

Proces čtení ve fenomenologickém pohledu

Wolfgang Iser

I

Fenomenologická teorie umění klade plný důraz na to, že při zkoumání literárního díla je nutné brát v úvahu nejen samotný text, ale také, a to ve stejné míře, aktivity zahrnuté ve čtení tohoto textu. Tak Roman Ingarden staví proti sobě strukturu literárního textu, a způsoby, kterými může být *konkretizována*.¹ Text jako takový nabízí různé „schematizované aspekty“,² jejichž prostřednictvím se může vyjevit tematická rovina díla, ale vlastní, aktuální vyjevování je až procesem *konkretizace*. Pokud je tomu tak, pak literární dílo obsahuje dva póly, které můžeme nazývat umělecký a estetický: umělecký se vztahuje k textu vytvořenému autorem a estetický ke konkretizaci uskutečňované čtenářem. Z této polarity vyplývá, že literární dílo nemůže být zcela identické s textem ani s konkretizací textu, ale že leží uprostřed mezi nimi. Dílo je více než text, protože text ožívá až tehdy, když je konkretizován, a nadto konkretizace v žádném případě není nezávislá na osobnosti čtenáře — i když na ni zase působí různé textové struktury. Konvergence textu a čtenáře přivádí na svět literární dílo a tato konvergence nemůže být nikdy přesně zachycena, nýbrž musí vždy zůstat virtuální, protože nemůže být identifikována ani s realitou textu, ani s individuální dispozicí čtenáře.

Virtualita dílu propůjčuje jeho dynamickou povahu, a ta je na druhé straně podmínkou účinků, jež dílo vyvolává. Tím, jak čtenář využívá různých perspektiv, které mu nabízí text, aby spolu konfrontoval různé textové struktury a „schematizované aspekty“, uvádí dílo do pohybu a tento proces nakonec vzbuzuje reakce v něm samém. V tomto smyslu čtení způsobuje, že literární dílo odkrývá dynamickou povahu, jež je mu vlastní. O tom, že nejde o žádný nový objev, svědčí různé postřehy již z raného období vývoje románu. Laurence Sterne říká v *Tristramu Shandym*: „...žádný autor, který je srozuměn s oprávněnými mezemi, jež kladou etiketa a dobré způsoby, by se neodvážil myslet na všechno sám: nejoprávněnější respekt pro porozumění čtenáře vám velí se s ním v této věci po dobrém rozdělit napůl a nechat mu něco pro jeho vlastní fantazii, stejně jako pro vaši. Pokud se mne týče, neustanu nikdy ve skládání takovýchto komplimentů svému čtenáři, ve snaze učinit vše, co je v mé moci, abych zaměstnal jeho představivost stejně jako svou“.³ V Sternově pojetí je literární text něčím na způsob arény, ve které se čtenář a autor účastní hry imaginace. Kdyby byl čtenáři prezentován příběh ve své celistvosti a na jeho vlastní aktivitě by nebylo ponecháno nic, pak by jeho představivost nikdy nevstoupila do hry a výsledkem by byla nuda, která nevyhnutelně vzniká, když je před námi vše rozloženo hotové a vyřešené. Literární text musí být proto pojímán tak, aby dokázal angažovat čtenářovu představivost pro úkol domýšlet si leccos sám, neboť četba je potěšením jen tehdy, jestliže je aktivní a tvořivá. V tomto kreativním procesu může text zajít příliš daleko, nebo naopak ne dost daleko, takže je možné říci, že nuda a přílišná únava určují hranice, za kterými už čtenář opouští hřiště.

Míru, do jaké ona „nenapsaná“ část textu podněcuje čtenářovu tvořivou spolupráci, ukázalo pozorování Virginie Woolfové ve studii o Jane Austenové:

„Jane Austenová tak vládne mnohem hlubšími emocemi, než se jeví na povrchu. Podněcuje nás k tomu, abychom doplňovali to, co tam není. To, co podle všeho nabízí, je maličkost, nicméně složená z něčeho, co se ve čtenářově mysli rozrůstá a poskytuje navenek všedním scénám trvalou životnost. Důraz je vždy kladen na postavu. ... Zákruty dialogu nás udržují v neustálém napětí. Naše pozornost je zpola věnována přítomnému okamžiku, zpola budoucnosti. ... Zde, v tomto nedokončeném a převážně podřadném příběhu, máme obsaženy všechny prvky literární velikosti Jane Austenové.“⁴

Tyto nenapsané aspekty zřejmě triviálních scén a nepronosený dialog uvnitř dějových peripetií nejen že vtahují čtenáře doprostřed dění, ale vedou ho také k tomu,



aby odstiňoval mezi mnoha obrysy, které dané situace naznačují, a ty pak nabývají své vlastní opravdovosti. Ale s tím, jak čtenářova imaginace oživuje tyto „obrysy“, tyto zase ovlivňují působení napsané části textu. Tak počíná celistvý dynamický proces: napsaný text klade jistá omezení na své nenapsané implikace, aby jim zamezil stát se příliš nejasnými a zamlženými, přičemž tyto implikace, vypracované čtenářovou představivostí, však současně stavějí danou situaci proti pozadí, které jí tím dodává mnohem větší význam, než by se zdálo, že má sama o sobě. Tímto způsobem triviální scény najednou získávají „trvalou životnost“. To, co ji zakládá, není v textu nikdy pojmenováno, natož vysvětlováno, přestože je to vlastně konečným produktem interakce mezi textem a čtenářem.

II

Vzniká nyní otázka, do jaké míry lze takový proces adekvátně popsat. Pro tento účel se nabízí fenomenologická analýza zejména proto, že dosavadní dosti řídká pozorování na poli psychologie četby byla zaměřena převážně psychoanalyticky, a tak se omezují na ilustraci předjatých myšlenek dotýkajících se nevědomí. Později se podíváme trochu blíže na několik cenných psychologických pozorování.

