

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Sabrina Al-Salmanová

Narativní analýza napětí v literatuře

Narrative Analyses of Suspense in Literature

Praha 2012

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Mé poděkování patří prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi CSc. za jeho čas, pomoc, dobré rady a trpělivost. Vyučujícím katedry estetiky za vše, co jsem se od nich naučila. Paní sekretářce za její laskavost.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V.....dne.....

.....

podpis

Abstrakt

Cílem této práce je vymezení konceptu napětí v literatuře. Argumentace zde použitá vychází především z několika literárních teorií, jejichž vybrané části relevantní pro probírané téma jsou v práci použity. Napětí je nahlíženo ze dvou základních hledisek; své časovosti, spojené především s anticipací, a míry informovanosti čtenáře. Oba aspekty napětí jsou podmíněny schematičností literárního textu a odvíjejí se i od specifického poměru dvou časových rovin literárního díla, fabule a syžetu. Časovost napětí a informovanost čtenáře jsou ukázány ve vzájemně propojeném vztahu; očekávání vzniká na základě určité informace, zároveň si však vytváří spekulace o podobě jiné informace. Doba trvání a ukončení napětí je spojeno s anticipací; v některých případech pak napětí nemusí být ukončeno vůbec.

Klíčová slova

napětí, literatura, anticipace, informovanost čtenáře

Abstract

The main object of this Bachelor thesis is definition of suspense in literature. The arguments used are based mainly on a several literary theories; their selected parts, which are considered relevant to the discussed topic, are used. Suspense is described from two main points of view; its temporality, connected especially with anticipation, and the amount of reader's information given by the text. Both aspects of suspense are conditional on the schematic character of the literary artwork and are also dependent on the specific relation between two levels of temporality, the plot and the subject. The temporality of suspense and the level of information given to the reader through the text are connected. Anticipation is based on a certain information, simultaneously creates a speculation about the content of another information. The duration and ending of suspense is connected with anticipation; sometimes the suspense is never ended.

Keywords

suspense, literature, anticipation, amount of informations given to the reader

Obsah

Úvod	7
1. Pojetí literárního díla	9
1.1. Schematičnost literárního díla	9
1.2. Místa nedourčenosti	10
1.3. Časové roviny literárního díla	13
1.4. Shrnutí hlavních rysů koncepce literárního díla	14
2. Časovost napětí	15
2.1. Uvedení do problematiky časovosti	15
2.2. Anticipace a horizont očekávání	15
2.3. Očekávání před četbou	16
2.4. Očekávání v průběhu četby	19
2.5. Napětí jako specifické zúžení horizontu očekávání	21
2.6. Orientace napětí do budoucnosti a do minulosti	22
2.7. Prospekce a retrospekce	24
2.8. Teorie časového přesunu Viktora Šklovského	26
2.9. Shrnutí aspektu časovosti napětí	26
3. Informovanost čtenáře	28
3.1. Uvedení do problematiky a spojitost s časovostí	28
3.2. Postavení čtenáře vůči postavám	30
3.2.1. Informační náskok čtenáře vůči postavě nebo postavám	30
3.2.2. Vyrovnaná informovanost čtenáře a postavy nebo postav	31
3.2.3. Nedostatečná informovanost čtenáře ve srovnání s postavou nebo postavami	32
3.3. Zdržení a mezery	33
3.4. Spojení napětí s fantastickým v konceptu Tzvetana Todorova	37
3.5. Postavení informací při vzniku napětí	40
4. Trvání a ukončení napětí	42
4.1. Spojitost trvání a ukončení napětí s anticipací	42
4.2. Neukončenost napětí ve vztahu k otevřeným koncům	43
4.3. Shrnutí otázky trvání a ukončení napětí	44
Závěr	45
Seznam použité literatury	48

Úvod

Hlavním tématem této práce je vymezení konceptu napětí v literatuře. Na základě několika tezí převážně literárních teoretiků jsem se pokusila postihnout, jakými prostředky literární text v recipientovi vyvolává napětí. Cílem práce je určení podmínek, za nichž je napětí v literatuře konstituováno. Pojetí problematiky napětí zde tedy přesahuje hranice narativního hlediska a zahrnuje i hledisko recepční. Domnívám se, že mnou zvolený postup je oprávněný vzhledem k charakteru probíraného tématu i koncepci literárního díla využité v této práci.

Napětí ve své práci míním jako určitou responsi čtenáře vyvolanou při procesu čtení specifickými postupy a prvky použitými v literárním textu. Aktualizací potenciálu napětí v literárním díle může dojít k vyvolání stavu napětí u čtenáře. Zaměřila jsem se především na dva základní aspekty napětí, a to na jeho časovost a souvislost s mírou informovanosti čtenáře. Z hlediska temporality je pak napětí spojeno především s anticipační činností čtenáře. Oba aspekty napětí jsou spolu propojeny; očekávání čtenáře vzniká a proměňuje se na základě informací obsažených ve čteném literárním textu a zároveň vytváří spekulace o podobě informací dosud nepřečtených a textem neposkytnutých. Na základě již přečteného si recipient formuje očekávání o dalším pokračování děje a v tomto procesu může být založeno napětí.

Z tohoto hlediska je proto napětí do jisté míry přítomno prakticky u všech literárních děl. Aspekty literárního textu, které jsou pro vznik napětí stěžejní a o kterých tato práce pojednává, jsou součástí literárních textů jako takových. Ne vždy tedy přítomnost těchto prvků a narativních postupů vyvolá napětí a nemá ani úmysl a potenciál jej vyvolávat. Tyto určité vlastnosti literárního textu a vyprávění jsou však ve svých specifických podobách podmínkou existence napětí.

Literární teorie, z nichž jsem ve své práci vycházela, se ve většině případů zabývají problematikou literatury a literárního díla obecně, ať už jeho recepce nebo charakteristikami vyprávění. Mnou použité teze jsou proto jistým zúžením a zjednodušením koncepcí

představených jednotlivými autory. Využívala jsem pouze ty části, které se mi jevily jako relevantní pro zde probírané téma.

Napětí není spojeno jen s negativní emocionální odezvou čtenáře, jako je na příklad strach nebo úzkost. Napětí může naopak souviset i s pozitivními pocity, na příklad s nadějí. Nemyslím si také, že by napětí bylo spojeno pouze s určitými žánry, pro něž je ovšem považováno za typické, jako je na příklad detektivka, horor nebo thriller. Napětí v různých stupních intenzity můžeme nalézt u mnoha literárních děl s různou tematikou i s různou podobou vyprávění. V některých případech může napětí vzniknout i v literárních dílech s milostnou zápletkou, ve kterých jisté komplikace způsobují nejistotu ohledně šťastného konce.

Vzhledem ke způsobu své argumentace jsem se nejprve zabývala literárním dílem obecně, a to s ohledem na ty jeho vlastnosti, které s problematikou napětí přímo souvisí. Následně jsem se soustředila na dva hlavní body definující napětí, tedy časovost napětí, zejména ve spojitosti s očekáváním recipienta, a míru informovanosti čtenáře, resp. množství informací poskytnutých literárním textem čtenáři. Dále jsem se stručně zabývala i trváním napětí a jeho ukončením, které však v některých případech nemusí nikdy nastat. Na závěr jsem uvedla souhrn všech získaných poznatků objasňujících podstatu napětí v literatuře a shrnutí tohoto konceptu napětí, jak jsem jej na základě prostudovaných materiálů dovodila.

Vycházela jsem z několika literárních teorií, především z teorie Tzvetana Todorova, Romana Ingardena, Wolfganga Isera a Hanse R. Jauße. Pracovala jsem s terminologií zavedenou ruskými formalisty, tj. odlišením fabule a syžetu, a s terminologií Shlomith Rimmon-Kenanové rozlišující příběh, vyprávění a text.

1. Pojetí literárního díla

1.1. Schematičnost literárního díla

Pro pojetí napětí je podle mého názoru potřebné porozumění literárnímu dílu jako takovému. A to především z toho důvodu, že některé z jeho esenciálních charakteristik jsou pro vznik napětí stěžejní. Předkládám proto stručný přehled několika vlastností literárního textu, které s koncepcí napětí souvisí. Nepřežala jsem přitom jednu konkrétní teorii, ale spojila jsem několik bodů z prací více teoretiků.

Literární dílo pojmám jako schematický objekt s místy nedourčenosti¹, který je v procesu čtení konkretizován svým recipientem.² Konkretizace literárního díla je také schematická, ale v menší míře než dílo samo.³ Nedourčenost literárního díla znamená, že fiktivní svět, který literární dílo vytváří, nedosahuje přesnosti a určitelnosti reálného světa. V literárním díle se nacházejí mezery, které v textu nejsou nikdy vyplněny. Roman Ingarden specifickou podstatu literárního díla⁴ popisuje následně:

„Umělecké dílo bylo totiž od počátku pojmáno jako čistě intencionální výtvar tvůrčích aktů umělce a zároveň bylo jako schematický výtvar s některými potenciálními prvky protikladem jeho ‚konkretizací‘, jako výtvar, jenž ke svému vzniku potřeboval autora, z druhé strany pak re-kreativní (recepční) prožitky čtenáře nebo pozorovatele (diváka).“⁵

Ke své plné realizaci tedy literární text vyžaduje aktivní činnost recipienta při procesu čtení. Tato činnost je kreativní, především ve vztahu k mezerám v textu, je však do značné míry textem řízena a podněcována. Literární text je tedy čtenáři „dán“⁶ a z něj vychází jeho

¹ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30. Str. 45.

² Tamtéž.

³ Tamtéž.

⁴ Roman Ingarden se zde ve skutečnosti nezabývá pouze literárními díly, ale uměleckými díly obecně. Srov. INGARDEN Roman. *Fenomenologická estetika*. In ZUSKA V., ed. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. 1. vydání. Přeložil Jan ROUBAL. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0540-6.

⁵ Tamtéž. Str. 229.

⁶ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 41.

konstrukce, přesněji řečeno rekonstrukce obsahu textu. „Spolutvůrčím“⁷ úsilím recipienta dojde ke „znovuvytvoření“⁸ literárního díla. To znamená, že čtenář, vzhledem ke své individuální povaze a čtenářské kompetenci, určitým způsobem reaguje na již existující a předem daný literární text. Odezva čtenáře při recepci literárního díla může být v souladu s úmysly textu, který reakce čtenáře, jako právě napětí, může vyvolat určitými narativními postupy. Prostřednictvím konkretizace literárního textu čtenář pronikne „k onomu universu, kde žijí románové postavy“⁹. Soubor informací z vyprávění získaných je však „nutně neúplný“¹⁰, protože „‘věci’ nikdy nevyčerpáme tím, že je pojmenujeme“¹¹

1.2. Místa nedourčenosti

Místa nedourčenosti (*Leerstelle*)¹², Wolfgangem Iserem nazývaná také prázdná místa nebo mezery, jsou ta místa v literárním textu, v nichž se projevuje schematičnost literárního díla. Iser je charakterizuje jako přerušenu, vynechanou návaznost v textu pomocí „střihu“¹³. Může se jednat o zcela vynechanou informaci, která se v daném literárním díle niky neobjeví nebo může jít o mezeru, která je vyplněna později v průběhu následného děje. Místo nedourčenosti může vzniknout i tak, že děj je přerušen, na příklad dojde k ukončení kapitoly nebo je přerušena jedna dějová linie a navázána jiná dějová linie.

„Nejčastěji se této střihové techniky používá tam, kde vedle sebe probíhá několik dějových linií, které však musí být vyprávěny postupně. [...] Mezi ‚schematickými aspekty‘ vzniká prázdné místo vyplývající z určenosti vzájemně na sebe narážejících aspektů. Taková prázdná místa potom otevírají interpretační prostor.“¹⁴

⁷ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30.

⁸ Tamtéž.

⁹ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 41.

¹⁰ Tamtéž. Str. 41.

¹¹ Tamtéž. Str. 41.

¹² NÜNNING, Ansgar, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. vydání. Přeložili Aleš URVÁLEK a Zuzana ADAMOVIČ. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4. Str. 517.

¹³ ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů*. In SEDMIDUBSKÝ M., ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2. Str. 45.

