z toho, jak byl charakterizován text. Podrobně se pak budeme věnovat Ecově pohledu na interpretaci a stěžejním pojmům, jež s ní souvisí.

Zaměření literární teorie od díla k textu lze zaznamenat právě v 19. století (kdy vyšly obě námi vybrané Carrollovy knihy o Alence) a na začátku 20. století. Tehdy literární produkce chápala text jako něco, co odkazuje k něčemu mimo sebe. 10. léta minulého století

¹ V práci budeme využívat tohoto zkráceného výrazu k referování k oběma analyzovaným knihám, *Alice's Adventures in Wonderland* a *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*.

jsou signifikantní právě díky upírání hlavní pozornosti na text. Text byl objektem analýzy, výkladu a interpretace. Roman Jakobson pak ve 30. letech otevřel otázku literárnosti jako vlastnosti, co umožňuje textu být literárním. Literárnost se stala tématem i u Michaila Michaloviče Bachtina a Jurije Tyňanova. Poté nastoupila tak zvaná „nová kritika“, s níž se pojí koncept soustředěného čtení. Těžištěm interpretace je text představující všezahrnující organickou jednotu. Když jím procházíme, dostaneme různou míru nalézaného, to ale neznamená, že by se text jakkoliv proměnil. Důvodem je to, že text je vnímán jako ohraničený a strukturovaný. Odtud zřejmě definici textu přejal Bílek, který „novokritické“ uvažování o textu dále doplňuje o to, že prosadila do povědomí svébytné významové dění v textu bez ohledu na původní autorské záměry, a zdůrazňuje i její propracování konceptů neurčitosti nebo mnohoznačnosti (Bílek 2009, 39).

Nelze nezmínit strukturalismus, jehož některé myšlenky jsou Ecovi blízké. Jan Mukařovský ve své studii *Umění jako sémiologický fakt* z roku 1934 prosazoval zahleděnost dovnitř textu, a proto zastával názor, že umělecká díla nelze identifikovat s autorovým psychickým stavem, a jsou spíše zprostředkovatelem mezi jím a kolektivem (Bílek 2009, 42). Považuje za primární funkci vnímatele, například ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* z roku 1943, ačkoliv později se přiklání k myšlence, že vnímatel chápe dílo jako projev autora a autor při tvorbě bere na vnímatele ohled (Bílek 2009, 47).

Hermeneutická teorie druhé poloviny 20. století v čele s Hans-Georgem Gadamerem považovala kategorii významu jako něco, co leží mimo vědomí autora. Gadamer odmítl vděčit čtenářovo chápání textu vědomí autora promluvy, ale naopak vnímal porozumění jako výsledek činnosti vnímatele. Navíc zastával názor, že text pochopíme díky časovému odstupu (Bílek 2009, 56).

Dále se Bílek zabývá interpretačními metodologiemi směřujícími od textu ke kontextu, kam řadí ideje Romana Ingardena, Julie Kristevy či Jacquese Derridy. Ti vnímají text jako důkaz jakýchsi univerzálií, které nenajdeme uvnitř textu, jelikož existují za jeho hranicemi a v něm se jen vyjadřují (Bílek 2009, 59).

Roland Barthes, významný teoretik textu, nepovažoval text jako předmět s jednoduchou definicí, ale jako dění, proces produkce, tak je tomu například v jeho příspěvku *Od díla k textu* z roku 1971 (Bílek 2009, 70). V dějinách můžeme nalézt i teorie navracející se od textu zpět k autorovi nebo naopak ty, které dávají veškerou moc do rukou čtenáře.

Dostáváme se konečně k Ecovi. Toho Bílek zařazuje vhodně do sémiotické teorie: „Umberto Eco, Michel Riffaterre či Jonathan Culler se snaží vymezit mechanismy, které by

umožnily univerzálně postihnout interakci mezi textem a vnímatelem ve smyslu sémiotického utváření a dění smyslu, u něhož by bylo možné rozlišovat mezi interpretací a nadinterpretací. Jejich snaha směřuje k vymezení jisté stabilní identity literárního textu“ (Bílek 2009: 97).

2.2 Vybrané dílo Umberta Eca

Pro naši práci bude základním kamenem vybrané dílo italského sémiotika, filosofa, estetika a spisovatele Umberta Eca (1932–2016). Zaměříme se na něj zejména proto, že jako jeden z prvních se zabýval aktivní úlohou interpreta při výkladu textu. Rovněž zdůrazňoval a popisoval, jak fungují vztahy mezi čtenářem, textem a jeho autorem. Toho z celé trojice považoval pro interpretaci za nejméně stěžejního, hlavně co se týče autora empirického. Velkou pozornost věnoval i vlastnosti díla, pro níž používal termín „otevřenost“, a která pramení z neomezené sémiózy. Problematiku neomezené sémiózy spojenou s vlivem sémiotiky Charlese Sanderse Peirce na Ecovo dílo zde hlouběji rozebírat nebudeme, jelikož to není pro tuto práci nosné a zbytečně bychom se na několika následujících stranách ponořili do otázky Ecova prvního a druhého čtení Peirce, kdy až u toho druhého můžeme říci, že Eco Peirce pochopil. Pro naši potřebu si tedy vystačíme s chápáním sémiózy jako potenciálně neomezené, z níž pramení nespočet interpretací. Eco se jí věnuje už v knize *Otevřené dílo* z roku 1962. Odsud můžeme tvrdit, že od té doby přispíval svými názory do rozličných diskuzí, jež se týkaly pojetí textu, dialektiky mezi autorem a čtenářem a interpretace a jejich limitů.

Otevřené dílo byl první Ecův text, jenž se zabýval sémiotickým tématem, ačkoliv ho sám Eco zařazuje do presémiotické fáze své tvorby. Jak píše v předmluvách k prvnímu i druhému vydání, eseje uveřejněné v *Otevřeném díle* vycházejí z příspěvku *Problém otevřeného díla*, který prezentoval na 12. mezinárodním filosofickém kongresu roku 1958 (Eco 2012b: 45). Předtím se autor věnoval mimo jiné učení Tomáše Akvinského či umění a kráse v rámci estetiky. „Otevřenost“ díla je příčinou mnoha výkladů, které ještě utvrzují aktivní roli čtenáře při jeho interpretaci. Klíčovou Ecovou myšlenku je právě ta, jež tvrdí, že interpretace textu má vycházet právě z něj, a nikoliv pouze na popud jeho adresáta. Čtenář zkrátka nemůže ignorovat to, jak je dílo vystaveno.

K tomu se vrátil v roce 1979 v souboru esejí *Lector in fabula*, v němž v podstatě rozpracoval téma ve stejném roce vydané publikace *Role čtenáře* v anglickém jazyce. V této knize Eco široce operuje s termíny jako modelový autor a modelový čtenář, jemuž však

odmítl při interpretaci přisuzovat přednostní funkci, jak činily jiné čtenářsky orientované teorie.

V roce 1990 pak vyšlo Ecovi patnáct studií pod zastřešujícím názvem *Meze interpretace*. Ty do jisté míry rozvíjejí *Teorii sémiotiky* z roku 1976, základní dílo této disciplíny, a další Ecovou práci *Semiotics and the Philosophy of Language*² z roku 1984. I zde se Eco věnuje nadměrnému zdůrazňování konání interpreta při interpretačním aktu. V tomto smyslu lze *Meze interpretace* chápat jako usměrnění idejí z *Otevřeného díla*, je však třeba zdůraznit, že Eco nikdy nelegimitizoval volný výklad textu čtenářem v důsledku potenciálně neomezené sémiózy, v tomto směru tak byl některými dezinterpretován.

V devadesátých letech vyšly i soubory s Ecovými přednáškami. První z nich dostal příznačný název *Interpretation and Overinterpretation* a obsahuje i příspěvky pronesené dalšími osobnostmi jako reakce právě na Ecovy myšlenky – Stefanem Collinim, Richardem Rortym, s nímž Eco vedl polemiku o otázce interpretace, Jonathanem Cullerem a Christine Broke-Rose. Najdeme zde Ecovy upravené přednášky z roku 1990 *Interpretation and history*, *Overinterpreting texts*, *Between author and texts* a *Reply*, jež doplňují to, co Eco vměstnal na stránky *Mezi interpretace*.

Šest procházek literárními lesy je pak dalším výběrem přednášek pronesených v roce 1993 v prostředí Harvardské univerzity, kde Eco působil. V nich se zase vrací k spolupráci autora a recipienta a demonstruje ji na příkladech. Věnuje se zde ale i fikčním světům nebo naratologickým strategiím.

V následující kapitole se zaměříme na Ecovu teorii interpretace a stěžejní pojmy, důležité pro vybrané Ecovy texty, jejichž jádro jsme už nastínili. Jedná se tedy o publikace *Otevřeného díla*, *Lector in fabula*, *Meze interpretace* a soubory přednášek *Šest procházek literárními lesy* a *Interpretation and overinterpretation*. Tuto teorii pak budeme schopni aplikovat v rámci našeho rozboru *Alenky*.

2.3 Interpretace podle Eca

„Interpretovat text znamená vysvětlit, proč tato slova mohou dělat různé věci (ale ne jiné) tím, jak jsou interpretované“ (Eco 1995: 97).

„Interpretací rozumíme (v rámci této knihy) sémantickou aktualizaci všeho, co text

² U knih, jež nebyly přeloženy do českého jazyka, uvádíme anglický název.

jakožto strategie chce skrze kooperaci se svým Modelovým čtenářem povědět (...)“ (Eco 2010: 215).

Tyto citace z Ecoových prací *Lector in fabula* a *Interpretation and overinterpretation* udávají dvě definice interpretace z Ecova pohledu. I tak lze z nich vyčíst základní body, na nichž Eco rozvíjí svou metodu. První z nich říká, že v rámci interpretačního procesu máme vysvětlit, proč se slova chovají tak, jak se chovají, ale také proč se nemohou chovat jinak. V tom bude spočívat problém nadinterpretace. Druhá z nich pak pramení z dialektiky mezi čtenářem a autorem, jíž Eco považuje za stěžejní. To nám samozřejmě v práci nebude stačit, a tak bude třeba hlubšího vhledu do myšlenek tohoto filosofa.

2.3.1 Otevřené a uzavřené dílo

Eca můžeme zařadit do teorií, jež zdůrazňují konání recipienta. Ať už pracích *Otevřené dílo* nebo v *Meze interpretace*, kde ale některé své myšlenky z *Otevřeného díla* usměrnil, a naopak přílišnou svobodu čtenáře při výkladu estetických textů považuje za nutnou omezit. Eco si byl vědom jisté dezinterpretace jeho idejí z *Otevřeného díla* pramenících z toho, že jeho čtenáři nepochopili, že otevřené čtení nevyvolalo nic jiného než dílo, jež je třeba respektovat.

Nelze říci, že by se Eco snažil v této publikaci o nějaké striktní definice, šlo mu spíše o vyvolání diskuze. To se mu podařilo, ne všichni však pochopili jeho myšlenky a Eco pak musel v předmluvách k dalším vydáním leccos vysvětlovat. Například to, že jeho intencí nebyla žádná taxonomie uměleckých děl, tedy žádné rozdělení děl na kvalitní („otevřená“) a nekvalitní („uzavřená“) (Eco 2012b: 48). O díle totiž psal jako o uzavřeném ve své jedinečnosti vyrovnaného organického celku, ukončeném fyzicky, ale ve stejném čase otevřeném právě kvůli četným interpretacím, které se mohou velmi lišit, přesto však nepřesahují jeho jedinečnost. Eco jednoznačně píše, že není možné dílo interpretovat jakkoliv, ačkoliv každé dílo v každém období otevřeností disponuje. „(...) ‚otevřenost‘ v žádném případě neznamená ‚neurčitost‘ sdělení, ‚nekonečné‘ možnosti formy, svobodu recepce“ (Eco 2012b, 68). Proto není na místě brát otevřenost jako kategorii, ale pouze jako hypotetický model.

Příkladem otevřených děl budiž knihy Joycovy (Eco velmi často demonstruje poetiku otevřeného díla na jeho *Plačkách nad Finneganem*) nebo Kafkovy: „Avšak na rozdíl od středověkých alegorických konstrukcí nejsou tyto skryté významy dány jednoznačně, nejsou

popsány v žádné encyklopedii, nespočívají na žádném řádu světa. Různé existenciální, teologické, psychoanalytické interpretace kafkovských symbolů nemohou ani zdaleka vyčerpat všechny možnosti díla: ve skutečnosti je toto dílo nevyčerpatelné a otevřené, protože je „mnohoznačné“ (Eco 2012b: 72). Mnohoznačnost je tedy to, co podněcuje otevřenost díla.

Umělecká díla v pohybu jsou taková díla, jimiž se Eco zabývá jako subkategorií. Jsou to rovněž díla otevřená, ale požadují užší vymezení, protože disponují schopností nabývat struktur, jež jsou nepředvídatelné či fyzicky dosud nerealizovatelné. V oblasti literatury považuje Eco za takové dílo Mallarméovu knihu *Livre*. Stejně jako otevřená díla jsou díla v pohybu otevřená mnoha interpretacím, ty však vždy leží v rámci nějakého pole vztahů, a nelze tak do nich zasahovat, jak se jejich interpretům zlíbí, ačkoliv jejich autoři čtenáře vyzývají k jejich dotvoření.

Tím se dostáváme k dalšímu nepřehlédnutelnému názoru, že interpretace uměleckého díla je zároveň i jeho tvořením. Tím, že autor dílo zhotoví, nabídne ho vnímatelovi k doděláním. Netuší, jak se čtenář tohoto úkolu zhostí, ví jen, že bude rozvinuto tak, že to bude stále jeho dílo. „Je to autor, kdo nabízí množství možností, které byly již racionálně organizovány, orientovány a obdarovány údaji k dalšímu rozvíjení (Eco 2012b: 86).

Problémem, který pak Eco v dalších svých pracích rozebíral, je tedy myšlenka, že veškerá díla s estetickou hodnotou jsou otevřená potenciálně nekonečnému počtu interpretací, avšak to neznamená, že všechny z nich budou správné.

2.3.2 Dialektika mezi čtenářem a autorem

Už v *Otevřeném díle* Eco zdůrazňoval dialektiku mezi autorem a čtenářem, jelikož až díky jejich spolupráci je vnímání díla vůbec možné. Kniha *Lector in fabula* pak už v samotném názvu hlásá, že pro život textu je klíčová spolupráce empirického čtenáře, ale i samotná fabule, která má moc si vlastního modelového čtenáře vytvořit (Eco 2012a: 583). V tomto díle se tedy k otázce této dialektiky vrací a říká, že text reprezentuje řetězec výrazových dovedností, jež by měl jeho čtenář aktualizovat, protože není kompletní, ale také se vyznačuje komplexností, která pramení z faktu, že je protkán nevyřčeným: „Nevyřčené“ znamená nemanifestované na povrchu, na úrovni výrazu; ale právě proto „neřčené“ musí být aktualizováno v rovině aktualizace obsahu. A v tomto ohledu si text mnohem rozhodněji než jakékoliv jiné sdělení vymáhá na čtenáři aktivní a vědomé

kooperační činy“ (Eco 2010: 65–66). V souvislosti s touto kooperací má na mysli i aktualizaci encyklopedie čtenáře a jeho inferenční činnost. Ono „nevyřčené“ můžeme chápat jako prázdná místa, místa nedourčenosti, jež je potřeba zaplnit, a ten, kdo tak udělá, bude právě čtenář. Tomu je přenechán úkol text interpretovat, i když tak třeba neučiní jednoznačně (Eco 2010: 68).

V *Šesti procházkách literárními lesy* pak Eco text přirovnává k línému nástroji, který od čtenáře vyžaduje, aby za něj udělat část práce, a dodává, že kdyby měl sdělit vše, co by chtěl, aby příjemce pochopil, neskončil by nikdy (Eco 1997: 9). Pro text v přednáškách používá metaforu lesa jako zahrady protkané různými zdvojujícími se stezkami: „I v lese, kde nejsou cestičky dobře prošlapané, si každý může najít svou vlastní pěšinku tak, že volí cestu vpravo či vlevo od určitého stromu, a tak si vybírá u každého stromu, na který narazí. V narativním textu je čtenář nucen volit neustále. (...) Kdykoliv se mluvčí chystá ukončit větu, my jako čtenáři či posluchači uzavíráme sázku, (byť nevědomky) předvídáme volbu mluvčího anebo napjatě očekáváme, jakou možnost zvolí,“ přibližuje metaforu, již před ním použil Jorge Luis Borges, Eco (Eco 1997: 13–14).

V *Lector in fabula, Mezích interpretace* i ve svých přednáškách shrnutých knižně v souborech *Šest procházek literárními lesy* a *Interpretation and overinterpretation* operuje Eco se čtyřmi klíčovými pojmy pro svou teorii interpretace. Těmito termíny jsou empirický čtenář, empirický autor, modelový čtenář a modelový autor.

2.3.3 Empirický čtenář a empirický autor

Empirický čtenář může být velmi jednoduše kdokoliv, kdo začne číst určitý text. Pokud více empirických čtenářů čte to stejné dílo, vzniká mnoho způsobů čtení. Empirický autor je pak zcela konkrétní osoba, která bývá zpravidla podepsána pod textem. Toto individuum ale Eco vůbec nezajímá, není pro jeho teorii stěžejní. Hlavním důvodem je to, že analýza osobnosti spisovatele spadá do éry použití, nikoliv interpretace textu. „Když tvořím text nejen pro jednoho adresáta, ale pro společenství čtenářů, vím, že čtenáři ho nebudou interpretovat v souladu s autorovými záměry, ale v souladu s komplexní strategií interakcí, které zahrnují i je samotné spolu s jejich ovládnutím jazyka jako společenské pokladnice“ (Eco 1995: 53). Netvrdí však, že při výkladu textu můžeme kulturní a jazykové pozadí empirického autora zcela opominout. Kromě jazyka a kulturních konvencí je nasnadě zohlednit i různé poznatky či samotné dějiny interpretace textu.

Termíny empirický autor a empirický čtenář pro Ecovu teorii interpretace nejsou tak

důležité jako modelový čtenář a modelový autor, které s sebou nesou několik teoretických problémů.

2.3.4 Modelový čtenář a modelový autor

Ideální typem čtenáře určitého textu je modelový čtenář. Ten znamená množinu textových instrukcí, jež jsou realizovány lineární organizací textu přesně jako soustava vět či jiných znaků. Modelový čtenář je takový čtenář, jenž je s to dodržovat pravidla hry (Eco 1997: 17). Zároveň představuje tu entitu, která je textem tvořena. Jak bylo zmíněno výše, text předpovídá, že se modelový čtenář bude podílet na jeho aktualizaci. Jako modelový čtenář se nechová například smutný, špatně naladěný člověk, který se nedokáže bavit u komedie.

U modelového čtenáře musíme počítat s dvěma typy – sémantickým a kritickým (sémiotickým). Ten první je naivní a při čtení určitého textu naplňuje text daným významem, provádí tak sémantickou interpretaci. Druhý je pak aktérem metajazykové aktivity, když si dal za úkol vysvětlit a popsat, proč daný text vyvolává tu a tu reakci, Eco jej nazývá také „bystrým“. V takovém případě čtenář vykonává interpretaci kritickou. Ne všechny texty však oba druhy modelového čtenáře předpokládají (Eco 2005: 87).

Modelový autor je filosofickým stylem a modelový čtenář je jen vůlí a schopností přizpůsobit se tomuto stylu, kooperovat, aby byl možný. Se slovem styl nastává ale trochu potíže, Eco sice na jednu stranu říká, že by jej termín modelový autor mohl zastoupit, jako problematické ale vnímá to, že styl je v podstatě pojem, který nám nic neříká. Eco styl zužuje na hlas modelového autora jako množinu instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři (Eco 1997: 25).

Modelový autor jedná a odhaluje sám sebe, aby nám sdělil, že líčení, které se nám servíruje, musí podnítit naši představivost a fyzické reakce (Eco 1997: 27). Tento subjekt taktéž může vstoupit do příběhu v první osobě. K identifikaci autora je zapotřebí, aby si empirický čtenář daný text přečetl vícekrát. To je jediná cesta k tomu, aby modelového autora odhalil a porozuměl tomu, co od něj žádal. V ten moment se z empirického čtenáře stane čtenář modelový. Modelový autor se totiž odhaluje pomocí diskurzu, jenž je součástí jeho strategie. Modelový autor je stejně jako modelový čtenář právě textovou strategií: „Kdo je modelovým autorem v celém tomto textovém propletení? Ať je to kdokoliv, je to hlas, či strategie, která směšuje různé předpokládané empirické autory, takže modelový čtenář se

chtě nechtě stává obětí zrcadlového efektu“ (Eco 1997: 31). Modelový autor tedy představuje pouhou textovou strategií schopnou stanovit sémantické vztahy a žádat, aby byla napodobena.

Protože čtenář chce, aby jeho čtení dávalo smysl, zjišťuje, jak na modelového autora přijít. Text je totiž vymyšlený tak, aby svého modelového čtenáře přímo vytvářel. Ten poté může nalézt a připsat modelovému autorovi to, co mohl empirický autor objevit čistou náhodou (Eco 1997: 62). Literární text počítá s určitými znalostmi čtenáře, jejich počet bychom rovněž zjistili, pokud bychom dokázali odhalit strategii modelového autora.

Eco v této souvislosti mluví o prvoplánovém modelovém čtenáři a modelovém čtenáři druhého stupně či vyšší úrovně. Každý text je určen pro oba – prvoplánového čtenáře zajímá především konec příběhu knihy, modelového čtenáře druhého stupně pak to, jakým druhem čtenáře se má stát. Tento čtenář zároveň touží po odhalení způsobu, jakým modelový autor modelového čtenáře textem provází (Eco 1994: 41).

Eco nezapomíná na rozdělení díla na fabuli a syžet po vzoru ruského formalismu (Eco 1994: 48). Fabulí budeme rozumět lineárně plynoucí příběh a syžetem způsob, jakým je tento příběh vystaven. Může existovat i fabule bez syžetu, což je typické pro pohádky, „jednoduché formy“. Třetím důležitým pojmem je zde diskurz: „Můžeme si představit nějaký narativní text postrádající syžet, ale text nemůže dost dobře existovat bez fabule či bez diskursu. I příběh o Červené Karkulce známe z různých podání – Grimmova, Perraultova či od maminky. Diskurz je také součástí strategie modelového autora“ (Eco 1997: 51).