Východiskem pro fenomenologickou analýzu může být zkoumání způsobu, jakým na sebe působí jakékoli po sobě následující věty. To má svůj zvláštní význam v literárních textech vzhledem k faktu, že nekorespondují s žádnou objektivní skutečností mimo ně. Svět, jaký literární texty prezentují, je konstruován z toho, co Ingarden nazval intencionální větné koreláty (*intentionale Satzkorrelate*):

„Věty se zřetězují různými způsoby a vytvářejí složitější významové jednotky o velice rozmanité struktuře, která dává vzniknout takovým entitám, jako jsou krátká povídka, román, dialog, drama, vědecká teorie... Při konečné analýze je možno odhalit specifický svět, složený z komponentů, určených tím či oním způsobem, a ze všech variací, jež se uvnitř těchto komponentů mohou vyskytnout — což všechno dohromady vytváří čistě intencionální korelát větného komplexu. Jestliže se tento komplex nakonec zformuje do podoby literárního díla, nazývám celý komplex následných intencionálních větných korelátů „světem představovaným“ v literárním díle.“⁵

Tento svět se však neodvíjí před očima čtenáře jako film. Věty jsou „díličními komponenty“ potud, že vytvářejí výroky, tvrzení či pozorování, nebo sdělují informaci, a tím zakládají v textu různé perspektivy. Avšak stále zůstávají jen „díličními komponenty“ — nepředstavují text v jeho úhrnu. Neboť jejich intencionální koreláty odhalují jemné vazby, které jsou individuálně méně konkrétní než výroky, tvrzení a pozorování, i když tato nabývají své reálné smysluplnosti až díky interakci jejich korelátů.

Jak je třeba přistupovat k této vazbě mezi koreláty? Jsou jí vyznačeny body, v nichž je čtenář schopen „nalodit se“ (*climb aboard*) na text. Musí přijmout jistá daná hlediska, avšak již tím, že je přijme, nevyhnutelně vyvolává jejich interakci. Když Ingarden hovoří o intencionálních větných korelátech v literatuře, pronesené výroky či sdělené informace ve větě již v jistém smyslu určuje: věta nesestává výhradně jen z výroku — což by konečkonců bylo absurdní, neboť výroky je možné vytvářet jenom o existujících věcech — ale směřuje k něčemu, co je za tím, co výslovně říká. Platí to o všech větách v literárním díle; jejich společný cíl je naplněn právě díky interakci mezi nimi, a to jim v literárních textech dodává specifickou kvalitu. I když právě slouží jako výroky, pozorování, nositelé informací atd., vždy obsahují indikace něčeho, co má nastat a co má strukturu, již je jejich specifický obsah předzvěstí.

Uvádějí do pohybu proces, ze kterého vzniká vlastní obsah samotného textu. Když popisuje vnitřní vědomí času u člověka, Husserl poznamenává: „Každý původně konstruktivní proces je inspirovaný preintencemi, které sbírají a vytvářejí sémě toho, co má nastat jako takové a přivádějí to k uskutečnění.“⁶ Právě pro toto uskutečnění vyžadují literární texty čtenářovu představivost, která formuje interakci mezi koreláty, jejíž strukturu nastínila posloupnost vět. Husserl přivádí naši pozornost k momentu, který hraje ne nedůležitou roli v procesu čtení. Jednotlivé věty nejen že vzájemně spolupůsobí, aby odstiňovaly to, co má nastat, ale vytvářejí též očekávání v tomto směru. Toto očekávání Husserl nazývá „preintencemi“. Jelikož je tato struktura charakteristická

pro všechny větné koreláty, není interakce mezi těmito koreláty ani tak naplněním tohoto očekávání, jako jeho kontinuální modifikací.

Z tohoto důvodu nejsou očekávání v opravdu literárních textech téměř nikdy naplněna. Kdyby tomu tak bylo, pak by takové texty byly omezeny na individualizaci daného očekávání a nevyhnutelně by vznikala otázka, čeho měl takový záměr vlastně dosáhnout. Ačkoli je to dost divné, cítíme, že jakýkoli potvrzující efekt — takový, jaký implicitně vyžadujeme od výkladových textů, neboť se vztahujeme k objektům, jež měly být prezentovány — by u literárního díla byl chybou. Neboť čím více text individualizuje nebo potvrzuje očekávání, které původně vyvolal, tím více si uvědomujeme jeho didaktický účel, takže v nejlepším případě můžeme tezi, která je nám vnucována, jen přijmout či odmítnout. Často se stává, že právě jasnost takovýchto textů v nás budi touhu osvobodit se z jejich pevného stisku. Ale větné koreláty v literárních textech se většinou nerozvíjejí tímto rigidním způsobem, neboť různá očekávání, jež vyvolávají, mají tendenci do sebe zasahovat tak, že se při čtení neustále proměňují. Lze zjednodušeně říci, že každý intencionální větný korelát otvírá před námi specifický horizont, který je přinejmenším modifikován, ne-li zcela proměněn následujícími větami. Zatímco tato očekávání vyvolávají zájem o to, co má nastat, jejich následná modifikace má rovněž retrospektivní efekt na to, co jsme již přečetli, a to pak může nabývat významu odlišného od toho, jež mělo v momentu četby samé.

Cokoli, co jsme přečetli, se ve zkratce ukládá do naší paměti a čtenář si to může později znovu vybavit a postavit proti odlišnému pozadí, s tím výsledkem, že se mu tím umožňuje odhalit dosud nepředvídatelné souvislosti. Tato vyvolaná vzpomínka nicméně již nikdy nenabude své původní podoby, neboť to by znamenalo, že paměť a percepce jsou identické, což očividně není pravda. Nové pozadí ozřejmuje nové aspekty toho, co jsme již uložili do naší paměti, a naopak tyto aspekty vrhají své světlo na nové pozadí, a tím vyvolávají další, složitější očekávání. A čtenář tím, že uskutečňuje tyto vzájemné vztahy mezi minulostí, přítomností a budoucností, vlastně způsobuje, že text odkrývá potenciální mnohost souvislostí v sobě. Tyto vztahy jsou produktem čtenářovy mysli, která pracuje na surovém materiálu textu, ačkoli nejsou textem samým, — neboť ten sestává jen z vět, výroků, informací atd.