¹⁴ Tamtéž. Str. 45-46.

Např. v románu Fjodora M. Dostojevského *Idiot* je tento postup využit několikrát. Autor děj náhle přeruší, aniž by popisované události uspokojivě vyřešil. Následná kapitola pak přímo na předchozí děj nenavazuje, obvykle je oddělena určitým časovým úsekem. Několikrát také Dostojevskij uvádí další oddíl knihy obecnými úvahami, které zpomalují přechod k další části děje. Některé události jsou pak z vyprávění zcela vypuštěny a čtenář se o nich dozvídá pouze z narážek či vzpomínek postav, např. v románu není popsána doba, kterou strávil kníže Myškin s Nastasjou Filippovnou po jejím útěku z Petrohradu, ani události, které jej ve stejné době sblížily s Parfenem Rogožinem.

Takovýmto způsobem může text v recipientovi vyvolat napětí. Náhlé přerušení děje v místě, kde se pokračování čtenáři jeví jako žádoucí, způsobuje nutnost vytvářet si o tomto pokračování, případně vyvrcholení děje, hypotézy. Wolfgang Iser uvádí jako příklad romány Charlese Dickense, které vycházely na pokračování v časopisech.¹⁵ Vyprávění bylo obvykle ukončeno ve stěžejní části děje, v místě, kde si popisované události od čtenářů žádaly řešení.¹⁶

„Přerušení, případně protahování napětí vytváří základní podmínky pro střih. Takový suspenzivní efekt však způsobí, že se pokusíme představit si informaci o dalším průběhu děje, která v tomto okamžiku není k dispozici.“¹⁷

Např. v románu *Nadějné vyhlídky* je jedna z kapitol ukončena takto:

„Otevřel jsem dopis, hlídač mi podržel světlo ve výšce a já v listě spatřil Wemmickovým písmem: ‚NECHOĎTE DOMŮ‘.“¹⁸

Toto přerušení děje přitom přichází ve chvíli, kdy se Pip vrací ze své návštěvy slečny Havishamové a Estelly, při níž se vyznal ze svých citů Estelle a vzbudil tím pohnutí ve slečně Havishamové. V této části vyprávění si již je Pip také vědom totožnosti svého skutečného

¹⁵ Tamtéž. Str. 48.

¹⁶ Tamtéž. Str. 49.

¹⁷ Tamtéž. Str. 49.

¹⁸ DICKENS, Charles. *Nadějné vyhlídky*. 1. vydání. Přeložili Emanuela a Emanuel TILSCHOVI. Praha: Ikar, 1997. Klasika, sv. 5. ISBN 80-7202-072-2. Str. 361,

dobrodince a s obavami i jistou nechutí jej přechovává ve svém bytě. Přerušeni se tedy odehrává v místě dějové zápletky, navíc svým koncem vyzývá k otázkám.

Ve vydání na pokračování se museli tehdejší čtenáři po určitou dobu spokojit pouze se svými hypotézami, než jim bylo poskytnuto pokračování nebo řešení dané situace. Měli proto více času uvědomit si mezeru v textu a uvědomit si i své napětí, s nímž si vytvářeli očekávání o možném vývoji děje. Při četbě knihy probíhá vše rychleji a čtenář má navíc pokračování ihned k dispozici. Pouze pokud se rozhodne sám četbu přerušit, vědomí mezery výrazněji vystoupí.

Wolfgang Iser tímto příkladem poukazuje na důležitost míst nedourčenosti v literárním textu při recepci literárního díla, především z hlediska jeho účinku. Jedním z těchto účinků je i napětí, proto je pro jeho konstituování nedeterminovanost literárního textu důležitá.

Napětí však nemusí vzniknout pouze vynecháním nějaké události nebo přerušením děje. Může naopak postupně gradovat od uvedení události, která napětí způsobila. Na příklad povídky *Démon a Zelený čaj* Josepha Sheridana Le Fanu napětí stupňují od úvodní události na začátku vyprávění až do, v obou případech tragického, konce.

Nedourčenost literárního textu nevyvolává ve všech případech napětí. Zejména proto, že tato schematičnost je nekonečná a ne všechny mezery v textu si čtenář výrazněji nebo vůbec uvědomuje. Pro vznik napětí fungují prázdná místa jako čtenáři záměrně dané možnosti k domýšlení událostí¹⁹, o nichž literární dílo pojednává. Mezery jsou obklopeny jistým dostačujícím množstvím náznaků a informací, aby čtenář měl na čem své domněnky založit. Umístění míst nedourčenosti je ve vyprávění, které vyvolává napětí, specifické. Objevuje se v těch částech vyprávění, u kterých vzniklá absence výrazně ovlivní postup děje.

1.3. Časové roviny literárního díla

Doposud jsme o literárním díle uvažovali jako o časově jednotném celku. V literárním díle se ale střetávají dvě časové roviny, které ruský formalismus pojmenoval fabule a syžet.

¹⁹ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30. Str. 47.

Tzvetan Todorov ve svém spisu *Poetika prózy* píše o časovém řádu událostí a časovém řádu diskurzu.²⁰ Řád událostí je chronologické uspořádání děje, tedy fabule.²¹ Řád diskurzu je zaznamenáním událostí, jak je o nich vyprávěno v ději, tedy syžet.²² Todorov tyto dvě časové linie obecně popisuje jako „co se opravdu stalo“ a „jak se o tom čtenář (nebo vypravěč) dozvěděl“.²³ Syžet je tedy způsob, jakým autor fabuli předvádí. Fabule se vztahuje k evokovaným událostem, syžet k dílu samému a k literárním postupům užitých autorem. Slovy Tzvetana Todorova:

„Ve fabuli neexistují časové inverze a děje následují jeden za druhým v přirozeném pořadí; v syžetu může autor uvádět následky před příčinami, konec před začátkem. Tyto dva pojmy tedy necharakterizují dvě části příběhu nebo dva různé příběhy, nýbrž dva aspekty jednoho a téhož příběhu; jsou to dva pohledy na totéž.“²⁴

Shlomith Rimmon-Kenanová, jejíž terminologii budu nadále používat, toto dělení ještě prohlubuje. Od Gérarda Genetta přejímá rozlišení mezi *histoire*, *récit* a *narration*, které nazývá příběh, text a vyprávění.²⁵ Text je jediný přístupný čtenáři v podobě smyslově vnímatelného materiálu.²⁶ Příběh označuje sled událostí v jejich časové posloupnosti (fabule).²⁷ Vyprávění je zaznamenáním událostí, jak jsou podány autorem (syžet).²⁸ Skrze text je čtenáři dostupný příběh (jako obsah textu) i vyprávění (jako proces produkce textu).²⁹

²⁰ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 43.

²¹ Tamtéž. Str. 43.

²² Tamtéž. Str. 43.

²³ Tamtéž. Str. 103.

²⁴ Tamtéž. Str. 103.

²⁵ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vydání. Přeložila Vanda PICKETTOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-7294-004-X. Str. 11.

²⁶ Tamtéž. Str. 12.

²⁷ Tamtéž. Str. 11.

²⁸ Tamtéž. Str. 11.

²⁹ Tamtéž. Str. 12.

1.4. Shrnutí hlavních rysů koncepce literárního díla

Literární dílo tedy pro svou plnohodnotnou realizaci potřebuje recipienta, který si v procesu četby vytvoří svou individuální konkretizaci. Tato konkretizace ale vychází z daného textu a její podoba se od tohoto textu odvíjí. Hlavním přínosem činnosti čtenáře je zejména zaplnění míst nedourčenosti, které jsou zákonitou součástí³⁰ každého literárního textu. Nejsou však vyplněna všechna tato prázdná místa, protože i čtenářské konkretizace jsou schematické, i když v menší míře než literární dílo. Recipientovi je dostupný text, na jehož základě konkretizaci vytváří v průběhu procesu četby. Prostřednictvím textu se čtenář seznamuje s příběhem i vyprávěním, tj. fabulí a syžetem. Fabule a syžet charakterizují dvě odlišné časové roviny literárního díla, časový řád událostí a časový řád diskurzu.

Napětí je tedy obsaženo v textu jako možnost, kterou lze aktualizovat v procesu recepcce literárního díla ve vzniklé čtenářské konkretizaci.

Příklad románů Charlese Dickense poukazoval, kromě důležitosti míst nedourčenosti v literárním textu, i na dva základní aspekty napětí, časovost a míru informovanosti čtenáře. Wolfgang Iser se jimi sice nezabýval, přesto je možné je v tomto příkladu objevit. Místa nedourčenosti vybízejí čtenáře k vytváření očekávání o dalším průběhu děje, a tato anticipační činnost je s temporálním charakterem napětí spojená. Podoba těchto očekávání pak vychází z určitých informací poskytnutých čtenáři textem a zároveň se týká informací, o jejichž podobě si čtenář očekávání vytváří, protože je dosud nezná. V některých případech pak nemusí text požadovanou informaci poskytnout vůbec.

Nejprve se zaměřím na otázku časovosti napětí a následně na otázku informovanosti čtenáře.

³⁰ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30. Str. 46.

2. Časovost napětí

2.1. Uvedení do problematiky časovosti

Literární text čtenáři zprostředkovává vyprávění, které pojednává o určitých událostech v jisté časové posloupnosti. Tato posloupnost nemusí být chronologická a jednotlivé události mohou být vyprávěny v jakémkoliv časovém sledu. Napětí může vyvstat v jakékoliv části vyprávění, a to určitou úvodní událostí nebo informací, která je příčinou jeho vzniku. Důvodem napětí ale může být také mezera ve vyprávění, tedy událost nebo informace, kterou čtenář po určitou dobu nezná, případně ji nepozná nikdy, pokud v daném literárním díle požadovaná informace nebo událost není obsažena. Napětí se s postupem děje vyvíjí vzhledem k povaze událostí následujících po úvodní události, která napětí původně vyvolala. Postavení této události může být pro vznik napětí v některých případech důležité. Určitá událost umístěná v jiné části vyprávění by napětí nevyvolala, ale v jiné pozici ano. Podobně vynechání určité události v jisté fázi vyprávění napětí může způsobit, ale vynechání jiné události na jiném místě ne.

2.2. Anticipace a horizont očekávání

Časovost napětí je jedním ze dvou jeho základních aspektů. Projevuje se především ve spojitosti s anticipací, která napětí provází a do jisté míry i zakládá. Anticipace (z lat. *anticipo* – předjímat)³¹ je spekulativní činností čtenáře v procesu recepce literárního díla. Na základě doposud přečteného si čtenář vytváří hypotézy o podobě následujícího děje a

³¹ MATHAUSER, Zdeněk. *Literatura a anticipace*. 1. vydání. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1980. Uměnovědné studie II. Str. 7.

celkového vyústění vyprávění. Už na začátku četby literárního díla si čtenář vytváří očekávání nejen o bezprostředním ději, ale i o podobě „prostředku a konce“³².

S pojmem anticipace můžeme spojit termín Hanse R. Jauße, horizont očekávání. Horizont očekávání je zpřesňující termín pro anticipaci; v jeho rámci čtenář k literárnímu dílu přistupuje a v něm jej čte. Obsahuje souhrn kulturních předpokladů a norem, které částečně určují, jak čtenář v daném okamžiku bude textu rozumět a interpretovat jej.³³ Je tvořen normami daného žánru literárního textu a vztahem daného textu k ostatním literárním textům, včetně těch z oblastí jiných žánrů.³⁴ Vzniká tak určitý referenční systém, v jehož rámci recipient literární dílo čte. Horizont očekávání se proměňuje v průběhu četby, takže podoba, jakou měl před začátkem četby i na začátku četby je odlišná od té, jakou má po přečtení celé knihy. V horizontu očekávání je zahrnut jak užší horizont literárního očekávání, tak i širší horizont vlastní životní zkušenosti recipienta.³⁵

2.3. Očekávání před četbou literárního díla

S jistým očekáváním proto čtenář k literárnímu dílu přistupuje ještě dříve, než z daného textu přečte první slovo. Čtenářovo očekávání je ovlivněno předchozí zkušeností s již přečtenými literárními díly i znalostmi o dílech nepřečtených, včetně konkrétního díla, které se chystá přečíst. Přijetí literárního díla vyplývá z předběžného rozumění žánru, formě a tematice dosud známých děl a připravuje tak čtenáře na určitý způsob recepce.³⁶ Počáteční očekávání, vytvořené čtenářem ještě před přečtením díla, může být textem potvrzeno, pozměněno nebo úplně popřeno.³⁷ Některá díla „ve čtenářích záměrně evokují horizont

³² JAUß, Hans, Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In SEDMIDUBSKÝ M., ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2. Str. 13.

