

Wolfgang Iser Fenomenologický přístup

I

Fenomenologická teorie umění plně akcentuje myšlenku, že při posuzování literárního díla je třeba vzít v úvahu nejen samotný text, ale také, a to ve stejné míře, kroky, jež se podílejí na reakci na daný text. Proto Roman Ingarden konfrontuje strukturu literárního textu se způsoby, jak je možno jej *konkretizovat* (konkretisieren).¹ Text jako takový nabízí různé „schematické aspekty“,² kterými se může osvětlit předmět díla. Ale osvětlování je aktem *konkretizace* (konkretisation). Pokud je to tak, má literární dílo dva póly, jež lze označit jako umělecký a estetický: umělecký se vztahuje k textu vytvořenému autorem, estetický pak ke konkretizaci uskutečněné čtenářem. Z této polarity vyplývá, že literární dílo nelze zcela ztotožnit ani s textem ani s konkretizací textu, nýbrž že musí ležet někde napůl cesty mezi nimi. Dílo je více než text, protože text ožívá pouze díky konkretizaci a kromě toho konkretizace rozhodně není nezávislá na individuální dispozici čtenáře, i když ta se zase řídí různými typy textu. Konvergence textu a čtenáře dává literárnímu dílu vznik, nelze ji však nikdy přesně zachytit. Musí vždy zůstat opravdová a nesmí se zaměňovat ani s textem ani s individuální dispozicí čtenáře.

Dynamický charakter díla je dán právě opravdovostí a je zároveň předpokladem účinků, které vyvolává. Čtenář uvádí dílo do pohybu tím, že používá různých perspektiv, které mu text nabízí, aby usouvztažnil typy textu a „schematické aspekty“, a právě tento proces v něm v konečném důsledku probouzí reakce na text. Proto čtení nutí literární dílo odhalit svůj inherentně dynamický charakter. Z odkazů, které máme i z raných dob románu, je jasné, že nejde o žádný nový objev. V knize *Tristram Shandy* Lawrence Sterne poznamenal: „žádný autor, který ví, kde leží pravé meze slušnosti a dobrého vychování, by se neodvážil domyslet vše: Právý respekt, který můžete projevit vůči čtenářově chápání, je v tom, že celou věc bratrsky rozdělíte a necháte jemu i sobě střídavě nějaké místo pro představivost. Co se mě týče, věčně skládám čtenáři takové komplimenty a dělám, co je v mých silách, abych jeho představivost zaměstnal stejně jako svou.“³ Sternova koncepce literárního díla by se dala přirovnat k aréně, ve které se čtenář a autor podílejí na hře představivosti. Kdyby se čtenáři předložil příběh celý a on by s ním už neměl co dělat, jeho představivost by do hry nikdy nevstoupila a to by vyústilo v nudu, která nevyhnutelně přichází vždy, když je nám vše dáno již hotové. Literární text se proto musí koncipovat se záměrem zaujmout čtenářovu představivost natolik, aby si ho sám rozřešil, neboť čtení těší, jen pokud je aktivní a kreativní. Co do kreativity může text být buď nedostatečný, nebo může zacházet příliš daleko, a tak se dá říci, že nuda a přepětí tvoří hranice, za kterými čtenář opouští hrací plochu.

Míru, do jaké „nenapsaná“ část textu stimuluje čtenářovu kreativní účast, vyjadřuje v jednom postřehu ve studii o *Jane Austenové* Virginia Woolfová: „Jane Austenová je proto mistryní mnohem hlubších citů, než jaké se objevují na povrchu. Podněcuje nás, abychom si chybějící sami doplnili. Nabízí očividně pouhou maličkost, ta se však skládá z čehosi, co se v čtenářově mysli rozpiná a s velkou přesvědčivostí oživuje scény, jež jsou navenek triviální. Důraz se vždy klade na charakterizaci... Obraty a zvraty dialogu nás natahují na skřípec napětí. Pozornost napůl obracíme k přítomnému okamžiku, napůl k budoucnosti... Vskutku zde, v tomto nedokončeném a v podstatě druhořadém příběhu najdeme vše z velikosti Jane Austenové.“⁴ Nenapsané aspekty evidentně jednoduchých scén a nevyslovený dialog v rámci "obratů a zvratů" nejen vtahují čtenáře do děje, ale také jej vedou k tomu, aby vystínoval celou řadu obrysů, které dané situace naznačují, takže ty se stávají samostatnou skutečností. Avšak jak čtenář představivosti tyto „obrysy“ oživuje, ony zase ovlivňují účinek napsané části textu. Takto začíná celý dynamický proces: napsaný text klade určité meze svým nenapsaným implikacím, aby nebyly mlhavé a nebylo jich příliš, zároveň však tyto implikace vyvolané čtenářovou představivostí vytvářejí pro danou situaci pozadí, které jí dodává mnohem větší důležitost, než jakou se zdála mít sama o sobě. Takovým způsobem triviální scény najednou dostávají podobu "trvalé formy života". To, co zakládá tuto formu, není v textu nikdy jmenováno, natož vysvětleno, i když je to v podstatě konečný produkt interakce mezi textem a čtenářem.

II

Nyní vyvstává další otázka, a sice do jaké míry lze takový proces adekvátně popsat. K tomuto účelu se nabízí fenomenologická analýza, zvláště vezmeme-li v úvahu, že útržkovité poznámky o psychologii čtení,

¹ Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla* (Praha, 1967) 45.

² Podrobná diskuse tohoto termínu viz Ingarden, *Umělecké dílo literární* (Praha, 1989) 263

³ Lawrence Sterne, *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (Praha, 1971) 93.

⁴ Virginia Woolfová, *The Common Reader* (London, 1957) 174.

keré jsme zatím uvedli, byly zejména psychoanalytické povahy a jsou tudíž omezeny na ilustraci už předem daných tezí o nevědomí. Později se však blíže podíváme na některé cenné psychologické postřehy.

Jako východisko fenomenologické analýzy bychom mohli prozkoumat, jak na sebe působí po sobě jdoucí věty. To je zvláště důležité u literárních textů vzhledem k tomu, že neodpovídají žádné objektivní realitě mimo sebe sama. Svět, který podávají, je vykonstruován z toho, čemu Ingarden říká *intentionale Satzkorrelate* (intencionální větné koreláty):

„Věty se spojují různým způsobem ve významové celky vyššího řádu s rozmanitou strukturou, jako je např. povídka, poéma, román, dialog, drama, vědecká rozprava apod. ...a nakonec pak je takto vytvářen určitý svět s tak nebo jinak určenými prvky, mezi nimiž dochází k nejrůznějším proměnám. To všechno vystupuje jako čistě intencionální korelát určitého komplexu vět. Pokud tento komplex nakonec vytváří literární dílo, nazývám celou skupinu po sobě jdoucích intencionálních větných korelátů "svět podaný" dílem.“⁵

Nicméně tento svět neubíhá před zraky čtenáře jako film. Věty jsou „prvky“, pokud něco prohlašují, tvrdí, poznamenávají či nesou informaci, a tím vytvářejí v textu různé perspektivy. Avšak zůstávají pouze „prvky“; nejsou celkovým úhrnem samotného textu. To proto, že intencionální koreláty vykazují jemné spojitosti, jež jsou individuálně méně hmatatelné než ona prohlášení, tvrzení a poznámky, i když tyto nabývají skutečné smysluplnosti jen díky interakci svých korelátů.