Tím je možno si vysvětlit, proč se čtenář tak často cítí být součástí událostí, které mu během četby připadají reálné, i když jsou jeho vlastní skutečnosti velmi vzdáleny. To, že zcela odlišní čtenáři mohou být různě zasaženi „realitou“ určitého textu, je dostatečným důkazem toho, do jaké míry u literárních textů nabývá četba podoby tvořivého procesu, který se rozvíjí daleko za hranice pouhé percepce toho, co bylo napsáno. Literární text aktivuje naše vlastní schopnosti, a tím nám umožňuje rekonstruovat svět, jež prezentuje. Produktem této kreativní aktivity je to, co bychom mohli nazvat virtuální dimenzí textu, jež mu dodává jeho skutečnost. Tato virtuální dimenze není ztotožnitelná s textem samým, ani s představivostí čtenáře: je to setkání textu a představivosti.

Jak jsme právě viděli, aktivita četby může být charakterizována jako svého druhu kaleidoskop perspektiv, preintencí, vzpomínek. Každá věta obsahuje náhled následující věty a je jakýmsi hledáčkem toho, co přijde. Ten zase na druhé straně pozměňuje onen „náhled“, a stává se tak „hledáčkem“ toho, co již bylo přečteno. Celý tento proces reprezentuje naplnění potenciální, nevyslovené reality textu, ale je třeba jej nazírat pouze jako rámec pro velkou rozmanitost prostředků, jež mohou uskutečnit virtuální dimenzi textu. Sám proces anticipace a retrospekce se v žádném případě nerozvíjí plynule. Již Ingarden upozornil na tuto skutečnost a připisoval jí pozoruhodný význam:

„Jakmile jsme pohlceni tokem větného myšlení (*Satzdenken*), jsme připraveni, poté, co se myšlenkově vyrovnáme s jednou větou, promýšlet pokračování, jež má rovněž formu věty — tj. formu věty, která nás spojuje s větou, kterou jsme právě promysleli. Tímto způsobem se proces četby snadno rozvíjí stále dál. Ale kdyby snad náhodou nastal případ, že by následující věta neměla jakýkoli postižitelný vztah k větě, kterou jsme právě promysleli, pak by došlo v našem myšlenkovém proudu k zástavě. Tento hiát je spojen s více či méně aktivním překvapením nebo rozhořčením. Tato zástava musí být překonána, pokud má čtení zase dál plynout.“⁷



Hiát, který narušuje plynulý tok vět, je podle Ingardena produktem náhody a je třeba jej považovat za závadu. Je to typické pro jeho věrnost klasickému pojetí umění. Jestliže považujeme posloupnost vět za kontinuální tok, znamená to, že obecně je anticipace vyvolaná jednou větou realizována větou další, a tak frustrace našeho očekávání vyvolává pocity podráždění. A přesto jsou literární texty neočekávaných zvratů, odboček a frustrací našich očekávání plny. Dokonce i v nejprostší povídce musí nutně nastat nějaký druh zástavy, byť i jen z toho důvodu, že žádný příběh nemůže být nikdy vyprávěn ve své úplnosti. Vskutku právě díky těmto nevyhnutelným výpustkám příběh získává svůj dynamismus. Proto platí, že kdykoli je plynulý tok přerušen, a my jsme náhle odvedeni neočekávaným směrem, je nám tím dána příležitost uvést do hry svou vlastní schopnost navazování vztahů a vazeb, které vyplní mezery, jež v sobě text obsahuje.⁸

Tyto mezery mají různý dopad na proces anticipace a retrospekce, a tím i na tvar (Gestalt) virtuální dimenze, neboť mohou být vyplňovány nejrůznějšími způsoby. Jediný text tak v sobě obsahuje potenciál několika různých konkretizací a žádné čtení tento potenciál nemůže nikdy vyčerpat, neboť každý individuální čtenář vyplní tyto mezery zcela po svém, přičemž opomíjí všechny ostatní možnosti; tak, jak čte, samostatně se rozhoduje, jak tuto mezeru vyplnit. Právě při této aktivitě se odkrývá dynamika četby. Svým vlastním rozhodnutím čtenář implicitně uznává nevyčerpatelnost textu a je to současně právě tato nevyčerpatelnost, která jej nutí k tomuto rozhodnutí. U „tradičních“ textů byl tento proces víceméně nevědomý, ale moderní texty jej využívají často zcela záměrně. Jsou často tak fragmentární, že čtenářova pozornost je téměř výlučně zaměstnána hledáním vztahů mezi fragmenty; cílem toho není ani tak komplikovat vztahové „spektrum“, jako spíše dát nám na vědomí, jak přirozená je naše vlastní schopnost dodávání vazeb. V takových případech text zpětně odkazuje přímo k našim vlastním předběžným představám — odhalovaným aktem naší interpretace, jež je základním elementem procesu čtení. O veškerých literárních textech tedy můžeme říci, že proces četby je selektivní a že potenciální text je nekonečně bohatší než kterákoli z jeho individuálních konkretizací. Dobře to vyplývá ze skutečnosti, že druhé čtení literárního díla často vytvoří dojem odlišný od prvního. Příčina toho možná tkví ve změně čtenářovy osobní situace, nicméně text musí být takový, aby tuto odchylku dovolil. Při druhém čtení mají již známé okolnosti tendenci vystupovat v novém světle a jsou zřejmě někdy korigovány, někdy obohacovány.

Každý text obsahuje potenciál časového sledu, který čtenář nevyhnutelně musí uskutečnit, neboť ani krátký text není možné absorbovat v jediném okamžiku. V tomto smyslu lze říci, že proces čtení v sobě vždy zahrnuje průběžné nazírání textu perspektivou, která je neustále v pohybu, spojování různých fází a vytváření toho, co nazýváme virtuální dimenzí. Tato dimenze se samozřejmě proměňuje po celou dobu trvání četby. Nicméně, jakmile dočteme text a čteme jej znovu, naše nové vědomosti neomylně vedou k vytváření jiného časového sledu; budeme mít tendenci vytvářet nové vazby s ohledem na to, že jsme si vědomí, co má přijít. Tím jisté aspekty textu nabudou významu, jenž jsme jim nepřipisovali při prvním čtení, zatímco jiné naopak ustoupí do pozadí. Každý z vlastní zkušenosti může prohlásit, že si při druhém čtení povšiml věcí, které propásl, když knihu četl poprvé, což je stěží překvapivé, uvážíme-li, že se čtenář po druhé dívá na text z odlišné perspektivy. Časový sled, který uskutečnil při prvním čtení, dost dobře nemůže být znovu vytvořen podruhé a tato neopakovatelnost nutně vede k modifikacím jeho čtenářské zkušenosti. Nemá tím být ovšem řečeno, že druhé čtení je „pravdivější“ než první — jsou prostě obě odlišná: čtenář si vytváří virtuální dimenzi textu tím, že uskutečňuje nový časový sled. Tak mnohdy i opakované setkávání s textem umožňuje, a dokonce v pravém smyslu vyvolává inovativní čtení.