³³ NÜNNING, Ansgar, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. vydání. Přeložili Aleš URVÁLEK a Zuzana ADAMOVÁ. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4. Str. 309.

³⁴ Tamtéž. Str. 309.

³⁵ JAUß, Hans, Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In SEDMIDUBSKÝ M., ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2. Str. 14.

³⁶ Tamtéž. Str. 12.

³⁷ Tamtéž. Str. 13.

očekávání utvářený žánrovými, stylovými či formálními konvencemi, aby ho pak krok za krokem dekonstruovala“³⁸.

Některá literární díla proto ve své době nejsou přijata ani pochopena (Jauß uvádí jako příklad román Gustava Flauberta *Paní Bovaryová*)³⁹. Porozumění a postavení jednotlivých literárních děl se mění v průběhu let a liší se, ať už ve větší nebo menší míře, i u jednotlivých recipientů. Proto některá literární díla, která ve své době byla hodnocena jako napínavá, mohou tento svůj status ztratit, vývojem literárních i společenských paradigmat.

Může na příklad dojít k vyčerpání žánru, pokud literární díla pod něj spadající používají stále tytéž narativní postupy. Děj se pak může stát stereotypním a na své čtenáře svou předvídatelností působit nudně. Na druhou stranu však mohou existovat i čtenáři, kteří taková díla právě z důvodu snadné odhadnutelnosti vývoje a zakončení děje, naopak vyhledávají.

Tzvetan Todorov uvádí jako příklad vývoje literárních děl v rámci jednoho žánru tři možné varianty detektivního románu: klasická detektivka neboli román s tajemstvím, černý román a román s napětím.⁴⁰ V románu s tajemstvím se střetávají dvě časové roviny, které Todorov nazývá doba vyšetřování (počínající zločinem) a doba dramatu (zločinem vrcholí).⁴¹ Vyprávění obvykle spočívá v odhalování okolností zločinu a motivů a totožnosti viníka.⁴² Postavy podle Todorova nejednají, ale pouze zjišťují.⁴³ Příkladem je *Vražda v Orient-Expressu* Agathy Christie; děj knihy je téměř celý složen z výslechů podezřelých osob a příběh se čtenáři odhaluje na základě výpovědí jednotlivých postav a dedukcí detektiva.

„[...] uvádí na scénu dvanáct podezřelých postav; skládá se z dvanácti a pak ještě jednou dvanácti výslechů, prologu a epilogu (tj. zjištění zločinu a odhalení viníka)“.⁴⁴

Vzhledem ke zvláštnímu postavení dvou dějových linek často děj někdo vypráví, např. detektivův přítel.⁴⁵ A ten zároveň i otevřeně přiznává, že píše knihu⁴⁶, jako je tomu např. u

³⁸ Tamtéž. Str. 13.

³⁹ Tamtéž. Str. 17-19.

⁴⁰ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 101-111.

⁴¹ Tamtéž. Str. 102.

⁴² Tamtéž. Str. 102.

⁴³ Tamtéž. Str. 102.

⁴⁴ Tamtéž. Str. 102.

⁴⁵ Tamtéž. Str. 102.

příběhů Sherlocka Holmese sira Arthura Conana Doylea, které jsou všechny zaznamenány doktorem Watsonem. V tomto typu detektivního románu je detektiv nedotknutelný a nikdy není ohrožen na životě.⁴⁷ V románu s tajemstvím se podle Todorova současně uplatňuje syžet i fabule, jejich vzájemné postavení je ale zvláštní.⁴⁸ Příběh zločinu je nepřítomen a příběh jeho vyšetřování funguje jako prostředník mezi čtenářem a příběhem zločinu.⁴⁹

„V románu s tajemstvím tedy jde o dva příběhy, z nichž jeden je nepřítomný, ale reálný, zatímco druhý je přítomný, ale bezvýznamný. Tato přítomnost a tato absence vysvětlují, jakým způsobem oba existují v kontinuitě vyprávění.“⁵⁰

Čtenáři nemohou být poskytnuty všechny informace a okolnosti zločinu hned na začátku knihy, vyprávění proto poskytuje spíše různé „pohledy na věc“ jednotlivých postav.⁵¹ Napětí v tomto typu detektivního románu vychází ze záhady, většinou vraždy, jejíž řešení není čtenáři známo.

Typ detektivního románu nazývaný černý román dosavadní pravidla žánru porušil.⁵² Dvě linie vyprávění mizí a děj postupuje chronologickým způsobem.⁵³ Není zde jistota, že detektiv přežije, a prostředí děje se přesouvá do oblasti profesionálních zabijáků.⁵⁴ Neexistuje žádné tajemství, vrah je znám, a napětí vzbuzuje nebezpečí, především nebezpečné situace, do nichž se vyšetřovatel dostává, a čtenář nemůže mít jistotu, že je přežije.⁵⁵ Postupuje se od příčiny k důsledku, tj. od výchozího zločinu k očekávání jeho následků. Podle Todorova je podstatným rysem černého románu jeho tematika; prostředí násilí, nemorálnosti postav a vypjatých vášní.⁵⁶ Z toho plyne i posun vyprávěcí linie vyšetřování do popředí. Zde postavy jednají a jsou v neustálém ohrožení, což vzbuzuje stav napětí u recipienta.

⁴⁶ Tamtéž. Str. 102.

⁴⁷ Tamtéž. Str. 102.

⁴⁸ Tamtéž. Str. 103.

⁴⁹ Tamtéž. Str. 103.

⁵⁰ Tamtéž. Str. 104.

⁵¹ Tamtéž. Str. 103.

⁵² Tamtéž. Str. 105.

⁵³ Tamtéž. Str. 105.

⁵⁴ Tamtéž. Str. 107.

⁵⁵ Tamtéž. Str. 105-107.

⁵⁶ Tamtéž. Str. 107. Todorov toto tvrzení přebírá od Marcela Duhamela.

Román s napětím zkombinoval prvky z obou předchozích.⁵⁷ Z románu s tajemstvím převzal záhadu a dvojitý příběh, neomezil ale příběh vyšetřování jen na zjišťování pravdy.⁵⁸ Po vzoru černého románu učinil hlavní vyprávěcí linii vyšetřování dynamičtější a druhý příběh zločinu nezatlačil do pozadí.⁵⁹ Čtenář si klade otázky ohledně budoucnosti i minulosti. Nejsou mu známy všechny okolnosti z minulosti, ale zároveň je mu poskytnuto dost informací k vytváření očekávání o postupu děje vzbuzující napětí z nejistoty a obav ohledně budoucnosti. Recipient proto pociťuje zvědavost (ohledně vysvětlujících informací minulosti) i napětí (z nejistoty vyústění událostí do budoucnosti).⁶⁰ Hlavní postavy jsou v ohrožení života, tak jako v černém románu.⁶¹ Prostředí je ale navráceno zpět do oblasti neprofesionálních vrahů, kteří jednají z osobních pohnutek.⁶² Todorov jako častý model románu s napětím uvádí příklad, kdy se zločin odehraje na začátku vyprávění a neprávem je obviněn hlavní hrdina. Ten pak musí sám vyřešit okolnosti zločinu a najít viníka, aby mohl být očištěn. Hlavní hrdina se tedy ocitá v roli detektiva, viníka i oběti. Navíc mu hrozí nebezpečí od skutečného vraha.⁶³

V rámci jednoho žánru tedy došlo k vývoji, v němž nově vzniklý typ reagoval na předchozí, který se do jisté míry vyčerpал. Žádná z variant detektivního románu ve skutečnosti nepřestala existovat a být čtena, v některých případech se u jednoho autora vyskytlo i několik typů detektivního románu.⁶⁴

2.4. Očekávání v průběhu četby

V procesu četby dochází v bezprostředním očekávání k častým a rychlým změnám v závislosti na postupu děje. Recepce literárního díla se může z určitého hlediska jevit jako nepřetržitý proces formování hypotéz.⁶⁵ Mnoho očekávání proto zůstane nenaplněných,

⁵⁷ Tamtéž. Str. 108-109.

⁵⁸ Tamtéž. Str. 108.

⁵⁹ Tamtéž. Str. 109.

⁶⁰ Tamtéž. Str. 109.

⁶¹ Tamtéž. Str. 109.

⁶² Tamtéž. Str. 109.

⁶³ Tamtéž. Str. 109-110.

⁶⁴ Tamtéž. Str. 110-111.

⁶⁵ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vydání. Přeložila Vanda PICKETTOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-7294-004-X. Str. 128.

musí být pozměněno nebo zcela opuštěno. I ta ale mohou být součástí recipientova celkového chápání textu a podoby aktuálních očekávání.⁶⁶

Recipient svá očekávání formuje na základě aktuálně čtené a již přečtené části textu. Postupně syntetizuje informace z textu získané v průběhu rozvíjejícího se děje a nakonec po přečtení celého díla.⁶⁷ Čtená část textu souvisí s podobou horizontu (ne v Jaušově slova smyslu) částí už přečtených a podobou horizontu částí, které jsou čtenáři ještě neznámé⁶⁸, tedy přesněji řečeno s podobou očekávání, která si o těchto dosud nepřečtených částech čtenář vytváří. Závěr textu uzavírá dosavadní hypotézy čtenáře o pokračování a ukončení děje, ne vždy je však závěr uspokojivý, konec může naopak zůstat otevřený.

Text může také čtenáři úmyslně poskytovat určité falešné náznaky, na jejichž základě si čtenář vytvoří mylné očekávání. Skutečný průběh děje jej pak může zaskočit a šokovat. Příkladem mohou být literární díla s detektivní zápletkou, ve kterých je často jako vrah odhalena ta nejméně pravděpodobná postava a řešení tudíž čtenáře překvapí. V některých případech text nemusí podávat zavádějící informace, ale čtenář je špatně vyhodnotí nebo jim nepřikládá důležitost. Ve světle nových informací získaných z následně přečteného může být recipient nucen zpětně přehodnotit svůj postoj k textu a pozměnit i svá očekávání.

V postupné integraci informací získávaných v procesu čtení jsou tedy často požadované zpětné konfigurace předchozích částí textu. Toto přehodnocování nemusí být vždy způsobeno jen šokující událostí. Události minulosti se mohou na základě nových poznatků pouze rozvíjet bez rušení jejich předchozích významů či účinků významným způsobem.⁶⁹ Do jisté míry je již přečtené vždy určitým způsobem modifikováno aktuálně čteným až do dočtení celého literárního díla, a to v procesu kumulace významů.⁷⁰ V závislosti na povaze nově přečteného se pak, více či méně, mění stanoviska čtenáře vůči již přečtenému. Událost, která dosavadní děj významně posouvá či mění, vede k přezkoumání minulosti, které upravuje nebo úplně odmítá předchozí významy a účinky. Může tak dojít k úplnému přeskupení čtenářova očekávání.

⁶⁶ Tamtéž. Str. 128.

⁶⁷ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vydání. Přeložila Vanda PICKETTOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-7294-004-X. Str. 129.

⁷⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Pojem celku v teorii umění*. MUKAŘOVSKÝ, J. Studie I. 1. vydání. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna, sv. 4. ISBN 80-86055-91-4. Str. 42.