Modelový autor i čtenář se musí objevit společně, zjevují se jeden druhému jen v procesu čtení, takže jeden vytváří druhého (Eco 1997: 35). Vztah mezi nimi je založen na jisté spolupráci. Modelový čtenář musí být povrchní, flexibilní a umět předstírat, že něco ví či zná, a při dodržení těchto podmínek si dokáže čtení užít. „Autor na jedné straně předpokládá kompetenci svého Modelového Čtenáře a zároveň ji vytváří. I my, kteří nemáme čtenářskou zkušenost s rytířskými romány, jakou disponovali čtenáři Waltera Scotta, jsme nicméně vyzváni domýšlet se, že určitá jména jsou konotacemi ‚rytířských hrdinů‘ a že určité rytířské romány jsou obydleny právě těmito postavami, obdařenými nechvályhodnými vlastnostmi,“ vysvětluje Eco na příkladu (Eco 2010: 72). Samozřejmě může dojít k případům, kdy modelový autor kompetenci modelového čtenáře neodhadne, avšak nikdy nemůže být modelovým čtenářem myšlen kdokoliv. Ještě lépe to Eco demonstruje v následující citaci, jež bude pro naši práci klíčová: „Jinými slovy řečeno, i Joyce posledního tvůrčího období, autor vůbec nejotevřenějšího díla, o němž může být řeč, konstruuje svého čtenáře s pomocí textové strategie. V referenci ke čtenářům, které

nepostuluje a které neprodukuje, se tento text buď stane nečitelným (ještě víc, než už je), nebo z něj bude jiná kniha“ (Eco 2010: 75–76). Eco tak říká, že jiný než modelový čtenář se dopouští špatné interpretace, vytváří nové dílo. To už si ale popíšeme v jiných odstavcích.

2.3.5 Záměr autora, interpreta a textu

„Bylo by možné namítat, že jedinou alternativou k čtenářsky radikálně orientované teorii interpretace je teorie vychvalovaná těmi, co za jedinou platnou interpretaci považují interpretaci zaměřenou na zjištění původního záměru autora“ (Eco 1995: 31). Zde se dostáváme k několika dalším důležitým pojmům pro Ecovu teorii interpretace, a to k záměru autora (*intentio auctoris*), záměru interpreta (*intentio lectoris*) a záměru textu (*intentio operis*).

Záměr (empirického) autora je něco, co nelze jednoduše odhalit a leckdy to ani není důležité, výjimku tvoří komunikace na každodenní bázi nebo výklady textů, jejichž autoři by byli i teoretici textů a mohli by se k jednotlivým interpretacím vyjádřit. Pokud bychom autorovu intenci rozpoznali, znamenalo by to, že jsme rozpoznali sémiotickou strategii. Jako příklad Eco uvádí rozeznání pohádky prostřednictvím pro ni typického, konvenčního začátku „Bylo nebylo“ (zde se opět dostáváme k pojmu styl) a její zacílení na děti jakožto modelové čtenáře. Domněnku o autorském záměru jednotlivých částí textu pak lze zkontrolovat v rámci textu jako celku: „Každou interpretaci určité části textu můžeme akceptovat, pokud ji potvrdí, a zavrhnout, pokud ji zpochybní jiná část tohoto textu“ (Eco: 1995: 66). Zde hraje roli vnitřní soudržnost textu, což nás zase vede k tomu, že interpretace pramení z díla, které čtenářovy záměry usměřňuje.

Oproti záměru autora je záměr interpreta či čtenáře rozpoznatelný snadno a lze zdůvodnit. Mezi nimi však leží záměr textu, který nelze definovat lehce už jen proto, že se v textu přímo neprojevuje. Záměr textu tak bude vždy pouze výsledkem domněnky jeho čtenáře, který dohady o intenci textu vykonává. Propojenost všech tří „záměrů“ si Eco velmi dobře uvědomuje, dokonce přiznává, že nejde ve své podstatě o nic jiného než hermeneutický kruh: „Jelikož intencí textu v zásadě je produkovat modelového čtenáře, který o něm bude schopen činit dohady, iniciativa modelového čtenáře spočívá v tom, že se snaží přijít na modelového autora, jenž není empirický a který je v posledku totožný s intencí textu“ (Eco 2005: 68). Nicméně pro nás bude pro aplikaci Ecovy teorie v druhé části práce důležité, že záměr textu souvisí s textovou pospolitostí a jeho úkolem je vyvrátit interpretace, jež nejsou udržitelné, tedy nadinterpretace.

2.3.6 Encyklopedie

Zastavme se krátce ještě nad termínem encyklopedie, jenž je využitelný především v Ecově sémiotice, kde je stejně jako ve filosofii jazyka, lingvistice či kognitivních a počítačových vědách společně se slovníkem pojetím sémantické reprezentace, které odkazuje k obecné reprezentaci vědění a/nebo světa (Eco 2012a: 9).

Odsud se však encyklopedie dostala i do Ecova pojetí interpretace. Zde model encyklopedie představuje kulturní kód sdílený jazykovým kulturním společenstvím v určité době, jinými slovy přispívá popisem kulturních vlivů k porozumění textu. Kód nedokáže vysvětlit rozdílné interpretace v rámci různých kultur. Je ale místem, v němž dané společenství uchovává všechny potenciální významy a zkušenosti modelového čtenáře s aktuálním světem. Pokud obsahuje i jeho zkušenosti ze světa fikčního, mluvíme o fikční encyklopedii parazitující na té reálné.

Jinou definici udává Eco v přednášce *Pravděpodobné lesy*: „Encyklopedií‘ míním ucelenou sumu vědomostí, z nichž znám jenom část, ale k nimž mohu odkazovat, protože je to něco jako obrovská knihovna všech knih a encyklopedií, všech archů a rukopisných dokumentů všech staletí, včetně staroegyptských hieroglyfů a záznamů v klínovém písmu“ (Eco 1997: 120). Dodává, že encyklopedie popisuje reálný svět a to, jak přijímáme zobrazení světa reálného, se neodlišuje od prostředků, jakými vnímáme ten fikční.

V případě encyklopedie se opět setkáváme s problematikou potenciálně neomezené sémiózy jakožto nekonečné řady interpretantů. „Právě tato nekonečná řada by však mohla znepřístupnit encyklopedii, pokud by trvala na frustrující činnosti sémantické analýzy aspirující na kompletnost. Encyklopedie ale má svůj logický limit, nemůže být nekonečná, jejím limitem je univerzum diskurzu,“ rozšiřuje tento pojem Eco (Eco 2010: 53). Encyklopedická reprezentace je navíc vždy závislá na místě, důležité jsou pro ni okolnosti a kontexty, které ji aktivují (Eco 2012a: 57). Pro demonstraci uvádí Eco rozdíl mezi slovem „kohoutek“ v univerzu diskurzu týkajícího se zvířecí říše a v univerzu diskurzu, jenž se týká střelných zbraní. Encyklopedie rovněž ztělesňuje globální sémantický systém informací, tvrzení a vztahů, jenž se nepřetržitě aktivuje a redukuje proto, aby se neomezená sémióza dala využít a aby vůbec mohla přežít (Eco 2010: 62). Eco tak opět naráží na problém limitů interpretace.

Text počítá s tím, že čtenář bude mít nějaké vědomosti, že bude čerpat z encyklopedie. Určuje její rozsah, ten však kolikrát není jednoduché určit. Jsou ale díla, u nichž to není složité, i když ony samy o sobě jsou: „Joyce (i když les v *Plačkách nad*

Finneganem je potenciálně nekonečný, takže jakmile do něj jednou vstoupíte, už se nedostanete ven) si přál čtenáře, který je schopen kdykoliv z tohoto lesa vyjít a přemýšlet o jiných lesích, o nekonečném pralese univerzální kultury a *intertextovosti*“ (Eco 1997: 146). Tím, že Eco modelového čtenáře Joyce identifikoval, odhalil i strategii modelového autora.

Encyklopedie se v textu realizuje, a tak mu teoreticky vždy předchází. Ovšem prakticky může být encyklopedie vytvořena, aktivována a postulována pouze v konkrétních momentech, kdy se připravuje k interpretaci dané části textu.

2.3.7 Použití a interpretace textu

Dialektiku mezi autorem a čtenářem jsme si už popsali, je ještě na místě uvést, jakým způsobem souvisí s rozdílem mezi použitím a interpretací textů. Ten totiž s kooperací autora a čtenáře či záměrem autora a záměrem čtenáře úzce souvisí – k použití textu dochází totiž v případě, že s ním recipient zachází příliš svobodně, nebo se zaměřuje na aspekty, jež leží mimo text a jeho sémiotiku.

Rozdíl mezi interpretací a použitím textu podává Eco ve své přednášce *Overinterpreting texts*: „Kriticky interpretovat nějaký text znamená jej číst, abychom objevili, vedle našich vlastních reakcí, něco více o jeho charakteru. Používat text znamená vyjít od něho, abychom získali něco jiného, přičemž zároveň podstupujeme riziko, že jej ze sémantického hlediska budeme misinterpretovat“ (Eco 2005: 66).

Autorem tohoto rozdělení je Eco a Rorty jej od něj přijal. U Rortyho se v tuto chvíli musíme zastavit, jelikož s Ecem vedl polemiku ohledně interpretace a použití textu. Rorty vycházel v přednášce *The Pragmatist's Progress* ze svého vlastního výkladu Ecova románu *Foucaultovo kyvadlo*. Ta tkví v tom, že Rorty došel k závěru, že román je satirou, určitým vysmíváním vědcům či filosofům, kteří luští kódy, aby odhalili podstatu či skutečnost (Rorty 1995: 89). On sám jakožto pragmatik totiž nepřijímá myšlenku, jež by trvala na bytí něčeho, o čem daný text je, a že by toto něco odhalila přísná aplikace metody. K tomu nám prý nepomůže ani čtení Eca, protože bychom pouze zasadili text do dalšího z referenčních rámců (Rorty: 1995: 103). Zde si dovolíme Rortymu oponovat, Ecova teorie interpretace dává dostatečný návod na to, jak texty interpretovat a vyvarovat se použití textu už jen četnými a podrobnými příklady, jež ve svém díle udává. Nedává si však za cíl najít interpretaci správnou, ale nějakým způsobem odlišit ty špatné nebo nadinterpretaci. A k tomu je rozlišení na použití a interpretaci, které by Rorty nejraději zrušil a rozlišoval by jen mezi případy použití, velmi nosné, což si ukážeme ve vlastní analýze vybraného Carrollova díla. Jeho

závěr v podobně zamítnutí rozdělení na interpretaci a použití textu nám jako výchozí bod v analýze *Alenky* přijde nevhodný, a celou naši snahu by tak Rorty zahodil už jen tím, že nevidí důvod, proč pátrat po tom, co text skutečně znamená, když je to mnohdy příliš složité a nesrozumitelné (Rorty 1995: 103). Vyznívá to, jako by pro něj interpretace vůbec nebyla důležitá a ani problematická hlavně proto, že je obtížná. Jeho návrh spočívá v ideji rozlišování použití textů různými lidmi pro různé účely, a tedy nacházení rozdílů mezi inspirovaným a metodickým čtením: „Metodická čtení jsou typickým produktem lidí, kterým chybí to, co Kermode, sledujíc Valéryho, nazývá ‚vášni pro poezii‘. Najdete je například v antologii čtení z Conradova *Heart of Darkness*, s kterými jsem se nedávno lopotil – jedno je psychoanalytické, jedno feministické, jedno dekonstruktivistické čtení a jedno čtení z pohledu Nového historismu“ (Rorty 1995: 105). To, co zde Rorty nazývá metodickým čtením, je v jeho očích situace, kdy se čtenář chová tak, že předem ví, co chce od textu dostat, a popírá, že by to nějak ovlivnilo cíle čtenáře, a akorát to podporuje ono „luštění kódů“ (Rorty 1995: 105). Bylo na místě, že se Eco v *Reply* Rortyho zeptal, co ho vede k tomu, že považuje použití za obdivuhodnější než interpretaci. Stejně jako Eco se domníváme, že nelze bez rozumného argumentu říct, že právě použití na rozdíl od interpretace si zaslouží naši pozornost: „Rortyho příklad s počítačovým programem je velmi poutavý. Je pravda, že mohu použít jednotlivý program, přičemž nemusím znát jeho podprogramy. Pravda je také to, že teenager si může s tímto programem hrát a využít i takové funkce, které si jeho tvůrce neuvědomoval. Brzy však přijde počítačový odborník, rozebere program, podívá se na jeho součásti a nejen, že vysvětlí, proč byl schopný realizovat danou funkci, ale i odhalí to, proč a jak by mohl dělat mnohem více věcí“ (Eco 1995: 142). Eco zde naráží na to, že onen teenager počítač používá, kdežto počítačový odborník se chová jako modelový čtenář, čtenář druhé úrovně, jenž dokáže vysvětlit, proč text interpretujeme určitým způsobem, ale můžeme tak činit i cestami jinými. A to je právě to, na čem bude naše práce stavět, a co Rorty svými závěry ruší, tudíž jeho závěry odmítáme a budeme vycházet právě z Eca.

Ten jako příklad použití textu uvádí v *Lector in fabula* problém s výkladem Vergíliova díla ve středověku: „Středověká čtení Vergíliova díla používala jeho textů jako proroctví a jeho diskurz znásilňovala. V těchto případech text není interpretován, ale používán s volností, s jakou je používán balíček tarotových karet“ (Eco 2010: 214). Další ukázkou používání textu najdeme v přednášce *Vcházíme do lesů*, kdy nás Eco seznamuje s chováním čtenáře svého románu *Foucaultovo kyvadlo*, přítele z dětství, jenž dvě postavy v knize identifikoval jako svého strýce a tetu, a nařkl Eca z netaktnosti, když „jejich“ příběh takto

použil. Ve skutečnosti však text použil sám tento čtenář, protože na něj aplikoval zkušenosti z vlastního osobního života. Jak Eco vysvětluje: „Ovšem les je tu pro všechny, a proto v něm nesmím hledat fakta a pocity, které se týkají jenom mne“ (Eco 1997: 18). Taková práce s textem má co do činění se sněním a není v Ecových očích považována za interpretaci už jen proto, že dotyčný svá očekávání empirického čtenáře přidal k těm, jež modelový autor zamýšlel u toho modelového.

Za problematické případy výkladu textu považuje Eco ty, při nichž se čtenář snaží v textu pomocí hluboké analýzy objevit něco, co si autor sám nepřiznával. Tato čtení mají co do činění s psychologií osobnosti či životem autora a nepojí se se strategií modelového čtenáře. Proč je tomu tak, lze lépe pochopit při představě textu, jenž vyšel v době, kdy záležitosti psychoanalýzy a psychiatrie nebyly všeobecně známé: „Takovýto text může vyprávět třeba bezvýznamný příběh, a přitom používáním obsedantních metafor nebo pomocí partikulárního syntaktického uspořádání dokáže budit dojem, že jako na průsvitce zobrazuje schizoidní postoje nebo projevy Oidipova komplexu“ (Eco, 2010: 215).

Jiný příklad použití textu namísto jeho výkladu popisuje Eco v *Mezích interpretace*: „(...) pokud nahlížím do Euklidových *Základů*, abych z nich vyvozoval, že jejich autor trpěl barvoslepostí a byl posedlý abstraktními obrazy, potom tento text používám, neboť odmítám sémanticky interpretovat jeho definice a teoremy“ (Eco 2005: 67).

Eco toto nepovažuje vyložené za špatné či nežádoucí, naopak to považuje za plodné, nevidí však tuto čtenářskou aktivitu jako součást jeho kompetence. Spíše tím chtěl říci, že veškeré psychologické a podobné vhledy do autorova nitra či chování by měly následovat až po sémantické aktualizaci textu, k níž je modelový čtenář předurčen. Proto tato čtení Eco nepovažuje za interpretaci, nýbrž za použití textu jako dokumentu.

Ještě lépe lze tuto otázku demonstrovat na výsledcích studie o básníkovi Edgarovi Allanovi Poeovi *Smutek, nekrofilie a sadismus Marie Bonaparte*, která v ní došla k závěru, že spisovatelova láska k nemocným ženám-dětem pramenila z dětství, kdy jeho matka umírala na souchotě (Eco, 2010: 217). Autorka díla sice vycházela z Poeovy tvorby, ale i jeho života, a tak se uchýlila k použití textu právě jako dokumentu, což je zacházení s textem, jež leží mimo sémiotiku textu.

Eco na tuto záležitost naráží také v přednáškách v souboru *Interpretation and Overinterpretation*: „Někdy používat texty znamená osvobodit je od jejich předchozích interpretací, objevit jejich nové aspekty, uvědomit si, že předtím byly nesprávně interpretovány, najít nové, podstatně průzračnější intencio operis, které zastínilo a znečistilo přílišné množství čtenářských intencí.“ Je si však vědom, že obě možnosti při každém čtení

textu splývají. „Může se stát, že pouhá hra, která začala jako používání textu, může skončit jako jeho nová plodná interpretace – nebo naopak“ (Eco 2005: 72).

2.3.8 Meze interpretace a nadinterpretace

Přistupme nyní k samotnému jádru teoretického problému, který budeme v druhé části práce aplikovat, a pro nějž bylo důležité seznámit se s pojmy předchozí kapitoly, a to k již několikrát zmíněným interpretačním mezím.

Interpretace je založena na principu neomezené sémiózy, která nemá limity, avšak jen potenciálně. Ze sémiotického hlediska je na místě zdůraznit termín Charlese Sanderse Peirce finální interpretanty. V momentě, kdy se tyto interpretanty zformují, nastává v rámci proudu interpretací odpočinek. Eco tuto Peircovu myšlenku, stejně jako mnohé jiné, přijímá později a tvrdí, že výklad omezuje pragmatický aspekt a univerzum diskurzů. To má souvislost s Ecovým modelem encyklopedie, která představuje síť potenciálních interpretantů, již jsme nuceni při interpretování využívat z toho důvodu, že je tvořena významy veškerých pojmů a zahrnuje i jejich možný vývoj v budoucnosti.

Potenciálně neomezené množství interpretací je dle Eca záležitostí mnoha teorií, které vnímají text jako neohrazený. Je pro ně jen strojem, jenž vytváří nekonečný odklad, a v momentě jeho oddělení od svého původce se pohybuje v jakémsi vakuu eventuálně nekonečné řady možných interpretací“ (Eco 2004: 8). Z hlediska těchto teorií pak není možné vykládat text podle doslovného či konečného významu, jenž Eco stejně vnímá jako neskutečný. Idea neomezené sémiózy objekt výkladu nevylučuje a nevylučuje ani to, že by byla čímkoliv nevázaná, tedy neměla limity. A tak ji nemůžeme vykládat jako volné čtení nebo klást rovnítko mezi ní a hermeneutickým driftem.

Jedny z těchto teorií, vůči nimž se Eco vymezuje, jsou ty tak zvaně radikální čtenářsky orientované. Na tomto principu jsou založeny eseje v *Mezích interpretace*. Eco se domníval, že úloha čtenáře textu je sice důležitá, ale příliš se přeceňuje, na což poukazoval už v *Otevřeném díle*. Ve své přednášce *Interpretace a dějiny* pak provedl exkurz právě do tajů hermeneutického driftu a vyslovil obavu, že v některých, pro něj současných přístupech těchto teorií, lze nalézt podobné ideje jako ve starověku a pár jich i cituje. Jedná se například o chápání textu jako otevřeného vesmíru, kde interpret může objevovat nekonečné množství vzájemných spojení, kdy pak text, jenž tvrdí něco nejednoznačného, je vesmírem nepodařeným (Eco 1995: 43–44).

Onen hermetismus, hermeneutický drift či ještě jinak hermeneutická sémióza, jak se

dočteme v kapitole *Nadinterpretace textů*, tak lze vysledovat i staletí po období, v němž převládal, což je renesance. V ní byla představa působení podobného na podobné až extrémní, založená na vágním pojetí analogie typu „pes je podobný souhvězdí Psa v důsledku homonymie“ nebo zprofanovaný příklad podobnosti příslovce „zatímco“ a podstatného jména „krokodýl“, který by z pohledu hermetismu obstál právě díky onomu nejasnému chápání podobnosti a nejistoty zastavení mechanismu postupu od jedné věci k další, která jí bude aspoň trochu podobná (Eco 1995: 50).

Problém interpretace ale netkví jen v důrazu na čtenářovo konání. Podstatné je i to, jak text vnímáme v obecné rovině. Eco odmítá, že by text mohl znamenat cokoli, co si jeho interpret vymyslí. Původce textu ho může zamýšlet jako jednoznačný, jednoznačné výklady však mohou, ale nemusí vzniknout, naopak se mohou objevit interpretace naprosto rozdílné. Umělecké texty mají dle Eca přirozeně otevřenější charakter sdělení než jiné, protože v nich význam všech sdělení závisí na interpretačních volbách příjemce (Eco 2005: 53). Navíc na rozdíl od běžné komunikace předpokládají kromě sémantické interpretace, jež je základním sémiotickým procesem, i tu kritickou, mající metajazykový charakter a kladoucí si za cíl popsat a vysvětlit, proč text produkuje dané reakce (Eco 2005: 64).

Eco čtenáři neupírá svobodu volby při čtení vybrané knihy, ale poukazuje na to, že ji sami čtenáři rádi uskutečňují v rámci narativního textu („v lese vyprávění“), „protože předpokládají, že některé volby jsou rozumnější než jiné“ (Eco 1997: 16). Tyto rozumné volby pak Eco přisuzuje modelovému čtenáři.

Z výše uvedeného vyplývá, že zkratka musí existovat nějaké limity, které se budou shodovat s právy textu a jež zabrání tomu, aby vznikaly přehnané interpretace nebo byly dokonce považovány za platné. „Máme-li něco interpretovat, pak interpretace musí mluvit o něčem, co musí být možné někde najít a respektovat (Eco 2005: 13),“ tvrdí Eco. Tento kompromis by měl spočívat mezi dvěma póly, jež Eco nazývá případy epistemologického fanatismu. Ten první se týká interpretace jako touhy nalézt význam, jenž byl zamýšlen původním autorem, či jakousi objektivní esenci nezávislou na našich interpretacích. Druhým pólem pak je ono interpretování textů nekonečným množstvím způsobů (Eco 2005: 31).

Stručně řečeno, text a čtenář musí vzájemně spolupracovat, text je však prvotní a musí být jako takový respektován: „Mělo by tak v tu chvíli být jasné, že z hlediska dialektiky předmětů a jeho interpretací se jakýkoliv rozdíl mezi fakty a texty stírá. (...) V tom smyslu, že texty jsou fakty, jsou něčím, co existuje před interpretacemi, a jsou něco, co má přednostní právo, jež nemůže být nijak zpochybňováno (Eco 2012a: 583).

V tomto mechanismu vidí Eco kořeny nadinterpretace. Za neúspěšné považuje

takové interpretace, které nejsou schopné představovat zdroj pro další výklady, nebo je nelze konfrontovat s tradicemi výkladů, jež je předcházely (Eco 1995: 145). K té máme tendenci se uchýlit, pokud zvyšujeme důležitost stop – nejbezprostřednějších prvků, jež jsou očividné, avšak pokládáné za významné přesto, že je lze vysvětlit úsporněji právě proto, že jsou zřejmé, k čemuž nás vede údiv (Eco: 1995: 53). Interpret, jenž hledá sebemenší spojení mezi na pohled odlišnými entitami, snaží se odhalit tajemství nebo se laicky řečeno snaží z minima udělat maximum, neprovádí normální, nýbrž paranoickou interpretaci.