Ať už si čtenář spojuje různé fáze textu dohromady jakýmkoliv způsobem a za jakýchkoli okolností, jedná se vždy o proces anticipace a retrospekce, jenž vede k vytváření virtuální dimenze. Ta zase transformuje pouhý text na zkušenost čtenáře. Způsob, jakým je tento zážitek vyvoláván procesem kontinuální modifikace, je úzce spřízněn se způsobem, kterým shromažďujeme naši životní zkušenost, a tak „realita“ čtenářského zážitku může osvětlit základní vzorce naší životní zkušenosti:

„Všichni máme jeden zážitek světa, a to nikoli jako systému vztahů, který zcela determinuje každou událost, ale jako otevřené totality, jejíž syntéza je nevyčerpatelná... Od chvíle, kdy je tato zkušenost — tj. otevření se našemu faktickému světu — rozpoznána jako počátek vědění, od té chvíle už nelze žádným způsobem rozlišovat rovinu apriorních a faktuálních pravd, rovinu toho, čím svět nutně musí být a čím skutečně je.“⁹

Způsob, jakým čtenář zakouší text, odráží jeho vlastní dispozice a v tomto ohledu literární text funguje jako jakési zrcadlo; skutečnost, kterou tento proces umožňuje vytvářet, je však na druhé straně odlišná od jeho vlastní (za normálních okolností jsme obvykle znuděni texty, které nám předkládají věci již dobře známé). Máme tedy co dělat se zdánlivě paradoxní situací, ve které je čtenář nucen odkrývat aspekty sebe samého, aby prožil realitu, která je odlišná od jeho vlastní. Dopad, který tato realita na něj má, závisí převážně na míře, v jaké on sám dokáže doplňovat ony nenapsané části textu; přitom přesto, že tam dodává všechny chybějící vazby, musí uvažovat v pojmech zkušeností, jež se liší od jeho vlastních. Vskutku se čtenář právě tím, že známý svět své vlastní zkušenosti nechává za sebou, může dobrodružství, jež mu literární text nabízí, doopravdy účastnit.

III

Viděli jsme, že během procesu čtení vzniká aktivní proplétání anticipace a retrospekce, které při druhém čtení může přejít v jistý druh předběžné retrospekce. Dojmy vyvolané tímto procesem jako jeho výsledek budou individuálně odlišné, ale jen v rámci mezí stanovených napsaným textem v protikladu k nenapsanému. Tímto způsobem mohou dva lidé zírající na noční oblohu hledět na totéž souhvězdí, ale jeden uvidí obraz pluhu a druhý obraz naběráku. „Hvězdy“ v literárním textu jsou pevně dány, ale vazby, jež je spojují, jsou proměnlivé. Autor textu může ovšem využít mnohého vlivu, kterým může působit na čtenářovu imaginaci — disponuje pestrout paletou narativních technik —, ale žádný autor hodný toho jména se nikdy nepokusí vykreslit před očima čtenáře celý obraz. Pokud tak učiní, velmi rychle svého čtenáře ztratí, neboť jenom díky aktivaci čtenářovy představivosti může autor doufat, že jej zaujme, a tak realizuje záměry svého textu.

Gilbert Ryle se ve své analýze imaginace táže. „Jak si může člověk představovat, že něco vidí, aniž by si uvědomoval, že to nevidí?“ Odpovídá tímto způsobem:

„Spatřit Helvellyn (jméno hory) ve své vlastní představivosti s sebou nepřináší totéž, co spatřit Helvellyn či jeho fotografii na vlastní oči, totiž onen prožitek vizuálního počítka. Zahrnuje v sobě naopak myšlenku na to, že jsem spatřil Helvellyn, a proto tu jde o mnohem sofistikovanější operaci než při skutečném spatření Helvellynu. Je to jedna z mnohých aplikací poznatku, jak Helvellyn vypadá, či spíše — v jednom významu toho slova — je to domýšlení toho, jak by asi měl vypadat. Očekávání, jež jsou naplněna v okamžiku poznání, při pohledu na Helvellyn, nejsou dokonale naplněna při jeho vyličení, zatímco vyličení je něco jako zkouška toho, že a jak budou později naplněna. Místo vyličení, obsahující v sobě vzpomínku na jakési mdlé vjemy či pouhé kopie vjemů, představa Helvellynu v sobě obsahuje přesně to prázdno po chybějícím dojmu, který bychom dozajista měli, kdybychom horu spatřili sami na vlastní oči.“¹⁰

Jestliže vidíme horu, pak si ji ovšem už nemůžeme představovat, a akt představování si hory tak předpokládá její nepřítomnost. Podobně je tomu i s literárním textem, kde si můžeme představovat jen věci nepřítomné; napsaná část textu nám dává poznání, ale nenapsaná část nám poskytuje příležitost věci si představovat, skutečně: bez prvku neurčitosti, bez mezer v textu bychom vůbec nemohli používat naši imaginaci.¹¹

Pravda obsažená v tomto pozorování je výsledkem poznání, které mnozí lidé učinili např. při zhlédnutí zfilmovaného románu. Při četbě *Toma Jonese* nemůžeme mít nikdy jasnou představu o tom, jak hrdina doopravdy vypadá, ale při zhlédnutí filmu mnozí z nás možná řeknou: „Takhle jsem si ho nepředstavoval.“ Jde tu o to, že čtenář *Toma Jonese* je schopen si vizualizovat hrdinu výlučně sám pro sebe, a tak jeho představivost využívá širokou škálu možností; ve chvíli, kdy jsou všechny tyto možnosti zúženy do jednoho jediného kompletního, vyčerpávajícího a neměnného obrazu, je naše imaginace vyražena ze hry a cítíme, že jsme tak či onak byli podvedeni. Možná jde o zjedno-

dušování tohoto procesu, ale dobře to dokládá životnost a bohatství možností, které jsou dané skutečností, že hrdinu románu si musíme představovat a nemůžeme ho spatřit. Při četbě románu musí čtenář užívat své imaginace, aby syntetizoval informaci, jež je mu poskytována. Jeho percepce je tudíž bohatší a současně i privátnější; u filmu se musí omezit pouze na fyzickou percepci, a tak všechno to, co si v sobě uchovává jako vzpomínku na svět, který si představoval, je filmem brutálně zrušeno.