Jak máme pochopit spojitost mezi koreláty? Označuje body, kde je čtenář schopen dostat se do textu. Musí přijmout určité dané perspektivy, ale tím je zákonitě nutí k interakci. Když Ingarden hovoří o intencionálních větných korelátech v literatuře, prohlášení či přenášená informace se již jistým způsobem kvalifikovala: věta se nesestává jen čistě z prohlášení (což by konec konců bylo absurdní, jelikož prohlášení můžeme činit jen o věcech, které existují), nýbrž míří k čemusi za tím, co říká. To platí pro všechny věty v literárních dílech a pouze díky interakci těchto vět se naplňuje jejich společný cíl. Tím je v literatuře dána výlučnost vět. Ve své pozici jakožto prohlášení, poznámky, nosiče informací atd. vždy poukazují na cosi, co teprve přijde. Struktura nadcházejícího je nastíněna jejich specifickým obsahem.

Věty uvádějí do pochodu proces, z něhož vysvítá obsah textu samého. Při popisu lidského vnitřního vnímání času Husserl jednou poznamenal: „Každý původně konstituující proces je oduševněn protencemi, které to, co přichází, jako takové prázdne konstituují a zachycují, přivádějí k naplnění.“⁶ Pro toto naplňování potřebuje literární text čtenářovu představivost, která udává ráz interakce korelátů naznačených ve struktuře sledem vět, Husserlův poznatek nás upozorňuje na moment tvořící nikoli nevýznamnou součást procesu čtení. Jednotlivé věty svým spolupůsobením nejen nastiňují, co přijde, nýbrž v tomto ohledu také vytvářejí určité očekávání. Husserl takové očekávání nazývá „protence“. Jelikož tato struktura je charakteristická pro *všechny* větné koreláty, nebude interakce korelátů ani tak naplněním očekávání, jako spíše jeho kontinuální modifikací.

Z tohoto důvodu se očekávání v pravých literárních textech jen zřídka naplňují. Kdyby tomu tak bylo, byly by takové texty odsouzeny k individualizaci daného očekávání a nutně bychom se pak tázali, co má takový záměr docílit. Kupodivu cítíme, že jakékoliv potvrzení našeho očekávání (jež například implicitně požadujeme na výkladových textech, neboť odkazujeme k objektům, které mají představovat) je v literárním textu nedostatkem. Čím víc totiž text individualizuje nebo potvrzuje původně vyvolané očekávání, tím více si uvědomujeme jeho didaktický účel, takže při nejlepším můžeme buď přijmout nebo odmítnout tezi, jež je nám nucena. V drtivé většině případů v nás již samotná průzračnost takových textů vyvolá nutkání osvobodit se z jejich spárů. Větné koreláty literárních textů se obecně nevytvářejí tak striktně, protože očekávání, která probouzí, mají tendenci se vzájemně narušovat takovým způsobem, že se s postupem četby nepřetržitě modifikují. Zjednodušeně můžeme říct, že každý intencionální větný korelát otevírá určitý horizont, jež následující věty modifikují, ne-li zcela změni. Zatímco očekávání vzbuzují zájem o to, co přijde, jejich následná modifikace má také retrospektivní účinek na již přečtené. To nyní může získat důležitost jiného stupně než v okamžiku čtení.

Vše, co jsme přečetli, se v jakési zkratce vnoří do paměti. Později se to může znovu oživit a promítnout na jiné pozadí s tím, že čtenář je schopen vytvořit si dosud netušené spojitosti. Oživená paměť však nikdy nedosáhne původní podoby, to by totiž znamenalo, že paměť a vnímání jsou identické, a to očividně není pravda. Nové pozadí osvětluje nové aspekty toho, co jsme svěřili paměti; ty naopak na tomto pozadí ztrácejí svou starou podobu a dávají tak vzniknout složitějším očekáváním. Čtenář proto vytvářením vztahů mezi minulostí, přítomností a budoucností vlastně nutí text, aby odhalil potenciální mnohost spojitostí. Spojitosti jsou výtvořem čtenářovy mysli, která zpracovává hrubý materiál textu, avšak nejsou textem samotným; text se

⁵ Ingarden, O poznávání literárního díla 27.

⁶ Edmund Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí* (Praha. 1996) 55.

skládá pouze z vět, prohlášení, informací, atd.

Proto se čtenář často cítí zainteresován na událostech, které se mu při četbě zdají skutečné, i když jsou jeho realitě velmi vzdálené. Fakt, že zcela odlišní čtenáři mohou být různě zasaženi "realitou" určitého textu dostatečně dokazuje stupeň, do kterého literární texty transformují čtení na kreativní proces, jenž je na míle vzdálen pouhému vnímání napsaného. Literární text aktivuje naše schopnosti, a tím nám umožňuje rekonstruovat jím předkládaný svět. Výsledek této tvůrčí činnosti bychom mohli nazvat virtuální dimenzí textu; dává mu skutečnost. Touto virtuální dimenzí není ani text samotný, ani představivost čtenáře: je jí skloubení textu a představivosti.

Jak jsme viděli, čtení jakožto činnost se dá charakterizovat jako jistý kaleidoskop perspektiv, protencí a vzpomínek. Každá věta obsahuje preludium věty nadcházející a vytváří určité vodítko pro to, co přijde; toto nadcházející zároveň přetváří ono „preludium“, a tak se stává „vodítkem“ pro již přečtené. Celý tento proces představuje naplnění potenciální, nevyjádřené reality textu, avšak měli bychom na něj pohlížet pouze jako na rámec zahrnující rozličné způsoby uskutečnění virtuální dimenze. Samotný proces očekávání a retrospekce se rozhodně nevyvíjí hladce a plynule. Ingarden na tuto skutečnost již upozornil a přikládá jí pozoruhodnou důležitost:

„A kromě toho ještě, když se jednou octneme v proudu myšlení vět, jakmile pomyslíme jednu z nich, máme okamžitě sklon myslet další část opět jako větu, a to takovou, která by byla ve vztahu k větě již pomyšlené. Jestliže pak výjimečně tato následující věta není v žádném výrazném vztahu k větě předcházející, dojde k zabrzdění myšlenkového proudu, k určitému *hiátu*, zabarvenému více nebo méně živým údivem. Má-li se opět rozvinout proces čtení, musí být tento údiv překonán zvláštním úsilím.“⁷