Jak ale odlišíme interpretaci a nadinterpretaci? Eco si tedy stojí za názorem, že kritéria ohraničení interpretace se musí někde vyskytovat: „Už jsem se však rozhodl: je možné stanovit jisté meze; o interpretaci, která je překračuje, můžeme říci, že je špatná anebo přehnaná,“ tvrdí (Eco 1995: 139).

Eco ve svém díle udává několik případů přehnané interpretace, zmiňme například ten, s nímž nás seznámil v přednášce *Pravděpodobné lesy*. Čtenář žádal po Ecovi vysvětlení toho, jak je možné, že jedna z jeho postav neviděla požár, který se reálně tu noc popsanou v knize stal. Předstíral, že se realita stoprocentně slučuje s fikcí, na což Eco nepřistupuje (Eco 1997: 103). Čtenářovým úkolem je totiž nevíru potlačit, teprve pak si dílo vychutná. Ecův čtenář se zachoval jako čtenář paranoidní.

Ukázkovým příkladem špatné interpretace budiž i ta, již předložil italský student vykládající Červenou Karkulku jako proces extrakce a zpracování minerálů za pomoci překladů příběhů do chemických vzorců. Nebudeme ji zde dlouze popisovat, ostatně to za nás udělal už Eco v *Pravděpodobných lesích*, zmiňme jen pointu, a to je závěr: „Pokud na konci příběhu Červená Karkulka už není rumělka, nýbrž rtuť v čistém stavu, jak je možné, že když vystoupí z vlkova břicha, nemá na sobě stále červenou kapuci? Neexistuje ani jedna verze této pohádky, v níž by Červená Karkulka vylezla ven se stříbrnou kapuckou. Takže pohádka pro tuto interpretaci nesvědčí“ (Eco 1997: 122).

Mezemi interpretace pak v knize *Lector in fabula* míní sémantickou aktualizaci všeho, co text jakožto strategie chce skrze operaci se svým Modelovým Čtenářem povědět (Eco 2010, 215). Nemusíme jakožto čtenáři textu najít ten „správný“ výklad, musí však existovat podmínky, jež budou s to odhalit výklady „špatné“: „Proto se text stává parametrem, na jehož základě posuzujeme jeho interpretace, i když to, co daný text skutečně je, nám mohou říkat jen a pouze interpretace“ (Eco 2012a: 583) Stejně Eco mluví v přednášce *Reply* na Rortyho interpretaci svého druhého románu *Foucaultovo kyvadlo*. I skrze tuto interpretaci totiž Eco poznává své dílo, přesto zůstává parametrem svých akceptovatelných interpretací (Eco 1995: 137).

Eco si je však vědom, že se vyskytnou i případy, kdy o správnosti interpretace nepůjde rozhodnout a zároveň bude těžké o ní tvrdit, že je nesprávná (Eco 1995: 62). Hledání interpretace přirovnává k sázce, k níž získáme větší důvěru díky znalosti kontextu: „Rozhodnout, o čem se hovoří, je samozřejmě interpretační sázkou svého druhu. Kontexty nám však umožňují, abychom tuto sázku udělali jistější, než je sázka na červenou anebo černou v ruletě“ (Eco 1995: 65).

Jako příklad uvádí Eco interpretaci ve středověku, kdy byl svět vykládán jako jednoznačný text a moderní vykladači chybně považovali každý text jako beztvary svět. „Texty představují lidský způsob, jak redukovat svět do zvládnutelného formátu, otevřeného intersubjektivnímu interpretačnímu diskurzu. Což znamená, že když jsou do určitého textu vloženy symboly, neexistuje způsob, jak zjistit, která interpretace je ‚dobrá‘, ale stále je na základě kontextu možné rozhodnout, která interpretace je výsledkem nikoliv snahy pochopit daný text, ale spíše výsledkem halucinační reakce adresáta“ (Eco 2005: 28). Jádrem sémiózy je totiž tato dialektika obohacena o kontext.

Důležité pro naši práci je skutečnost, že teorie interpretace by měla očekávat nalezení určitého konsensu v jednotlivých interpretacích textu. Tedy dohodnout se na tom, co text znamená nebo lépe neznámá. Ze všech těchto myšlenek jednoduše vyplývá, že každá interpretace má jistá omezení, a ačkoliv je těžké rozhodnout, co text znamená, budeme schopni určit, co nikoliv s přihlédnutím k textu a jeho kontextu.

V tomto smyslu Eco naráží na Peircovu ideu komunity, již si v *Mezích interpretace* osvojil: „Pro Peirce existuje něco, co překračuje individuální intenci interpreta: transcendentální idea komunity nebo idea komunity jako transcendentální princip. Tento princip není transcendentální v kantovském smyslu, jelikož nepřichází před, nýbrž po sémiotickém procesu; interpretace neprodukuje struktura lidské mysli, nýbrž realita, kterou buduje sémióza. (...) V peirceovské myšlenkové linii můžeme tvrdit, že jakákoli komunita interpretů může během svého společného zkoumání, jakým druhem objektu je text, který právě čtou, často dospět (byť ne-definitivně a mylně) ke shodě o této věci“ (Eco 2005: 48–49). Komunita by tedy na základě konsensu a rozumu měla poskytnout jakousi záruku a umět stanovit interpretační limity a to, do jaké míry můžeme interpretaci přijmout. Stěžejní funkci zde má dohad – osvědčí se ten, jenž se ukáže jako úspěšný, a zvyk – ten si vytváříme při interpretaci znaků světa: „Pokud interpretuji anebo definuji jisté prvky jako schopné přeměny na zlato (tak, jako to dělali alchymisté), pokud si vypěstuji zvyk, který mě vede k pokusům o takovou přeměnu, a jestli výsledkem celého toho procesu je, že jsem zlato v kelímku nezískal, každý rozumný člen společnosti má právo říci, že moje interpretace je –

alespoň nyní – neakceptovatelná, protože vytváří neúspěšný zvyk“ (Eco 1995: 144). Výsledek zvyků pak podněcuje další interpretaci, a proto je dobré, aby ji komunita kontrolovala. Na základě zvyků v rámci komunity pak důvěřujeme věcem, které jsme na vlastní kůži nezažili.

Zároveň však Eco dodává, že neshoda o privilegované interpretaci nevylučuje neshodu o těch „kontinuálně nelegitimních“. Jinými slovy, vždy lze najít nějakou „špatnou“ interpretaci, kdy si čtenář přizpůsobil text k obrazu svému. „Toto pravidlo říká, že vnitřní koherence textu musí být brána jako parametr pro jeho interpretace. K tomu je zapotřebí alespoň na okamžik disponovat nějakým metajazykem, který nám umožní porovnat daný text a jeho sémantické či kritické interpretace. Jelikož každá nová interpretace text obohacuje a text sestává ze své objektivní lineární manifestace plus interpretací, jichž se mu dostalo v průběhu dějin, měl by tento metajazyk umožňovat srovnání mezi novou interpretací a těmi starými,“ píše Eco (Eco 2005: 70).

Ideu komunity přijímá Eco jako jeden z pěti parametrů omezujících interpretaci. Tato kritéria přehledně podal Giampaolo Proni ve svém článku *Umberto Eco and Charles Peirce: A slow and respectful convergence*. Limity interpretace jsou tedy za prvé – pragmatické, kdy jsou interpretace založeny na zvyku. Za druhé je zde přítomné univerzum diskurzu. Každá interpretace musí být součástí univerza diskurzu, jenž je zase součástí teoreticky neomezené encyklopedie. Za třetí – implicitní kompetence, což znamená, že každý text musí být vykládán na základě kompetence, která ho aktualizuje v té nejkoherentnější podobě, myšleno s respektem k podmínkám jeho produkce. Za čtvrté – vnitřní soudržnost. Interpretační hypotéza, kdy část textu musí rovněž fungovat v rámci celého textu. A za páté – komunita, tedy tendence interpretovat text tak, že se v komunitě shodnou na základních hypotézách. Všechna dohromady pak tvoří základ otázky pragmatiky textu vybudované právě na teorii interpretace Charlese Sanderse Peirce (Proni 2015: 34).

2.3.9 Kultovní dílo a intertextualita

K naší práci je nutné objasnit si i pojem kultovní dílo. Eco se mu věnuje v eseji *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*. Ačkoliv tento pojem demonstruje na filmu *Casablanca* a ukazuje, proč je právě tento snímek kultovní, jeho myšlenky a závěry lze aplikovat i na literaturu.

Casablanca vykazuje znaky kultovního filmu, protože nabízí nejen psychologicky propracované postavy, ale celkově je hotovou „laboratoří pro sémiotický výzkum textových

strategií“ (Eco 1987: 197). *Casablanca* splňuje veškeré požadavky pro to, aby se stala kultem. První podmínkou je oblíbenost. Fanoušci citují hlášky z filmu, různě se sdružují a podobně. To samostatně však není dostačující. Eco se domnívá, že podstatou kultovních děl je jejich rozpojitelnost. To znamená, že je lze rozložit na části takovým způsobem, že si můžeme zapamatovat část vztahu k celku. Dílo tak dokáže žít ze své nekoherentnosti, zobrazovat mnohem víc než jen svou ústřední myšlenku, stát se „živoucím příkladem živoucí textovosti“ (Eco 1987: 198). Na tomto místě Eco zdůrazňuje, že díla nejsou tvořena autory, ale díly, texty nejsou pak tvořeny ničím jiným než texty. Jiné dílo si z toho původního může vzít jen vybrané motivy, tudíž zde hraje důležitou roli intertextualita a fakt, že díla vzešlá z toho původního mezi sebou komunikují bez záměrů jejich autorů.

Eco nezajímá intertextualita ve smyslu použití určitých stylistických rysů nebo narativních způsobů, ale citace, které jsou v textu rozpoznatelné, a intertextový dialog: „Intertextovým dialogem myslím projev, jímž daný text působí jako ozvěna předchozího textu“ (Eco 2005: 98). V některých případech pak půjde o využití intertextové encyklopedie, kdy jsou texty citovány z textů jiných, a tím, že známe zcela nezbytně a samozřejmě ty předchozí, můžeme porozumět těm novým a užít si je (Eco 2005: 99).

Intertextuálními rámci pak Eco označuje stereotypní situace vycházející z předchozí textové tradice, jež zaznamenává naše encyklopedie. Jako příklad dává útok podezřelého a jeho následné zastřelení policií. Tato situace postrádá „kouzlo“, nevímáme ji s určitou fascinací. Takové rámce, které ji mají, nazývá intertextuálními archetypy. Intertextuální archetypy indikují narativní situace, které se často opakují, bývají citovány nebo recyklovány jinými texty a jejich čtenář nebo divák má pak pocit *déjà vu*. *Casablanca* těmito archetypy disponuje – každý herec opakuje party zahrané při jiných příležitostech a žije život stereotypně. Tvůrci filmu *Casablanca* s nimi pracovali záměrně: „Víme také, že aby posílili děj, vkládají scénáristé do filmu všechna možná klišé z filmové a literární historie, čímž ho změňjí v jakési muzeum pro filmové fanoušky. Film pak slouží jako nějaká sběrna archetypů“ (Eco 1997: 170).

Kultovní díla jsou tak ta, jež jsou zobrazeny díly předchozími, nejsou dílem jedním, ale „těmi díly“, a proto fungují. Pro porozumění kultovním dílům a jeho intertextualitě bývá zapotřebí i jistá intermediální kompetence, kdy jejich recipienti musí znát i jejich okolnosti a fámy kolem nich.

2.3.10 Remake a retake

Teorii remaku a retaku se Eco věnuje v *Mezích interpretace* v rámci kapitoly *Jak interpretovat seriály*, která se zaměřuje na fenomén opakování. Sice se v ní soustředí především na postmoderní estetiku, teorii obecně však můžeme aplikovat i na naši problematiku.

Se serialitou Eco zachází jako se synonymem pro opakující se umění (Eco 2005: 94). Ve stati ho pak zajímá ta serialita, jež pohlíží na něco, co na první pohled vypadá jinak než něco jiného. Patří sem retake, remake, seriál a sága, pro naše účely postačí si představit první dva typy.

Jako příklad retake Eco uvádí román Alexandra Dumase *Tři mušketyři po dvaceti letech* nebo pokračování *Hvězdných válek*. Jsou to případy, kdy se vezmou postavy z původního, staršího díla, a opět se s nimi pracuje v pokračování jejich příběhů. Opakují se tedy především postavy, které zažívají nová dobrodružství, ve všeobecnosti však retake k opakování odsouzen není (Eco 2005: 102). Lze to vidět na příkladu textu *Zamilovaný Roland*, jenž je tím původním, a jeho retaku *Zuřivý Roland*: „Boiardo a Ariosto obohatili štědrá dávkou ironie materiál, jen byl velmi ‚vážný‘ a byl také ‚brán vážně‘ předchozími čtenáři“ (Eco 2005: 102).

Remake je dílo, jež převypráví dřívější příběh, který zaznamenal úspěch. Jako příklady remaku uvádí Eco různé verze Dr. Jekylla a pana Hyde (Eco 2005: 96). Stejně jako retake se může i remake opakování vyhnout: „Dějiny umění a literatury jsou plné pseudoremaků, které dokázaly pokaždé říci něco jiného. Celý Shakespeare je remakem dřívějších příběhů. ‚Zajímavé‘ remaky mohou tudíž uniknout opakování“ (Eco 2005: 102).

3 Analytická část

V této kapitole se seznámíme s metodou, kterou budeme využívat při zpracování vlastní analýzy dvou knih Lewise Carrolla – *Alice's Adventures in Wonderland* a jejího pokračování *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Vysvětlíme, proč jsme si vybrali právě tyto dvě knihy, a následně se pokusíme aplikovat Ecovu teorii na vybrané interpretace těchto textů od jiných autorů, přičemž budeme sledovat vybrané aspekty. Zformulujeme hypotézu a možné problémy, jež se se vztažením této teorie budou pravděpodobně pojit.

Jako každé dílo s estetickou hodnotou jsou obě *Alenčiny* knihy otevřená díla. Jejich interpretace by přesto měla mít nějaké limity. Předpokládáme tedy, že některé z nich je budou překračovat a jiné budou vycházet z díla a jeho dialektiky se čtenářem. V druhé části naší práce tak shromáždíme a zanalyzujeme nejznámější interpretace vybraného díla a pokusíme se vysvětlit, z čeho vycházejí a proč a do jaké míry se liší od naší interpretace. Tu budeme považovat za výchozí a vzhledem k tomu, že si při jejím vzniku budeme držet Ecovy metody, nemůžeme ji vyloučit jako „špatnou“, ale také ji nesmíme považovat za jedinou možnou.

Vytvoříme tak případovou studii na základě Ecovy metody, která nám z vývojového hlediska uvažování nad textem přijde nejucelenější a dobře aplikovatelná v praxi. I ona má však některé sporné či nejasně definované body, které je nutné zde uvést a vysvětlit, jak jim rozumíme a jak s nimi budeme pracovat.

Naší hypotézou je, že některé interpretace *Alenčiných* knih jakožto otevřených děl budou ještě korespondovat s koherencí textu příběhu, jiné pak budou diskurz patřičnosti textu překračovat. Z tohoto předpokladu pak vyplývá v druhém případě otázka, zda se bude jednat o díla nová, respektive zadaptovaný původní text, remake nebo o paranoické interpretace. Proto si myslíme, že bude vhodné předem rozlišovat hledisko, s jakým jednotlivý interpret k textu přistupuje, na vědecké a nevědecké. V rámci vědeckých interpretací půjde o snahu pochopit text, a proto budeme moci odlišit interpretaci od nadinterpretace. U nevědeckých interpretací budeme operovat i s charakteristikou remaku, který vždy přináší něco nového, což není na škodu. Nevyhneme se ale ani rozlišení na interpretaci a paranoickou interpretaci, protože toto čtení má být primární, a tak budeme stát před problémem, zda jsou jednotlivé výklady označené jako nevědecké ještě přehnané, nebo už remaky. V úvahu musíme vzít i převod z jednoho média do druhého, proto některé tvořivé výklady budou spadat pod kategorii adaptace.

3.1 Aplikace Ecovy teorie na vybrané dílo

Vlastní interpretace *Alenky* bude důležitá pro určení aspektů, které považujeme za stěžejní. Budeme je sledovat i v ostatních výkladech proto, abychom pro každý uplatnili stejné měřítko hodnocení. Pořadí těchto aspektů nebereme jako pevně dané, protože se budou ve velké míře prolínat. Předpokládáme, že se nám při tom budou leckdy hodit i některé výrazy z Ecovy terminologie.

Středem našeho zájmu bude hlavní postava *Alenky*. V první řadě půjde o pozorování proměny její identity uvnitř díla. Tuto metamorfózu identity hlavní postavy nazval Gilles Deleuze jako popřenou a následovanou ztrátou vlastního jména (Deleuze, 2013, s. 11), což si rozebereme hlouběji, aby nám to pomohlo porozumět dynamice díla. Dalším důležitým rysem, jehož si budeme v interpretacích všimát, bude chování hlavní hrdinky vůči okolnímu světu a naopak. Příběh *Alenky* totiž vychází z viktoriánské doby a my předpokládáme, že ji bude vlivem kontextu reflektovat. Ne všechny výklady však vznikly ve stejném období jako Carrollovo dílo, a tak je možné, že jednotlivá období si budou Alenčino dobrodružství přivlastňovat či jinak připodobňovat, nebo jej měnit, aby se přizpůsobil požadavkům doby. S tím se budou zřejmě měnit i výklady Alenčina chování. Dále pro nás bude důležité definovat kontext a zaměřit se na ty interpretační prvky, které už stojí mimo něj. Okolnosti vzniku díla uvedeme v kapitole předcházející samotné analýze, abychom je pak případně v interpretaci doplnili, a pomohli tak kontext definovat. Nejlépe to půjde odlišit díky určení toho, s jakou měrou interpreti vykládají *Alenku* pomocí prvků ze života empirického autora, jež si představíme v kapitole 2.3. A jako poslední aspekt nás bude zajímat žánr, který interpret *Alence* přisuzuje a který souvisí s určením modelového čtenáře.

Ecovu koncepci interpretace, nadinterpretace a mezí interpretace jsme vysvětlili a její uvedení do praxe bude obnášet otázku nejen hranic interpretace, ale i kontextu a encyklopedie, jež se s nimi pojí. Pokud limity interpretace existují a zajišťuje je zvyk, univerzum diskurzu, aktualizace textu s respektem k podmínkám jeho produkce, vnitřní koherence, komunita a konsensus stanovený s ohledem na základní hypotézy uvnitř ní, ne vždy to bude jednoduché. Budeme se muset pokusit rozhodnout, co je ještě součástí kontextu, a co ze života empirického autora už nadinterpretace, či odlišit interpretaci od použití textu.

Jako stěžejní termíny kromě interpretace, jejích limitů a nadinterpretace považujeme právě použití textu. To Eco vnímá dvojitým způsobem, pozitivně i negativně. Negativní pojetí lze vysledovat snadno a v teoretické části jsme uvedli k jeho pochopení několik Ecových

příkladů. Jedná se o situace, kdy čtenář do textu zanáší prvky ze své vlastní zkušenosti nebo života empirického autora, vidí v něm věci z autorova nevědomí či za vším tuší mystické symboly a podobně. Tato aktivita je nevědecká a patří mimo kompetenci modelového čtenáře vyššího stupně, jenž k textu přistupuje s intencí jej vyložit a nalézt záměr textu, který respektuje a dotváří jej. A pokud se interpret takto nechová, text používá, a to Eco považuje za záporné. Zmínili jsme ale také, že Eco toto čtenářovo jednání považuje někdy i za vhodné. Myslíme si, že tuto skutečnost lze spojit právě s jeho pojmem remake. Pokud remake převypráví dřívější příběh úspěšného díla a pokaždé je schopen říci něco jiného, je nasnadě si položit otázku, zda některé výklady *Alenky* nebudou nadinterpretací, ale právě remakem. O remaku se můžeme bavit pouze v rámci estetického umění, možná právě proto Eco udává příklady vždy právě z něj.

Proto nám přijde nasnadě rozdělit vybrané interpretace na vědecké, jež budou text vykládat s vidinou nalezení jeho záměru, a nevědecké nebo tvořivé, které přijdou s něčím novým, a text tak přetváří. Díky analýze z pohledu vyjmenovaných sledovaných aspektů pak budeme moci rozhodnout, v jakých případech se jedná o interpretaci, použití textu, nadinterpretaci či paranoickou interpretaci nebo spíše o remake. V rámci interpretačního přenosu z jednoho média do druhého se pak budeme bavit o adaptaci. S tímto pojmem nás Ecova metoda neseznámila, přesto bude důležitý zejména v případě novodobých interpretacích *Alenky*, které v práci zmíníme, od kreslených a hraných filmů a seriálu po počítačové hry.

3.2 Alenka v říši divů jako předmět zkoumání

Pro naši analýzu jsme si vybrali Carrollovy knihy o Alence z toho důvodu, že o nich můžeme uvažovat jako o kultovním díle. Jak jsme vyložili na Ecově příkladu snímku *Casablanca*, abychom mohli prohlásit dílo kultem, musí splňovat požadavky oblíbenosti a především rozpojitelnosti. *Alenka* je po více než sto padesáti letech od svého vydání dílo živé, citované, hojně analyzované. Existuje bezpočet interpretací *Alenky*, z nichž si některé berou z původního textu jen pár motivů a zbytek si dotváří. Nechybí ani výklady, jež oba romány zneužívají. Z toho důvodu nám přijde důležité pokusit se najít „špatné“ interpretace *Alenky*, eliminovat je a ukázat ty, které vycházejí primárně z textu. Důležitost intertextuality ale nelze popřít a nejcitelnější je ve filmových adaptacích tohoto Carrollova románu a jeho remacích. *Alenka* zaznamenala úspěch a její příběh byl tolikrát převyprávěn, že se remakům podařilo přijít s něčím novým a uniknout opakování. I zde se ukazuje vhodnost aplikace

Ecovy ucelené metody. V *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* pak spatřujeme ukázkou retaku, již stvořil sám Carroll tím, že vzal některé postavy z prvního dílu a napsal pokračování jejich příběhu. Pojem retake ale pro naši studii nebude jinak důležitý, a proto jej více používat nebudeme.