Očekávání, které se ukáže jako neplatné, je čtenář nucen opustit nebo pozměnit. Nová událost nebo informace v ději může být tak zásadní povahy, že se změní i celá dosavadní perspektiva čtenáře nejen ve vztahu k budoucímu ději, ale i zpětnému přehodnocení předchozího. Nový náhled na již přečtené ovlivní nově vytvářená očekávání, nyní již na základě odlišného rozumění textu, než před změnou hlediska. Šokující událost může napětí i přímo vyvolat nebo zdůraznit. Např. v románu *Čarodějův učeň* Otfrieda Preusslera dojde ke zjištění o osudu učňů na základě události, jíž je hlavní hrdina svědkem. Krabat zjistí, že na Nový rok musí vždy jeden z učňů zemřít a to ne náhodnou nehodou, jak se snaží předstírat jejich mistr, ale násilnou smrtí. Odsouzený učeň si musí sám vykopat hrob a právě tato událost vede Krabata k potvrzení jeho předchozích podezření. V tomto případě vyvolá tato událost ve čtenáři výraznější odezvu napětí, protože obavy o osud hlavního hrdiny jsou opodstatněnější a mají přesnější podobu.

2.5. Napětí jako specifické zúžení horizontu očekávání

Napětí je specifickým zúžením horizontu očekávání. Souvisí s určitými částmi děje, které popisují události vzbuzující otázky po svém pokračování nebo završení. Napětí nemusí být vyvoláno jen povahou události, o níž se vypráví, ale i podobou vyprávění. Pokud je na příklad ve vyprávění mezera způsobena vynecháním nějaké události nebo informace, která by objasnila aktuálně probíhající děj, může ve čtenáři takový postup vzbudit napětí. Jakmile by události byly vyprávěny chronologicky, napětí by nemuselo vzniknout vůbec nebo jen v mnohem menší míře. Čtenář by neměl důvod formovat si domněnky, protože by mu skutečné řešení bylo známé. Pro napětí je však důležitá nejistota čtenáře, který neví, jak bude vyprávění pokračovat, jak dopadnou určité události nebo jaká je podstata události skryté. Vytváří si tedy svá očekávání, která text do jisté míry potvrdí nebo vyvrátí. Napětí se tedy projevuje jako určitá hra splněných a nesplněných očekávání.

2.6. Orientace napětí do budoucnosti a do minulosti

Spojením s anticipační činností recipienta je napětí obvykle orientováno do budoucnosti. Na rovině syžetu je tomu tak v podstatě vždy, protože očekávání do jisté míry napětí zakládá. A z hlediska vyprávění je anticipace zaměřena dopředu, na následující děj, a to i v případě, že se nejedná o nadcházející události i ve fabulačním uspořádání, ale o zpětné poskytnutí informací o předcházejících událostech.

V chronologickém sledu událostí se ale napětí může vztahovat k událostem budoucnosti i k událostem minulosti. Napětí může vzniknout ze znalosti příčiny a očekávání následků. Naopak ale mohou být známy následky a napětí vzniknout z neznalosti příčin. Takto např. Tzvetan Todorov odlišoval román s tajemstvím a černý román. Román s tajemstvím poskytuje čtenáři důsledek, tedy zločin, ale ne jeho příčiny. Černý román okolnosti zločinu nezastírá a napětí vychází z očekávání následků, jež bude zločin, jakožto příčina, mít.

Todorov ale stav čtenáře vyvolaný recepcí románu s tajemstvím nenazývá napětím, ale zvědavostí.⁷¹ Napětí naopak přisuzuje černému románu (a přirozeně románu s napětím), napětí tedy definuje spíše jako očekávání následků určitých daných příčin.

„A tak zjišťujeme, že existují dva zcela odlišné druhy zájmu. První můžeme nazvat *zvědavost*; postupuje od důsledku k příčině, což znamená, že vyjdeme od jistého výsledku (mrtvola a několik indicií) a najdeme jeho příčinu (viníka a jeho pohnutky). Druhou formou je *napětí* předpokládající postup od příčiny k důsledku: dozvíme se napřed výchozí údaje (tlupa gangsterů se připravuje na zločinnou akci) a náš zájem je udržován očekáváním toho, co se stane, tj. důsledků (mrtvoly, zločiny, rvačky). Tento druh zájmu byl nepředstavitelný v románu s tajemstvím, protože hlavní postavy (detektiv a jeho přítel-vypravěč) byly jednou provždy vybaveny imunitou a nic se jim nemohlo přihodit. V černém románu se situace obrací: všechno je možné a detektiv dává v sázku své zdraví, či dokonce i svůj život.“⁷²

⁷¹ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 105.

⁷² Tamtéž. Str. 105.

Napětí je z tohoto hlediska tedy vyvoláno na základě určité události, která čtenáře vede k vytváření očekávání ohledně svého uzavření. Od uvedení události až po její konečné vyústění se v ději mohou objevovat další události, jež danou situaci více komplikují a prodlužují tak stav napětí u recipienta. Očekávání čtenáře se zaměřuje na kauzální důsledky úvodní události nebo událostí, které napětí původně zapříčinily. Jedná se tedy o jistý soubor předpovídajících dovozování a usuzování na základě doposud získaných informací z textu.

Napětí ale naopak může vzniknout i z očekávání události nebo událostí minulosti, které vedou k porozumění událostí aktuálně čtených nebo již přečtených, v chronologické řadě následujících po požadované události. Ve vyprávění zamlčením určité události vznikne mezera, která je příčinou čtenářovy neplnohodnotné orientace ve čtených událostech. Čtenář je tedy nucen vytvářet si o podobě chybějící události minulosti vlastní dohady. Nejistota ohledně správnosti očekávání a možných vysvětlení je příčinou vzniklého stavu napětí. Chybějící informace je ve většině případů informací vyplývajících z událostí minulosti (z hlediska fabule). Napětí tedy může vzniknout i z anticipace podoby této chybějící události minulosti.

Podle mého názoru i literární díla, která můžeme shrnout pod kategorií „s tajemstvím“, jsou schopna ve čtenářích vyvolat napětí. Myslím si, že response čtenáře se při nejistotě ohledně událostí minulosti nevyčerpává zvědavostí. Na druhou stranu i v případě, že je napětí způsobeno očekáváním vyústění právě probíhajícího děje, může být doprovázeno i zvědavostí. Na příklad v již zmíněné povídce *Démon* kromě napětí čtenář pociťuje i určitou zvědavost vzhledem k náznakům o minulosti kapitána Bartona. V závěru knihy tyto informace jsou uvedeny, vzbuzují ale více otázek než na kolik jich odpovídají. V textu jsou uvedena takto:

„Teprve za několik let po smrti kapitána Bartona vyšla najevo okolnost z jeho dřívějšího života, o níž se vyprávělo, že jest v souvislosti s utrpením, jímž se skončil jeho život a jež sám patrně pokládal za odplatu za jakýsi těžký hřích svého minulého života.“⁷³

⁷³ LE FANU, Joseph Sheridan. *V temném zrcadle*. 1. vydání. Přeložil František BOMMER. Praha: Volvox Globator, 2011. Alrúna, sv. 3. ISBN 978-80-7207-799-1. Str. 102.

2.7. Prospekce a retrospekce

Odlišné časové roviny v literárním díle, fabule a syžet, které jsem zmiňovala v úvodní části své práce, se v literárním díle dostávají do vzájemných vztahů. Tzvetan Todorov střet těchto dvou časových linií označuje jako retrospekci a prospekci.⁷⁴ Retrospekce jsou návraty zpět, zatímco prospekce jsou anticipace⁷⁵, tedy jisté předzvěsti. Jinými slovy, retrospekce zahrnují události minulosti, které nejsou uvedené na potřebném místě, ale v přirozeném časovém sledu událostí až později, tedy následují ve vyprávění po událostech, kterým předcházely. Prospekce označují události, které napětí vyvolávají nebo prodlužují tím, že zakládají očekávání o následném ději. Prospekce předem oznamují to, co teprve přijde, retrospekce „referují *potom* o něčem, co se stalo *předtím*“⁷⁶.

Domnívám se, že v případě vyvolání napětí mohou v textu figurovat jak prospekce, tak i retrospekce.

Na příklad v ději může být popsána událost, která se z chronologického hlediska odehrála až po aktuálně probíhající ději. Ve čtenáři vyvolá očekávání o příčinách, která k této události vedly a způsobily ji, a tyto hypotézy mohou být provázeny napětím. Děj také může být vyprávěn pozpátku a postupovat od „uzavírající“ události k „počáteční“ události, což může vyprávěný děj postavit do zvláštní perspektivy. Čtenář si však může klást otázky o důvodech, které k uvedeným událostem vedly a pociťovat napětí. „Závěrečná“ událost může být na začátku díla, ale děj může následně postupovat chronologicky a v závěru nebo i v průběhu vyprávění objasnit příčiny, které k dané události vedly. Postavení jednotlivých událostí může ve vyprávění být v jakémkoliv uspořádání a napětí může patřičná událost vyvolat v kterékoliv části textu.

Anticipační charakter mohou mít i náznaky v textu. Prospekci může být i přímo název literárního díla, který naznačuje obsah vyprávění. Todorov uvádí příklad oblíbený ruskými formalisty; Tolstého novelu *Smrt Ivana Iljiče*.⁷⁷ Náznaky odkazující k budoucím událostem se mohou vyskytovat na začátku textu i v jeho průběhu. Pokud na příklad je příběh vyprávěn

⁷⁴ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 44.

⁷⁵ Tamtéž. Str. 44.

⁷⁶ Tamtéž. Str. 44.

⁷⁷ Tamtéž. Str. 44.

vypravěčem, který je zároveň hlavní postavou, tedy popisuje své vlastní zážitky formou vzpomínek, může čtenář předpokládat, že se vypravěč/hlavní hrdina dožil konce všech popisovaných příhod, aby o nich následně mohl vyprávět. Povídka *Carmilla* Josepha Sheridana Le Fanu je vyprávěna touto formou vzpomínek hlavní hrdinky. Hned v úvodní části vypravěčka popisuje svůj zážitek z raného dětství, který poukazuje na události následující, ačkoliv jim časově nepředchází. V průběhu vyprávění se rovněž objevují narážky na konečné vyústění, způsobené tím, že Laura vypráví o svých zážitcích až potom, a proto zná jejich řešení. Na rozdíl od čtenáře, který je ve stejné pozici jako Laura v době, kdy vyprávěné události prožívala. Vyprávění prokládané promluvami současné Laury podporuje dojem, že je vyprávěno o něčem podivném a děsivém. Ve čtvrté kapitole můžeme na příklad nalézt slova „příši nyní třesoucí se rukou a se zmatenými a děsnými vzpomínkami na jisté příhody a situace, jež se udály za těžké zkoušky, kterou jsem nevědomky podstupovala“⁷⁸. Slova „za těžké zkoušky, kterou jsem nevědomky podstupovala“ přímo sdělují, že popisované události budou z hlediska hrdinky spíše negativní, ačkoliv si můžeme být jisti, že je přežila.

Některé prospekce v literárním textu mohou proto napětí spíše potlačit než vyvolat. O některých událostech či informacích si čtenář nepotřebuje vytvářet očekávání, pokud jsou mu předem sdělena nebo alespoň naznačena. Ve vyprávění jsou ale jiné události a jiné informace, jejichž řešení a podobu čtenář nezná, a to i u událostí a informací přímo souvisejících s těmi již poznanými. Napětí proto může být zaměřeno na jiné prvky. V povídce *Carmilla* sice není důvod k pochybnostem o životě hlavní hrdinky; víme, že Laura přežila, protože o svém příběhu vypráví po několika letech. Přesto čtenář napětí pociťuje, a prospektivní náznaky v textu jej zdůrazňují.

Retrospekce ve vyprávění může být naopak příčinou ukončení napětí, ne jeho vyvolání. V případě, že důvodem napětí je chybějící informace z minulosti, pak retrospekce může být právě touto požadovanou informací. Události minulosti mohou ale napětí v recipientovi i vyvolat nebo posílit a prodloužit již existující napětí. Obsah retrospektivní události může být takový, že napětí podnítl. Na příklad se ve vyprávění objeví retrospektivní událost, z níž vyplyne, že určitá postava je nebezpečná. Podezřívát ji při tom nemuseli ani (některé nebo všechny) postavy, ani čtenář. Zároveň si je čtenář z předchozího děje vědom, že v dané chvíli vyprávění se s touto postavou nachází jiná z postav, která je tím pádem

⁷⁸ LE FANU, Joseph Sheridan. *V temném zrcadle*. 1. vydání. Přeložil František BOMMER. Praha: Volvox Globator, 2011. Alrúna, sv. 3. ISBN 978-80-7207-799-1. Str. 317.

v ohrožení. Konkrétní příklad můžeme nalézt opět v *Carmille*. Když generál Spielsdorf vypráví Lauře a jejímu otci příhodu o záhadné návštěvnicki a smrti své neteře, jedná se o retrospekci. Vypráví se potom o něčem, co se stalo předtím. Generálovo vyprávění o Millarce se shoduje s událostmi kolem Carmilly, a tak vyvolá ve čtenáři, a částečně i v Lauře, neklid, a způsobí napětí spojené s otázkou, zda je Carmilla skutečně tatáž osoba jako Millarca, a tedy upírka.