Hiát, který zastavuje tok vět, je podle Ingardena plodem náhody a měli bychom jej považovat za chybu; to je příznačné pro jeho oddanost klasické koncepci umění. Pokud považujeme sled vět za kontinuální plynutí, znamená to, že očekávání vyvolané jednou větou bude obvykle naplněno větou následující a nenaplnění našeho očekávání vyvolá pobouření. Přesto jsou literární texty nabity obraty a zvraty a nenaplněním očekávání. I v tom nejjednodušším příběhu musí existovat nějaká překážka, už proto, že žádný příběh nelze vypovědět v jeho celistvosti. Příběh vsutku získá dynamiku jen skrze nezbytné vynechávky. Proto kdykoli se tok textu přeruší a my jsme odváděni do různých nepředvídatelných směrů, naskýtá se nám příležitost vnést do hry naší vlastní schopnost vytvářet spojitosti; vyplňovat mezery ponechané textem samým.⁸

Tyto mezery působí na očekávání i retrospekci, a tedy i na „gestaly“ virtuální dimenze různě, protože se mohou všelijak zaplnit. Z tohoto důvodu má jeden text potenciálně několik realizací a žádné čtení jej nemůže nikdy vyčerpat v jeho plné potencialitě, jelikož každý čtenář vyplní mezery po svém, a tím vyloučí jiné možnosti; při čtení sám rozhodne, jak se má mezera vyplnit. V tomto aktu se rozkrývá dynamika čtení. Rozhodnutím čtenář implicitně přiznává nevyčerpatelnost textu; zároveň je to právě tato nevyčerpatelnost, co jej nutí, aby se rozhodl. U „tradičních“ textů byl tento proces víceméně nevědomý, ale moderní texty jej často využívají zcela záměrně. Často jsou natolik útržkovité, že téměř výlučně věnujeme pozornost vyhledávání spojitostí mezi jednotlivými částmi; záměrem takového postupu není komplikace "spektra" spojitostí, spíše nás má upozornit na povahu naší schopnosti podávat pojítka. V takových případech text odkazuje přímo na naše apriorní předpoklady, jež se zjevují v základním článku procesu čtení, v aktu interpretace. Můžeme tedy říci, že u všech literárních textů je čtení selektivní, potenciální text je oproti kterémukoli svým individuálním realizacím nesrovnatelně bohatější. To se prozrazuje při druhém čtení literárního celku, které často působí jiným dojmem než první. I když důvodem může být jiné rozpoložení čtenáře, v každém případě musí text takovou změnu připouštět. Při druhém čtení se nám známé události často zjevují v novém světle, někdy nám připadají poopravené, někdy obohacené.

V každém textu existuje potenciální časová posloupnost, kterou si čtenář musí nutně uvědomit a realizovat, jelikož ani krátký text nelze pojmout v jediném okamžiku. Čtení proto vždy znamená shlížet na text z perspektivy, jež se nepřetržitě pohybuje, spojuje jednotlivé fáze, a tím konstruuje to, co jsme nazvali virtuální dimenzí. Tato dimenze se samozřejmě proměňuje po celou dobu čtení. Nicméně když text dočteme a přečteme jej znovu, naše znalost vyústí v jiný časový sled; budeme se snažit vytvořit spojitosti na základě známosti nadcházejícího, a tak určité aspekty textu nabudou důležitosti, kterou jsme jim při prvním čtení nepřipisovali, a jiné ustoupí do pozadí. Často slyšíme, jak lidé říkají, že při druhém čtení si v knize všimli věcí, které jim při prvním čtení unikly. To však těžko překvapí, vezmeme-li v potaz, že při druhém čtení se na text dívají z jiné perspektivy. Časový sled, který vytvořili při prvním čtení, nelze zopakovat při čtení druhém a tato

⁷ Ingarden, O poznávání literárního díla 30.

⁸ Detailnější pojednání o funkcích "mezer" v literárních textech viz Wolfgang Iser, "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction," *Aspects of Narrative, English Institute Essays*, ed. J. Hillis Miller (New York, 1971) 1-45.

neopakovatelnost nutně vyústí ve změnu čtenářské zkušenosti. Tímto však nechceme říci, že druhé čtení je „pravdivější“ než první, je prostě jiné: čtenář si vytváří virtuální dimenzi textu uvědoměním a realizací nového časového sledu. Proto text umožňuje, ba vyžaduje novátorské čtení, i když se jím zabýváme opakovaně.

Ať už čtenář jakkoli a za jakýchkoli podmínek propojuje různé fáze textu, k vytvoření virtuální dimenze vždy povede proces očekávání a retrospekce, a ta zase promění text ve čtenářskou zkušenost. Způsob, jakým se skrze nepřetržité pozměňování vytváří tato zkušenost, je velmi podobný nabývání zkušenosti v životě. A proto "realita" čtenářské zkušenosti může připomínat základní atributy skutečné zkušenosti:

„Zakoušíme svět, který nechápeme jako systém vztahů zcela determinujících každou událost, ale jako otevřenou totalitu, jejíž syntéza je nevyčerpitelná... Od okamžiku, kdy tuto zkušenost (totiž otevírání se našemu faktickému světu) chápeme jako počátek vědění, nelze již rozlišovat úroveň apriorních a konkrétních pravd, co svět nutně musí být a co ve skutečnosti je.“⁹

Způsob, jakým čtenář zakouší text, odráží jeho vlastní povahu a v tomto ohledu působí literární text jako zrcadlo; zároveň se však skutečnost, kterou tento proces pomáhá vytvářet, bude *lišit* od čtenářovy vlastní skutečnosti (protože texty předkládající věci nám již dobře známé nás většinou nudí). Proto tu máme očividně paradoxní situaci, kdy čtenář musí odhalovat některé své stránky, aby mohl zakusit skutečnost, která se liší od jeho vlastní. Účinek této skutečnosti na čtenáře bude z velké části záležet na míře, jakou on sám aktivně doplňuje nenapsanou část textu, a přitom při doplňování všech chybějících pojítek musí přemýšlet v rámci zkušeností odlišných od jeho vlastních. Skutečně je to tak, že se čtenář může plně podílet na dobrodružství, jež mu literární text nabízí, jen když opustí známý svět své vlastní zkušenosti.