3.3 Lewis Carroll

Osobnost Lewise Carrollova je opatřena mnoha tajemstvími a mýty, plynoucími z rozličně zpracovaných biografii a tendencí přisuzovat veškeré motivy z *Alenky*³ předobrazům z Carrollova života. My se analýzou Carrollovy osobnosti zabývat nebudeme především z toho důvodu, že by to překročilo rámec této práce a oboru. Rovněž přijímáme Ecovu myšlenku, že empirický autor by neměl být základním stavebním kamenem interpretací. Ty by měly vycházet především z textu jako takového za spolupráce čtenáře, který jej musí respektovat. Některé skutečnosti však zmínit musíme, a v tomto smyslu nesouhlasíme s Ecem, že by nás empirický autor vůbec nezajímal, je důležitý pro kontext díla. Ten tvoří právě Carrollův život stejně jako různé mýty, jež přispěly k vzniku interpretací *Alenky* na základě života jejího autora a psychoanalytických interpretací, a právě ty budeme v práci rozebírat, posuzovat a hodnotit. V této části však pro přehlednost udáme pouze Carrollovy biografické údaje a navážeme na ně okolnostmi vzniku obou knih o *Alence*.

Charles Lutwidge Dodgson, jak zní Carrollovo vlastní jméno, byl matematik, logik a spisovatel. Narodil se 27. ledna 1832 ve vesnici Daresbury v anglickém hrabství Cheshire a byl třetí z jedenácti dětí. Vzhledem k umístění vesnice tak vyrůstal v izolaci, už odmala psal latinské básně a pro potěchu svých sester hrál loutkové divadlo. V dětství se projevoval i jeho smysl pro humor a fantazii a radost z pobavení mladších dětí. Dodgson prošel domácím učením, jež ho mělo připravit k nástupu na střední školu Rugby School. Po jejím vystudování v roce 1849 následoval stopy svého otce a v roce 1851 začal chodit na kolej Christ Church v Oxfordu, kde studoval matematiku. V té době ho postihla a těžce zasáhla zpráva o smrti jeho matky, s níž měl blízký vztah. Přesto se mu školu podařilo dokončit. Očekávalo se, že se po vystudování stane knězem, jak to určovala pravidla. Byl sice vysvěcen na jáhna, na kněze však nikoliv. Existuje spousta domněnek o tom, proč se tak nestalo, přes Dodgsonovu koktavost a stydlivost nevhodné pro kázání po střízlivý postoj k církvi (Strong 1971: 70). Na akademické půdě však zůstal jako lektor matematiky, tak působil do roku 1881 a s touto

³ Pro obě analyzovaná díla budeme používat krátký souhrnný název *Alenka*.

univerzitou byl spjat až do své smrti v roce 1898.

3.4 Okolnosti vzniku

V roce 1855 se děkanem Christ Church stal Henry Liddell, jehož prostřednictvím se Dodgson seznámil o pár měsíců později s jeho dětmi – synem Harrym a dcerami Lorinou, Alice a Edith. S nimi si vytvořil velmi blízký vztah, vyprávěl jim příběhy a rád je fotografoval, fotografování bylo jeho koníčkem. Nejbližší měl však právě k Alice Liddell. Z této skutečnosti pramení několik mýtů či spekulací o Dodgsonově sexuální orientaci, což se odráží i v psychoanalytických interpretacích jeho díla, jak si ukážeme v dalších kapitolách.

S Liddelovými dětmi podnikal Dodgson různé výlety. 4. července 1862 vyrazili na výlet do malé vesnice Godstow podél řeky Temže, kde si dali čaj. Carroll vyprávěl v té době desetileté Alice a jejím sestrám improvizovaný příběh o dívce, která spadla do králičí nory do světa, v němž se nedalo nic předvídat (Woolcott 1971: 81). Na radu malé Alice jej pak obohatil novými myšlenkami a sepsal. Do svého deníku si, jak v roce 1962 citoval W. H. Auden ve své studii *Today's 'Wonder-World' Needs Alice*, 13. listopadu onoho roku zaznamenal: „Začal jsem psát pohádku pro Alice – doufám, že ji dokončím do Vánoc“⁴ (Auden 1971: 30). Ve skutečnosti byl však text díla dokončen 10. února roku 1863.

Dodgson připravil rovnou dvě soukromé verze první *Alenčiny* knihy, tehdy ještě pod názvem *Alice's Adventures Under Ground*. První z nich byla s největší pravděpodobností zničena samotným autorem poté, co připravil lepší, propracovanější kopii, jíž následně přednesl Alice Liddell 26. listopadu 1864 (Phillips 1974: 16). Tato verze dokonce obsahovala sedmatřicet ilustrací pocházejících přímo z Dodgsonova pera.

Kolem Vánoc roku 1864 Dodgsona přesvědčili přátelé k publikaci *Alenky*, a tak byla rozšířena. První vydaná verze z roku 1865 vyšla pod názvem *Alice's Adventures in Wonderland* a už v sobě měla kresby Johna Tenniela, jež se reprodukují dodnes a jsou s tímto dílem nerozlučně spjaty. Kniha už vyšla pod pseudonymem Lewis Carroll⁵, který vycházel ze spisovatelova vlastního jména. S vydáním knížky přišel úspěch u kritiky i čtenářů, ačkoliv se tak nestalo hned, a ne všechny reakce byly úplně pozitivní. Panovaly například názory o překombinovanosti nebo absurdnosti příběhu, jež přináší akorát zklamání a podráždění (Auden 1971: 33).

⁴ V práci využíváme vlastního překladu jednotlivých interpretací *Alenky*.

⁵ Dále už jen Carroll.

Neuběhl ani rok od publikování díla a Carroll začal zvažovat pokračování. V jeho realizaci si však dal načas, navíc se objevily problémy s hledáním ilustrátora, protože Tenniel práci na další *Alenčině* knize zprvu odmítl. Nakonec ji však poté, co i několik dalších ilustrátorů nabídku zavrhl, přijal. Pokračování *Alenčiných* dobrodružství pak vyšlo ke konci roku 1871 jako *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*.

Obě knihy se staly fenoménem a jejich popularita rostla i díky tomu, že byly přeloženy do více než sedmdesáti jazyků (Irwin 2001: 13). Aspoň nějaké postavy z něj z nás většina z nás, nejen příznivci tohoto díla si vybaví i citáty z knih jako „Curiouser and Curiouser“, „We’re all mad here“ či “Why is a raven like a writing-desk?“. Alexander Woolcott ve své studii mluví o *Alence* jako součásti světového folklóru, jež se do něj zakořenila podobně jako legenda o Popelce.

3.5 Vlastní interpretace

Na tomto místě se pokusíme o vlastní analýzu *Alenky* vycházející z díla, avšak v kooperaci s (nejlépe modelovým) čtenářem. Budeme se tedy snažit interpretovat díla tak, jako modeloví čtenáři, a respektovat text a kontext. Sledovat přitom budeme ty aspekty, které jsme vyjmenovali v kapitole 2.1. Netvrdíme, že naše interpretace je správná, či dokonce jako jediná správná, ale budeme z ní vycházet při rozboru různých výkladů *Alenky* již existujících. Pomůže nám tedy k odhalení interpretací, jež korespondují s koherencí textu příběhu a které překračují diskurz patřičnosti textu.

Můžeme říci, že empirickým autorem *Alenčiných* knih byl Lewis Carroll a prvním empirickým čtenářem samotná Alice Liddell. Z okolností vzniku a žánru knihy, který si ještě přiblížíme, vyplývá celkem jednoznačně, že by modelovým čtenářem *Alenky* měl být někdo, kdo dokáže přistoupit na dobrodružství, jež Alenka zažívá, a otevřít se imaginaci či dát průchod své fantazii. Což jsou vlastnosti, které se plošně připisují právě dětem, neznamena to však, že by jimi nemohli disponovat dospělí.

Modelový čtenář by měl při čtení *Alenky* aktivně využívat svou encyklopedii. V ní by měly být zahrnuty vědomosti o obecném dění v reálném světě a přírodě, ale také o chodu viktoriánské společnosti, aby poznal, že se postava Alenky vymyká standardům tohoto chování. Že příběh Alenčina dobrodružství se děje za viktoriánské éry, tedy i doby, v níž žil jeho autor, dokazují například právě některé normy chování, kterými se Alenka snaží řídit. Čtenář si jistě všimne jejího klanění se, pokud se vítá s ostatními. Modelovému čtenáři však

neunikne, že *Alenka* nezapadá do stereotypu typických dětských postav – není totiž ani hrubá, ani příliš milá. Prostřednictvím dialogů s lidskými i zvířecími obyvateli říše divů přicházíme do styku s Alenčinou zvědavou a mírnou povahou, která se mnohdy mění v autoritativní a výbušnou. Tím se Alenka vymyká předsudkům o poslušných viktoriánských dívkách.

Po pádu králičí norou, než začne pronikat do tajů říše a jejich obyvatel, začne plakat ze zoufalství a komandovat sama sebe. Vysvětluje to hrou na rozdvojenou osobnost, kdy tu „neposlušnou“ ta druhá, racionální Alenka, poučuje a radí jí: „‘Come, there’s no use in crying like that!’ said Alice to herself, rather sharply. ‘I advise you to leave off this minute!’ She generally gave herself a very good advice (though she very seldom followed it), and sometimes she scolded herself so severely as to bring tears into her eyes (...). ‘But it’s no use now,’ thought poor Alice, ‘to pretend to be two people! Why there’s hardly enough to make one respectable person!’“⁶ (Carroll 2001: 43). Kromě toho si nakazuje, aby se styděla, jak příkazují rádi dospělí dětem. Postupem času se ukáže, že nejlépe poradit Alence dokáže jen ona sama. Když kolikrát žádá o radu někoho jiného (Holubici nebo například Žabího lokaje), dotýčný jí poradí nesmysl nebo vede monolog a dělá, že Alenka vůbec není přítomna a na nic se neptala. Nehledě na to, že když chce něco vysvětlit, dostane se jí jen vysvětlení opisem, nelogické nebo úplně nesmyslné.

Stále však převládají v příběhu momenty, kdy se hlavní postava raději krotí a příliš neprojevuje nespokojenost. V určitých situacích se podřídí nebo mlčí, pokud vyhodnotí, že to tak bude lepší: „‘But she must have a price herself, you know,’ said the Mouse. ‘Of course,’ the Dodo replied very gravely. ‘What else have you got in your pocket?’ He went on, turning to Alice. ‘Only a thimble,’ said Alice sadly. ‘Hand it over here,’ said the Dodo. Then they all

⁶ V práci budeme citovat anglický originál textu *Alenky*, protože jeho české překlady jsou jen dalšími interpretacemi Carrollova textu a pozměňují jej už jen z toho důvodu, že je psán angličtinou 19. století a obsahuje bezpočet specifických slov. Z toho důvodu nám přijde důležité držet se originálu s výjimkou vlastních jmen, jejichž české překlady se vžily. V názvu práce se také proto objevuje český překlad, kterým odkazujeme spíše k postavě než k první knize. Pro porozumění a pořádek však budeme dávat českou verzi citací v překladu Aloyse a Hany Skoumalových z roku 1961 do poznámek pod čarou: „,No tak, pláčem nic nespravíš,‘ spustila na sebe zhurta Alenka. ‚Hned přestaň, to ti radím!‘ Obyčejně si radila dobře (ač málokdy uposlechla) a někdy si tak zostra vyhubovala, až jí vyhrkly slzy do očí; a jednou, jak si vzpomíná, málem si napohlavkovala za to, že jak hrála sama se sebou krocket, švindlovala; ona totiž ta zvláštní holčička ráda dělala, jako by byla ve dvou osobách. ‚Ale dělat, že jsem ve dvou osobách, to teď nejde,‘ řekla si nešťastná Alenka, ‚Zbývá mě ani ne na jednu pořádnou osobu!‘ “ (Carroll 2010: 13–14).

crowded round her once more, while the Dodo solemnly presented the thimble, saying, 'We beg your acceptance of this elegant thimble,' and, when it had finished this short speech, they all cheered. Alice thought the whole thing was very absurd, but they all looked so grave that she did not dare to laugh; and, as she could not think of anything to say, she simply bowed, and took the thimble, looking as solemn as she could" (Carroll 2001: 55).⁷ To provádí i v situacích, kdy je někdo povýšeně rozhodnut o své pravdě, přestože mluví nesmysly a Alenka je dokáže pádnými argumenty vyvrátit. I tak se však dozvídá, že je hloupá nebo že nesmysly říká právě ona. Z textu se zdá, že Alenka postrádá stálé sebevědomí, které kolísá stejně jako její identita. Z toho důvodu se jí nedaří prosadit vlastní názor nebo přání, a proto jí jsou neustále recitovány básně, jež ji nezajímají.

Přemíra komandování se s postupem času stane společně s neustálými metamorfózami věcí tím, co Alence na říši divů nejvíce vadí. Pokud se jí něco nelíbí, objeví se situace, kdy se nebojí to říct nahlas, ozvat se či rovnou vzepřít. To může být chápáno jako reakce proti didaktickému poučování staršími. Možná je to i jeden z důvodů, proč je na rozdíl od jiných knih určených primárně pro malé čtenáře dodnes Carrollova *Alenka* tak populární.

S vývojem příběhu se ale Alenka stává sebevědomější dívkou a diktátu dospělých se dokáže vzepřít. Pravidla dospělého světa však aplikovat musí stále, jako je tomu tak v případě šachové partie v druhé knize *Through the Looking-Glass*. V této části Alenka musí ctít zvyklosti dospělých a světa za zrcadlem, aby se stala královnou celé říše divů.

Dostaňme se však k tomu, jak se chová samotný text. Můžeme jej zařadit do žánru pohádky? Leccos tomu nasvědčuje. Jedná se o fikci, v níž se dějí nadpřirozené věci a zvířata byla obdařena řečí, na což musí čtenář přistoupit. Možná lepší výraz než „nadpřirozené“ by byl pojem „nereálné“ v našem světě. Alenka se sice vlivem konzumace obsahu lahviček s nápoji proměňuje co do velikosti, což jí přijde zvláštní, avšak to přijímá a nepátrá po tom, zda za touto skutečností vězí nějaká vyšší síla. Dětské postavy, které se ocitly v jiném světě nebo se do něj cíleně vydaly, bývají často hlavními postavami pohádek, to se týká i Carrollovy doby. Autor rovněž vychází z toho, že se hlavní postavě něco zdálo, a to je další oblíbený pohádkový rys. Je ale na místě si uvědomit, že i žánry nejsou neměnné nebo se

⁷„Ale ji také musíme odměnit cenou,“ řekla Myš. „Samozřejmě,“ odpověděl se smrtelnou vážností Blboun. „Co máš ještě v kapse?“ „Jenom náprstek,“ řekla smutně Alenka, „Sem s ním,“ řekl Blboun. Znovu obklopili Alenku a Blboun jí slavnostně odevzdal náprstek se slovy: „Ráčiž přijmout tento roztomilý náprstek,“ a když ten krátký proslov dopověděl, všichni křikli hurá. Alence to připadalo hloupé, ale oni se tvářili tak vážně, že jí zašla chuť; a protože jí žádné vhodné slovo nenapadlo, jen se uklonila a velmi vážně přijala náprstek“ (Carroll 2010: 23).

přizpůsobují době, a tak *Alenku* jakožto potenciálního zástupce pohádky nebo dětské literatury srovnáme s tituly ze stejného období. Elsie Leach k tomuto účelu jmenuje překlad knihy *Household Tales* bratří Grimmů z roku 1823 (Leach 1971: 122). Všimá si také, že Carroll nebyl jediný, kdo vtiskl pohádkové prvky novým vyprávěním pro děti. Ostatní autoři se ale drželi pravidla, že dětské knihy mají své recipienty vést k tomu, aby se z nich staly ctnostné a rozumné dospělé bytosti. Leckdy měly knihy pro ně určené i zastrašovací funkci.

Carroll tento požadavek opouští a o vzdělávací funkci jeho románů ve smyslu dobových očekávání v *Alence* nemůže být řeč. Tyto stereotypy však reflektuje, například na začátku knihy, když Alenka váhá, zda má vypít lahvičku s nápisem „Drink me“ i přes možnost, že je plná jedu: „‘No, I’ll look first,’ she said, ‘and see whether it’s marked “poison” or not’; for she had read several nice little stories about children who had got burnt, and eaten up by wild beasts, and many other unpleasant things, all because they *would* not remember the simple rules their friends had taught them: such as, that a red-hot poker will burn you if you hold it too long; and that if you cut your finger very deeply with a knife, it usually bleeds; and she had never forgotten that if you drink much from a bottle marked ‘poison,’ it is almost certain to disagree with you, sooner or later“⁸ (Carroll 2001: 42). Toto její gesto můžeme interpretovat dvěma způsoby – buď se Alenka bezhlavě bez hlubšího úsudku vrhá do dobrodružství, protože na lahvičce chybí nápis jed, a proto je tekutina v ní považována za neškodnou, nebo se naopak řídí pravidly viktoriánské společnosti a poslechne příkaz napsaný na lahvičce. Tak či onak, text je vystavěn tak, že to můžeme vnímat jako satiru, narážku na neustálé vzdělávání, které zbavuje děti přirozenosti a určuje jim normy chování. A to jsme ještě nezmínili básně a říkanky v knize, jež jsou nesčetněkrát právě parodií didaktismu, bezduchého memorování a následného přednesu veršů dětmi. Tyto říkanky zde podrobovat analýze ale nebudeme, protože nejsme jejich modeloví čtenáři – nevyrostali jsme v anglickém prostředí a původní básně neznáme, ani nejsme anglisté. Obě tyto skupiny by vám však nejspíše řekly, že původní, parodované texty jsou snadno rozpoznatelné⁹.

⁸ „Ba ne,“ řekla si, „napřed se podíváme, jestli tam není označení *jed*.“ Co se už načetla hezkých povídek o tom, jak děti uhořely, jak je divá zvěř sežrala a mnoho jiných nepříjemností je potkalo jen proto, že nedbaly prostých poučení, která jim jejich přátelé vštěpovali; tak např.: že se spálíš, když držíš moc dlouho v ruce žhavý pohrabáč, že ti obyčejně teče krev, když se hodně hluboko řízneš nožem, a také nezapomínala na to, že když si pořádně přihne z lahvičky označené *jed*, dříve nebo později ti to nebude dělat dobře“ (Carroll 2010: 13).

⁹ Aloys a Hana Skoumalovi si při českém překladu byli tohoto vědomi, a tak nahradili názvy zprofanovaných

V *Alence* tak chybí i apel čtenářovu „rozumovost“. Nelze to chápat tak, že modelový čtenář by měl být hloupý, ale spíše by se měl oprostít od lpění na racionálním vysvětlení situací popsaných v knize a uvědomit si fakt, že text nemá didaktický účel a nesnaží se ho poučovat. Musí přistoupit na to, že je v pořádku, že Alenka obsah vypila, protože fikční svět říše divů se řídí jinými pravidly. Ne těmi, jakými reálný svět, kde by zřejmě zvítězila opatrnost a podezíravost. To souvisí s hypotézou, jíž jsme stanovili před chvílí, a to s tím, že čtenář by se příběhu měl otevřít a upustit uzdu fantazii. Jak jsme si však popsali v teoretické části věnované Ecovi, čtenář musí vycházet primárně z textu, a tak se budou objevovat interpretace *Alenky*, kdy si čtenář ono „otevření se“ fantazii vyložil neomezeně či text používal dle svého uvážení bez ohledu na jeho limity.

Co se týče žánru, už jsme naznačili, že *Alenka* vykazuje některé znaky pohádek a vyprávění pro děti, současně však obsahuje prvky, které toto vymezení překračují. Předně se nejedná o prostou naraci či formu bez syžetu, obzvláště její druhý díl. Tyto jednoduché formy jsou typické pro pohádky, a v případě *Alenky* tak nelze jen tak říci, že se jedná o tento žánr. Jestliže bychom jako *intentio auctoris* považovali sepsání pohádkového příběhu pro malé děti, v průběhu čtení bychom přišli na myšlenku našeho závěru díky rozličným pasážím textu, jež by jej vyvrátily. K tomu spoustu motivů nebo metafor směřuje ke světu dospělých. Jan B. Gordon jako důkaz uvádí fakt, že *Alenčiny* příhody byly přeloženy do více než sta jazyků a dialektů. To prý patří k okruhu komunikace dospělých, zatímco dětská říše má vlastní interní formy komunikace méně závislé na lingvistickém překladu. Proto by *Alenka* měla patřit spíše mezi dekadentní literaturu pro dospělé (Gordon 1971: 128). Dozajista je to zajímavá myšlenka, nicméně ve své obecnosti by se měla týkat i dalších textů a jednoduše znamenat, že veškeré úspěšné tituly určené dětským čtenářům by automaticky znamenaly přesah do světa dospělých. Je na uvážení, do jaké míry to pramení ze samotného textu a jak moc významnou roli zde hraje to, že ne všichni dětské čtenáře umí anglicky a bez problému rozumí anglicky psanému textu. Nelze opomenout i to, že rodiče dětem často předčítají. Myslíme si tedy, že přesah *Alenky* do světa dospělých tkví jinde – například v tom, že dospělí (i když nelze úplně generalizovat) rozumí šachovým tahům, vládnutí či

parodovaných básní názvy básní českých. Pro ilustraci uvádíme příklad k porovnání: „Well, I've tried to say *How doth the little busy bee*, but it all came different!“ Alice replied in a very melancholy voice. „Repeat *You are old, Father William*, said the Caterpillar“ (Carroll 2001: 71). „Ale chtěla jsem odříkávat *Polámal se mraveneček* a ono se mi to nějak popletlo,“ posteskla si Alenka. „Tak mi říkej *Na svatého Řehoře*,“ řekl Houseňák“ (Carroll 2010: 35).

situaci u soudu, a rozpoznají snáze problém identity či parodii a automatictěji vnímají dílo v kontextu. To jsou věci, které mohou dětským čtenářům předat a vysvětlit, a spolupracovat tak s textem pod vidinou metamorfózy sémantického čtenáře v sémiotického.

Budeme tak vycházet z toho, že ačkoliv byla, dle zápisu Carrolla jakožto empirického autora v jeho denících, *Alenka* určena dětem za účelem je pobavit, dílo je vystaveno tak, že vyžaduje kooperaci i dospělého člověka. Modelovým čtenářem *Alenky* tedy může být kdokoliv bez rozdílu věku, pokud splňuje výše stanovené podmínky. Uvažme ještě, že pokud by *Alenka* vyšla v naší době a zařadila se do kánonu současné literatury, mohla by se díky těmto přesahům do dospělého světa, jež způsobuje text a jeho otevřenost, dostat i mezi zástupce velmi oblíbeného žánru fantasy.