2.8. Teorie časového přesunu Viktora Šklovského

Střet dvou časových linií ve vyprávění za jeden ze základů vzniku napětí v literatuře považoval i Viktor Šklovskij.⁷⁹ Ve svém díle *Teorie prózy* jako možnou příčinu vyvolání napětí uvádí tajemství, které často vzniká časovým přesunem.⁸⁰

„Při tom časový přesun, to je vynechání popisu nějaké události a objevení tohoto popisu až pak, když už se objevily následky této události, může často samo o sobě tajemno vytvořit.“⁸¹

Šklovskij ale dodává, že ne vždy musí být časový přesun příčinou tajemství a ne každý časový přesun tajemství způsobuje.⁸²

2.9. Shrnutí aspektu časovosti napětí

Spojitosť napětí s temporalitou spočívá především ve vztahu napětí a anticipace. Očekávání čtenáře je základní podmínkou vzniku napětí a jeho trvání. Napětí může být vyvoláno jak událostí budoucnosti, tak i událostí minulosti, může tedy být způsobeno nebo podpořeno retrospekci i prospekci. Nemyslím si proto, že by bylo dostačující napětí spojovat

⁷⁹ ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Theorie prózy*. 2. aktualizované vydání. Přeložil Bohumil MATHESIUS. Praha: Melantrich, 1948. Str. 119.

⁸⁰ Tamtéž. Str. 119.

⁸¹ Tamtéž. Str. 119.

⁸² Tamtéž. Str. 119.

pouze se zaměřením do budoucnosti, tj. na (neznámé) následky způsobené (známými) příčinami.

3. Informovanost čtenáře

3.1. Uvedení do problematiky a spojitost s časovostí

Problematika časovosti napětí se ukázala být spjatá s problematikou informovanosti recipienta neboli mírou čtenářova vědění. Očekávání čtenáře vzniká na základě nějaké informace nebo informací z textu a vztahuje se k informaci nebo informacím dosud nepřečteným nebo takovým, které v literárním textu ani nejsou obsaženy.

Text čtenáři poskytuje jen určité množství informací, které je potřebné k vytvoření anticipace. Očekávání je ale ze své podstaty nedostačující, protože vzniká z potřeby vytváření hypotetických možností ohledně neznámých událostí, ať už budoucích nebo minulých. Ani prospektivní náznaky tedy nepodávají vyčerpávající přehled událostí. Poskytnou pouze určitá vodítka, která čtenářovo očekávání pomáhají formovat, jejich povaha je ale taková, že stále ponechávají prostor pro spekulace a variace možných řešení. I se znalostmi poskytnutými předjímacími narážkami v textu je čtenář stále na pochybách ohledně skutečného řešení událostí v ději. Zároveň však poznatky získané z náznaků v textu jsou nutné k vytvoření očekávání vůbec. Některé literární texty pak náznaky využívají k tomu, aby očekávání čtenáře vytvořené na jejich základě, následně vyvrátily a došlo tak k efektu šoku.

3.2. Postavení čtenáře vůči postavám

Čtenář se na základě informací poskytnutých mu doposud přečteným textem může ocitnout vůči postavě nebo postavám vystupujících v daném literárním díle v několika pozicích. Může mít ve srovnání s určitou postavou nebo postavami informační náskok, tj. mohou mu být známy některé okolnosti (informace, události), které postavě nebo postavám známy nejsou. Dále se čtenář může nalézat ve stejné pozici jako určitá postava nebo postavy, informovanost čtenáře a postavy nebo postav je tedy vyrovnaná. Dalším modelem je pak nedostatečná informovanost čtenáře, kterou může i nemusí sdílet s určitou postavou nebo

postavami. Chybějící informaci mohou postrádat i postavy nebo jen jedna z nich a ocitnout se tak se čtenářem na stejné úrovni. Informační náskok ale může mít i postava nebo postavy.

Všechny uvedené varianty se mohou i v jednom literárním díle kombinovat a čtenář se může ocitnout v odlišných pozicích vůči jednotlivým postavám. I u jedné postavy se v průběhu děje může poměr informovanosti čtenáře vůči ní měnit. Odlišné vztahy míry informovanosti mají i jednotlivé postavy vůči sobě. Např. v detektivce má vrah informační náskok před zbývajícími postavami i před čtenářem, po určité době ale detektiv totožnost vraha odhalí a čtenář (pokud vraha neuhodne) se ocitne v informačním deficitu vůči oběma postavám.

Zcela specifické je pak postavení vypravěče, a to jak v ich-formě, tak v er-formě. Prostřednictvím vypravěče se recipientovi zpřístupňuje příběh.⁸³ Podle způsobu vyprávění si text staví svého recipienta vůči sobě do určité pozice. Tzvetan Todorov píše:

„Fakty, které vytvářejí fiktivní univerzum, nám nikdy nejsou podávány ‚samy o sobě‘, ale v jisté konkrétní optice, z jistého konkrétního hlediska. [...] V literatuře nemáme nikdy co do činění s holými událostmi nebo syrovými fakty, vždy jde o události, které jsou nějakým způsobem představeny.“⁸⁴

Postoj vypravěče k událostem, o nichž pojednává, ovlivňuje způsob, jakým recipient textu rozumí a jak si formuje očekávání o vývoji a ukončení děje. Vůči vypravěči se čtenář vždy ocitá v informačním deficitu.

Míra informovanosti čtenáře vyplývá z hlediska, jaké vyprávění zaujímá vůči popisovaným událostem. Recipient je závislý na úhlu pohledu vypravěče, do jisté míry danou perspektivu vyprávění přejímá. V některých případech je však vypravěč nespolehlivý. Ne vždy vypravěč úmyslně klame, může podlehnout stejné iluzi, které jeho prostřednictvím podlehl i čtenář.⁸⁵ Vypravěč však může mít sám o sobě mínění, které je v rozporu s míněním čtenáře. Recipient si však nedůvěryhodnosti vypravěče nemusí být po určitou dobu vědom; vypravěč může záměrně lhát.

⁸³ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 53.

⁸⁴ Tamtéž. Str. 47.

⁸⁵ Tamtéž. Str. 52.

3.2.1. Informační náskok čtenáře vůči postavě nebo postavám

Informační náskok čtenáře je model napětí, který preferoval především Alfred Hitchcock. Ve svých rozhovorech s Francoisem Truffautem napětí odlišuje od šoku právě na základě odlišné informovanosti recipienta.⁸⁶ V případě šoku recipientovi potřebná informace poskytnuta není a událost, která je jejím následkem, je proto pro recipienta překvapující a nečekaná, což v něm vyvolá reakci šoku.⁸⁷ Naopak napětí Hitchcock charakterizuje jako informační náskok recipienta⁸⁸, tj. recipientovi je poskytnuta stěžejní informace, která postavě nebo postavám chybí.

V literárním textu mohou čtenáři informace navíc ve srovnání s postavami být poskytovány prostřednictvím vypravěče, a to jak při vyprávění v er-formě, tak i při vyprávění v ich-formě. Čtenář dále může vycházet z výhody, kterou mu poskytuje jeho možnost sledovat více paralelně probíhajících linií vyprávění, což je pro vystupující postavy neproveditelné. Děj se může odehrávat v odlišných časových i prostorových rovinách a průběžným střídáním jednotlivých linií předávat čtenáři informace, které některé postavy nebo postava nemohou znát. Např. v povídce Seabury Quinna *Sukno šílenství* je čtenář předem informován o tom, jakým způsobem se manžel hodlá pomstít za nevěru své ženy s jeho přítelem. Dokonce je recipientovi umožněno svou představu zpřesnit tím, že text mu poskytne i přesný popis účinků sukna šílenství, když se jej manžel nejprve rozhodne vyzkoušet. Obdobně v povídce *Kolébkový démon* R. Chetwynd-Hayese má čtenář informační náskok ohledně chování dítěte posedlého démonem na rozdíl od jeho budoucí chůvy. Ta se ve vyprávění ani neobjeví, pouze je oznámena její budoucí přítomnost, přesto má čtenář ve srovnání s ní informační náskok, způsobující napětí, které přetrvává i po dočtení povídky. Vyústění očekávané situace totiž už není v literárním textu obsaženo.

⁸⁶ HITCHCOCK, Alfred. *Rozhovory Hitchcock/Truffaut*. 1. vydání. Přeložil Ljubomír Oliva. Praha: Čs. Filmový ústav, 1987.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž.

3.2.2. Vyrovnaná informovanost čtenáře a postavy nebo postav

O vyrovnané informovanosti čtenáře s určitou postavou nebo postavami můžeme hovořit, pokud informace sdělované textem čtenáři jsou stejné jako informace předávané té které postavě nebo postavám. Na příklad v literárních dílech, které sledují jednu dějovou linii hlavního hrdiny a čtenář se vše dozvídá prostřednictvím aktů tohoto hlavního hrdiny, případně i náhledem do jeho duševních stavů. Takovýmto způsobem je vyprávěn román Iry Levina *Rosemary má dítětko*. Čtenář sleduje osud hlavní hrdinky a vychází ze stejných událostí a informací, jež jsou poskytnuty i jí.

V informačně vyrovnaném vztahu s určitou postavou nebo postavami se čtenář může nacházet i v případě literárního díla vyprávěného v první osobě. Čtenář pak plně sdílí stanovisko vypravěče vůči popisovaným událostem, pokud vypravěč vědomě nelže. Na příklad v detektivce Agathy Christie *Vražda Rogera Ackroyda* se až do závěru knihy zdá, že čtenáři jsou poskytnuty tytéž informace jako vypravěči, doktoru Sheppardovi. Teprve na konci vyprávění se čtenář dozví, že vypravěč úmyslně lhal, protože vrahem byl on sám. Nacházel se tedy vůči čtenáři naopak v informačním náskoku.

V určitém informačním náskoku jsou však při vyprávění v ich-formě vypravěči, kteří jsou zároveň i vystupujícími postavami, vždy. Pokud je vyprávění formou vzpomínek, vypravěč ve své přítomnosti ví již vše. Čtenář se tedy v informačně vyrovnaném vztahu s vypravěčem a zároveň postavou může ocitnout pouze v době minulosti vypravěče. V románu Charlotte Brontëová *Jana Eyrová* může čtenář pociťovat napětí plynoucí z podivných a nevysvětlených událostí na Thornfieldu, přičemž jsou mu k dispozici stejné informace, jako byly dostupné tehdy Janě Eyrové, tedy vypravěčce. Jana ale na všechny popisované události vzpomíná, ona sama tedy ve své přítomnosti má informační náskok.

Napětí v literárních dílech, kde je informovanost čtenáře a postav nebo postavy vyrovnaná, často postupem děje graduje. Prostřednictvím postavy nebo postav získává čtenář další informace, které napětí zvyšují.

3.2.3. Nedostatečná informovanost čtenáře ve srovnání s postavou nebo postavami

Nedostatečná informovanost čtenáře vůči postavě nebo postavám vzniká, pokud text záměrně zamlčuje nějakou informaci nebo událost v místech děje, kde by byla potřebná pro plné pochopení probíhající nebo následující situace. Vůči literárnímu textu a vůči vypravěči je recipient v informačním deficitu vždy, uvažuji zde proto pouze o zúženém pojetí tohoto vztahu čtenáře vůči literárnímu dílu, a to jen ve spojitosti čtenáře s jednotlivými postavami. Čtenáři také vždy chybí informace o tom, co bude následovat a jak bude děj uzavřen, dokud nepřečte celé literární dílo. Zmínili jsme také schematičnost literárního díla; v textu je vynecháno mnoho, mohli bychom říct až nekonečně mnoho, informací, ne všechny mezery v textu však vyvolávají napětí. Informace, kterých se čtenáři nedostává, proto pouze v některých případech způsobují napětí.