IV

Toto představování, jež je dílem naší imaginace, je jen jednou z aktivit, kterými si formujeme tvar (*Gestalt*) literárního textu. Již jsme zde hovořili o procesu anticipace a retrospekce a k tomu musíme ještě připojit proces sdružování všech rozmanitých aspektů textu, které vytvářejí konzistenci, již čtenář neustále vyhledává. Zatímco očekávání mohou být průběžně pozměňována a obrazy rozšiřovány, čtenář bude neustále usilovat, byť podvědomě, podržet si toto vše pohromadě v konzistentním modelu. „Při čtení obrazů, podobně jako při naslouchání mluvě, je vždy obtížné rozlišit, co se nám dává, od toho, co si sami doplňujeme během procesu projekce, který je spouštěn naším poznáním... Je to pozorovatel, kdo již od prvního pohledu prověřuje směr forem a barev z hlediska srozumitelného významu tím, že to vše nechává krystalizovat do tvaru v okamžiku, kdy nalezl konzistentní interpretaci.“¹² Tím, že sdružujeme pospolu jednotlivé hapsané části textu, umožňujeme jejich vzájemnou interakci, sledujeme směr, kterým nás vedou a projektujeme do nich konzistenci, kterou jako čtenáři vyžadujeme. Tento tvar (*Gestalt*) je nevyhnutelně zabarven naším vlastním, charakteristickým selekčním procesem. Neboť není dán samotným textem, vychází ze setkání psaného textu a individuální mysli čtenáře, jež je formována individuální zkušeností a má své vlastní vědomí, vlastní charakter. Tvar (*Gestalt*) není pravým významem textu, v nejlepším případě je to konfigurativní význam; „...porozumění je individuálním aktem seskupování věcí do celků a ničím jiným.“¹³ U literárního textu je takovéto porozumění neoddelitelné od čtenářova očekávání a tam, kde povstává očekávání, tam povstává také jedna z nejmocnějších zbraní ve spisovatelově výzbroji — iluze.

Kdykoli „se nabízí konzistentní čtení..., iluze převládne“.¹⁴ Iluze, říká Northrop Frye, je „pevně daná či definovatelná a realita je nejlépe uchopitelná jako její negace“.¹⁵ Tvar (*Gestalt*) textu za normálních okolností nabývá této pevné, přesně určitelné podoby (či spíše je mu dána), jelikož je to základním předpokladem našeho porozumění, ale na druhé straně, kdyby četba neměla sestávat z něčeho jiného než z nepřerušené výstavby iluzí, jednalo by se o podezřelý, ne-li přímo nebezpečný proces: odvyká nás realitě, místo aby nás s ní uváděla v kontakt. Zajisté jsou prvky tohoto „útěku od skutečnosti“ (*escapism*) společné veškeré literatuře, neboť to vyplývá již ze samé povahy tvorby iluze, ale přesto existují texty, které nenabízejí nic jiného než obraz harmonického světa, očištěný od všech rozporů a záměrně vylučující vše, co by mohlo rušit vyvolanou iluzi, a jsou to texty, u kterých jevíme všeobecnou nechuť klasifikovat je jako literaturu. Magazíny pro ženy a šestákové detektivky by bylo možno uvést jako příklady.

Nicméně, i když předávkování iluzí může vést k trivialitě, neznamená to, že by se bez procesu výstavby iluze bylo možno beze škody zcela obejít. Naopak, dokonce i u textů, které se ukazují jako rezistentní vůči vytváření iluzí, a přivádějí tak naši pozornost až k příčině této rezistence, přesto stále potřebujeme tu přetrvávající iluzi, že rezistence sama je konzistentním modelem, který je základem textu. Toto platí zvláště pro moderní texty, u kterých právě nanejvýš precizní a vypsaný textový detail zvyšuje podíl nedourčenosti; jeden detail zdánlivě odporuje druhému, a tak současně stimuluje i frustruje naši touhu po „představování“ a neustále způsobuje, že námi již jednou ustavený tvar (*Gestalt*) textu se rozpadá. Bez tvorby iluzi by cizí svět textu zůstal i nadále cizí; iluze způsobují, že zkušenost uložená v textu se stává pro nás přístupnou, neboť je to pouze iluze na různých úrovních své konzistence, co činí tuto zkušenost „čitelnou“. Jestliže nemůžeme nalézt či ustavit tuto konzistenci, dříve či později knihu odložíme. Tento proces je vskutku hermeneutický. Text vyvolává jistá očekávání, jež zpětně promítáme do textu tak, že redukuje polysémantické možnosti na jedinou interpretaci, v soulase s vyvolaným očekáváním, a vytěžíme tak z textu individuální kon-



figurativní význam. Polysémantická povaha textu a tvorba iluzí čtenářem jsou protikladné faktory. Kdyby iluze byla úplná, polysémantická povaha by zanikla; kdyby polysémantická povaha byla všemocná, iluze by byla úplně zničena. Oba extrémy si lze představit, ale v jednotlivých literárních textech vždy nacházíme jistou formu rovnováhy mezi těmito dvěma konfliktními tendencemi. Tvorba iluzí tak nikdy nemůže být úplná, ale je to právě tato neukončenost, která jí propůjčuje produktivní hodnotu.