V románu je nepřehlédnutelná záliba v nonsensu. Ten paradoxně vidíme jako nositele smyslu textu. Nejjednodušeji to lze vysvětlit tím, že fungování říše divů a za zrcadlem se řídí jen jinými pravidly, které vzhledem k světu, z něž Alenka pochází, působí nesmyslně. Platí to ale naopak. A tak se v románu rozdíl mezi smyslem a nesmyslem, racionálním a nelogickým, stírá a jde jen o dva úhly pohledu. Právě prvky nonsensu, jejichž nositelem je jazyk, text ozvláštňují. Dělaví jej poutavým a donutí čtenáře se zamyslet i nad takovou banální věcí, jako jsou narozeniny. Narazili jsme zde na něco, co Gilles Deleuze nazývá dvojím smyslem: „Avšak právě zde, v této oblasti, jež předchází zdravý a obecný rozum, se odehrává zakládání smyslu, zde řeč, jež trpí paradoxem, dosahuje své nejvyšší moci. Vně zdravého rozumu reprezentují dublety Lewise Carrolla dvojí smysl a současnost dvojí směřování stávání se šíleným“ (Deleuze 2013: 90). Alenka je tou osobou, která nonsens v říši divů odhaluje a tím smysl v nonsensu proměňuje. Aby si tuto pozici udržela a čtenáře provedla příběhem, musí zůstat přičetná. Vyvracet nesmysly se jí v cizím kraji nedaří a dostane je pod kontrolu pouze, když na ně přistoupí. Text je nonsensem protkán právě proto, aby vzbudil zvědavost ve čtenáři, stejně jako samotné prostředí vzbuzuje v hlavní postavě vyprávění.

Zastáváme však názor, že knihy *Alice's Adventures in Wonderland* i *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* neobsahují jen prvky pohádky a nonsensu. Žánrově bychom tato díla v současné době zařadili obecně do fikce určené primárně pro menší čtenáře, ale vzhledem k jazyku a některým situacím vhodné i pro dospělé recipienty. A jak už jsme zmínili výše, do žánru fantasy by v současnosti *Alenka* rovněž zapadla.

Nyní přejdeme k problému identity a otázce „kdo je Alenka?“. Samotná postava Alenky se za těch více než sto padesát let, co je světu známa, proměnila vícekrát než v samotné knize. Důvodem jsou četné interpretace příběhu i nová díla, jež vznikla na jeho

základě, ale také to, že o Alence víme vlastně málo. Známe přibližný věk, dobu a společnost, do níž byla jako charakter zasazena, její chování, víme, že má sestru a kočku. O vzhledu se dozvídáme jen to, že má Alenka zřejmě rovné vlasy, respektive nemá lokny. Zbytek je na recipientovi. Domněnku, že Alenka zřejmě vypadá jako jakékoliv jiné mladé děvče z vyšší vrstvy (v textu je zmíněno, že má služebnictvo), podporuje i Valihrach, jenž jí řekne, že vypadá jako každý druhý: „I shouldn't know you again if we *did* meet,” Humpty Dumpty replied in a discontented tone, giving her one of his fingers to shake ‘you’re so exactly like other people.’ ‘The *face* is what one goes by, generally,’ Alice remarked in a thoughtful tone. ‘That’s just what I complain of,’ said Humpty Dumpty. ‘Your face is the same as everybody has – the two eyes, so – ‘ (marking their places in the air with his thumb) ‘nose in the middle, mouth under. It’s always the same. Now if you had the two eyes on the same side of the nose, for instance – or the mouth at the top – that would be *some* help’¹⁰ (Carroll 2001: 229). To zase zpochybní v následující kapitole *The Lion and the Unicorn*, kde je Alenka jako dítě v životní velikosti sice představena, Jednorozec ji však má za „fabulous monster“¹¹ (jak se ostatně on sám jeví Alence, která pochází z odlišného prostředí) a začne jí tak říkat. Alence se to nelíbí, ale jako vždy se příliš nebrání a zvykne si.

Explicitně se o Alenčině stáří dozvíme v pokračování *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, konkrétně v páté kapitole *Wool and Water* při jejím setkání s Bílou Královnou. Tam se dočteme, že Alence je „rovných sedm a půl“: „Let’s consider your age to begin with – how old are you?’ ‘I’m seven and a half exactly,’¹² (Carroll 2001: 210). Postupně přicházíme na to, jaký časový úsek dělí Alenčinu první výpravu do říše divů s tou druhou v pořadí – zjistíme, že se jedná o půl roku. Z toho se můžeme domnívat, kolik let jí bylo při sledování Bílého Králíka a následujícímu pádu do králičí nory. Diskurz textu nám však nedovoluje s Alenčíným věkem výrazně manipulovat, musíme respektovat chronologii událostí a skutečnost, že hrdinka sama o sobě říká, že je dívkou. I když i to je diskutabilní, jelikož nastanou okamžiky, kdy si Carrollova hrdinka není jistá svou identitou. Vede jí to k existenciálním úvahám, v nichž se sama sebe ptá, zda se s ní v noci udála nějaká změna, jestli to vůbec byla ona, když ráno vstala z postele, a uvědomuje si, že je to možné, protože

¹⁰ „Jestli se někdy shledáme, tak tě nepoznám,“ zavrčel Valihrach a podal jí prst. „Jsi stejná jako ti druzí.“ „Po tváři se pozná člověk,“ řekla zamyšleně Alenka. „Právě to mi u tebe vadí,“ řekl Valihrach. „Tvář máš jako každý jiný – dvě oči tady –“ (palcem jí naznačil ve vzduchu, kde je má), „uprostřed nos a dole ústa. Pořád totéž. Kdybys tak měla obě oči na jedné straně nosu – nebo ústa nahoře – hned by to bylo lepší“ (Carroll 2010: 152).

¹¹ V překladu Aloyse a Hany Skoumalových jako „bájná obluda“.

¹² „Nejprve tedy pamatujme, jak jsi stará – kolikpak ti je let?“ „Rvných sedm a půl“ (Carroll 2010: 136).

„jí ráno bylo nějak divně“: „‘But if I’m not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, that’s the great puzzle!’“¹³ (Carroll 2011: 46). Následuje její zamyšlení nad tím, zda se nestala někým ze známých dětí. Je odhodlána zůstat na místě, dokud jí někdo nepoví, kým je.

Troufáme si tvrdit, že na peripetiích spojených s identitou analyzované postavy je *Alenka* založená, to se týká především první knihy *Alice’s Adventures in Wonderland*. Je v ní nejnápadnějším motivem. Alenka se prvně promění hned na počátku románu po dlouhém pádu králičí norou, kdy se dostane do místnosti plné zamčených dveří. Na stole pak najde lahvičku s nápisem „Drink Me“. Je si moc dobře vědoma, že by náplní mohla být jedovatá tekutina, ale na lahvi to není napsáno, tak se rozhodne ji vypít. Rázem se změní na velikost, která jí umožní projít prostorem menším než klíčová dírka. Sama tuto proměnu nazve „sklápěním jako dalekohled“ a dokonce si v tento moment opravdu proměnit přeje (Carroll 2001: 42). Po snědení koláče s nápisem „Eat Me“ se zase mnohonásobně zvětší. Podobně tomu tak je, když pozře kousky ze dvou stran houby. Velikost změní i po vypití obsahu lahvičky bez nápisu a v tento moment si uvědomuje, že jí doma bylo lépe právě proto, že se tam neproměňovala. Veskrze spatřuje tyto změny jako negativní zvláště proto, že jí je obyvateli říše nebo určitými situacemi bez přestání vštěpováno, že v dané chvíli nemá vhodnou velikost nebo se nechová úměrně. Alenka si ale s postupem svého dobrodružství uvědomuje, že to má své výhody. Jako příklad si uvedme citaci ze závěrečné scény v říši divů z první knihy. Ta se odehrává v soudní síni, kam je Alenka předvolána. Chvíli předtím se stihne zvětšit, aniž by cokoliv vypila nebo zkonzumovala: „‘I can’t help it, said Alice very meekly: ‘I’m growing.’ ‘You’ve no right to grow *here*,’ said the Dormouse. ‘Don’t talk nonsense,’ said Alice more boldly: ‘you know you’re growing too.’ ‘Yes, but *I* grow at a reasonable pace,’ said the Dormouse: ‘not in that ridiculous fashion.’“¹⁴ (Carroll 2001: 131).

Modelový autor po modelovém čtenáři chtěl, aby se na Alenčinu měnící se identitu zaměřil. Kritický čtenář si všimne toho, že kromě dialogů a monologů, jež se točí kolem tohoto problému, nás k upření pozornosti na identitu Alenky nabádá i to, jak je text vyznačen. V různých dialozích vidíme vyznačená osobní zájmena „I“, „you“ nebo „she“, která referují k hlavní hrdince díla. Text jako by podsouval jeho recipientovi stejné otázky, jež si o své

¹³„Ale jestli to nejsem já, ptám se dál, kdo tedy jsem? To je ta záhada!“ (Carroll 2010: 16).

¹⁴„Já za to nemohu,“ chlácholila ho Alenka. „Já rostu.“ „Co tady máte co růst,“ řekl Plch. „Nemluvte hlouposti,“ spustila zostra Alenka, „však vy rostete taky.“ „Ano, jenže já rostu přiměřeně,“ namítl Plch, „a ne tak bláznivě““ (Carroll 2010: 82).

existenci klade i sama postava. Kdo je Alenka? Jakou by měla mít velikost, když se stihla tolikrát proměnit? Zajímavé je, že takové otázky dívce pokládá i Houseňák v kapitole *Advice from a Caterpillar*. Dialog mezi těmito dvěma charaktery odkrývá, jak zdánlivě banální otázka může naplňovat významy té základní filosofické týkající se podstaty bytí. Alenka přes naléhání obyvatele říše tvrdí, že nemůže jednoznačně odpovědět, protože si nepamatuje, kým byla, a odkazuje na svou neustále se měnící velikost: „but when you have to turn into a chrysalis – you will someday, you know – and that after that into a butterfly, I should think you’ll feel it a little queer, won’t you?” ‘Not a bit,’ said the Caterpillar. ‘Well, perhaps your feelings may be different,’ said Alice; ‘all I know is, it would feel very queer to me,’ ‘You!’ said the Caterpillar contemptuously. ‘Who are you?’¹⁵ (Carroll 2001: 70). A tak se konverzace zacykluje a dostává opět na začátek. Zdá se, že z tohoto kruhu nevede cesta ven. Alenčino jméno nic neznamená. Může postulovat mnoho významů, nebo žádný. Tento proces neustálé proměny hlavní postavy Carrollova románu a vyprázdněnost nebo naopak nekonečnost Alenčiny identity popsal Gilles Deleuze v eseji *O čistém dění*. Tím „čistým děním“ myslí čistou událost, neustálé stávání se, pro něž je typické unikání z přítomnosti. Unikání z přítomnosti pak neumožňuje dělení na budoucnost a minulost: „Patří k podstatě dění, že postupuje a míří oběma směry současně: Alenka neroste, aniž by se sevrkávala, a naopak. (...) Paradoxem tohoto čistého dění s jeho schopností unikat z přítomnosti je paradox nekonečné identity“ (Deleuze 2013: 9–10). Tento paradox lze ilustrovat na dialogu Alenky s Bílou královnou v druhé knize v kapitole *Wool and Water*. Za zrcadlem se totiž žije pozpátku, z minulosti a budoucnosti, jak se Alence snaží vysvětlit Bílá královna na příkladu píchnutí se do prstu: „I haven’t pricked it yet,’ the Queen said, ‘but I soon shall – oh, oh, oh!’ ‘When do you expect to do it?’ Alice asked, feeling very much inclined to laugh. ‘When I fasten my shawl again,’ the poor Queen groaned out: ‘the brooch will come undone directly. Oh, oh!’ As she said the words the brooch flew open, and the Queen clutched wildly at it, and tried to clasp it again. ‘Take care!’ cried Alice. ‘You’re holding it all crooked!’ And she caught at the brooch; but it was too late: the pin had slipped, and the Queen had pricked her finger.“¹⁶ Alenka se snaží nový diskurz, v němž se ocitla, pochopit a navyknout mu, celkově

¹⁵ „Však až vy se zakuklíte – a jednoho dne vás to nemine – a potom se proměníte v motýla, jistě vám z toho taky bude všelijak.“ ,Vůbec ne,‘ řekl Houseňák. ,Možná že vám to ani nepříjde,‘ řekla Alenka, ,zato mně by z toho bylo hodně divně.‘ ,Tobě!‘ usklíbl se Houseňák. ,A kdo ty vlastně jsi?‘ „ Všimněme si opět graficky vyznačených osobních zájmen poukazujících k hlavní postavě příběhu.

¹⁶ „Ještě jsem se nepíchla,‘ řekla Královna, ,ale brzo se už píchnu – ach, ach, ach!‘ ,A kdy myslíte, že to bude?‘ Alenka se div nedala do smíchu. ,Jen co si sepnu šálu,‘ zaskuhrala nešťastná Královna, ,hned se

se jí to však příliš nedaří. Že se mu nepřizpůsobila, dokazuje například to, jak se ostatní podivují nad tím, že se jí rozkrojené kousky koláče zase rozpojují. I přes peripetie na cestě šachovými políčky Alenka sílí a stává se královnou, aby se pak probudila ze snu.

Deleuze si kromě přeměn Alenčiných proporcí všímá i převrácení včerejška a dneška, více a méně a aktivního a pasivního. Jejich důsledkem je právě popření osobní identity hlavní hrdinky a ztráta vlastního jména (Deleuze 2013: 11). Domníváme se, že Deleuze interpretuje *Alenku* trefně. Modelový čtenář si všimne, že v *Alence* se události opakují a sama hlavní postava opakuje v konfrontaci s obyvateli říše divů stejné chyby dokola. Například když Myši vypráví, jak umí její kočka Micka lovit myši, nebo když se před ptačími obyvateli říše zmíní, že se občas stane, že Micka sežere ptáčka. Alenka si tyto chyby rázem uvědomí, lituje jich, ale přeci si myslí, že dotčené postavy jsou příliš urážlivé. Modelového čtenáře tím text utvrzuje, že v tomto světě se dětské postavy učí z chyb, nikoliv slepě následují poučky dospělých. Proto je nasnadě brát Alenčino působení v tomto fikčním světě jako jednu událost, ne set příhod. Analogii lze vidět i v kapitole *A Mad Tea-Party*, v níž Švec se Zajícem Břežňákem popisují to, že jejich čajová sešlost nikdy nekončí – jakmile se nádobí zašpiní, jednoduše se přemístí na vedlejší místo, kde je prostřeno.¹⁷

S „deleuzovským“ principem stávání se a jeho důsledkem v podobě unikání přítomnosti souvisí, jak již bylo řečeno, ztráta Alenčiny identity. Nic v *Alence* není statické, od identity přes chování hlavní postavy a charakterů vedlejších. Neproměňuje se jen Alenka, ale například nemluvně, jež se objevuje v kapitole *Pig and Pepper*, a z textu vyplývá, že se jedná o dítě Vévodkyně. Že se změnilo v prase, se v příběhu jen suše konstatuje: „By the by, what became of the baby?’ said the Cat. ‘I’d nearly forgotten to ask.’ ‘It turned into a pig,’ Alice answered very quietly, just as if it had come back in a natural way. ‘I thought it would,’ said the Cat, and vanished again“¹⁸ (Carroll 2001: 88). Tato pasáž nás jako modelové čtenáře vede k tomu, že proměna není v diskurzu říše divů již nic nového a neobvyklého. Vždyť tu máme i kočku, která mizí a zase se objevuje při rozhovoru s další postavou.

Přesto tyto metamorfózy dokážou Alenku překvapit, především v pokračování

spínadlo rozevře. Ach, ach. ‘Sotva to dořekla, spínadlo se rozlítlo a Královna po něm nerozvážně hmátla, aby jej zas zavřela. ‘Pozor!’ křikla Alenka. ‘Špatně je držíte!’ sáhla po spínadle, jenže pozdě. Špendlík se svezl a píchl Královnu do prstu“ (Carroll 2010: 135–136).

¹⁷ Také z toho důvodu zde k oběma dílům referujeme pod souhrnným názvem *Alenka*.

¹⁸ „Mimochodem, co je s dítětem?’ zeptala se kočka. ‘Málem jsem se zapomněla zeptat.’ ‘Proměnilo se v prasátko,’ řekla klidně Alenka, jako by to bylo samozřejmé. ‘To jsem si myslela,’ řekla kočka a zase zmizela“ (Carroll 2010: 47).

Through the Looking-Glass, and What Alice Found There. Zdejší svět se totiž zdánlivě řídí pravidly šachů, Alenka v něm neputuje chronologicky jak v *Alice's Adventures in Wonderland*, ale přeskakuje z místa na místo, jako se v této hře figurky přemísťují z políčka na políčko na hracím poli. To způsobuje, že se hrdinka románu špatně orientuje v čase i prostoru. Nesetkává se pouze se změnou velikosti, ale s proměnami věcí ve věci jiné či s náhlým zmizením a objevením postav. To se v prvním příběhu nedělo tak často jako za zrcadlem, kde je pomíjivost všeho velmi citelná. Když si chce Alenka vybrat nějakou věc z obchodu, věci z polic mizí, pak se jehlice v jejích rukách promění ve vesla, aby se ocitla na malé loďce, jindy se zase mění věci ve stromy.

Pomíjivé jsou i cesta a směr, jakým se Alenka chce vydat. Tato nekonečná pomíjivost říše divů, jejich obyvatel a jejich chování k ní i k ostatním, věci a krajiny jen umocňuje to, co text říká a k čemu modelového čtenáře vede styl, jakým je psán – k tomu, k čemu dospěl Deleuze – ke ztrátě vlastního jména Alenky. V tomto bodě se naše a Deleuzova interpretace shoduje. Hlavní postava své jméno vlivem událostí a pravidel říše ztrácí, a pokud ho nalezne, někdo z obyvatel ho popře, zesměšní nebo zpochybní. Alenčina snaha o obhajobu vždy skončí vniveč, kdy jí ten druhý ani nenechá domluvit, a Alenka se raději vzdává, aby se nehádala, nebo se nechá znejistit: „My *name* is Alice, but –’ ‘It’s a stupid name enough!’ Humpty Dumpty interrupted impatiently. ‘What does it mean?’ ‘Must a name must mean something?’ Alice asked doubtfully. ‘Of course it must,’ Humpty Dumpty said with a short laugh: ‘*my name* means the shape I am – and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.’ ‘Why do you sit out here all alone?’ said Alice, not wishing to begin an argument“¹⁹ (Carroll 2001: 219).

Dialogu těchto dvou postav je zasvěcena celá kapitola *Humpty Dumpty* v *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, kde se objevuje zajímavá myšlenka. Ta se týká toho, že slova, jež vysloví Humpty Dumpty, znamenají to, co on chce, aby znamenaly. To nasvědčuje volné interpretaci, jíž však dodá hranice Alenčina pobídka k opatření slov dvojitým významem. Tato pasáž jako by se snažila podněcovat čtenářovu fantazii a opět poukazovala na to, že řízení se pravidly se můžeme o ledacos ochudit, což nám ukazuje i výklad básně zmíněným obyvatelem kraje za zrcadlem (Carroll 2001: 224).

¹⁹ „Jmenuji se Alenka, ale –’ ‚Takové hloupé jméno!’ utrl se ni Valihrach. ‚Co vlastně znamená?’ ‚Copak musí jméno něco znamenat?’ zeptala se nejspíše Alenka. ‚Toť se ví, že musí,’ zachechtal se Valihrach. ‚Moje znamená, jakou mám postavu – tu mám tuze pěknou. Ty máš jméno, že bys mohla mít postavu všelijakou.’ ‚Proč tam sedíte tak sám?’ Alenka se s ním nechtěla hádat“ (Carroll 2010: 143).

Že nás autor nabádá k volnější interpretaci románu svědčí i jeho konec, kdy se Alenka po dobytí královské pozice probouzí a přemýšlí, která z jejích koček se proměnila v Bílou královnu a která v Černou královnu. Ale jelikož si pamatuje, že dění za zrcadlem se v době Alenčiny přítomnosti v ní zdálo Černému králi, jak jí bylo řečeno, objevuje se zde problém, jestli se vše zdálo opravdu jemu, nebo jí, když se akorát probudila. Vypravěč to nechává poslední větou „Which do *you* think it was?“ na čtenáři (Carroll 2001: 278).

Naše analýza textu nás jako modelového čtenáře vede k domněnce, že říše divů by mohla být analogií ke světu dospělých a Alenčin boj s měnicí se identitou boj s dospíváním. Lze to vidět na komparaci prvního a druhého dílu, kdy ten první je dobrodružstvím malé dívky, jež poznává říši divů a dostává se do konfrontace s jejími obyvateli. Je zmatená, vlivem konstantního proměňování neví, kým je, a postupuje nejistě. V *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* se dostává do prostoru, v němž se sice neorientuje dobře, a ve zkouškách selhává, v té hlavní však boduje a stává se královnou. Vidíme tak v Carrollově textu metaforu dospívání a do určité míry i vzpoury vůči diktátů dospělých upírajících dětem svět imaginace a spontánnosti. Rovněž jsme si dovolili přijmout Deleuzovu interpretaci *Alenky* jako čisté události, protože situace v ní se opakují cyklicky a Alenka v nich postupuje stejně. Statické bytí v příběhu neexistuje, pouze přítomnost a budoucnost, velká a malá, zdvořilá a nezdvořilá, odporující i mlčící Alenka, smysl a nesmysl současně. Vlivem těchto skutečností je pak Alenčina identita popřená a její vlastní jméno vyprázdněné. Toto zařazení nelze vynechat, protože se odvoláváme na Ecovu teorii interpretace, a chování hlavní postavy nás zase přivádí k vidění jejího charakteru jako netypického pro viktoriánskou dobu, v níž román vznikl, proto jej můžeme, i díky básním-parodiím, interpretovat jako reakci na výchovné aspekty v románech pro dětské čtenáře téže doby. Ta říká, že je důležité dbát kontextu díla. To zahrnuje i vzetí v úvahu Carrollovu inspiraci reálnou postavou Alice Liddell a faktu, že autor byl matematikem a logikem, a tyto znalosti v textu použil. Není však vhodné do těchto záležitostí pronikat více, protože nám jde o interpretaci díla, nikoliv o jeho použití. Proto Carrollovu osobnost do výkladu hlouběji nezařazujeme. Veškeré naše poznatky plynou z dialektiky mezi námi – modelovými čtenáři – a textem. Interpretací jsme text dotvořili, sémanticky aktualizovali jeho obsah a zaplnili místa nedourčenosti, jelikož nám ho takto autor předložil.

Snažili jsme se popsat a vysvětlit, proč text *Alenky* tyto naše reakce vyvolal. Vycházeli jsme přitom ze stylu, jakým je napsán, a z kontextu s ohledem na to, abychom nepřekročili sémiotiku textu. To jsme podložili příklady, jež lze v textu najít.