„Nezapomínejme přitom, že žádný popis není nikdy úplný, což je dáno už samotnou povahou jazyka; žádnému popisu proto také jeho neúplnost nelze vyčítat až do oné chvíle, kdy z následujících stránek zjistíme, že v jistém konkrétním bodě vyprávění nám cosi bylo zastřeno.“⁸⁹

Vynechání potřebné informace pro správnou interpretaci událostí v rovině vyprávění způsobí čtenářův informační deficit. V některých případech text podržuje potřebnou informaci, ale čtenáře nenechá si tento fakt uvědomit. Při následném odhalení této informace může text ve čtenáři vyvolat šok a nutnost přehodnotit dosavadní události. Poskytnutá informace může být i takového rázu, že její objevení napětí vyvolá. Čtenáři může být dále textem poskytnuto dost předchozích informací na to, aby si uvědomil, že mu nějaká informace schází (jako je tomu např. u detektivních románů nebo povídek).

⁸⁹ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 52.

3.3 Zdržení a mezery

Shlomith Rimmon-Kenanová odlišuje dvě varianty možného zpomalování porozumění literárnímu textu a vytváření napětí vycházejícího z nedostatečné informovanosti čtenáře. Je to jednak zdržení (*delay*), a jednak jsou to mezery (*gaps*).⁹⁰ V obou případech se čtenář ocitá v informačním deficitu, který může být příčinou vyvolání stavu napětí.

„Zdržení znamená, že informace není v textu tam, kde ‚by měla být‘, ale její zařazení je ponecháno až na později.“⁹¹

V místě vyprávění, kde by chybějící událost poskytla možnost vytvoření přesnějšího očekávání ohledně událostí následujících, je její nepřítomnost příčinou vzniklého napětí, které by jinak nemuselo vůbec být vzbuzeno. Vzniklé napětí může být orientováno jak do minulosti, tak i do budoucnosti z hlediska časové roviny příběhu.⁹²

V případě, že napětí vyvolané zdržením je orientováno do budoucnosti, nemusí ve vyprávění vzniknout časové posuny.⁹³

„Události mohou být vyprávěny v tom pořadí, v jakém se dá předpokládat, že se udály. Ale musí to být události takového druhu, který vyvolá silné očekávání, že tato sekvence bude pokračovat, a zároveň značnou nejistotu, pokud jde o to, jak by toto pokračování mělo vypadat (tj. hrdinův život je v ohrožení, boj, který může skončit vítězstvím kterékoliv strany, uskutečňuje se komplikovaný plán apod.).“⁹⁴

Události, které vzbuzují v recipientovi stav napětí, jsou tedy obvykle dramatické a vypjaté, např. Edgar A. Poe velmi často ve svých povídkách umisťoval postavy do mezních situací, mnohdy také spojených se smrtí. V povídce *Jáma a kyvadlo* je kupříkladu hlavní

⁹⁰ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vydání. Přeložila Vanda PICKETTOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-7294-004-X. Str. 132.

⁹¹ Tamtéž. Str. 133.

⁹² Tamtéž. Str. 133.

⁹³ Tamtéž. Str. 133.

⁹⁴ Tamtéž. Str. 133.

postava umístěna v hrůzném vězení a vystavena několika krutým pokusům o zabití. Ve čtenáři vyvolává napětí nejistota, zda postava přežije. I přesto, že je povídka vyprávěna v první osobě a vzbuzuje tedy dojem, že vypravěč přežil, způsob vyprávění tuto případnou jistotu potlačuje.

Vyprávěný děj ve čtenáři budí očekávání ohledně svého vyústění, které se zdá být nejisté a provázené komplikacemi. Nejasnost vzniklé situace podněcuje čtenářovu reakci napětí. Tento způsob zdržení je obvykle prováděn přerušением děje a odložením vyprávění události, která se čtenáři aktuálně jeví jako žádoucí, protože je na ni „v tomto okamžiku čtenář nejvíce zvědav“ či „dočasně nebo trvale uzavírá danou sekvenci“.⁹⁵

Vyprávění, kde zdržení vzniká vynecháním události z minulosti, může podle Rimmon-Kenanové rovněž postupovat chronologicky, ale v takovém případě jsou v textu vynechány některé události minulosti či přítomnosti, a tím pádem se vytvoří mezera.⁹⁶ V některých případech pochází chybějící informace z tak vzdálené minulosti současnosti vyprávění, že její vyprávěné události ani nepokrývají.

Text může využívat různé zdržovací taktiky, které napětí prodlužují, případně i zesilují. Mohou to být zavádějící informace, které čtenářovo očekávání orientují chybným směrem.⁹⁷ Čtenář pak podlehne iluzi vzniklé na základě chybné informace, jež mu byla poskytnuta. Existenci svého omylu si ale čtenář uvědomí až ve chvíli, kdy je textem tato iluze odhalena.⁹⁸ Tak např. v detektivních románech nebo povídkách vše velmi často ukazuje na určitou postavu jako na nejvíc podezřelou, ačkoliv se následně ukáže jako nevinná, a vrahem je usvědčen naopak někdo, kdo se zdál být nejméně podezřelý. Dvojitým efektem tohoto principu využila na příklad Agatha Christie v povídce, v níž poprvé uvedla na scénu geniálního detektiva Hercula Poirota, *Záhada na zámku Styles*. Od počátku nejvíce podezřelý z vraždy se jeví být manžel zesnulé, který je ovšem následně očištěn za přispění belgického detektiva, dojde k jinému obvinění a teprve v závěru knihy se ukáže, že vrahem byl skutečně manžel.

Rimmon-Kenanová jako další příklady uvádí přerušování děje vzniklé vypravěčovým zasáhnutím do děje vyplněné jeho poznámkami, úvahami nebo popisy. Zdržení mohou vyplývat i z plynutí děje, a tak být „učiněna důvěryhodnými v rámci událostí v příběhu, např.

⁹⁵ Tamtéž. Str. 133.

⁹⁶ Tamtéž. Str. 133.

⁹⁷ Tamtéž. Str. 134. Shlomith Rimmon-Kenanová cituje Roberta Barthese.

⁹⁸ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 52.

smrt postavy, která má určitou informaci, odjezd postavy, zmeškání vlaku či ztráta dopisu obsahujícího zásadní informaci, odmítnutí postavy prozradit informaci ze strachu, diskrétnosti apod.⁹⁹.

Zdržení směrem do budoucnosti i zdržení směrem do minulosti se mohou vztahovat pouze k určitým aspektům nebo částem textu (lokální) i být podstatou celého literárního díla (globální).¹⁰⁰ Druhá varianta se týká především většiny příběhů s detektivní zápletkou či se záhadou. Např. román Fjodora M. Dostojevského *Bratři Karamazovi* vychází z precizní detektivní zápletky. Vražda Fjodora Karamazova je čtenáři poskytnuta z různých hledisek, která obsahují různé indicie a fakta vedoucí k objasnění totožnosti vraha. Na příklad některé Smerďakovovy promluvy, zejména jeho rozhovory s Ivanem Karamazovem, mohou naznačovat jeho vinu. O identitě viníka je ale čtenář dlouho na pochybách, navíc je obviněn Dmitrij Karamazov, který sice tvrdí, že je nevinný (což se následně ukáže jako pravda), čtenář ale nemá dost důkazů pro to, aby jeho prohlášení uvěřil. Vražda Fjodora Karamazova a otázka totožnosti jeho vraha jsou jádrem celé knihy. Konečné poskytnutí zamlčené informace, tedy odhalení Smerďakova jako viníka, navíc pozměňuje dosavadní hledisko čtenáře. Zdržení je zde tedy orientováno do minulosti.

Zdržení orientované do budoucnosti s dopadem na celé literární dílo můžeme nalézt v románu *Zločin a trest*. Vražda se zde odehraje v první polovině vyprávění a očekávání čtenáře je zaměřeno na následky, jaké bude tento čin mít. Raskolnikovův čin i jeho vlastní charakter podněcují spekulace o dalším vývoji děje a vyprávění postupuje chronologicky. U *Bratrů Karamazových* je vyprávění rovněž chronologické a zaměřené na následky vraždy Fjodora Karamazova, ve vyprávění je ale mezera. Vynechána je událost popisující Karamazovovu vraždu. U obou literárních děl je ale případné napětí, jehož vznik způsob vyprávění nijak nevyklučuje, spíše zatlačeno do pozadí. Události s kriminální zápletkou a potenciálem napětí jsou využity jen jako jisté kulisy, mezní situace, do nichž Dostojevskij své postavy staví.

Druhým narativním prostředkem vyvolávajícím napětí jsou mezery.¹⁰¹ Mezery, o nichž Shlomith Rimmon-Kenanová pojednává, ale nejsou plně totožné s mezerami v Iserově

⁹⁹ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vydání. Přeložila Vanda PICKETTOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-7294-004-X. Str. 134.

¹⁰⁰ Tamtéž. Str. 134.

¹⁰¹ Tamtéž. Str. 134.

smyslu, tedy s místy nedourčenosti. Jedná se o jejich specifické zúžení v souvislosti s narativním aspektem literárního díla.

Pro vznik napětí jsou zapotřebí zejména mezery, které v narativu mají zásadní a centrální postavení a stávají se tak „stěžejním bodem celého procesu čtení“¹⁰². Tento postup můžeme nalézt opět v detektivkách nebo v literárních dílech s nějakou záhadou. Např. v románu Daphne du Maurier *Mrtvá či živá* je otázka zda manžel hlavní hrdinky a zároveň vypravěčky, jejíž jméno nikdy není uvedeno, zabil či nezabil svou ženu Rebeccu a potažmo i jaký k ní měl vztah, ústřední náplní celého děje knihy.

Mezera může být jen dočasná nebo být trvalá.¹⁰³ Dočasná mezera je v průběhu vyprávění vyplněna, např. dojde k odhalení vraha nebo k objasnění nevysvětlitelných událostí. Trvalé mezery nejsou v textu nikdy vysvětleny a napětí z nich plynoucí přetrvává i po dočtení knihy. Čtenář si tuto skutečnost může uvědomit až zpětně.¹⁰⁴ V průběhu četby tudíž recipient nemá jistotu, jestli k zaplnění mezery v následujícím ději dojde nebo ne. Rimmon-Kenanová se domnívá, že tato nejistota je základem dynamiky četby.¹⁰⁵

Dočasné mezery vznikají rozporem mezi časem příběhu a časem vyprávění, existují proto pouze ve vyprávění, protože v něm dochází k časovým posunům, kterými jsou vytvořeny.¹⁰⁶ Trvalé mezery mohou být jak ve vyprávění, tak i v příběhu. Mezera v příběhu je tedy podmíněna mezerou ve vyprávění i v textu, mezera v textu a vyprávění ale nemusí mít odpovídající mezeru v příběhu.¹⁰⁷ To je příklad opět především detektivních příběhů nebo románů s tajemstvím; pokud ve fabuli bude čtenář vědět, kdo je vrah nebo že údajní duchové jsou jen trikem člověka, nebude mít důvod k pochybám a vytváření očekávání o jejich podobě, tudíž nebude pociťovat napětí. V detektivce *Deset malých černoušků* Agathy Christie by zjištění, že vrahem je soudce a důvodů pro jeho činy na počátku vyprávění (tedy v případě chronologického sledu událostí), nevyvolalo tak silné nebo vůbec žádné napětí, zatímco vyprávění, kde tato informace chybí, vzbuzuje velmi výrazné response recipientů, protože zde vzniká iluze, že vrahem nemůže být nikdo.

¹⁰² Tamtéž. Str. 135.

¹⁰³ Tamtéž. Str. 135.

¹⁰⁴ Tamtéž. Str. 135.

¹⁰⁵ Tamtéž. Str. 135.

¹⁰⁶ Tamtéž. Str. 136.

¹⁰⁷ Tamtéž. Str. 136.