Když hovoří o zážitku četby, Walter Pater poznamenává: „Pro vážného čtenáře jsou slova též vážná; ornamentální slovo a metafora, druhotná forma, barva či náznak jsou zřídka ochotny podlehnout myšlence a zahynout přesně v tu správnou chvíli; naopak: budou se nevyhnutelně držet při životě ještě nějaký čas, rozvířující za sebou dlouhý chvost nápadů, možná asociace již velmi vzdálených.“¹⁶ I když čtenář vyhledává v textu konzistentní model, odkrývá přitom i jiné impulzy, které nejsou bezprostředně scelitelné, ba dokonce, které se budou vzpírat i závěrečné definitivní integraci. V tomto smyslu zůstane sémantický potenciál textu vždy mnohem bohatší než všechny konfiguratívni významy utvořené během četby. Ale tohoto dojmu lze samozřejmě nabýt pouze prostřednictvím četby textu. Tak není konfiguratívni význam ničím jiným než naplněním textu způsobem *pars pro toto*. A toto naplnění dává paradoxně vznik té samé bohatosti, kterou se snaží omezit; však také skutečně u mnohých moderních textů nabývá naše vědomí tohoto bohatství převahy nad jakýmkoli konfiguratívni významem.

Tento fakt s sebou přináší několik důsledků, které je možno pro účely analýzy pojednat odděleně, ačkoli v procesu čtení fungují vždy společně. Jak jsme již viděli, konzistentní konfiguratívni význam je základem pro osvojení neznámé zkušenosti, kterou tak můžeme díky procesu vytváření iluzí vtělit do svého imaginativního světa. Tato konzistence však současně koliduje s mnoha dalšími možnostmi naplnění, jež se snaží vyloučit, s tím výsledkem, že konfiguratívni význam je vždy doprovázen přidruženými „cizorodými asociacemi“, které nedrží krok s již vytvořenou iluzí. Prvním důsledkem toho je tedy skutečnost, že vytvářejíce své iluze, produkujeme současně i latentní narušování těchto iluzí. Ač je to na první pohled zarážející, výše řečené se vztahuje i na texty, ve kterých jsou naše očekávání skutečně splněna — skoro by se totiž řeklo, že splnění všech očekávání by mělo přispívat k završení iluze. „Iluze se opotřebuje v okamžiku, kdy očekávání je završeno; to máme za zcela přirozené a žádáme více.“¹⁷

Experimenty tvarové (*Gestalt*) psychologie, zmiňované Gombrichem v knize *Art and Illusion* (Umění a iluze), ozřejmují jednu věc: „...Ač si možná racionálně uvědomujeme skutečnost, že jakákoli daná zkušenost musí být nutně iluzí, nemůžeme, striktně vzato, sami sebe pozorovat s tím, že jde o iluzi.“¹⁸ Kdyby tedy iluze nebyla pouhým přechodným stavem, znamenalo by to, že jsme po celou dobu neustále v jejím vleku. A pokud by četba byla výlučně tvorbou iluzí — byť je to nutným předpokladem pro porozumění cizí zkušenosti —, neustále bychom riskovali, že se staneme obětí velkého klamu. Avšak právě během procesu četby je přechodná povaha iluze zcela odhalena.

Jelikož je tvorba iluzí neustále provázána „cizorodými asociacemi“, které nelze uvést do souladu s iluzemi, musí čtenář průběžně slevovat z omezení, která si na význam textu sám uvalil. Jelikož je to on, kdo si vytváří iluze, osciluje mezi zaujetím a pozorováním; otvírá se tomuto cizímu světu, aniž by byl jeho vězněm. Díky tomuto procesu čtenář vstupuje do přítomnosti fikčního světa a prožívá skutečnosti textu tak, jak se dějí.

Při této oscilaci mezi konzistentností a „cizorodými asociacemi“, mezi zaujetím iluzí a pozorováním iluze čtenář nutně provádí vyrovnávání tohoto procesu, a právě to vytváří estetický prožitek, jež literární text nabízí. Nicméně, kdyby měl čtenář dosáhnout rovnováhy, pak by zřejmě již nemohl být dále zaangażován v procesu vytváření a narušování konzistence. A jelikož to je právě proces, který dává vzniknout tomuto balancování, je možno říci, že inherentní nedosahování naprosté rovnováhy je právě předpokladem dynamismu dané operace. Při hledání rovnováhy vycházíme nutně z jistých očekávání, jejichž rozbití je integrální součástí estetického prožitku.

„Nadto již říci, že ‚naše očekávání jsou uspokojena‘, znamená dopustit se další závažné dvojsmyslnosti. Tento výrok na první pohled zdánlivě popírá zřejmou skutečnost, že mnoho z našeho potěšení povstává z překvapení, ze zrady našeho očekávání.



Vyřešit tento paradox znamená pokusit se postihnout rozdíl mezi „překvapením“ a „frustrací“. Zhruba řečeno, tento rozdíl je možné vysvětlit jako rozdíl v účincích, které na nás oba druhy zážitků mají. Frustrace aktivitu zablokuje nebo drží v šachu. Vyžaduje tak od nás, abychom svou aktivitu obrátili novým směrem, pokud máme uniknout z této *cul de sac* (slepé uličky). To vede zákonitě k tomu, že opouštíme frustrující předmět a navracíme se k slepé impulzivní aktivitě. Na druhé straně, překvapení v nás pouze vyvolává dočasné přerušování průzkumné fáze zážitku a návrat k intenzivní kontemplaci a zkoumání. V pozdější fázi je možné tyto překvapivé elementy spatřit, jak souvisejí s tím, co již proběhlo dříve, s celým pohybem zkušenosti, a požitek z těchto hodnot je pak nanejvýš intenzivní. Ukazuje se, že tyto hodnoty musí vždy obsahovat jistý stupeň novosti či překvapení, má-li nastat progresivní specifikace směřování celého aktu..., a jakýkoli estetický prožitek má tedy sklon vykazovat neustálou hru mezi „deduktivními“ a „induktivními“ operacemi.“¹⁹

Tato hra mezi „dedukcí“ a „indukcí“ dává vzniknout konfigurativnímu významu textu, a ne individuální očekávání, překvapení či frustrace, pocházející z odlišných perspektiv. Jelikož se tato interakce zřejmě nevyskytuje v samotném textu, ale vzniká teprve v procesu čtení, můžeme z toho vyvodit, že tento proces formuluje něco, co není textem formulováno, a přesto představuje jeho „intenci“. Tak při čtení odkrýváme nezformulované části textu a právě tato nedourčenost je hnací silou, jež nás přivádí k tomu, abychom vytvářeli konfigurativní významy, přičemž nám zároveň poskytuje k tomu nezbytnou míru svobody.