III

Jak jsme viděli, při čtení se aktivně proplétá očekávání s retrospekci, což při druhém čtení může vyústit do jakési představené retrospekce. Dojmy, které tento proces navozuje, se od člověka ke člověku liší, avšak pouze v mezích daných napsaným textem, nikoli jeho nenapsanou částí. Je to obdobné, jako když se dva lidé dívají na noční oblohu, vidí stejný soubor hvězd, ale jeden v nich uvidí obraz pluhu, druhému budou připomínat vůz. „Hvězdy“ jsou v literárním textu pevně dané, jejich spojnice se mohou lišit. Autor samo zřejmě může mít velký vliv na čtenářovu představivost, má k dispozici celou škálu narativních technik, ale žádný spisovatel hodný svého jména se nikdy nepokusí předložit zraku čtenáře *celý* obraz. Kdyby to udělal, brzy by o něj přišel. Může totiž doufat, že čtenáře do textu vtáhne a naplní tak intence svého textu, jen pokud zaktivuje jeho představivost.

Gilbert Ryle se při analýze představivosti táže: „Jak si člověk může představovat, že něco vidí, aniž by si uvědomil, že to nevidí?“ Odpovídá následovně:

„Nahlízet okem mysli Helvellyn (jméno hory) neznamená totéž jako vidět Helvellyn nebo její fotografie, to jest mít vizuální vjem. Zahrnuje to myšlenku na prohlížení Helvellynu, a proto jde o složitější operaci než prohlížení Helvellynu. Jde o jedno z využití znalosti, jak by Helvellyn měla vypadat, v jistém smyslu tohoto slovesa je to přemýšlení o tom, jak by Helvellyn měl vypadat. Očekávání, jež je naplněno, když Helvellyn spatříme a rozpoznáme, se sice nenaplní, když si jej pouze představujeme, avšak představování je jakousi generální zkouškou na jeho naplnění. Takový způsob nahlížení, který zahrnuje slabé vjemy či pouhé přeludy vjemů, znamená ztrátu toho, čeho by se nám dostávalo, kdybychom horu viděli.“¹⁰

Pokud horu vidíme, nemůžeme si ji už samozřejmě představovat, takže akt představování předpokládá nepřítomnost hory. Obdobně si v literárním textu můžeme představovat pouze věci, které tam nejsou; napsaná část nám dává určitou znalost, ale prostor pro představivost poskytuje právě nenapsaná část textu. Bez momentu neurčitosti, mezer v textu, bychom skutečně nebyli schopni použít představivost.¹¹

Pravdivost tohoto postřehu dokládá zkušenost, kterou má celá řada lidí, když například vidí filmové zpracování románu. Při četbě *Toma Jonese* jsme možná nikdy neměli jasnou představu, jak hrdina ve skutečnosti vypadá, avšak po shlédnutí filmu někteří říkají: „Takhle jsem si ho nepředstavoval.“ Jde o to, že čtenář *Toma Jonese* je schopen si hrdinu vlastně pro sebe představit, jeho představivost tak tuší velkou škálu možností; jakmile se tyto možnosti omezí najeden kompletní a neměnný obraz, imaginace se vyřadí a cítíme, že jsme byli jaksí ošizeni. Možná tu celý proces příliš zjednodušujeme, ale tento příklad jasně ilustruje zásadní bohatost celého potenciálu, který je dán tím, že si hrdinu v románu musíme představovat, ale nemůžeme ho

⁹ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York, 1962) 219, 221.

¹⁰ Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (Harmondsworth, 1968) 255.

¹¹ Iser 42.

vidět. V románu čtenář musí použít svou představivost k syntéze daných informací, takže jeho vnímání je zároveň bohatější a intimnější. Ve filmu je odkázán pouze na fyzické vnímání, takže ať už si z představovaného světa pamatuje cokoli, vše je násilně vyškrtáno.

IV

Obrazotvornost imaginace je jen jednou z aktivit, pomocí kterých si vytváříme „gestalt“ literárního textu. Již jsme se zabývali procesem očekávání a retrospekce, k tomu ještě musíme přidat proces seskupování různých aspektů textu do určité konzistence, již bude čtenář vždy hledat. I když se očekávání mohou neustále modifikovat a představy rozšiřovat, čtenář se přesto bude, byť podvědomě, snažit dát si vše dohromady do souvislého rámce. „Při čtení obrazů, stejně jako při poslechu mluveného slova, je vždycky nesnadné rozlišit to, co nám je dáno, od toho, co doplňujeme v průběhu procesu projekce, který se k poznání pohotově připojí... je to odhad divákův, který zkoumá změň tvarů a barev, aby našel souvislý význam a vykryštoval ji v tvar, jakmile se najde soudržná interpretace.“¹² Když seskupíme napsané části textu, ponecháváme jim prostor pro interakci, sledujeme směr, kterým nás vedou, a promítáme do nich konzistenci, již jakožto čtenáři vyžadujeme. Tento "gestalt" se nutně musí dobarvit vlastním individuálním selektivním procesem. Není totiž dán samotným textem, vzniká setkáním napsaného textu a čtenářovy mysli, která má svůj vlastní rejstřík zkušeností, své vlastní vědomí, svůj náhled. „Gestapy“ není pravdivý význam textu; při nejlepším je to konfigurační význam; „... porozumění je individuální akt vidění věcí pohromadě, jen to.“¹³ U literárních textů je porozumění neodlučitelné od čtenářova očekávání, a kde je očekávání, tam také máme jednu z nejmocnějších zbraní spisovatelovy výzbroje - iluzi.

Kdykoli „se nabízí soudržná interpretace... otěží se chopí iluze.“¹⁴ Northrop Frye tvrdí, že iluze je „pevná či definovatelná a realita se chápe nanejvýš jako její negace.“¹⁵ „Gestalt“ textu obvykle nabývá (či spíše jsou mu dány) pevné a definovatelné obrysy, protože to je pro porozumění nezbytné, ale kdyby se čtení na druhé straně skládalo pouze z nepřetržitého vytváření iluzí, byl by to podezřelý, ne-li přímo nebezpečný proces: místo aby nám dával kontakt s realitou, odváděl by nás od ní. Ve veškeré literatuře jsou samozřejmě přítomny stopy „únikových mechanismů“. Je to výsledek samotného vytváření iluzí. Avšak existují texty, které nabízejí jen a pouze harmonický svět zbavený všech rozporů, které záměrně vylučují cokoli, co by mohlo narušit již vytvořenou iluzi. Tyto texty obvykle neradi označujeme za texty literární. Jako příklady lze uvést časopisy pro ženy a podradnější typ detektivek.