3.6 Interpretace a nadinterpretace *Alenky*

Nyní nastává prostor pro jiné interpretace, jež se zrodily s postupem času. Některé z nich se s naší budou v nějakých bodech shodovat právě proto, že vycházely z textu a kontextu. Bude zde hrát roli i idea komunity a pragmatické aspekty. Takové zde probírat obsírněji nebudeme, protože bychom vesměs opakovali teze z naší interpretace. Jedná se o výklady založené na promítání viktoriánské doby do textu a zohledňující kontext vzniku díla, všímající si nonsensových a parodických prvků v díle a analyzující ústřední motiv identity podobným způsobem jako my. Jiné, a ty zde zmíníme, s námi budou polemizovat a další se budou diametrálně lišit a spatřovat v textu obou knih motivy a elementy, jež jsme my neviděli.

Otázkou bude, které z nich označíme v rámci Ecovy terminologie za špatné, což nemusí být vždy jednoduché. Je pravděpodobné, že se dostaneme i do konfrontace s výkladem, u nějž nebudeme s to jednoznačně rozhodnout o jeho zařazení mezi interpretace nebo použití textu, jelikož obě možnosti mohou splývat.

Vycházet budeme z vlastní analýzy, jejíž „správnost“ netvrdíme. Na jejím základě pak budeme posuzovat další interpretace, protože text nemůžeme poznat jinak než skrze jeho interpretace, jak už jsme zmínili v teoretické části. Jsme však přesvědčeni, že náš postup při jejím tvoření se shoduje s Ecem a jeho myšlenkami přínosnými pro interpretaci textu, které mají zamezit jeho nadinterpretaci a použití textu. Používání textu se však nevyhneme při stanovování nadinterpretací románu, jelikož tak budeme činit k jejich odhalování. Zde se opět vrátíme k Rortymu a důvodu, proč nemůžeme jeho stanovisko k interpretaci jako takové přijmout. *Alenku* jistě můžeme přečíst bez hloubání nad jejím významem či záměrem autora, pokud by tomu však bylo, ochudili bychom společnost o bezpočet náhledů na fungování tohoto složitého textu, z nichž některé už můžeme považovat za nové dílo. Naše interpretace je stále dílem autora textu, a ne důsledkem toho, co jsme v něm předem chtěli nalézt. Odvoláváme se na Eca i v tom, že *Alenka* je bezpochyby dílo v pohybu, estetické, a tedy mnohoznačné a otevřené potenciálně nekonečnému množství výkladů, a tak naše interpretace zdaleka nevyčerpala možnosti díla.

Vzhledem k charakteru *Alenky* existuje velké množství jejích výkladů, z nichž jsou některé písemně zaznamenané. Rozsah této práce nám samozřejmě nedovoluje projít si všechny, a tak námi vybrané interpretace představují jen výzkumný zlomek, i když si myslíme, že pokrývají relativně široké spektrum a v jednotlivých motivech leckdy prolínají. Jak už jsme avizovali na začátku analytické části, výklady rozdělíme do dvou okruhů –

vědeckých a nevědeckých či tvořivých.

3.6.1 Vědecké interpretace

Součástí této kapitoly budou nejstarší výklady *Alenky*, jež se opírají o dobu jejího vzniku a doby, v níž žil i její autor Lewis Carroll, ale i feministické a psychoanalytické interpretace. Na všechny pak aplikujeme Ecovu metodu a budeme sledovat stejné aspekty jako u vlastní analýzy.

3.6.1.1 Interpretace založené na životě Lewise Carrollova a jeho době

Výklady *Alenky* plynoucí z důkladného studia života Lewise Carrollova patří k těm starším a tradičním přístupům k jeho dílu. Navíc jsou leckdy přijímané komunitou a bývají mezi prvními, k nimž se čtenář uchýlí právě pro jejich všednost. Předpokládáme, že některé z nich budou sklouzávat k touze najít mystické či přinejmenším romantické motivy v textu, aplikovat je na Carrollův život a naopak. To souvisí i s tendencí empirického autora adorovat a označovat jej za génia. Nebudeme zde obšírně popisovat, proč a jak byl tento způsob překonán a moderní kritika se zaměřuje právě na text, leccos jsme uvedli už v teoretické části a kapitole 1.1. Je ale na místě už předem pracovat s několika informacemi. Carrollův život nám zprostředkovává několik biografií vycházejících i z Carrollových deníků, je však důležité si uvědomit, že každý takový pohled je jen další interpretací jeho života.

Několikrát si ukážeme, jak přílišné zdůrazňování života empirického čtenáře a jeho osobnosti vede k nadinterpretaci a patří do použití textu. U těchto typů interpretace půjde o to, do jaké míry jsou informace z autorova života relevantní a tvoří kontext románů, jenž je dle Eca potřeba zohlednit, a jaké výklady už jsou naopak za hranou.

K tomu každá interpretace zdůrazňuje jiný aspekt Carrollova života jako stěžejní. Psychoanalytické interpretace se zaměřují na sexuální represi, matematici na Carrollovu kariéru a feministické interpretace si všímají především Alenčina postavení v říši divů. Z toho důvodu bychom mohli všechny tyto námi označené interpretace jako vědecké zahrnout do této kapitoly jako podkapitoly, rozhodli jsme se však na tomto místě pro přehlednost seznámit s hojně rozšířenou Carrollovou biografií od Mortona Cohena a základy jiných interpretací si představit blíže později.

Knih *Lewis Carroll: A biography* Mortona N. Cohena vyšla poprvé v roce 1995. Zařazujeme ji zde, protože měl její autor k dispozici nepřeborné množství materiálu

spojeného s životem Lewise Carrola včetně jeho deníků a dopisů. Také proto, že se v ní Cohen věnuje interpretacím *Alenky* pouze v jedné kapitole, jíž zároveň podřizuje reflexi. Je si totiž vědom úskalí, které se s výkladem *Alenky* nejen na základě Carrollova života pojí. Shodneme se na tom, že k interpretaci *Alenky* je zapotřebí uvědomit si, že říše divů funguje jinak než ta reálná, a znát jistá fakta – že všichni z onoho „zlatého odpoledne“, kdy Carroll příběh sestrám Liddelovým začal vyprávět, mají své postavy v knize, avšak jsou to jen zanedbatelné party.

Také upozorňuje z hlediska interpretace na velmi zajímavou věc, na Carrollův výrok o tom, zda vůbec řešit, co *Alenka* znamená. Pokud ano, bližší bude lidem, co dokáží ocenit dětský úsměv²⁰. Cohen si je vědom, že čtenář se nesmí nechat tvrzením empirického čtenáře zmást a při interpretaci má zohlednit právě jednoduché fakty, v případě Carrola už jsme je zmínili výše, a jít více do hloubky. Přesto z této citace vychází v některých částech svého výkladu. Pomáhá mu vytvořit představu o modelovém čtenáři analyzovaného textu a vysvětlit jeho popularitu. Dle něj se totiž přístup autora ke čtenáři mění především v tom, že s dětmi v knize i realitě jedná jako se sobě rovnými. Přisuzuje se jim inteligence i imaginace a chybí zde onen morální aspekt. Pro modelového autora jsou jeho dětské modelové čtenáři rovnocennými partnery, prostřednictvím textu se je nesnaží poučit, vtipkovat na jejich účet, ale naopak s nimi vtipy sdílí.

Samotný příběh dle Cohena vypráví o Alice Liddell, prostřední sestře. Příběh pak čerpá z oxfordské společnosti, protože Carroll do něj implikoval její zvyky. Všimá si, že obě knihy spíše reflektují přísné rozdělení viktoriánské společnosti, než aby ji kritizovaly. Cohen píše, že Carrollovo „bystré ucho zachytilo typické chování a řeč různých sociálních tříd a bolestné a zdrcující zkušenosti, které zažily děti ve všech společnostech v každé době“ (Cohen 1995: 138). Alenčino chování a proměny identity tedy přisuzuje nadřazenému chování společnosti kolem ní. Zmiňuje i běžnost násilí a špatného vychování ve viktoriánské společnosti. Další skutečností pak je, že sám Carroll rád parodoval tehdejší písně, takže odtud pramení nonsensové básně a říkanky v *Alence*. Žánr zde Cohen blíže nespecifikuje, ale z jeho výkladu vyplývá, že jej vidí podobně jako my.

²⁰„The ‚Why‘ of this book cannot, and need not, be put into words. Those for whom a child's mind is a sealed book, and who see no divinity in a child's smile, would read such words in vain. ... No deed... I suppose... is really unselfish. Yet if one can put forth all one's powers in a task where nothing of reward is hoped for but a little child's whispered thanks and the airy touch of a little child's pure lips, one seems to come somewhere near to this“ (Cohen 1995: 135).

I z naší interpretace vyplývá, že výše zmíněné ovlivnilo Carrollovo dílo, a trůfáme si říct, že tvoří kontext textu. Cohen se o rozvitější analýzu dále nepokouší a drží se žánru biografie, v jeho výkladu však nalezneme i jiné nosné prvky k přezkoumání Ecovou teorií interpretace. Jde o pasáže, v nichž přisuzuje scénám z *Alenky* význam související s podobnými scénami v životě empirického autora. To už je oblast, jež by nás neměla zajímat a která nevychází ze základního textu. Ten je zde opět používán jako dokument, jenž možná zpřesňuje kontext, dozvídáme se však spíše něco nového o něm než o knize. Jako nadinterpretaci pak soudíme i jeho domněnku o Alenčině příběhu jako alegorii s bojem o přežití, která je stejná s Carrollovým zápolením se životem. Argumentuje přítomností tohoto motivu v celém jeho díle. V tomto případě jako recipient textu text používá k podložení svých závěrů a nerespektuje dialektiku mezi textem a modelovým čtenářem. Rovněž svou interpretaci na některých místech spojuje s vnitřním rozpoložením autora, což je dle Eca nežádoucí. Možná některé pasáže textu způsobují svou otevřeností to, že si je čtenář dourčí jako zápas o přežití, nelze to však ihned spojovat s Carrollovou osobou.

V tomto případě se tedy jedná o patřičnou interpretaci s občasnými výkyvy za její hranice, které jsou způsobeny Cohenovým ovlivněním typu publikace, v rámci níž daný text interpretoval.

3.6.1.2 Psychoanalytické interpretace

Psychoanalytické interpretace ztělesňují zajímavou část historie výkladu *Alenky*. Signifikantní jsou v tom, že by za neexistence dvou podmínek vůbec nevznikly. První z nich je učení Sigmunda Freuda, konkrétně psychoanalýzy. To je založeno na představě nevědomí jako části mysli člověka, v níž se nachází potlačené bolestivé zkušenosti a pocity. Psychika je pak složena z id, ega a superega a každá tato složka je vedena jinými touhami a požadavky. Pro naše účely však postačí zmínit, že Freud vycházel ze snů a psychoanalýza sny interpretuje. I proto je *Alenka* jejím objektem, většina příběhu se totiž ve snu odehrává (Millikan 2011). Druhou podmínkou, která v literární teorii hraje důležitou roli, je domněnka o tom, že empirický autor do díla zanáší prvky ze svého nevědomí, a to bychom měli zkoumat. Toto Eco odmítá, dokonce i doslovně v knize *Lector in fabula*: „Autor coby empirický subjekt výroku si byl více i méně vědom toho, co dělá, jako text to však prostě neudělal: nemusím vědět, že určité slovo má určitý význam, jestliže je však vyslovím, pak jsem prostě řekl, co jsem řekl. V rovině psychologické se pak třeba bude mluvit o nevhodné poznámce, bude se říkat, že jsem to zrovna neměl v hlavě v pořádku, že jsem hlupák, nebo

jsem se přerekl“ (Eco 2010: 215). Na tomto Ecově výroku lze demonstrovat, proč v jeho teorii interpretace psychoanalýza neobstojí – nezajímá ji primárně rovina textová, nýbrž ta psychologická. Přesto (nebo právě proto) si představme její teze v rámci textu *Alenky*.

Prvně si uvedeme stať A. M. Goldschmidt *Alice in Wonderland Psychoanalyzed*. Ta si všímá vhodnosti aplikace psychoanalýzy na některé, především prvotní, pasáže textu, je si ale vědoma nemožnosti jejího užití ve většině literárních děl. „Možná to jsou druhotné interpretace, ale pokud je prvek sexuální symboliky (...) zjevný, nemůže být opomenutý,“ tvrdí autorka a dodává, že *Alenka* tyto elementy vykazuje, a tak se k tomuto druhu analýzy hodí (Goldschmidt 1971: 329). Pro svou psychoanalytickou interpretaci potřebuje Goldschmidt hledat odpovědi v Carrollově nevědomé povaze a jeho mentálním stavu, a právě to prý reflektuje úvod prvního dílu *Alenky*, jelikož navozuje dojem spontánního snu, kdežto zbytek textu je sestaven z koherentních částí okupovaných logikou, matematikou a parodií. Interpretka dešifruje některé symboly – padání králičí norou a hledání pasujícího klíče do klíčové dírky jako symbol koitu či pronásledování Bílého králíka jako znak něčeho, co nám uniká. V tomto případě to má znamenat věkový rozdíl mezi Carrollem, jemuž v době psaní románu bylo třicet let, a malé Alice Liddell. Ve svých psychoanalytických úvahách jde Goldschmidt ještě dál a dveře normální velikosti v místnosti, ve které se Alenka po pádu ocitne, vidí jako dospělé ženy. Na ty ale ve vyprávění není poutána pozornost, ta se upírá na ty malé se záclonami, jež mají symbolizovat malé dívky a jejich oblečení (Goldschmidt 191: 330–331). To vše pak vede k odhalení Carrollových potlačených emocí a tvůrkyně stati dokonce soudí, že jej mohly ovlivnit v pozdějším věku, kdy byl nevrlý a nepoddajný.

V našich očích, ostatně proto, že se v celé práci odvoláváme na Eca, je výše přednesené minimálně problematické. Goldschmidt vybírá pouze část textu, na níž aplikuje nějakou teorii, a narušuje tak vnitřní koherenci textu. Pokud ji zajímá pouze to, co dle ní empirický autor zanesl do textu nevědomě, Eca zajímá hlavně ten „vědomý“ úsek, ale především text jako celek. Psychologické vhledy do autorova nitra už patří do použití textu či se jedná o paranoickou interpretaci. Nejsou součástí textové struktury, jíž máme jako modelová čtenáři aktualizovat, ale složkou až druhé fáze přístupu k textu.

Dalším příspěvkem k tomuto okruhu výkladů může být stať Paula Schildera *Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland*, v jejímž úvodu autor zdůrazňuje, že v Carrollových denících není ani zmínka o erotickém zájmu k dětem, ale psychoanalýza nám může odhalit o spisovateli mnohé. Všímá si orální agresivity, „převažujících orálních sadistických trendů kanibalistického charakteru“ a „strachu být na kousky“. Odkazuje tak

termíny z psychoanalýzy k určitým scénám v *Alence*, které vykládá rovnou tak, že je aplikuje na Carrollovu osobu. Že se hlavní postavě nedostává jídla, dle něj znamená nedostatek potravy, jímž trpěl sám Carroll v dětství. V celé říši divů pak spatřuje svět bez skutečné lásky, v němž Carroll údajně také vyrůstal. Zajímavý je i jiný Schilderův výrok o Carrollovi: „Hraje roli matky malých dívek, ale ty jsou pro něj tak dokončením jeho těla. Malá dívka je objektem jeho lásky místo matky a sestry (Schilder 1971: 341). Ačkoliv zde nemluví o Oidipovském komplexu v pravém slova smyslu, veškeré jeho úvahy jsou jen hledáním něčeho v autorově nevědomí. Navíc lze na tuto myšlenku aplikovat Ecův výrok o textu, který vyšel, když postupy psychoanalýzy a psychiatrie nevstoupily ve všeobecnou známost. I v tomto případě by Eco usoudil, že Schilder hledá v textu příliš, a proto dle něj budí dojem, že zobrazuje projevy Oidipova komplexu (Eco, 2010: 215).

Ještě dále zachází John Skinner, který na rozdíl od předchozích recipientů, již si uvědomují aplikovatelnost psychoanalýzy jen na některé části Carrollova příběhu, radikálně psychoanalýzu obhajuje: „Je nemožné získat vědomé porozumění životu Lewise Carrollova nebo význam jeho psané fantasy, pokud ve své studii nepoužijeme psychoanalytický přístup“ (Skinner 1971: 344). Skinner zde vylučuje správnost jiných postupů a interpretací, což z hlediska Ecovy metody a otevřenosti díla nelze.

Z našeho ohodnocení tohoto přístupu vyplývá, že psychoanalytické interpretace přistupují k *Alence* z vědeckého hlediska a jde jim o správný výklad a nalezení záměru autora a textu. V očích Ecovy metody se však jedná o paranoické interpretace a o typický příklad použití textu jako dokumentu. Z našich sledovaných aspektů si sice všimají metamorfóz hlavní postavy, nevykládají je však s respektem k textu. Chování okolí k *Alence* zohledňují minimálně a žánr a modelového čtenáře nereflktují vůbec. Jde jim jen nevědomou složku empirického autora, jíž ani nemůžeme zahrnout do kontextu. Proto je musíme označit jako nadinterpretace.

3.6.1.3 Alenka jako hra

Z kontextu vzniku díla, kam jsme zařadili Carrollovo zaměstnání a oblibu matematiky a logiky, pramení některé výklady, jež se zaměřují na specifický humor *Alenky*.

Z předpokladu, že Carrollova ovlivnil v jeho díle zájem o matematické operace a algebru obecně, vychází ve své studii *At the Intersection of Mathematics and Humor: Lewis Carroll's "Alices" and Symbolical Algebra* Helena M. Pycior. Nonsense v knihách spatřuje v nesmyslných větách, slovech se strukturou, ale s žádným konkrétním významem, a

vysvětluje autorovým střetem se symbolickou algebrou vyzdvihující matematickou strukturu před významem (Pycior 1984: 149). Tím Carrollův humor dešifruje. Pycior tvrdí, že Carroll symbolickou algebru odmítal a vysmíval se jí, což vedlo k mylným domněnkám o tom, že by neznal pokročilou matematiku své doby.

Kontext Pycior přibližuje i tím, že zmiňuje použití matematiky a humoru jinými spisovateli 19. století, jakými byl William Freud nebo Augustus de Morgan. Carrolla symbolická algebra znepokojovala a v Alence bojoval s otázkou matematického významu, což dokládá na dopise Mary Dodgson i některých scénách z *Alenky* (Pycior 1984: 163). Hlavní problém, který se zde řeší, je kvalita „méně než nic“, neboli problematika záporných čísel ve skutečných situacích: „‘Take some more tea,’ the March Hare said the Alice, very earnestly. ‘I’ve had nothing yet,’ Alice replied in an offended tone, ‘so I can’t take more.’ ‘You mean you can’t take *less*,’ said the Hatter. ‘It’s very easy to take *more* than nothing’“²¹ (Carroll 2001: 96). Podobně to Pycior ukazuje na dalších dvou případech, a to když Paželv vypráví, když se první den učil deset hodin, druhý devět a tak to šlo dál, načež se ho Alenka zeptá, zda jedenáctý den bylo volno a co tedy dělal den dvanáctý. Na to už Paželv neodpoví a změní téma, což je oblíbený postup všech postav, které pro hlavní hrdinku již nemají odpověď. Pycior soudí, že se Carroll chová spíše jako humorista, ačkoliv odhaluje arbitrárnost matematiky a vyprázdňenost smyslu, jež se v říši divů ještě umocňuje (Pycior 1984: 165). Klíčem k pochopení říše divů je pak uvědomění si, že matematika zde není pilířem pravdy a jistoty a v boji proti všudypřítomnému bláznovství je velmi slabou zbraní. Toho si ostatně všimne Alenka už tehdy, když se do ní propadá králičí norou a náhle zapomíná správně násobit. Říše divů se finálně vzepře na konci první knihy svým výrokiem „You’re nothing but a pack of cards!“ a následným probuzením ze snu. Autorka tak vidí v Carrollově propojení matematiky a humoru kontext Carrollových příběhů o Alence a vidí v nich analogii s hrou (Pycior 1984: 169).

Říše divů je ovládaná herními a sociálními strukturami i dle Daniela Bivony. Dokonalé ovládnutí her v tomto světě slibuje nadvládu nad ostatními. V tomto Alenka spíš selhává, Bivona si tak všímá stejného aspektu jako my – že se Alenka řídí pravidly svého světa a ráda oponuje chování druhých (Bivona 1986: 146). K tomu je její fyzický vzrůst ovlivněn tím, zda se pravidly řídí, či nikoliv. Přínos jeho interpretace *Alenky* jako hry vidíme

²¹ „Dolej si ještě čaje,“ řekl Alence se vsí vážností Zajíc Březňák. „Ještě jsem čaj nedostala, tak si ho nemohu dolít,“ odpověděla Alenka. „To myslíš odlít,“ řekl Švec. „Snáz se dolívá než odlívá z něčeho“ (Carroll 2010: 53).

ve vysvětlení důvodu, proč hlavní postava zažívá cestou podzemní říší hlavně neúspěchy. Tím je její neschopnost odlišit rituál od hry. Rituály totiž zřídka spějí k rozlišení vítězů a poražených, dosažení vítězství je zde irrelevantní. Bivona to přibližuje na příkladu kuriálního závodu, při němž Alenka očekává, že se jeho účastníci srovnají ke startovací čáře a vyhraje ten nejrychlejší. Hrdinka tak vyvozuje na základě jména události, jež by ve viktoriánské společnosti mělo jí vzpomínaný význam, v říši divů to tak ale nefunguje (Bivona 1986: 148). Podobné je to u kroketu, kdy mylně předpokládá, že má stejná pravidla jako kriket hraný ve viktoriánské době. Alenka se na hry uvnitř říše divů dívá skrz rámec své reality. Na tomto místě se nemusíme bát použít Ecovi terminologii a říci, že na tento svět pohlíží skrze svou encyklopedii. Nedokázala tak dobře odhalit smysl kroketu, jenž spočívá v rituálu a snaze upevnit moc krále a královny nad životem a smrtí. Nikdo v tomto druhu kroketu nemůže prohrát, protože nikdo není přes královny výhrůžky popraven (Bivona 1986: 149).

Dle Bivony text *Alenky* postuluje dětského i dospělého čtenáře, který musí znát langue i parole, aby mohl správně usuzovat význam událostí a chování postav. Dokonce hovoří o sémiotickém imperialismu *Alenky*, kdy není schopná zkonstruovat model reality odlišný od jejího vlastního, tedy určitý „systém systémů“, který by vnukl význam ostatním postavám. Bivona si rovněž všímá problému *Alenčiny* identity a jejího přání v podobě toho, aby ji obyvatelé říše poznali. Na druhou stranu je však neochotna uznat jinakost druhých ať už v chování, nebo argumentaci. Tento stav, kdy si hlavní postava příběhu nárokuje politickou, časovou i prostorovou nadřazenost a snaží se ostatním vnutit význam, nazývá etnocentrismem (Bivona 1986: 154). Ten má ale své limity, jelikož Alenka nesdílí sociální kódy obyvatel, a protože nezná pravidla hry, hru nehraje, nýbrž je jí hrána. Povaha jejích dobrodružství je podle Bivonova názoru cyklická a jedná se o hermeneutický kruh, což nás opět dostává k Deleuzovi, Ecovi a naší analýze, s níž se ve vybraných aspektech Bivona shoduje.