Při vytváření těchto konzistentních modelů v textu zjišťujeme, že naše „interpretace“ je ohrožena jako taková přítomností dalších možností „interpretace“, a tak vznikají nové oblasti nedourčenosti (i když jsme si jich vědomi jen mlhavě, pokud vůbec, když neustále provádíme „rozhodnutí“, která je vylučují). Například, odvíjí-li se před námi román, zjišťujeme někdy, že se zdá, že postavy, události a prostředí mění svůj význam; ve skutečnosti se však tyto ostatní „možnosti“ počínají vynořovat naléhavěji, takže si je více uvědomujeme. Je to právě tento posun perspektiv, díky němuž cítíme, že román je tak opravdový, „ze života“. Jelikož si sami ustavujeme tyto úrovně interpretace a přepínáme z jedné do druhé při provádění vyrovnávacích operací, sami také propůjčujeme textu dynamickou životnost, která nám na oplátku poskytuje schopnost vstřebat cizí zkušenost do našeho osobního světa.

Při četbě oscilujeme ve větší či menší míře mezi vytvářením a bouráním iluzí. Metodou zkoušky a omylu organizujeme a reorganizujeme různá data, která nám text nabízí. Toto jsou dané faktory, pevné body, na nichž zakládáme svou „interpretaci“, snažíme se je pospojovat tak, jak se domníváme, že autor sám chtěl, aby byly spojeny. „Aby pozorovatel vůbec mohl vnímat, musí si vytvořit svou vlastní zkušenost. A její vytváření musí zahrnovat vztahy srovnatelné s těmi, jimiž prošel původní tvůrce. Nejsou v doslovném smyslu totožné. Ale jak u vnímatele, tak u autora musí docházet k pořádání elementů celku, který je ve formě, byť ne v detailech týž jako proces organizace, jež tvůrce díla vědomě zakusil. Bez tohoto aktu znovuvytváření není objekt vnímán jako umělecké dílo.“²⁰

Tento akt znovuvytváření není žádný hladce a plynule probíhající proces, nýbrž naopak proces, který v principu spoléhá na přerušování plynulého toku, aby nabyl na své účinnosti. Hledíme s očekáváním vpřed, ohlížíme se zpět, rozhodujeme se, měníme svá rozhodnutí, vytváříme si očekávání, jsme šokováni jejich neaplněním, tážeme se, zpochybňujeme, hloubáme, přijímáme, odmítáme — toto vše je dynamický proces znovuvytváření. Tento proces je řízen dvěma hlavními strukturálními komponenty obsaženými v textu: za prvé, repertoárem známých literárních modelů a stále se vyskytujících literárních témat, spolu s narážkami na známé sociální a historické kontexty; za druhé, technikami či strategiemi užívanými ke konfrontaci známého s neznámým. Elementy tohoto repertoáru jsou průběžně upořádovány či naopak upřednostňovány, s následnou strategickou augmentací, trivializací, či dokonce anihilací narážky. Odcizení, zpochybnění toho, co se čtenář již domníval poznat, je spojené s vytvářením napětí, které zesiluje jeho očekávání, stejně jako nedůvěru v ně. Podobně jsme konfrontováni s narativními technikami, jež ustavují vztahy mezi věcmi, které si sami spojujeme jen

těžko, což nás nutí k tomu, abychom vstupní data, jež jsme na prvý pohled považovali za naprosto, přímočaře jednoduchá, znovu promysleli a přehodnotili. Třeba se jen zmínit o jednom prostinkém triku, tak často romanopisci užívaném, kdy autor sám se příběhu účastní, a tím nastolí perspektivu, kterých by jinak, pouhou narácí popsaných událostí nedocíлил. Wayne Booth to kdysi nazval technikou „nespolehlivého vypravěče“,²¹ aby poukázal na rozsah literárního aparátu, kterým dokáže text pracovat se vzešlým očekáváním. Postava vypravěče může jednat v neustálé opozici k dojmům, jež si jinak vytváříme. Vzniká otázka, zda tato strategie, čelící vytváření iluzí, může být zahrnuta do konzistentního modelu, když se přitom rozkládá jako taková o úroveň níže než naše původní dojmy. Pravděpodobně zjistíme, že tím, že je vypravěč s námi v rozporu, nás ve skutečnosti staví proti sobě, a tím posiluje iluzi, kterou zdánlivě chce zrušit; případně by nás to mohlo dovést až k takové skepsi, že bychom začali zpochybňovat všechny procesy, jež nás přiměly učinit interpretativní rozhodnutí. Ať už je příčina jakákoli, zjistíme, že se nalézáme v područí téže hry na vytváření a rušení iluzí, jež činí z četby principiálně proces znovuvytváření.

Pro jednoduchou ilustraci tohoto složitého procesu můžeme příkladem uvést jednu epizodu z Joycova *Odyseea*, situaci, kdy je Bloomův doutník narážkou na Odyseovo kopí. Kontext (Bloomův doutník) vyvolává určitý element repertoáru (Odyseovo kopí); narativní technika je k sobě vztahuje, jako by byly identické. Jak si máme zorganizovat tyto divergující elementy, které se tak jasně jeden od druhého odlišují právě díky tomu, že jsou kladeny vedle sebe? Jaký konzistentní model zde má být vytvořen? Možno říci, že je to ironie — alespoň tak to mnoho známých čtenářů Joyce pochopilo.²² V tomto případě může být ironie formou organizace, která materiál integruje. Ale je-li tomu tak, co je objektem této ironie? Odyseovo kopí, či Bloomův doutník? Již nejistota, doprovázející tuto prostou otázku, namáhá konzistenci, které jsme dosáhli, a počíná v ní vskutku vytvářet díry, zvláště když se nám řada dalších problémů vemlouvá ve světle pozoruhodného spojení kopí a doutníku. Na mysl přicházejí různé alternativy, ale již tato různost postačuje, aby v nás vyvolala dojem, že konzistentní model byl rozbit. Ale jestliže lze koneckonců stále věřit tomu, že ironie je klíč k tajemství, pak to ovšem musí být ironie velmi zvláštní povahy; neboť formulovaný text neznamená pouze protiklad toho, co bylo již zformulováno. Může znamenat i to, co zformulovat vůbec nelze. Ve chvíli, kdy se snažíme na text přiložit takovýto konzistentní model, musí nutně povstat rozpory, a ty jsou odvrácenou stranou mince naší interpretace, bezděčným produktem procesu, který vytváří rozpory ve snaze se jim vyhnout. A právě tato jejich přítomnost nás vtahuje do textu a přivádí nás k tomu, abychom kreativně zkoumali nejen text, ale také sami sebe.