Nicméně i když přebytek iluze může vést k triviálnosti, neznamená to, že bychom se bez procesu vytváření iluze měli v ideálním případě zcela obejít. Naopak, i u textů, u kterých se zdá, že vytváření iluzí odolávají, a tím obracejí naši pozornost na příčinu této odolnosti, potřebujeme trvalou iluzi, že samotná odolnost je konzistentní koncept sjednocující text. To platí především pro moderní texty, kde dokonalost napsaných detailů zvyšuje podíl neurčenosti a kde se zdá, že jeden detail odporuje druhému, a tak zároveň podporuje i maří naši touhu po "představě", a tím neustále tříští námi uložený "gestalt" textu. Bez vytváření iluzí by neznámý svět textu zůstal neznámým; iluzemi se zpřístupňuje zkušenost textem nabízená, protože právě pouze iluze se svými různými stupni konzistence umožňuje „čitelnost“ zkušenosti. Pokud takovou konzistenci nemůžeme najít (nebo aplikovat), dříve či později text odložíme. Tento proces je vlastně hermeneutický. Text vzbuzuje jistá očekávání, která potom do něj zpětně promítáme takovým způsobem, že redukuje polysémantické možnosti na jedinou interpretaci v souladu se vzniklým očekáváním, a tak získáme individuální, námi sestavený význam. Polysémantická povaha textu na jedné straně a vytváření iluzí na straně čtenáře jsou protikladnými faktory. Kdyby byla iluze úplná, polysémantičnost by se vytratila; kdyby měla polysémantičnost naprostou převahu, iluze by se zcela zničila. Oba extrémů si lze představit, ale v konkrétním literárním textu mezi těmito protichůdnými tendencemi vždy nalezneme nějakou rovnováhu. Vytváření iluzí proto nikdy nelze dotáhnout do konce, avšak právě tato neúplnost mu dává produktivní hodnotu.

Když Walter Pater jednou pojednávalo zkušenosti čtení, poznamenal: „Pro vážného čtenáře jsou totiž i slova závažná; a ornamentální výraz, figura, průvodní forma, zabarvení nebo odkaz zřídka v myšlenkovém pochodu vyhasnou právě v okamžiku přečtení, nýbrž dozajista chvíli setrvají a zanechají za sebou dlouhou ‚mozkovou brázdou‘ někdy neslučitelných asociací.“¹⁶ Už v průběhu hledání konzistentního konceptu čtenář v textu odkrývá zároveň další podněty, které nelze okamžitě zařadit nebo které dokonce odolají i závěrečné syntéze. Proto zůstanou sémantické možnosti textu vždy mnohem bohatší než jakýkoli význam námi sestavený při

¹² E. H. Gombrich, *Umění a iluze* (Praha, 1985) 283.

¹³ Louis O. Mink, "History and Fiction as Modes of Comprehension", *New Literary History* 1 (1970): 553.

¹⁴ Gombrich 371.

¹⁵ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957; New York, 1967) 169.

¹⁶ Walter Pater, *Appreciations* (London. 1920) 18.

četbě. Tento dojem lze samozřejmě získat jen četbou textu. Námi sestavený význam tedy nemůže být ničím jiným než částečným naplněním textu (je jen *pars pro toto* - část za celek), a přesto právě díky tomuto naplnění vzniká ona bohatost, kterou se čtenář naplněním snaží omezit, a u některých moderních textů vědomí bohatosti vskutku předchází jakémukoli námi sestavenému významu.

Z této skutečnosti vyplývá několik důsledků, o nichž lze v rámci analýzy pojednat zvlášť, které však při čtení působí zároveň. Jak jsme viděli, konzistentní, sestavený význam je naprosto nezbytný pro porozumění neznámé zkušenosti, kterou můžeme díky procesu vytváření iluzí začlenit do svého vlastního světa imaginace. Konzistence se zároveň střetává s celou řadou dalších možností naplnění, které chce vyloučit. V důsledku toho sestavený význam vždy doprovázejí „neslučitelné asociace“, které do vytvořených iluzí nezapadají. První důsledek pak spočívá v tom, že při vytváření iluzí také zároveň vytváříme jejich latentní narušení. Kupodivu to platí i pro texty, ve kterých se naše očekávání naplní, i když bychom si mohli myslet, že naplnění očekávání napomůže iluzi dotvořit. „Iluze však pomine, jakmile se očekávání zvýší, a to považujeme za něco samozřejmého a žádáme víc.“¹⁷

Z experimentů v „gestapy“ psychologii, o kterých v knize *Umění a iluze* (Art and Illusion) hovoří Gombrich, jasně vyplývá jedna věc: „...i když si intelektuálně uvědomujeme, že každá daná zkušenost je iluze, nemůžeme, důsledně vzato, na sobě pozorovat, že iluzi máme.“¹⁸ Kdyby iluze nebyla přechodným stavem, znamenalo by to, že bychom jaksí neustále byli v jejím područí. A pokud by čtení bylo čistě záležitostí vytváření iluzí, i když to je pro porozumění neznámé zkušenosti nezbytné, riskovali bychom, že padneme za oběť velkému klamu. Avšak právě při čtení se plně odhaluje přechodná povaha iluze.

Jelikož tvorbu iluzí neustále doprovázejí „neslučitelné asociace“, jež nelze uvést v soulad s iluzemi, musí čtenář neustále měnit omezení, která na „význam“ textu klade. Protože on je tím, kdo iluze vytváří, osciluje mezi zainteresovaností na iluzích a jejich pozorováním; otevírá se neznámému světu, aniž by v něm byl uvězněn. Skrze tento proces se čtenář pohybuje směrem k přítomnosti fiktivního světa, a tak zažívá realitu textu tak, jak se odehrává.

Oscilace mezi konzistencí a „neslučitelnými asociacemi“, mezi zainteresovaností na iluzích a jejich pozorováním nutí čtenáře, aby vše sám vyvažoval, a právě toto zakládá estetickou zkušenost, kterou literární text nabízí. Kdyby se čtenáři podařilo nastolit rovnováhu, nepodílel by se již samozřejmě na procesu vytváření a narušování konzistence. A jelikož právě tento proces umožňuje ono vyvažování, můžeme říci, že inherentní nedosažitelnost rovnováhy je podmínkou samotného dynamizmu vyvažování. Při hledání rovnováhy musíme nevyhnutelně začít od jistých očekávání, jejichž rozbití je neoddělitelnou součástí estetické zkušenosti.

„Navíc kdybychom pouze řekli, že „naše očekávání se vyplnilo“, dopustili bychom se další vážné nejasnosti. Již na první pohled takové prohlášení popírá jasný fakt, že velká část potěšení z četby se zakládá na překvapení, na zradě vůči očekávání. Vyřešit tento paradox by znamenalo nalézt nějaký základ pro rozlišování mezi „překvapením“ a „zklamáním“. Hrubé rozlišení lze provést podle účinků, jaké na nás tyto dvě zkušenosti mají. Zklamání zastavuje nebo zpomaluje aktivitu. Nutně pro ni vyžaduje novou orientaci, máme-li se vyhnout slepé uličce. V důsledku toho opouštíme předmět zklamání a vracíme se k tápavé impulsivní aktivitě. Překvapení, na druhé straně, pouze dočasně přerušuje fázi prozkoumávání zkušenosti a nutí nás uchýlit se k intenzivnímu rozjímání a zkoumání. V této druhé fázi vidíme překvapivé prvky ve spojitosti s tím, co se již stalo, s celým prouděním zkušenosti, a potěšení z těchto hodnot je pak velmi intenzivní. Konečně se zdá, že v těchto hodnotách vždy musí být určitý stupeň inovace nebo překvapení, pokud má existovat progresivní specifikace směru celého aktu... a každá estetická zkušenost má tendenci vykazovat neustálou souhru „deduktivní“ a „induktivní“ operace.“¹⁹

Právě souhra „dedukce“ a „indukce“ dává vzniknout složenému významu textu, nikoli jednotlivá očekávání, překvapení či zklamání, která se vytvářejí díky různým perspektivám. Jelikož se souhra samozřejmě neodehrává v samotném textu, nýbrž se může uskutečnit jen skrze proces čtení, lze závěrem říci, že tento proces vyjadřuje něco, co není vyjádřeno v textu, a přitom představuje jeho "intenci". Proto čtením rozkrýváme nevyjádřenou část textu, a právě tato neurčenost je silou, jež nás vede k vytvoření složeného významu a zároveň nám poskytuje potřebný stupeň svobody.