V procesu četby si čtenář mezery může i nemusí být vědom.¹⁰⁸ K vystoupení mezery může dojít až zpětným přehodnocením ještě v procesu četby na základě nějaké jiné události nebo poskytnuté informace, která odhalí předcházející mezeru. K tomuto odhalení ale může dojít také až po dočtení knihy a v takovém případě, jedná-li se o mezeru trvalou, nikdy nedojde k jejímu vyplnění.

Způsoby vzbuzení napětí ve čtenáři prostřednictvím neposkytnutí potřebné informace, které popsala Shlomith Rimmon-Kenanová neodlišovaly, zda je tato stěžejní informace zamlčena i postavě nebo postavám či nikoliv. V obou případech je možný informační náskok postavy nebo postav i varianta vyrovnané míry informovanosti u čtenáře i postavy nebo postav.

3.4. Spojení napětí s fantastičnem v konceptu Tzvetana Todorova

Vyrovnanou informovanost s chybějící zásadní informací popsal Tzvetan Todorov ve svém díle *Úvod do fantastické literatury* jako hlavní příčinu napětí.¹⁰⁹ Fantastická událost, o níž se v určitých literárních dílech pojednává, má ve srovnání s běžným světem zvláštní status; je možné ji vysvětlit přirozeně nebo nadpřirozeně.¹¹⁰ Podle Todorova je váhání mezi oběma variantami základní podmínkou vzniku fantastična.¹¹¹ Čtenář se tedy nesmí poddat ani absolutní víře ani nedůvěřivosti, ale musí zůstat na úrovni váhání a pochyb.

„Nejprve je třeba, aby text nutil čtenáře považovat svět postav za svět živých osob a nutil ho váhat mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením připomínaných událostí. Dále toto váhání může pociťovat i sama postava; takto je role čtenáře takříkajíc svěřena postavě a současně s tím je zde znázorněno váhání, stává se jedním z témat díla.“¹¹²

¹⁰⁸ Tamtéž. Str. 136.

¹⁰⁹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vydání. Přeložil Vladimír FIALA. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6. Str. 82.

¹¹⁰ Tamtéž. Str. 133.

¹¹¹ Tamtéž. Str. 32.

¹¹² Tamtéž. Str. 32. Todorov dodává ještě jednu podmínku fantastična, a to postoj k textu, který nesmí být alegorickou ani „básnickou“ interpretací.

Fantastično je podle názoru Todorova jednou z podmínek vyvolání napětí: „Fantastično slouží naraci, udržuje napětí“¹¹³. Napětí v případě literárních děl, v nichž se vyskytuje fantastická událost, plyne právě z váhání. Čtenáři jsou poskytnuty určité informace, ale rozhodující vědomost o tom, zda se jedná o nadpřirozené nebo přirozeně vysvětlitelné úkazy chybí. Recipient si proto vytváří očekávání zaměřené na možné varianty řešení. Text přitom může naznačovat směřování k jednomu nebo druhému vyústění, aniž by kterékoliv z nich potvrdil. K objasnění fantastické události obvykle text dospěje až na konci vyprávění, v některých případech nemusí vysvětlení poskytnout vůbec. Na příklad v Levinových románech *Rosemary má děťátko* a *Stepfordské paničky* není jasné, zda popisované události jsou skutečné či zda se jedná o pouhé chorobné představy hlavních hrdinek.

Todorov jako charakteristické rysy pro tento typ vyprávění uvádí velmi časté vyprávění v první osobě, na jehož popisy událostí se čtenář obvykle spoléhá.¹¹⁴ Tento vypravěč navíc své vyprávění obvykle uvede slovy, která ujišťují čtenáře o vypravěčově důvěryhodnosti. Zároveň vypravěč velmi často upozorňuje, že v žádném případě není osobou, která by podivným událostem, jichž se stal svědkem, přikládala význam, dokud je však sama neprožila. Obvykle také vypravěč dodává, že zpočátku událostem, o kterých vypráví, vůbec nevěřil. Tímto postupem se posiluje čtenářovo vnímání textu a věrohodnosti vypravěče, nejistota plynoucí z tajemné povahy popisovaných událostí je proto potvrzena spolehlivostí vypravěče. Tento postup velmi často používá ve svých povídkách Edgar A. Poe, objevuje se také v povídkách *Červené lovecká chata* H. Russella Wakefielda a *Hrůza Opatského statku (Abbot's Grange)* Fredericka Cowlese. V úvodu do Poeovy povídky *Rukopis nalezený v láhvi*, můžeme nalézt tyto věty:

„Bylo mi časem vytýkáno, že mám příliš suchopárné sklony, jako ze zločinu mne obviňovali z nedostatku fantazie, daleko široko byly známy mé skeptické, pochybovačné názory. [...] Zkrátka, sotva byste našli někoho druhého, kdo by se dal neochotněji zlákat bludičkou pověry z posvátné půdy přísné pravdy. Mám za vhodné toto předeslat, aby neuvěřitelný příběh, který vám tu vypovím, nebyl pokládán spíše za blouznění člověka čiré

¹¹³ Tamtéž. Str. 82.

¹¹⁴ Tamtéž. Str. 32.

fantazie než za skutečný zážitek člověka, pro kterého přeludy obraznosti byly vždy mrtvou literou a nesmyslem.“¹¹⁵

Vypravěč zde tedy ujišťuje čtenáře o své skeptické povaze a víře v přirozená vysvětlení pomocí přírodních věd. Staví se až do extrémní pozice, kdy mu okolím byly jeho přísně racionální sklony vyčítány. Takto vykreslená povaha vypravěče slouží k tomu, aby čtenář jeho vyprávění přijal za věrohodné. V tomto případě napětí vzniká z podezření, že se vypravěč ocitl na palubě *Bludného Holanďana*. V povídce není toto podezření potvrzeno ani vyvráceno, ačkoliv popsané události se zdají pravdivosti této skutečnosti nasvědčovat.

Čtenář se tedy ocitá ve stavu nejistoty a pochyb o povaze událostí, o nichž text pojednává. Zároveň může nastat možnost, že vypravěč lže, a existence této možnosti podle Todorova rovněž vzbuzuje ve čtenáři napětí. Příkladem může být povídka Edgara A. Poe *Zrádné srdce*, v níž vypravěč sám sebe považuje za normálního a rozumného, a popírá možnost, že by byl šílený (v textu se toto popření objeví sedmkrát). Jeho vyprávění jej ale usvědčuje ze lži a čtenář jej na základě tohoto vyprávění považuje za duševně nevyrovnaného, i přesto že vypravěč sám sebe takto nevnímá.

„Nervy – ano, mé nervy byly a jsou stále strašlivě rozervány, strašlivě: ale proč chcete tvrdit, že jsem šílený? [...] Poslouchejte a sami posuďte, jak rozumně, jak chladně vám celý příběh vypovím. [...] neřekl jsem vám, že to, co si mylně vykládáte jako šílenství, jsou pouze zbystřené smysly?“¹¹⁶

Poe postupuje stejně jako v povídce *Rukopis nalezený v láhvi*, v tomto případě je ale přesvědčení vypravěče z hlediska čtenáře falešné. Vypravěč sám v průběhu děje několikrát zopakuje, že není šílený, přestože si to někteří, včetně jeho potenciálního publika, mohou myslet.

„Jestliže si dosud myslíte, že jsem šílený, pak si to přestane myslet, až vám vylíčím, jak prozíravě jsem si počínal, abych ukryl mrtvolu.“¹¹⁷

¹¹⁵ POE, Edgar, Allen. *Rukopis nalezený v láhvi*. In *Pád do Maelströmu a jiné povídky*. Přeložili Josef SCHWARZ a Ladislav ŠENKYŘÍK. 1. vydání. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-939-5. Str. 65.

¹¹⁶ Tamtéž. Str. 78.

¹¹⁷ Tamtéž. Str. 85.

Následně ovšem vypravěč popíše, že mrtvolu starce rozsekal na jednotlivé kusy. Přesvědčení vypravěče o jasnosti jeho rozumu, o němž čtenáře neustále přesvědčuje, je z pohledu recipienta neslučitelné s vypravěčovým jednáním. Metodičnost vypravěčových činů a jeho mínění o vlastní přičetnosti zvyšují hrůznost události, o níž se v povídce vypráví.

Napětí je v Todorovově konceptu založeno na váhání čtenáře ohledně povahy podivné události a toto váhání obvykle sdílí s postavou, která je často zároveň také vypravěčem. Ústřední tajemná událost je v textu postavena tak, že čtenář i postava mohou připustit, že k události skutečně došlo, nebo usoudit, že se jednalo o pouhou iluzi, tedy že k události nedošlo.¹¹⁸ Text ale po jistou dobu neposkytuje čtenáři vysvětlení tajemné události a zamlčuje informaci, která by k objasnění záhady byla potřebná. Tuto informaci postrádá i hlavní hrdina, v příběhu ale mohou vystupovat i postavy, které řešení znají, v některých případech proto, že samy danou událost zosnovaly. K odhalení skutečnosti ve vyprávění dojde většinou až v závěru a poskytnutým vysvětlením napětí mizí.

Pojetí napětí u Todorova ale podle mého názoru problematiku napětí plně nepostihuje. Napětí se projevuje i v literárních dílech, kde jeho příčinou není fantastická událost a recipientovi nechybí stěžejní informace. Pomineme-li souvislost s fantastičnem, váhání jako princip napětí je platný i pro napětí vzniklé z odlišných příčin. Pokud čtenáři naopak určitá informace poskytnuta je, čtenář váhá nad následky dané situace. Váhání nad možným postupem děje a řešením daných událostí je náplní čtenářem vytvořených anticipací, a tyto pochybnosti a nejistota ze skutečného řešení napětí zakládají.

3.5. Postavení informací při vzniku napětí

Mezery v textu ale nejsou jediným narativním postupem, který konstituuje napětí. Poskytnutí popisu nějaké události nebo informace může naopak být příčinou vzniku napětí nebo posílit již vyvolané napětí. Např. v díle Roberta L. Stevensona *Klub sebevrahů* je právě zjištění existence a praktik tohoto klubu sebevrahů příčinou vyvolávající napětí. Vyprávění počínající událostí, která byla původní příčinou vzniku napětí, může být následným dějem

¹¹⁸ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vydání. Přeložil Vladimír FIALA. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6. Str. 82. Str. 133.

stupňováno tak, že se v textu objevují nové informace, které prožitek napětí činí intenzivnějším.

Informace textem poskytnuté nemusí vždy být pravdivé. V takovém případě čtenář podlehne iluzi. Později ve vyprávění se pak objeví informace, díky které si čtenář svůj omyl uvědomí a je nutná „reinterpretace toho, co jsme už věděli, ale nedokonale“¹¹⁹ nebo úplně chybně. I mylný předpoklad ale může vyvolat napětí, které pak odhalením iluze může být zrušeno. Naopak může napětí vzniknout i po té, co byl odhalen omyl. Na příklad může mít čtenář nepravdivou představu o povaze některé z postav, považovat někoho za nebezpečného nebo naopak za neškodného. V prvním případě by při opravě iluze napětí zmizelo, ve druhém případě by naopak vyvstalo.

Napětí tedy může být v textu založeno i v případě, že čtenáři poskytne dostatek informací, i když mu naopak některé informace zamlčí. V obou případech si čtenář vytváří anticipace o dalším průběhu děje, případně o podobě zamlčených skutečností, a na základě nejistoty, v níž se ocitá, vzniká napětí.

Pro vznik napětí musí textem být poskytnuta určitá informace, a to i falešná, která napětí zapříčiní. Zároveň však jistá informace, často stěžejní, čtenáři chybí a z nejistoty o její podobě vyplývá napětí. Touto chybějící informací může být mezera ve vyprávění, chybějící informace z minulosti a nejistota řešení dané události nebo událostí. V průběhu vyprávění se důvody pro napětí mohou proměňovat i vzájemně prolínat.

¹¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 52.

4. Trvání a ukončení napětí

4.1. Spojitost trvání a ukončení napětí s anticipací

Existenci prožitku napětí jsme si vymezili na základě anticipace čtenáře a určité informovanosti čtenáře, která je pro vytvoření anticipace klíčová. Tím jsme určili, jakým způsobem napětí vzniká, nyní přistoupíme k otázce trvání a ukončení napětí.