Oba interpreti přinášejí zajímavé poznatky a všímají si primárně motivu hry, který jsme příliš neanalyzovali. Přesto se do něj sledované aspekty díla promítají, a tak představuje spojující prvek, který nyní spatřujeme. Bivona i Pycior označují *Alenku* jako hru i v rámci žánru, nezřídka skloňují termín nonsense a literaturu pro děti. Bivona ale explicitně mluví o modelovém čtenáři *Alenky* jako o dětském i dospělém jedinci, ze studie Pycior to vyplývá rovněž, a tak i dle nich leží tyto knihy na pomezí více žánrů.

Interpretace *Alenky* jako hry jsou názornou ukázkou toho, že dialektika čtenáře a textu může fungovat s ohledem na kontext, aniž by bylo nutné provádět psychologické

rozbory osoby empirického autora.

3.6.1.4 *Feministické interpretace*

Feministické interpretace operují s transformací Alenčiny identity, jejím vzrůstajícím sebevědomím a vzpourou vůči konvencím a stereotypům v chování. To jsou elementy, jež mají společné s naším výkladem. Dále vycházejí z poměrů v tehdejší viktoriánské společnosti a všímají si, že tenkrát fikce postrádala ženské protagonistky. Tou sice *Alenka* disponuje, ale jedná se o postavu na nižším společenském žebříčku, ačkoli paradoxně pochází z vyšší vrstvy. Alenka je totiž dítě ženského pohlaví. V tomto smyslu se feministické interpretace budou překrývat v těch pramenících z viktoriánské éry, jdou však ještě hlouběji. Postavu Alenky vidí buď jako rebelku, která se vzepře patriarchální říši, nebo naopak její oběť.

Judith Little ve svém pojednání věnovaném Carrollově příběhu vidí smysl *Alenky* v obrazu ženy odolávající systému tradičních genderových rolí, v němž je žena utlačována společností ovládanou muži. Její pohled sdílí i Kristina Aikens, která považuje *Alenku* za téma feministických studií právě proto, že si říši divů podrobila. Doslova píše: „Toto není typ dívky, co sní o ponechání si domu pro svého manžela nebo umývání špinavého nádobí“ (Aikens 2010: 29). Alenčiny myšlenky jsou pro ni příliš „velké“ pro domácí sféru.

Little v cestě hlavní hrdinky říši divů spatřuje putování vpřed se vzdorem vůči viktoriánskému ženství a tituluje ji jako „komický přehled feministických problémů“ (Little 1976: 195). Dle ní analyzovaný text implikuje čtenáři velmi pozitivní pohled na Alenku jakožto ženskou hrdinku a poukazuje na fakt, že kdykoliv se postava podobná Alence objeví v ženské fikci 20. století, vždy její příběh zahrnuje i energickou kritiku sociálních klišé, jež vyzdvihují ženinu roli v domácnosti. Styl textu je skutečně vystavěn tak, že spoluprací se čtenářem Alenka krystalizuje jako pozitivní hrdinka. Podle našeho názoru je to způsobeno především prostředím a způsobem, jakým s ní jednájí ostatní postavy. Ten je leckdy hrubý a vykazuje nadřazenost. Interpretace Little bychom v tomto případě neoznačili za špatnou, nicméně v jiných částech své studie se autorka uchyluje k interpretaci paranoické.

To lze ukázat na části její interpretace, v níž se snaží o hlubší vhled do Carrollova nitra, kde touží nalézt věci, jichž si sám autor nebyl vědom: „Když Charles Dodgson zobrazuje královny, velmi pravděpodobně říká něco o své matce a také viktoriánských ženách, protože jeho matka byla jednou z nich. Evidentně se blížila ideálu: zbožná, milující a neustále zaneprázdněna požadavky své stále se zvětšující rodiny“ (Little 1976: 196).

Odvolává se přitom na biografii, již sepsal Hudson mluvící o Carrollově matce jako o skutečném andělovi. Nechceme zde zpochybňovat kladné vlastnosti autorovy matky ani tezi Johna Stuarta Milla o ženách nespokojených se svou společenskou rolí měnících se v důsledku toho v tyranky. Chceme zpochybnit kompetenci interpretky zanášet do výkladu prvky z Carrollova života, jichž si nebyl vědom, jak ostatně sama ve stati tvrdí, když píše, že „Alenka pravděpodobně vyjadřuje autorovy vlastní nevědomé výhrady vůči viktoriánskému ženství“ (Little 1976: 196). Stejně je to u interpretace proměny vévodkynina dítěte v prasátko v Alenčině náruči. Ta prohlásí, že zná i jiné děti, kterým by tato proměna slušela, a Little v tomto výroku hned spatřuje narážku na Carrollovo vyrůstání s dalšími deseti sourozenci a to, že k nim choval skrytou nenávist, protože ho oddělovali od matky. Alenku chtěl prý navíc ušetřit bolesti z porodu, ježž zažila právě jeho matka, a následné fyzické námahy při výchově dětí. Little neopomíná ani údajnou Carrollovu snahu nalinkovat Alence lepší život, než by bylo utrpení v manželství.

To vše je bezpochyby hluboká analýza. Z toho důvodu je zajímavé podívat se na autorčinu argumentaci pro odmítnutí interpretace *Alenky* jako postupného přijímání mateřství: „Alenka přijme Vévodkynino dítě, protože je na ni hodí; její zkušenost s tímto dítětem ji vede k nemateřské spekulaci, že nějaké děti by opravdu byly lepší jako prasata. Alenčino přimluvení se za rytíře nemá žádné neodmyslitelné spojení s mateřským impulsem; prostě jen uplatňuje smysl pro spravedlnost, kterého se snaží dosáhnout dokonce i v nahodilém a matoucím soudním procesu, jehož účastníci jsou hrací karty a zvířata. Pokud by byl hlavní postavou v tomto fantastickém příběhu chlapec, pochybuji, že bychom tuto epizodu považovali za naznačující nějaký impuls ve vztahu k mateřství“ (Little 1976: 198–199). Podobně smýšlí i Kristina Aikens, jež Alenku popisuje jako výjimečnou ženu zamítající mateřství, protože po vypuštění prasete do lesa se jí uleví.

Zajímavé je, že zatímco některá místa nedourčenosti v textu zaplňuje Little psychologickými pohledy do Carrollova nitra, jiné pasáže neinterpretuje vůbec a považuje je za pouhé normy akce. Alenčin přístup při udobřování Tydliteka a Tydlitáka opravdu nemusí být nutně mateřský, ale třeba i kamarádský, její počáteční snaha o postarání se o dítě může být zase jen reakcí na situaci a Vévodkyninu neschopnost být dobrou matkou.

Z toho všeho lze říci, že Little si přizpůsobuje text vlastní vizi a dialektika mezi ní a textem příliš nefunguje. Autorka povětšinou neinterpretuje text, neřídí se jeho definicí a sklouzává k aplikaci Carrollova života, respektive domněnek z něj, na určité pasáže z textu, pracuje tedy opačným směrem a nerespektuje to, že text je prvotní. Je to stejný příklad použití textu, s jakým nás seznámil Eco v *Lector in fabula*, když odmítl závěr studie o Poeovi

od Marie Bonaparte, jenž kromě textu vycházel především z Poeovy zkušenosti s umíráním vlastní matky. Kdybychom všechny tyto představy při interpretování estetických děl přijali a hypotézu o otevřeném díle bez hranic následovali, vykreslilo by nám to všemožné vlastnosti autorů, z nichž by si některé klidně i protirečily, a výsledný efekt by byl takový, že bychom každého spisovatele viděli v romantickém až mytickém oparu. My ale do citového života empirického autora nevidíme. Jak zdůrazňuje Eco, ani nás nezajímá. Toto použití textu v nás tedy snižuje představu o *Alence* jakožto o ukázkovém příkladu kritického feminismu, který může být vytvořen na základě Alenčina boje s identitou, jejího nepohodlí v podřízené pozici a neochoty být součástí něčího snu, nikoliv však na psychologické analýze samotného autora.

Megan S. Lloyd se také klaní na stranu výkladu Alenčiny povahy jako rebelské. Svou studii uvádí vzhledem do jedné ze svých hodin, kdy zadala studentům úkol v podobě výběru jejich oblíbené hrdinky, kterou si měli obhájit. Dva z nich si vybrali Alenku, protože na rozdíl od jiných pohádkových postav nad ní nedrží ochrannou ruku kmotřička, lovec nebo dobrá víla, ale cestu říší divů si dláždí sama díky vlastním schopnostem a důmyslnosti (Lloyd 2010: 8). Ona sama tvrdí, že Alenčino putování může být chápáno (a po delší dobu také je) právě jako příběh identity, zprostředkování a dospělosti a že zvědavost a sebevědomí, které Carroll *Alence* vštípil, ji propojují s dalšími vzpurnými ženskými postavami jako je *Lysistrata*, *Emma Bovaryová*, *Eva* či *Marie Antoinetta*. Jakmile se totiž jednou Alenka naučí být sama se sebou spokojená, vstoupí do krásného světa, kde zmoudří a získá sílu a prestiž. Toto sebevědomění však ztěžuje absurdní prostředí plné paradoxů, ve kterém se ocitá. Poté, co Alenka překročí hranici této krajiny divů, musí čelit různým diskurzům, do kterých více či méně nezapadá, protože se radikálně liší od skutečného světa.

Ve stati jde ale ještě dál a v *Alence* vidí osobnost, jež je současným dívkám sympatická pro svou kuráž a víru v to, že nic není nemožné. Naopak typickou představitelkou pasivní ženské hrdinky je dle Lloyd Alenčina sestra, z jejíž stereotypní reality Alenka uniká za Bílým králíkem. Aby tak o Alenčině sestře soudila, ji stačí pouze fakt, že čte knihu, kde „nejsou žádné obrázky“, což *Alence* přijde nudné. Dále Lloyd interpretuje scénu, kdy se Holubice bojí kvůli Alenčině dlouhému, „hadímu“ krku o svá vejce, a moment, v němž se Vévodkyně zbavuje svého dítěte a dá ho *Alence* k zabavení, jako případy odmítnutí mateřství hlavní postavou. V první situaci se omluví, že obtěžovala, přitom by se slušelo, aby Holubici politovala. V druhém případě Lloyd očekává, že Alenka začne na dítě šišlat nebo ho lechtat, místo toho je Alenka pokárá. To je chování, které se vymyká viktoriánské představě o poslušných dívkách a ženách, jejichž hlavní úlohou je

práce v domácnosti a výchova dětí, zatímco mužská role patří venkovní sféře vydělávání peněz.

Lloyd říši divů vykládá celkově jako šovinistický svět, který Alenka svou důrazností narušuje, a dokládá to na okamžiku, kdy se chce hrdinka přidat k Švecovi a dalším mužským postavám na svačinu a čaj, aby jí ihned řekli, že tam pro ni není místo. Alenka se nenechá odradit, v čemž autorka eseje vidí Alenčinu snahu držet krok s chlapci (Lloyd 2010: 14).

Potud se jí podařilo text interpretovat bez toho, aniž by se dostala za jeho hranice. Styl *Alenky* a znalosti kontextu jí jakožto modelové čtenářce dovolily všimnout si Alenčiny proměny a jejího chování jako jisté formy vzpoury vůči mužskému světu s minimem ženských postav. Scéna s popíjením čaje u stolu samozřejmě disponuje vlastností otevřenosti, takže pokud bychom chtěli Lloyd oponovat a označit ji úplně naopak jako nadřazenost sebevědomé ženy, která jako jediná z účastníků vládne rozumem a raději ustoupí primitivnosti mužského myšlení, nepůjde to proti tomu, jak je text vystaven.

Problém začíná ke konci článku, kdy Lloyd Ševce označí za sexistu, jenž sice po dívkách požaduje, aby v jeho přítomnosti přemýšlely, nedává jim však k tomu šanci. Vévodkyniny požadavky na Alenčino vystupování zase přirovnává k zaujetí postupu „hloupé blondýny“. Oběma se ale hlavní postava knih vzepře, a v tom recipientka vidí analogii se ženou současnosti: „Alenka není pouze mladou viktoriánskou dívkou zažívající dobrodružství; je modelem pro ženu jednadvacátého století“ (Lloyd 2010: 16). Otázkou je, jestli tato myšlenka nepatří již do použití textu. Pokud se „dívka dvacátého prvního století“ ztotožní s hlavní postavou, zřejmě už do textu zanáší vlastní zkušenosti, protože „les patří každému“ a nelze v něm aplikovat záležitosti jedince. Je nabíledni pochybovat i nad tím, zda Lloyd tomuto očividnému motivu, nebo pod záštitou Ecovy terminologie stopě, nepřikládá příliš velkou váhu. Označení „dívka dvacátého prvního století“ je navíc ve vybrané analýze nicneříkající, Lloyd nespecifikuje, jaká taková dívka je, což vede k dalším interpretacím a uvíznutí v hermeneutickém kruhu.

Jiný pohled zaujímá Teresa de Lauretis. Pro ni je Alenka feministickou hrdinkou jen stěží. V románu nevidí obraz ženy jako reálného symbolu zápasu, nebo aspoň ne do takové míry, aby se dalo mluvit o reprezentaci (de Lauretis 1984: 2). Odvolává se přitom na Carrollův život a jeho blízký vztah k reálné postavě Alice Liddell. To je idea, jejíž zasahování do interpretace musíme zamítnout ihned. V souladu s Ecovou teorií to již není zahrnuto ve čtenářské kompetenci a neslučuje se to se sémiotikou textu. De Lauretis před jakoukoliv snahou o interpretaci text používá jako dokument, důkaz, že o něčem nemůže být řeč vzhledem k jednomu prvku v životě empirického autora. Ten má ale stát mimo naše bádání

s výjimkou zohlednění kontextu, jenž nám stanovuje hranice interpretace. V *Alence* však spatřuje podobnost s kritickým feminismem. V říši divů musí Alenka snít a být předmětem snu zároveň, být zdvořilá a skládat komplimenty a vést bezduché konverzace a poslouchat směšné básně a říkanky.

Protipólem vnímání Alenky v rámci feministických interpretací je její statut oběti. O něm se rozepisuje například Carina Garland ve svém příspěvku *Curious Appetites: Food, Desire, Gender and Subjectivity in Lewis Carroll's Alice Texts*. Jako důkaz Alenčina otroctví v mužské říši podává scénu s Houseňákem, kdy hrdinka neváhá následovat jeho radu, i když jí zprvu nedává smysl. Pokud sní kousek z jedné strany houby, zmenší se, pokud z druhé, zvětší se. Alenka problematiku stran kulaté houby vyřeší rozpažením, ale už se nepozastavuje nad tím, zda se opravdu stane to, co Houseňák avizoval, protože mu slepě věří. Z této příčiny Garland přemýšlí nad hlavní postavou knih jako o představitelce pasivního feminismu. Zde s ní můžeme polemizovat, avšak tento výklad nemůžeme označit za špatný, jelikož vyplývá z textu a jeho doplnění čtenářem, jenž z něj vychází.

Ne všechny feministické interpretace ale striktně následují rozdíl mezi Alenkou-rebelkou a Alenkou-obětí. Aikens totiž vnímá hlavní hrdinku Carrollova díla jako dichotomní, nacházející se v paradoxním stavu oběti i královny, tvůrkyně i ničitelky, pasivní i aktivní hrdinky zároveň, což ve výsledku tvoří komplexní ženský charakter lišící se od obvyklých dívek výjimečnou imaginací, zvědavostí (za níž vlastně nebyla nikdy potrestána) a experimentálním duchem (Aikens 2010: 29).

Genderové aspekty jsme v textu neviděli, tímto způsobem jsme jej nedotvořili. Stejně tak tyto výklady na rozdíl od nás neřeší žánr *Alenky* ani jejího modelového čtenáře. Je přirozené, že si všimají pro ně nejnositelnějšího hlediska Alenky, její identity a postavení v říši divů. Aplikací Ecovy teorie interpretace jsme dále zjistili, že některé prvky feministických výkladů nelze vyvrátit, ani pokud si protirečí ve statutu Alenky v rámci pro ni neznámého kraje. To je zajímavé zjištění, které nás vede znovu k otevřenosti díla a nemožnosti existence jediné „správné“ interpretace. Na druhou stranu jsme zamítli některá tvrzení, jež jsou za hranou a padají do použití textu. V jádru je však feministické hledisko v textu možné nalézt a záleží, jakým způsobem je čtenář dourčí. Jak jsme ukázali, ne všichni vybraní recipienti v tomto úkonu postupovali zcela správně.

3.6.2 Nevědecké interpretace

K takto vymezeným interpretacím řadíme ty, v nichž je dominantní tvůrčí záměr.

Patří sem psychedelické výklady z 60. let minulého století, které ovlivnily hnutí hippies, a dále filmové a počítačové adaptace *Alenky*. S adaptacemi jsme v teoretické části neoperovali, protože je nerefletoval ani Eco, takže se u nich zastavíme pouze krátce s tím, že si ukážeme rozdíl mezi nimi a remakem.

3.6.2.1 *Psychedelické interpretace*

V šedesátých letech minulého století se z *Alenky* stala neočekávaná ikona jednoho hnutí – drogové kultury. Byla považována za ztělesnění halucinogenního drogového experimentu, což jen umocňovaly reprodukce původních Tennielových kreseb a různé pověry stavící samotného Carrolla do role uživatele drog. Hned na začátku je nutno uvést na pravou míru to, že pro tyto domněnky neexistují žádné důkazy. Ví se jen, že Carroll trpěl migrénou, na níž mu pravděpodobně bylo doporučeno opium stejně jako ostatním lidem s tímto chronickým onemocněním (Aikens 2010: 30). Droga LSD sice vznikla díky pátrání Alberta Hoffmana po léku na migrénu, nicméně s největší pravděpodobností se jedná o náhodu, jíž si mnozí vyložili po svém (Parker 2010: 150).

Adorování Alenčina charakteru přišlo náhle s písní s názvem *White Rabbit* americké kapely Jefferson Airplane hrající psychedelický rock. Text napsala její zpěvačka Grace Slick. Tato skladba byla vydaná v roce 1967 a stala se hned populární. Zpívá se v ní o drogách a tom, že s nimi má zřejmě Alenka zkušenosti:

One pill makes you larger
And one pill makes you small
And the ones that mother gives you
Don't do anything at all
Go ask Alice
When she's ten feet tall

And if you go chasing rabbits
And you know you're going to fall
Tell 'em a hookah smoking caterpillar
Has given you the call
Call Alice
When she was just small

When the men on the chessboard
Get up and tell you where to go
And you've just had some kind of mushroom
And your mind is moving low
Go ask Alice
I think she'll know

When logic and proportion
Have fallen sloppy dead
And the White Knight is talking backwards
And the Red Queen's "off with her head!"
Remember what the doormouse said;
"Feed your head
Feed your head
Feed your head" (Slick 1971: 483).

Přestože jsou v této písni narážky na užívání drog, prošla skrz cenzuru, jelikož cenzoři ji tak neinterpretovali. Možná tomu bylo právě proto, že výklady *Alenky* už byly poměrně ustálené a tento nový přístup k příběhu nečekaný, a tak paradoxně lehce přehlédnutelný. Na tuto píseň odkazuje i Thomas Fensch ve své psychedelické interpretaci *Alenky*, všímá si v jejím textu velmi důležité věci. Myš totiž v knize žádnou formuli o „krmení mysli“ nepronesla a my ještě dodejme, že podobně se nezachovala žádná z postav. Slick tuto větu jistě myslela jako výzvu k požití LSD a zažití „tripu“, jak se účinkům a pocitům při působení této drogy říká. Nelze tedy říci, že píseň je interpretací románu jako takového, zjevně se jí jen inspirovala a poslední sloka z něj spíš dělá remake než výklad. Ačkoliv cítíme, že by se mohlo jednat o interpretaci paranoickou, nelze ji v tomto případě tak jednoduše vyvrátit, protože pasáže textu, k nimž skladba referuje, opravdu mohou být v tomto smyslu čteny. Problematický je ale jeho kontext.

Navažme větším přiblížením Fenschovy interpretace. Ten tvrdí, že kniha *Alice's Adventures in Wonderland* zrcadlí zmatený a surrealistický svět stejný jako svět pod vlivem LSD. Podporuje své tvrzení tím, že pokud si vezmeme něco, co chutná jako třešňové koláčky, pudink, ananas, pečený krocan, karamel a toast najednou a zapřičiňuje to náš růst a zmenšování se, tak se jedná o „trip“ (Fensch 1974: 484). Stejně jako text písně *White Rabbit*

tento výklad nelze vyvrátit, Fenschova interpretace má ale v očích Ecovy teorie jinak významné trhliny. Udávat jako fakt, že sám Carroll musel být pod vlivem halucinogenních drog, když stvořil dílo, jehož příběh nedává smysl, a zároveň potvrdit, že Carroll LSD neznal, ale i tak byl zvláštní, je přinejmenším nekorektní postup. Takový výklad selhává nejen z hlediska lpění na psychickém stavu empirického autora, ale i nesprávné argumentace.

Dále je Fenschův text nadinterpretací i kvůli jejímu vnitřnímu rozporu. Jestli je po konzumaci omamných látek Alenka „na tripu“ a tento stav zažívá až do probuzení, jak je možné, že jako jediná se chová stříživě a dokáže odsoudit nezvyklé chování ostatních? Fensch se lapil do vlastní interpretace poukázáním na kapitolu *Mad Tea-Party*, jíž považoval za vrcholnou. Tam se všichni chovají potrhle. Myš střídavě spí a probouzí se, načechá mumlá nesmysly, Švec se chová hrubě a Alenka to radši s nimi vzdá a odchází. Toho si všímá i Fensch: „Alenka odešla od Švece a Zajíce Břežňáka a ostatních a poslední, co viděla, bylo, jak se snažili donutit Myš vlézt do konvice. Byla to, jak Alenka řekla, ‘ta nejhlupejší bláznivá svačina, jakou kdy v životě viděla’“ (Fensch 1974: 486). Možná tedy sedí tato psychedelická interpretace v tom, že říše divů je alegorií k světu vnímaném skrze LSD, Alenka se však v něm pohybuje s chladnou, „nenakrmenou“ hlavou a pouze se mu snaží přizpůsobit. Nechová se bláznivě, ačkoliv ji Kočka Šklíba ujišťuje, že blázni jsou zde všichni. Že Alenka do tohoto světa nezapadá, je z textu evidentní, a pokud by byla pod vlivem látek, možná by se tak stalo.