Když si vytváříme konzistentní strukturu textu, zjišťujeme, že naši "interpretaci" ohrožuje přítomnost dalších možností „interpretace“, a tak vznikají nová pole indeterminace (i když těch si můžeme být jen matně vědomi, pokud vůbec, jelikož neustále činíme „rozhodnutí“, která je vylučují). Při četbě románu například

¹⁷ Gombrich 72.

¹⁸ Gombrich 5.

¹⁹ B. Ritchie, "The Formal Structure of the Aesthetic Object", *The Problems of Aesthetics*, eds. Eliseo Vivas a Murray Krieger (New York, 1965) 230.

někdy zjistíme, že postavy, události a pozadí mění svůj význam; ve skutečnosti se však jen začínají silněji rýsovat další „možnosti“, takže si je začneme více uvědomovat. Vlastně právě tato změna perspektiv v nás vzbuzuje pocit, že román mnohem více odpovídá „životu“. Jelikož právě my utváříme různé úrovně interpretace a v průběhu vyvažování je střídáme, jsme to my sami, kdo uděluje textu dynamickou životnost, která na oplátku umožňuje vstřebat neznámou zkušenost do našeho osobního světa.

Při četbě ve větší či menší míře oscilujeme mezi tvořením a rozbíjením iluzí. V procesu pokusu a omylu si uspořádáváme a přeskupujeme data poskytnutá textem. Jsou daným faktorem, pevným bodem, o nějž opíráme „interpretaci“, ve snaze uspořádat je tak, jak se domníváme, že je chtěl uspořádat sám autor. „Protože aby pozorovatel chápal, musí si vytvořit svou vlastní zkušenost. A jeho výtvar musí obsahovat vztahy podobné těm, kterými prošel původní tvůrce. Nejsou doslova stejné. Nicméně pozorovatel, stejně jako umělec, musí provést uspořádání částí celku tak, aby bylo co do formy, i když ne co do detailů, stejné jako proces organizace, který vědomě zakusil tvůrce díla. Bez aktu rekonstrukce nelze předmět chápat jako umělecké dílo.“²⁰

Tento akt není proces hladký a kontinuální. Aby byl účinný, závisí ve své podstatě na *přerušování* toku. Hledíme kupředu, díváme se zpět, rozhodujeme se, svá rozhodnutí měníme, tvoříme očekávání, jsme šokováni, když se nevyplní, zpochybňujeme, rozjímáme, přijímáme, odmítáme; takový je dynamický proces rekonstrukce. Celý proces řídí dva hlavní strukturní komponenty v textu: za prvé je to repertoár známých literárních konceptů a opakujících se literárních témat společně s odkazy k známým sociálním a historickým kontextům; za druhé jde o techniky a strategie usouvztažnění známého a neznámého. Prvky repertoáru se neustále dávají do pozadí či do popředí, až se nakonec v rámci strategie odkaz buď přehnaně zesílí, trivializuje, nebo dokonce zničí. Takové ozvláštnění toho, co čtenář považoval za známé, vytvoří napětí, které očekávání zintenzivní a zároveň posílí i nedůvěru v něj. Obdobně se můžeme setkat s narativními postupy, jež vytvářejí mezi věcmi pro nás nepochopitelné spojitosti, a tak nás nutí znovu promyslet data, která jsme dříve považovali za jednoznačná. Stačí pouze uvést jednoduchý trik, často používaný romanopisci, kdy se autor sám zapojuje do děje a vytváří perspektivy, jež by nevznikly pouhým líčením popisovaných událostí. Wayne Booth to kdysi nazval technikou „nespolehlivého vypravěče“,²¹ aby tím ukázal, do jaké míry může literární technika postupovat proti očekávání, jež literární text navozuje. Postava vypravěče může neustále jednat v rozporu s našimi dojmy, které si jinak vytvoříme. Naskytá se pak otázka, zda lze tuto anti-iluzivní strategii včlenit do konzistentního konceptu, který jakoby ležel ještě o vrstvu níž než naše původní dojmy. Můžeme zjistit, že se vypravěč staví proti nám, obrací nás vlastně proti sobě, a tím posiluje iluzi, kterou chce zdánlivě rozbít; nebo budeme váhat do té míry, že začneme zpochybňovat všechny procesy, jež nás vedou k interpretačním rozhodnutím. Ať už je to jakkoli, zjistíme, že podléháme stejné souhře formování a rozbíjení iluzí, která ze čtení dělá proces svou podstatou rekonstruktivní.

Za jednoduchý příklad tohoto složitého procesu si můžeme vzít událost z Joyceova *Odysea*, kde Bloomův doutník odkazuje na Odyseovo kopí. Kontext (Bloomův doutník) evokuje určitý prvek repertoáru (Odyseovo kopí); narativní postup je usouvztažňuje, jako by byly identické. Jak si máme „začlenit“ tyto dva divergentní prvky, které už díky tomu, že jsou spojeny, se jasně navzájem oddělují? Jaké zde máme vyhlídky na konzistentní koncept? Mohli bychom říci, že jde o ironii; takto to alespoň pochopilo mnoho proslulých Joyceových čtenářů.²² V tomto případě by ironie byla *formou* organizace, která začleňuje materiál. Ovšem pokud je tomu tak, co je předmětem ironie? Odyseovo kopí, nebo Bloomův doutník? Již nejistota obklopující tuto jednoduchou otázku vyvíjí tlak na vytvořenou konzistenci a začíná ji vskutku rozbíjet, zvláště když pocítujeme i další problémy týkající se pozoruhodného spojení doutníku a kopí. Na myslí tanou různé alternativy, avšak již tato rozmanitost stačí, abychom nabyli dojmu, že se konzistentní koncept roztrhl. A i když bychom se po tom všem domnívali, že klíčem k záhadě je ironie, šlo by o ironii velice podivnou, jelikož nevyjádřený text neznamena pouze opak toho, co bylo vyjádřeno. Může dokonce znamenat něco naprosto nevyjádřitelného. Ve chvíli, kdy se snažíme text sevřít konzistentním konceptem, se nutně vyskytnou rozpory. Kdybychom si interpretaci představili jako minci, byly by tyto rozpory její druhou stranou, nechtěným vedlejším produktem procesu, který vytváří neshody tím, že se jim snaží vyhnout. A právě jejich přítomnost nás vtahuje do textu, nutí nás kreativně přezkoumat nejen text, ale i sebe sama.