Napětí je prožitek dlouhodobějšího charakteru na rozdíl od například šoku, který je naopak typický svou okamžitostí a náhlostí. Napětí je spojeno s očekáváním čtenáře a, za určitých podmínek v textu, trvá tak dlouho jako čtenářovo očekávání. To znamená, že napětí mizí, jakmile k dalšímu vytváření nových očekávání či modifikaci stávajících není důvod. Události, jejichž vyústění nebylo v textu zatím dostupné a ve čtenáři tento deficit vyvolal potřebu vytváření vlastních hypotetických verzí dalšího průběhu děje, dospěly ke svému konci. Jinými slovy, vyprávění nebo část vyprávění, poskytly čtenáři všechny požadované informace, tedy spekulace o jejich podobě už nejsou potřeba.

Vzhledem ke specifickému charakteru literárního díla, bychom ale mohli říct, že takového stavu žádné literární dílo nikdy nedocílí. Schematičnost literárního textu nemůže být nikdy plně překonána. I v literárních dílech, která jsou ukončena zdánlivě uspokojivým závěrem, si čtenář může dál klást otázky o tom, jak postavy zemřeli či jaké byly jejich děti. Žádný děj zkrátka nemůže být nikdy zcela ukončen a literární text tak ponechává otevřený prostor nejen do budoucnosti příběhu, ale i do minulosti.

Očekávání událostí, které v ději nakonec nastanou, prožitek napětí ruší a vyvolávají v recipientovi odlišné reakce. Mohou být pozitivní i negativní v závislosti na podobě těchto řešení, mizí ale nejistota, která z těchto variant bude v textu uskutečněna. Vzhledem k tomu, že nadále není důvod k dohadům o podobě uzavření daných událostí, čtenář se neocitá ve stavu napjatého očekávání.

Napětí se může týkat jen určitých částí děje i celého příběhu a v obou případech může i nemusí být ukončeno. Uzavřenost nebo neuzavřenost problematických částí děje, případně celého problematického textu, vzbuzujících otázky, se vztahuje k podobě mezer, o kterých jsem se zmiňovala v souvislosti s otázkou informovanosti čtenáře. Dočasné mezery svým

zaplněním napětí ruší, trvalé mezery ponechávají čtenáře v napětí i po dočtení knihy. Zaplnění dočasných mezer však musí být na základě vysvětlení poskytnutého textem, aby bylo možné mluvit o zrušení napětí. Mezery, které si čtenář doplní sám vlastními hypotézami, nemohou napětí uspokojivě ukončit, protože text neumožňuje potvrzení jejich správnosti.

Trvalé mezery, které způsobují přetrvání napětí i po dočtení literárního díla, se mohou objevovat v průběhu vyprávění, ale i vzniknout až na jeho konci. Trvalé mezery vyvolávající napětí se vztahují k zásadním částem děje, které vzbuzují čtenářovo očekávání o podobě vyplnění těchto mezer.

4.2. Neukončenost napětí ve vztahu k otevřeným koncům

Otevřené konce mohou napětí zakládat nebo jimi napětí, mohli bychom říct nedobrovolně, vrcholí, není ale ukončeno. Ukončení literárního díla v průběhu děje, v místě, které se čtenáři jeví jako plodná a vyžadující pokračování, může v některých případech způsobit šok. Např. dílo Edgara A. Poe *Příběhy Arthura Gordona Pyma* je náhle ukončeno, aniž by podalo vysvětlení nejen bezprostředně se odehrávajících událostí (zjevení obrovské bílé postavy), ale jádra celého díla vůbec. Text čtenáři neposkytuje žádné uzavření Pymova osudu, recipient je proto opět odkázán pouze na své dohady. Děj je navíc přerušen v okamžiku gradujícího napětí, které je postupně zvyšováno sérií hrůzných a podivných událostí, o nichž je vyprávěno. Nečekaný závěr, který navíc děj neuzavírá, ale naopak vzbuzuje ještě více otázek, čtenáře šokuje. Poe měl sice připravené pokračování, nikdy jej ale nezveřejnil. Jiným příkladem je dílo Charlese Dickense *Záhada Edwina Droodla*, které Dickens nestačil dokončit. Vyprávění vzbuzuje očekávání čtenáře hned u několika událostí, včetně ústředního zmizení Edwina Droodla. Napínavá zápleтка ale v tomto případě nikdy nedospěje k uspokojivému vysvětlení. Protože čtenář nemá pokračování k dispozici, o uzavření jednotlivých událostí popisovaných v ději je nucen si vytvářet pouze svá očekávání. Z nemožnosti jejich potvrzení nebo vyvrácení může vzniknout napětí počínající až v závěru knihy.

4.3. Shrnutí otázky trvání a ukončení napětí

Trvání napětí může být omezeno ukončením událostí, které napětí vyvolaly, spolu se ztrátou nutnosti vytvářet si o podobě vyústění těchto událostí hypotézy. V případě, že vyprávění čtenáři neposkytne potřebná vysvětlení a informace vedoucí k uzavření dílčích částí nebo celého děje, napětí přetrvává i po dočtení literárního díla. V obou případech je napětí spojeno s anticipací.

Závěr

Napětí v literatuře se ukázalo být podmíněno především dvěma faktory; anticipační činností recipienta a mírou informovanosti recipienta. Oba dva aspekty napětí vychází ze schematičnosti literárního díla, nedeterminovanost literárního textu je proto pro vznik napětí důležitá. Místa nedourčenosti umístěná ve specifických částech literárního textu vyvolávají ve čtenáři potřebu vytvoření očekávání.

Obě hlediska, očekávání i informovanost čtenáře, spolu souvisí; očekávání čtenáře se odvíjí od informací poskytnutých textem. Trvání napětí je podmíněno anticipací, tj. v okamžiku, kdy text čtenáři potřebnou informaci poskytne, není nutné si o její podobě nadále vytvářet hypotézy. Mizí prostor k pochybám a nejistotě ohledně správné varianty řešení a tím mizí stav napětí, touto nejistotou a pochybami vyvolaný.

Ačkoliv se oba mnou uvedené prvky týkají čtenáře, anticipace i informovanost recipienta jsou důsledky podoby literárního textu. Response recipienta je ovlivněna literárním textem; je to literární text, který čtenáře vede k vytvoření anticipace a je to literární text, který čtenáři poskytuje určité informace nebo je naopak zamlčuje. Napětí proto vyvstává jako určitá reakce čtenáře na specifické narativní postupy a prvky v textu. Vzniká aktualizací potenciálu napětí v literárním textu při procesu četby.

Z důvodu vzájemného postavení recipienta a literárního díla, přesněji řečeno, recipienta a napětí v literárním díle, postup mojí práce překročil hledisko narativní analýzy.

Napětí vzniká na základě určité úvodní události nebo informace, která ve čtenáři vyvolá emocionální odezvu. Zároveň vznikne potřeba recipienta vytvořit si očekávání o dalším průběhu a vyústění vyprávění.

Čtenářské očekávání provázené napětím může být orientováno jak do minulosti, tak do budoucnosti z hlediska fabulační roviny literárního textu. V syžetové linii očekávání směřuje vždy dopředu, čtenář může ale očekávat vysvětlení nebo událost, která v již přečteném chyběla, tedy čekat na vyplnění dříve vzniklé mezery. V chronologickém uspořádání událostí by toto vyplnění bylo umístěno zpětně, směrem dozadu. I když ale v příběhu je postrádaná informace později doplněna do minulosti, ve vyprávění ji čtenář

očekává až v následujícím ději. Důvodem pro vznik napětí proto může být anticipace zaměřená do minulosti i anticipace zaměřená do budoucnosti.

Podoba anticipace recipienta se odvíjí od množství informací poskytnutých textem. Pro vznik napětí může mít čtenář informační náskok ve srovnání s postavou nebo postavami nebo jejich informovanost může být vyrovnaná a další možností je nedostatečná informovanost čtenáře, kterou může nebo nemusí sdílet s postavou nebo postavami. V informačním náskoku se může ocitnout i postava nebo postavy. Pozice čtenáře vůči všem postavám se může proměňovat v průběhu jednoho literárního díla a ke každé z jednotlivých postav být odlišná. V mimořádném postavení je vypravěč, vůči němuž je čtenář vždy v informační nevýhodě.

Domnívám se, že ve všech možných variantách vždy recipientovi určitá informace chybí a určitá informace mu naopak poskytnuta je. Důvodem pro vyvolání napětí je nějaká událost nebo informace, která svým charakterem vzbuzuje ve čtenáři potřebu vytvářet si hypotézy o jejím následném vývoji a uzavření. Určité náznaky tedy musí být přítomny i v případě, že text čtenáři stěžejní informaci zamlčuje.

Ze samotné podstaty anticipace však vyplývá, že čtenář nemá jistotu a uchyluje se ke spekulacím. Jistá nebo jisté informace mu tedy chybí. Dokud nedojde k přečtení celé knihy, recipient si nemůže být úplně jistý dalším vývojem vyprávění. I v případě, že má čtenář informační náskok, postrádá vědomost o tom, jaké bude mít očekávaná situace řešení. Dokud k tomuto vyústění v textu nedojde, čtenářovo očekávání se nepotvrdí a stav napětí trvá.

Prožitek napětí je ukončen uspokojivým uzavřením dané události nebo sledu událostí. Ve chvíli, kdy jedna z možných variant vývoje děje ve vyprávění nastane, očekávání zaměřené na toto pokračování a uzavření děje je ukončeno a spolu s ním i napětí. V případě, že text požadované uzavření nebo informaci k uzavření potřebnou neposkytne, stav napětí přetrvává i po dočtení celého literárního díla.

Stav napětí je tedy závislý na váhání o následujícím vývoji vyprávění a správnosti recipientova očekávání, které může být potvrzeno nebo vyvráceno pouze textem. Napětí je do jisté míry založeno anticipací a doba jeho trvání je podmíněna průběhem anticipace. Anticipace doprovázená napětím vzniká na základě určité události nebo náznaku v textu, které jsou specifické povahy budící potřebu dalších informací. Prožitek napětí je ale založen i na jisté mezeře v textu, tedy na neposkytnutí potřebné informace v místě vyprávění, kde

byla podstatná. Důvody pro vznik napětí nemusí být v textu vždy uspokojivě vyřešeny. Na otázky kladené recipientem text nemusí dávat plné nebo vůbec žádné odpovědi. Napětí pak v takovém případě nemizí ani po dočtení literárního díla. Napětí tedy může přesáhnout literární dílo samotné.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

HITCHCOCK, Alfred. *Rozhovory Hitchcock/Truffaut*. 1. vydání. Přeložil Ljubomír Oliva. Praha: Čs. Filmový ústav, 1987.

INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30.

ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů*. In SEDMIDUBSKÝ M., ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2.

JAUß, Hans, Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In SEDMIDUBSKÝ M., ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2.

MATHAUSER, Zdeněk. *Literatura a anticipace*. 1. vydání. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1980. Uměnovědné studie II. Str. 7.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vydání. Přeložila Vanda PICKETTOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-7294-004-X.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vydání. Přeložili Jiří PELÁN a Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek, sv. 3. ISBN 80-86-138-27-5. Str. 52.

VORDERER Peter, WULLF, Hans, J., FRIEDRICHSEN, Michael, eds. *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*. 1. vydání. London: Routledge, 1996. ISBN 978-0805819663.

Sekundární literatura:

INGARDEN Roman. *Fenomenologická estetika*. In ZUSKA V., ed. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. 1. vydání. Přeložil Jan ROUBAL. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0540-6.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Pojem celku v teorii umění*. MUKAŘOVSKÝ, J. Studie I. 1. vydání. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna, sv. 4. ISBN 80-86055-91-4.

NÜNNING, Ansgar, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. vydání. Přeložili Aleš URVÁLEK a Zuzana ADAMOVÁ. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Theorie prózy*. 2. aktualizované vydání. Přeložil Bohumil MATHESIUS. Praha: Melantrich, 1948.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vydání. Přeložil Vladimír FIALA. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6.