„Alenčina cesta může být čtena jako alegorie intenzivního drogového zážitku,“ píše Scott F. Parker v článku *How Deep the Rabbit-Hole Go? Drugs and Dreams, Perception and Reality*. Referuje přitom k Houseňákově dýmce, tajemným tekutinám a houbám se zvláštními účinky, Alenčině pozměněnému pohybování v čase a prostoru a každodennímu kontaktu s nemožným (Parker 2010: 138). Hned poté však poukazuje na jednu stěžejní věc – svět hlavní postavy je už dostatečně bizarní předtím, než požije obsah lahvičky nebo kousek houby. Toho jsme si všimli také – Alence nepřipadá divné, že králík mluví, zaujme ji až to, že vyndal z kapsy hodinky. Teprve to v ní vzbudí zvědavost a začne ho následovat. Po požití látek, co ji přemění, se to vlastně nemění, když se pro příklad na svačině se Ševcem a ostatními podivuje nad sirupovou studánkou, nad proměnou dítěte v prase už nikoliv. Proto se Parker zamýšlí nad tím, zda tyto interpretace prisuzující zvláštnost příběhu drogám, nevidí v textu příliš. Pokud fikční svět *Alenky* vykazoval podobné znaky jako její reálný svět, vede nás to k tomu, že první ani druhá kniha nemůže být striktně drogovým podobenstvím.

V souvislosti s tím navrhuje Parker zaměření hlavně na text. My se k tomu přikláníme, vždyť tyto interpretace se týkají jen jedné doby a hnutí hippies, jež *Alenku*

zneužily. Paranoickou interpretaci zde vidíme z několika důvodů. První z nich je aplikace encyklopedie užší sorty lidí na text. Tu nelze označit za modelového čtenáře, a její ignorace a poupravení kontextu tvořící text je za hranou. Jak už jsme řekli, neexistují žádné důkazy o Carrollových zkušenostech s drogami, a i kdybychom je měli, nezajímaly by nás, protože by se týkaly osoby empirického autora. Za druhé je zde opomenuta idea komunity a zvyk – psychedelické výklady Alenčina dobrodružství se objevily až v 60. letech minulého století, do té doby neměly v historii interpretace románu místo. To poukazuje na to, že během sta let od vzniku toto dílo neimplikovalo žádného modelového čtenáře, co by dotvořil *Alenku* jako alegorii k vnímání reality pod vlivem drog, a také na to, že psychedelické hnutí použilo Alenčin příběh jako dokument, v němž se snaží vidět věci pro něj důležité a pro autora nevědomé. To by však mělo následovat až poté, co se tento text aktualizuje ze sémantického hlediska.

U těchto interpretací vznikají problémy právě proto, že se zaměřují jen na jeden důležitý aspekt, na změny Alenčiny identity. Zbytek textu je pro ně takřka bezvýznamný. V případě textu písně od Grace Slick už můžeme hovořit o remaku. Jeho autorka se inspirovala částí *Alenky* a jedním jejím motivem, uniká opakování a přináší něco nového. Pořád se pohybujeme v rámci literatury, to platí, protože neuvažujeme audiální stránku písně, pracujeme pouze s jejím textem. U Fenschova výkladu jsme udali mnoho důvodů, proč jej považujeme za nadinterpretaci. Ukázalo se ale, že jeho zařazení do nevědeckých interpretací s sebou nese jisté potíže. Hledisko u psychedelických interpretací jsme označili za nevědecké z toho důvodu, že k textu přistupují s tvůrčí vizí. V tomto případě se ale autor snaží text správně vykládat. Parker je zase ze všech interpretů pohybující se psychedelickým diskurzu nejméně radikální. Přináší pouze možnost čtení Alenčina dobrodružství jako alegorie světa vnímaného skrze drogy, zároveň se snaží nalézt limity, jež by se neměly překračovat, podrobuje svůj text reflexi. Z toho důvodů jeho výklad považujeme za nejpřijatelnější.

Rozbor všech těchto interpretací ukázal, že je nelze vnímat úplně jednotně, jak jsme předpokládali na začátku, a tak jen umocňují své specifické postavení výkladů charakteristických pro jednu dobu.

3.6.2.2 *Alenka v adaptacích*

Interpretace, které přecházejí z jedné formy do druhé, považujeme už za adaptace. Jakmile dojde k přenosu z literatury do filmu, jedná se o adaptaci, protože se změnilo i

médium. Nebudeme zde sledovat to, zda byl respektován text. Počítáme s tím, že adaptovaný text bude značně přetvořený a přinášet něco nového, což je v očích Ecovy teorie a v rámci našeho rozdělení na vědecké a nevědecké interpretace nosné. Námi vybrané adaptace se od původního díla odlišují natolik, že by jejich rozbor překročil téma této práce. Proto si je pouze představíme. To nám totiž bude stačit k demonstraci toho, jak moc se text *Alenky* změnil, a proč už tyto výsledné tvořivé interpretace vlastně už nejsou žádnými interpretacemi, nýbrž novými díly.

Oblíbeným médiem, jež pracuje i s tematikou *Alenky*, je film. Důležité je si uvědomit, že na rozdíl od literatury pracuje s textem odlišně, a není tak možné zachytit vše věrně. Filmové prostředky zahrnují kromě jazyka i obraz, zvuk či střih a každá tato složka je interpretací konkrétního empirického původce. Aby autoři filmových adaptací, respektive režiséři a scénáristé, oslovili zase jiný okruh lidí, zejména dospělé jedince, přistoupili k tomu, že Alenku přeměnili v starší dívku. Je to dané i tím, že předloha jim sice poskytuje základní materiál k analýze Alenčina charakteru, ale už se z ní nedozvídají nic o Alenčině vzhledu. Její podobu nám přinášejí až autoři ilustrací jednotlivých vydání a tyto kresby jsou interpretací jejich autorů a ovlivňují se navzájem. Alenka je tak většinou vyobrazena jako dlouhovlasá dívka oblečená do šatů, což je vzhledem k době vzniku pochopitelné. Tvůrci filmů, divadelních her, komiksů či herní vývojáři měli tak při ztvárnění obou těchto prvků poměrně volnou ruku. K tomu ji většinou přímo spojili se světem dospělých, aby se s ní širší obecnost mohlo lépe sžít či přímo ztotožnit. Alenka je navíc jediným dítětem v knize, což znamená, že je vyloučeno, aby navazovala bližší vztahy s mužskými postavami, a to je něco, co se filmařům a podobně – jakožto interpretům *Alenky* jako nového díla – nehodí.

Studio Walt Disney se ve svém úspěšném snímku z roku 1951 výše uvedenému vymyká. Vytvořilo film primárně určený pro dětského diváka, přesto však podstatu díla i charakterové vlastnosti titulní postavy zachovalo. Proto je zajímavé sledovat vybrané aspekty i na filmech z dnešní doby. Jde o snímky *Alice in Wonderland* z roku 2010 režiséra Tima Burtona a *Through the Looking-Glass* z roku 2016, jenž vznikl pod režisérským dohledem Jamese Bobina. Tituly, jak už jejich názvy vypovídají, adaptují první i druhý Carrollův román.

Co se týče chování a charakteru Alenky, i v Burtonově filmu *Alice in Wonderland* platí, že se vymyká tehdejší viktoriánským konvencím. Neklaní se, odporuje rodičům, její matka ji poučuje o vhodném oděvu na slavnost, s kterým Alenka nesouhlasí, a o tuto společenskou událost nejeví větší zájem. Ani žádost o ruku neusměrní její nesoustředěnost spojenou s barvitou fantazií, ztrátou otce a sociálním prostředím, do něhož nezapadá. Tento

tlak společnosti s výše zmíněnými faktory podpoří Alenčin útěk za Bílým králíkem. Po neúmyslném překročení hranice nového diskurzu však Alenka na rozdíl od předlohy o své identitě nepochybuje. Alenka je zde už devatenáctiletou sebevědomou dívkou, jíž se jako malé zdály noční můry spojené s říší divů. Na své první dobrodružství v tomto kraji si ale nevzpomíná. Proto obyvatele říše divů obviňují Bílého králíka z toho, že přivedl na pomoc „nesprávnou“ Alenku. S motivem identity se tedy v tomto filmu pracuje trochu jinak, ale stále je v popředí. Nejistota v této věci je přenášena z Alenky na ostatní. Ty Alenka dokáže přesvědčit o své jedinečnosti, když v zápase o přežití přemůže Tlachapouda, jenž odkazuje na báseň, kterou v knižní předloze interpretuje Valihrach.

Filmové zpracování druhého dílu pokračuje v nastoleném směru, na knihu navazuje ještě volněji, ačkoliv přejímá způsob tvorby Carrollových slovních hříček. Alenka má všechny vlastnosti, jaké jí připsal Burton, okolí jí rádo připomíná, že je bláznivá. Na začátku filmu je představena jako kapitánka lodi, jež se vrátila z plavby z Číny. Po pronásledování Houseňáka, který se už proměnil v motýla, se dostane do říše za zrcadlem, kde se dozvídá a Švecově smutku ze ztráty rodiny. Alenka tak započne boj s Časem, aby mu příbuzné navrátila.

Počítačová hra designéra Jamese McGeeho s názvem *American McGee's Alice*²² vyšla v roce 2000 a můžeme ji popsat jako akční adventuru s prvky hororu. Pracuje s úplně jiným příběhem, pouze si vybírá motivy z knihy. Říše divů je v očích vývojářů temné, kruté a šílené místo, kam je titulní postava tmavovlasé Alice Liddell uvedena v důsledku šílenství a katatonie. Do rukou lékařů je svěřena poté, co její rodinu usmrtil ničivý požár, a ona toho byla svědkem. Alice se vrátí do říše divů deset let po této tragické události, čeká na ní však zvrácenější prostředí než při jejím prvním dobrodružství. O hrdinčině duševní chorobě se dozvídáme už v úvodním videoklipu, v němž je vyobrazena v zamřížovaném pokoji sanatoria. Na ruce má obvaz, což může vést k úvahám o tom, že se pokusila vzít si život. Jejím úkolem v říši divů se stane zabití Srdcové královny, jež svou násilnou nadvládou říši divů rozkládá. Nabízí se jí pomoc Houseňáka, který ji pomalu poodhaluje její vlastní identitu a spojení s momentálním diskurzem. V závěrečné scéně se totiž ukáže pravá podoba Srdcové královny, netvora s tváří Alice. To znamená, že říše divů se řídí rozdvojenou osobností hlavní postavy. Její dobrá stránka ale nakonec vyhrává a říše divů dostává zpět svou původní formu,

²² Název počítačových her rovněž uvádíme v originálním znění, jelikož nejsou do češtiny přeloženy. U nás jsou distribuovány s anglickými titulky. Jméno hlavní postavy necháváme v originále proto, že ačkoliv jeho český ekvivalent je vžitý, v adaptacích jakožto nových dílech už se jedná i o postavu novou.

čímž se Alice vyléčí.

Pokračováním této adventury je hra *Alice: The Madness Returns*. V ní hráč ve stejně zvráceném kraji divů sbírá vzpomínky Alice, aby jí v konečném důsledku navrátil ztracenou paměť a s ní i identitu. Podobně jako v případě filmových zpracování *Alenky* se i zde navazuje na předchozí příběh. Alice je propuštěna ze sanatoria, za další rok se však dostane do sirotčince. I tam je hrdinka léčena, jelikož si stále klade za vinu smrt rodičů a založení požáru, který ji zavínil. Jejím psychiatrem se stává Anbus Bumby, jenž využívá k léčení hypnózu. Rovněž tvrdí, že zlé vzpomínky je třeba zahnat. Alice se sice snaží zapomenout, trápí ji však stále halucinace spojené s říší divů. Do ní se díky Bílému králíkovi opět dostane a jejím úkolem je tentokrát zastavení Pekelného vlaku. Na konci musí bojovat se samotným Bumbym, který se ukáže jako záporná postava.

Americká televizní stanice ABC uvedla seriál *Once upon a time in Wonderland* na některé motivy Carrollova příběhu, který se v pilotním díle začal ubírat podobným směrem jako u vývojářů počítačových her i filmů. Tým psychiatrů Alice přesvědčuje o neexistenci říše divů a chce, aby na představy s ní spojené zapomněla. Alice je však odhodlaná se do říše divů vrátit a osvobodit džina Cyruse, s kterým tvoří pár. Tvůrci se soustředili hlavně na romantickou zápletku a problémem Alenčiny totožnosti se vůbec nezabývali. Seriál byl v dubnu 2014 ukončen už po třinácté epizodě kvůli nezájmu diváků.

Jak jsme ukázali, z vědeckého úhlu pohledu by tyto filmy, počítačové hry ani seriály neobstály. Jejich autoři však nechtěli text interpretovat s cílem nalézt jeho záměr, ale přetvořit jej a změnit jeho formu. Tvůrčí invence je zde znatelná od Alenčina vzhledu, charakteru, samotného příběhu i nových postav. S empirickým autorem se zde nepracuje vůbec, neznalost kontextu díla diváka také o zážitek neochudí a i nonsens je upozaděn. Do největší míry respektuje původní text Disneyho pojetí *Alenky*. I v tomto případě se už ale jedná o převod z jedné umělecké formy do druhé, kdy každá z nich funguje na jiných principech, a tak už musíme hovořit o adaptaci. O tom, že tato díla považujeme za nová, svědčí i jejich zařazení v seznamu literatury použité v této práci do primárních zdrojů.

4 Závěr

Práce si kladla za cíl ověřit hypotézu tvrdící, že budou existovat interpretace *Alenky*, které už budou překračovat diskurz patřičnosti textu. K tomu jsme použili představenou interpretační metodu Umberta Eca, protože ji považujeme za poměrně ucelenou a vhodnou pro aplikaci na literární texty. Abychom mohli přejít k interpretacím, které provázely Carrollovy romány *Alice's Adventures in Wonderland* a *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* od jejich vzniku až po současnost, bylo důležité uvést, jak text vnímáme my.

Ve vlastní analýze jsme vysvětlili naši domněnku o tom, že říše divů by mohla být analogická ke světu dospělých, a proč boj hlavní postavy s její měnící se identitou považujeme za projevy úskalí v dospívání. Chování Alenky se vymyká požadavkům viktoriánské doby, a tak v ní spatřujeme reakci na výchovný apel soudobých románů. Pokusili jsme se *Alenku* zařadit žánrově s tím, že neexistuje kategorie, jež by pokrývala veškeré aspekty *Alenky* v její celistvosti. Vykazuje sice některé znaky typické pro pohádky, obsahuje i elementy překračující toto vymezení. Příběh je totiž protkán množstvím metafor směřujících ke světu dospělých, navíc je vystavěn tak, že vyžaduje kooperaci dětského i dospělého čtenáře. Nonsense prvky v knihách rovněž nelze opominout, a tak jsme je zařadili obecně do fikce určené v první řadě menším čtenářům, ale vzhledem k jazykové výstavbě a dalším momentům vhodné i pro dospělé. *Alenka* by dnes obstála i v zařazení do žánru fantasy.

V analytické části věnované dalším interpretacím se naše hypotéza ukázala jako správná, projevilo se však, že je nutné zaujmout dva úhly pohledu, a tak její potvrzení není možné bez uvědomění si hledisek přístupu k textu.

Prvním pohledem je vědecké hledisko, jež měl Eco primárně na mysli a kterému svou teorii interpretace zasvětil. U interpretací, které přistupovaly k textu s intencí nalézt jeho záměr či záměr autora, bylo poměrně jednoduché rozhodnout, proč už spadají pod použití textu, tedy nadinterpretaci nebo paranoickou interpretaci. Bylo tomu tak z několika důvodů. Kvůli nerespektování textu, zamítnutí veškerých jiných interpretací či přehození pořadí, v jakém bychom měli k textu přistupovat. K aplikaci některých tezí z Carrollova života na text a přílišnému spojování jednotlivých pasáží *Alenky* s osobností a psychickým stavem jejího autora inklinovala většina výkladů. Stalo se tak největší měrou v psychoanalytických interpretacích, jež se na vzhled do spisovatelova nitra a hledání prvků jeho nevědomí přímo zakládají. Feministické interpretace zase odhalily, že nelze odmítnout status *Alenky* jako

oběti, ani jako rebelky, ačkoliv se jedná o protipóly. Obojí lze v textu dohledat nebo dotvořit, aniž bychom šli za jeho hranice. I tyto interpretace se však snažily některá stanoviska hledat v Carrollově osobnosti. Naopak chápání *Alenky* jako hry nemělo v tomto směru žádné výrazné interpretační trhliny.

Ve výsledku byl tento typ použití textu jako dokumentu u *Alenky* poměrně jednoduše rozpoznatelný, i když u jiných textů může být citelnější otázka toho, co ještě patří do kontextu a co už tuto hranici překračuje.

Pod hledisko nevědecké jsme zahrnuli výklady s dominantním tvůrčím záměrem, tedy psychedelické výklady 60. let 20. století a filmové a počítačové adaptace. U nich jsme počítali s předpokladem, že z vědeckého úhlu pohledu půjde o nadinterpretace, z toho tvůrčího se ale můžeme bavit o remaku, jenž přináší něco navíc, což může být vnímáno pozitivně. U textu písně *White Rabbit* kapely Jefferson Airplane to vyšlo najevo. *Alenkou* se zde skupina patrně pouze inspirovala, a tak se jedná v rámci Ecovy teorie už o remake či adaptaci, jelikož změna formy je zde očividná. Druhý námi zvolený výklad Thomase Fenske však odkryl, že ačkoliv spadá svým zaměřením pod psychedelické interpretace, nelze u všech očekávat tvůrčí hledisko a to, že budou odpovídat charakteristice remaku. Nejen to potvrdilo jejich specifčnost, která tkví v jejich oblibě v jedné době a uvnitř jedné skupiny lidí.

Problematiku adaptace jsme pak v práci zmínili krátce a popisně kvůli její komplexnosti a tomu, že se jí Eco nevěnuje. To ale stačilo k tomu, abychom ukázali, proč už se jedná o díla nová a dívat se na ně z vědeckého hlediska už ztrácí smysl.

Celkově se nám podařilo na vybraných knihách Lewise Carrola o *Alence* a jejich interpretacích ukázat, že bývají nadinterpretovány či používány, a proč se tak děje. Ukázalo se, že interpretace musí mít nějaké hranice a otevřenost estetických děl je jen potenciální. Lze předpokládat, že se budou objevovat další interpretace *Alenky* jakožto kultovního díla, vždy je však důležité mít na paměti interpretův postoj k textu a to, že ne všechny výklady jsou přijatelné.

5 Použitá literatura

Primární

Alice: Madness Returns [počítačová hra]. Electronic Arts, 2011.

Alenka v říši divů [*Alice in Wonderland*] [film]. Režie Clyde GERONIMI, Wilfred JACKSON a Hamilton LUSKE. USA, 1951.

Alenka v říši divů [*Alice in Wonderland*] [film]. Režie Tim BURTON. USA, 2010.

Alenka v říši divů: Za zrcadlem [*Alice in Wonderland: Through the Looking Glass*] [film]. Režie James BOBIN. USA, Velká Británie, 2016.

American McGee's Alice [počítačová hra]. Electronic Arts, 2000.

CAROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010.

Sekundární

AIKENS, Kristina. How Wanderer Alice Became Warrior Alice, and Why. In *Bitch Magazine: Feminist Response to Pop Culture*, roč. 2010, č. 48, s. 26–31.

AUDEN, W. H. Today's 'Wonder-World' Needs Alice. In PHILLIPS, Robert, ed. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critic's Looking-Glasses*. New York: Vanguard Press, 1971, s. 29–39.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.

BIVONA, Daniel. Alice the Child-Imperialist and the Games of Wonderland. *Nineteenth-Century Literature*. 1986, roč. 41, č. 2, s. 143–171.

COHEN, Morton N. *Lewis Carroll: a biography*. London: Papermac, 1995.

ECO, Umberto. Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage. In *Travel in Hyperreality*. Picator, 1987, s. 197–212.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005.

ECO, Umberto. *Od stromu k labyrintu*. Praha: Argo, 2012a.

ECO, Umberto. *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2012b.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997.

ECO, Umberto a COLLINI, Stefan, ed. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013.

FENSCH, Thomas. Lewis Carroll – the First Acidhead. In PHILLIPS, Robert, ed. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses*. New York: Vanguard Press, 1971, s. 484–487.

GARLAND, Carina. Curious Appetites: Food, Desire, Gender and Subjectivity in Lewis Carroll's Alice Texts. *The Lion and the Unicorn*, 2008, roč. 32, č. 1, s. 22–39.

GOLDSCHMIDT, A. M. E. Alice in Wonderland Psychoanalyzed. In PHILLIPS, Robert, ed. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses*. New York: Vanguard Press, 1971, s. 329–332.

IRWIN, Michael. Introduction. In Carroll, LEWIS. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. Ware: Wordsworth Editions Limited, 2001, s. 7–27.

de LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LITTLE, Judith. Liberated Alice: Dodgson's Female Hero as Domestic Rebel. In *Women's Studies*, 1976, roč. 3, s. 195–205.

LLOYD, Megan S. Unruly Alice: A Feminist View of Some Adventures in Wonderland. In DAVIS, Richard Brian, ed. *Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010, s. 7–17.

PARKER, Scott F. How Deep the Rabbit-Hole Go? Drugs and Dreams, Perception and Reality. In DAVIS, Richard Brian, ed. *Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010, s. 137–50.

PRONI, Giampaolo. Umberto Eco and Charles Sanders Peirce: a slow and respectful convergence. *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies*. 2015, roč. 2015, č. 206, s. 13–35.

PYCIOR, Helena M. At the Intersection of Mathematics and Humor: Lewis Carroll's "Alices" and Symbolical Algebra. *Victorian Studies*, 1984, roč. 28, č. 1, s. 149–170.

SLICK, Grace. White Rabbit. In PHILLIPS, Robert, ed. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses*. New York: Vanguard Press, 1971, s. 483.

SKINNER, John. From 'Lewis Carroll's Adventures in Wonderland'. In PHILLIPS, Robert, ed. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses*. New York: Vanguard Press, 1971, s. 344–359.

STRONG, T. B. Lewis Carroll. In PHILLIPS, Robert, ed. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses*. New York: Vanguard Press, 1971, s. 69–77.

WOOLCOT, Alexander. Lewis Carroll's Gay Tapestry. In PHILLIPS, Robert, ed. *Aspects of Alice: Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses*. New York: Vanguard Press, 1971, s. 81–88.

Elektronické zdroje

MILLIKAN, Lauren. *The Psychoanalytic Approach*, 2011 [online]. Curiouser and Curiouser: The Evolution of Wonderland. [cit. 18. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.carleton.edu/departments/ENGL/Alice/CritPsycho1.html>