Takovéto vtažení čtenáře je samozřejmě nutné pro jakýkoli text, ale v literárních textech nastává zvláštní situace, kdy čtenář nemůže vědět, co jeho účast obnáší. Víme, že sdílíme určité zkušenosti, ale nevíme, co se s námi v průběhu tohoto procesu děje. Proto když se nám nějaká kniha hodně zalíbí, cítíme potřebu o ní hovořit; nechceme tím před ní uniknout, chceme prostě jen jasněji pochopit, do čeho jsme byli vtaženi. Prošli

²⁰ John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1958) 54.

²¹ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1963) 211, 339.

²² Richard Ellmann, "Ulysses. The Divine Nobody", *Twelve Original Essays on Great English Novel*, ed. Charles Shapiro (Detroit, 1960) 247, označil tento odkaz za "směšno-hrdinský".

jsme určitou zkušeností a nyní chceme pochopit, co jsme zakusili. Toto je možná hlavní přínos literární kritiky: pomáhá vynést do vědomí aspekty textu, které by jinak zůstaly skryty v podvědomí; uspokojuje (nebo napomáhá uspokojovat) naši touhu hovořit o tom, co jsme četli.

Účinnost literárního textu spočívá způsobuje zjevná evokace a následná negace známého. To, co ponejprv zdánlivě potvrzovalo naše domněnky, nás vede k jejich odmítnutí, a tak připravuje cestu pro změnu orientace. A pouze když překonáme apriorní předpoklady a opustíme bezpečí známého, jsme schopni sbírat nové zkušenosti. Protože literární text nutí čtenáře, aby si vytvářel iluze a zároveň i prostředky k jejich zničení, odráží čtení proces získávání zkušenosti. Jakmile je čtenář vtažen do textu, jeho apriorní předpoklady jsou neustále překonávány, takže text se stává jeho „přítomností“, zatímco jeho vlastní názory ustupují do „minulosti“; jakmile se toto stane, otevře se bezprostřednímu prožitku textu, což bylo nemožné, dokud jeho apriorní předpoklady představovaly „přítomnost“.

V

V analýze čtení jsme zatím pozorovali tři důležité aspekty, které tvoří základ pro vztah mezi čtenářem a textem: proces očekávání a retrospekce, následné rozkrývání textu jako živoucí události a výsledný dojem, že text odpovídá skutečnosti.

Každá „živoucí událost“ musí do větší či menší míry zůstat otevřená. Při čtení to čtenáře nutí, aby neustále vyhledával konzistenci, protože jen tak je s to situace uzavřít a porozumět neznámému. Ovšem vytváření konzistence je samo o sobě živý proces, při kterém jsme pořád nuceni selektivně se rozhodovat; a tato rozhodnutí na druhou stranu zrealňují možnosti, které vylučují, a to tak, že se mohou stát latentním narušením ustavené konzistence. Právě toto vtahuje čtenáře do textového "gestaltu", který sám vytvořil.

Vtaženost nutně otevírá čtenáře působení textu; opouští své vlastní apriorní předpoklady. To mu umožňuje zakusit zkušenost, jakou jednou popsal George Bernard Shaw: „0 něčem ses poučila. To je zprvu člověku vřdycky, jako by o něco přišel.“²³ Čtení odráží strukturu zkušenosti do té míry, že než smíme zakusit neznámý svět literárního textu, musíme opustit myšlenky a názory, které formují naši osobnost. Avšak v průběhu tohoto procesu se s námi něco děje.

Na toto „něco“ je třeba se detailněji podívat, zvláště proto, že zakomponování neznámého do prostoru naší zkušenosti se do jisté míry ztotožňuje v literární diskusi velmi častou myšlenkou: jde o to, že proces absorpce neznámého se často nazývá „ztotožněním“ čtenáře se čteným. Pojem "ztotožnění" se často používá jakožto vysvětlení, ale ve skutečnosti jde o pouhý popis. „Ztotožněním“ se obvykle myslí ustavení afinit mezi sebou samým a někým mimo nás; známého pole, na kterém můžeme zakusit neznámé. Cílem autora však je sdělit zkušenost a především postoj k této zkušenosti. V důsledku toho není „ztotožnění“ cílem samo o sobě, nýbrž trikem, kterým autor motivuje čtenářovy názory.

To samozřejmě nemá popírat skutečnost, že při četbě vzniká jistá forma účasti; zajisté jsme do textu vtaženi do té míry, že se zdá, že mezi námi a popisovanými událostmi není žádný odstup. Takové vtažení pěkně shrnuje jeden kritik v reakci na román Charlotty Brontové *Jana Eyrová*: „Jednoho zimního večera, nás přiměla slova mimořádné chvály, jež jsme slyšeli, abychom si vzali *Janu Eyrovou* s předsevzetím, že budeme stejně kritičtí jako Croker. Avšak při četbě jsme zapomněli jak na chválu, tak na kritiku, ztotožnili jsme se s Janou a všemi jejími problémy, a nakonec, kolem čtvrté ráno, jsme se oženili s panem Rochesterem.“²⁴ Otázkou zůstává proč a jak se kritik s Janou ztotožnil.

Pro porozumění této „zkušenosti“ rozhodně stojí za to zvážit postřehy o čtení, jež učinil George Poulet. Tvrdí, že knihy nabývají plné skutečnosti teprve ve čtenáři.²⁵ Je sice pravda, že obsahují myšlenky někoho jiného, ale při čtení se subjektem, který tyto myšlenky myslí, stává čtenář. Proto mizí rozdíl mezi subjektem a objektem, jež jinak podmiňuje veškeré vědění a zkoumání, a odstranění tohoto rozdílu dává čtení zjevně jedinečné postavení co do možnosti vstřebávání nových zkušeností. To je možná důvod k častému špatnému výkladu vztahů mezi světem a literárním textem jako ztotožnění. Názor, že při čtení sdílíme myšlenky někoho jiného vede Pouleta k následujícímu závěru: „Cokoli si myslím, náleží k *mému* myšlenkovému světu. A přeci zde myslím myšlenku, jež zjevně patří jinému mentálnímu světu, který se ve mně myslí, jako bych neexistoval. již tato představa je nepochopitelná a zdá se ještě nepochopitelnější, pokud si uvědomím, že jelikož každá myšlenka musí mít subjekt, který by ji myslel, tato *myšlenka*, jež je mi cizí a přeci je ve mně, musí také mít *subjekt*, jež je mi cizí... Kdykoli čtu, mentálně vyjadřuji určité já, a přesto toto já, jež vyjadřuji, nejsem já sám.“²⁶

²³ G. B. Shaw, *Majorka Barbara* (Praha, 1960) 125.

²⁴ William George Clark, *Fraser's* (December 1849): 962, cit. in Kathleen Tillotsonovou, *Novels of the Eighteen-Forties* (Oxford, 1961) 19.

²⁵ Georges Poulet, "Phenomenology of Reading", *New Lilerary History* 1 (1969): 54.

²⁶ Poulet 56.

Ovšem pro Pouleta představuje tato myšlenka zlomek celé pravdy. Cizí subjekt, který ve čtenáři realizuje cizí myšlenky, naznačuje potenciální přítomnost autora, jehož myšlenky si čtenář dokáže „internalizovat“: „To je typický stav každého díla, které přivedu zpět k existenci tím, že mu poskytnu své vědomí. Nejenže mu dávám existenci, nýbrž také vědomí existence.“²⁷ To by znamenalo, že vědomí utváří bod, ve kterém se autor a čtenář setkávají, a zároveň by v konečném důsledku zmizelo dočasné sebeodcizení, které čtenář prožívá, když vědomí oživuje názory vyjádřené autorem. Tento proces vytváří jistý druh komunikace, jež však podle Pouleta závisí na dvou podmínkách: z díla musí být vyloučen autorův životní příběh a ze čtení čtenářovy individuální dispozice. Pouze takto se mohou myšlenky autora subjektivně odehrát v čtenáři, který prožívá to, co sám není. Z toho vyplývá, že na dílo se musí pohlížet jako na vědomí, protože pouze tak existuje adekvátní základ pro vztah mezi autorem a čtenářem, vztah, který je možný jen díky negaci autorova životního příběhu a čtenářova stavu. K tomuto závěru vlastně dospěl Poulet, když popisuje dílo jako sebe prezentaci či materializaci vědomí: „Takže bych neměl váhat a měl bych uznat, že literární dílo, pokud se ožíví tímto nezbytným vdechnutím, jež je inspirováno aktem čtení (na úkor čtenáře, jehož vlastní život pozastavuje), se stává jakousi lidskou bytostí, jež myslí, uvědomuje si sebe sama a konstituuje se ve mně jako subjekt svých vlastních objektů.“²⁸ I když je těžké uchopit takovéto substanciální pojetí vědomí, které sebe samo v literárním díle konstituuje, vyskytují se nicméně v Pouletově argumentaci jisté body, jež stojí za to podržet. Měly by se však rozvinout poněkud jiným směrem.

Pokud čtení odstraní rozdíl mezi subjektem a objektem, který ustavuje veškeré vnímání, znamená to, že čtenář bude „zabrán“ myšlenkami autora, a ty zase vyvolají utváření nových „hranic“. Text a čtenář se již nestřetávají jako objekt a subjekt, místo toho se „rozdíl“ uskutečňuje v samotném čtenáři. Když myslí myšlenky někoho jiného, jeho vlastní individualita dočasně ustoupí do pozadí, protože ji vytlačují právě tyto cizí myšlenky, které nyní tvoří téma v ohnisku pozornosti. Když čteme, dostavuje se umělé rozdělení osobnosti, jelikož si za své téma volíme cosi, co nejsme. V důsledku toho při četbě fungujeme na různých rovinách. Protože i když myslíme myšlenky někoho jiného, to, co jsme my sami, nezmizí beze zbytku, zůstane to pouze více či méně skutečnou silou. Takže při čtení existují dvě úrovně, cizí „já“ a skutečné, opravdové „já“, které od sebe nejsou nikdy plně odděleny. Z cizích myšlenek si vskutku můžeme pro sebe sama vytvořit poutavé téma, jen pokud se mu reálné pozadí naší osobnosti dokáže přizpůsobit. Každý text vytváří v naší osobnosti jiné hranice, takže skutečné pozadí (skutečné „já“) nabude jiné podoby v závislosti na tématu daného textu. Toto je nutné už proto, že vztah mezi cizím tématem a skutečným pozadím umožňuje pochopení neznámého.

V tomto kontextu učinil D. W. Harding přílehlavou poznámku, když argumentoval proti myšlence ztotožnění s přečteným: „Čemu se v románech a hrách často říká naplnění přání se může... přijatelněji popsat jako formulace přání nebo definice tužeb. Kulturní úroveň, na kterých to funguje, se mohou velice lišit; proces zůstává stejný... Pravdivější by bylo tvrzení..., že literární dílo pomáhá čtenáři či divákovi definovat hodnoty a snad vyvolávat určité touhy, než že vyhovuje touze jakýmsi mechanismem zástupné zkušenosti.“²⁹ Při aktu čtení, když musíme myslet něco nového, neznamená to jen, že jsme to schopni pojmout nebo dokonce pochopit; znamená to také, že akty pojmání jsou možné a úspěšné do té míry, že vedou k formulaci něčeho v nás. Protože myšlenky někoho jiného mohou v našem vědomí nabýt formy, jen pokud při čtení zasáhne do hry naše neformulovaná schopnost tyto myšlenky dešifrovat, schopnost, která v aktu dešifrování formuluje sebe sama. A jelikož formulace probíhá podle pravidel, která ustanovil někdo jiný, někdo, jehož myšlenky tvoří téma čtení, znamená to, že formulace naší dešifrovací schopnosti se nemůže dít dle naší vlastní orientace.

Zde se skrývá dialektická struktura čtení. Potřeba dešifrovat nám dává možnost formulovat naši vlastní dešifrovací schopnost, jinými slovy stavíme do popředí prvek našeho bytí, kterého si nejsme přímo vědomi. Vytváření významu literárního díla, o němž jsme diskutovali ve spojení s vytvářením „gestaltu“ textu, nezahrnuje pouze objev nevyjádřeného, kterépak může převzít aktivní představivost čtenáře; zahrnuje to také možnost formulace sebe sama a tedy objevení toho, co se předtím našemu vědomí vyhýbalo. Těmito způsoby nám četba literatury dává možnost formulovat nevyjádřené.³⁰

²⁷ Poulet 59.

²⁸ Poulet 59.

²⁹ D. W. Harding, "Psychological Processes in the Reading of Fiction", *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne (London, 1968) 313.

³⁰ Wolfgang Iser, "The Reading Process: a phenomenological approach", *New Literary History* 3 (Winter 1972): 279-99. Přetištěno v *Modern Criticism and Theory: a Reader*, ed. David Lodge (1988; London: Longman, 1993) 212-228. Přeložil Jiří Janovský. (Pozn. editora)