Toto čtenářovo zapojení má samozřejmě životní důležitost pro jakýkoli druh textu, ale u literárního textu máme před sebou zvláštní situaci, kdy čtenář nemůže vědět, co jeho účast vlastně s sebou přináší. Jsme si vědomi toho, že sdílíme jisté zkušenosti, ale nevíme, co se nám přihodí v průběhu tohoto procesu. To je důvodem, proč cítíme potřebu o knize hovořit, pokud na nás učinila mimořádný dojem; tím, že o ní budeme hovořit, nechceme z dosahu knihy utéct — chceme jen více porozumět tomu, do čeho jsme byli tak zapojeni. Prodělali jsme zkušenost a chceme nyní vědomě zjistit, co jsme to prožili. V tom možná především spočívá užitečnost literární kritiky — pomáhá nám uvědomit si ty aspekty textu, které by jinak zůstaly pod prahem našeho vědomí; uspokojuje (či pomáhá uspokojit) naši touhu hovořit o tom, co jsme četli.

Účinnost literárního textu je způsobena zdánlivou evokací a následnou negací známého. To, co se zprvu zdálo být potvrzením našich předpokladů, nás nakonec vede k jejich zavržení, a tím nás postupně připravuje na změnu orientace. A teprve tehdy, když předstihneme naše původní představy a opustíme úkryt známého, můžeme získávat nové zkušenosti. Tím, že literární text zapojuje čtenáře do formování a zároveň i vytváření prostředků, které iluzi narušují, odráží čtení postup, jakým získáváme zkušenost. Jakmile je čtenář zapojen, jsou jeho původní představy neustále předstihovány, takže text se stává jeho „přítomností“, zatímco jeho vlastní představy přecházejí v „minulost“; jakmile toto nastane, je čtenář otevřen bezprostřednímu zakoušení textu, což nebylo možné, dokud jeho „přítomností“ byly jeho předběžné představy.

V naší analýze procesu četby jsme dosud provedli pozorování tří důležitých aspektů, které vytvářejí základ vztahu mezi čtenářem a textem: proces anticipace a retrospekce, následné rozvíjení textu jakožto živé události a výsledný dojem životnosti.

Jakákoli „živá událost“ musí zůstat, ve větší či menší míře, otevřená. Při četbě to čtenáře zavazuje, aby hledal neustále konzistenci, neboť jen tehdy může uzavírat situace a porozumět neznámému. Ale vytváření konzistence je samo o sobě živým procesem, ve kterém je čtenář neustále nucen přijímat selektivní rozhodnutí, — a tato rozhodnutí na oplátku propůjčují skutečnost možnostem, které vylučují, a to potud, pokud mohou působit jako latentní narušování již nastolené konzistence. To způsobuje, že čtenář je zapojen do textového tvaru (*Gestalt*), který sám vyprodukoval.

Toto zaujetí čtenáře zavazuje, aby se plně otevřel fungování textu a zapomněl na své vlastní předběžné představy. To mu dává příležitost, aby prožil to, co G. B. Shaw kdysi popsal takto: „Něco jste se dozvěděli. A to vždy zpočátku vnímáte, jako že jste něco ztratili.“²³ Četba odráží strukturu zkušenosti do té míry, že se musíme vzdát myšlenek a názorů, které vytvářejí naši osobnost, abychom byli schopni prožít cizí svět literárního textu. Ale během tohoto procesu se s námi něco děje.

Na toto „něco“ je třeba podívat se podrobněji, zejména proto, že vtělení neznámého do rozsahu naší vlastní zkušenosti bylo do jisté míry zastřeno myšlenkou, která se vyskytuje v literárních diskusích velmi často: totiž, že proces absorbování cizího je označen jako *identifikace* čtenáře s tím, co čte. Termínu „identifikace“ se užívá, jako by to bylo vysvětlení, zatímco nejde o nic víc než o pouhý popis. To, co je obvykle „identifikací“ míněno, je ustavení blízkého vztahu mezi sebou samým a někým z vnějšku — což je dobře známý způsob, kterým jsme schopni zakoušet cizí. Cílem autora je však sdílet tuto zkušenost a především postoj k této zkušenosti. Proto není „identifikace“ cílem o sobě, ale strategickou lší, pomocí které autor vyvolává ve čtenáři postoje.

Nemá tím být popíráno, že vskutku vzniká jistá forma participace v průběhu četby; čtenář je jistě vtahován do textu způsobem, který v něm vyvolává pocit, že mizí jakákoliv distance mezi ním a popisovanými událostmi. Toto zaujetí je dobře shrnuto v reakci jistého kritika na četbu *Jany Eyrové* od Charlotty Brontëové: „Jednoho zimního večera jsme vzali do ruky *Janu Eyrovou*, s pověstí tak extravagantní, že silně napínala naši zvědavost, a proto jsme se pevně rozhodli být stejně kritičtí jako Croker. Ale jak jsme četli, zapomínali jsme na veškerou chválu i kritiku, identifikovali se s Janou ve všech jejích potížích a nakonec jsme si vzali pana Rochestra, kolem čtvrté ráno.“²⁴ Zbývá se jen tázat: proč a jak se kritik identifikoval s Janou?

Abychom porozuměli této „zkušenosti“, stojí za pozornost podívat se na to, co říká Georges Poulet o procesu čtení. Tvrdí, že knihy nabývají své plné existence až ve čtenáři.²⁵ Je pravda, že sestávají z idejí, vymyšlených někým jiným, ale při četbě je to čtenář, který se stává subjektem myšlenkových pochodů. Tak zde mizí subjekt-objektové rozdělení, které je jinak nezbytným předpokladem veškerého poznání a pozorování. A zánik tohoto rozdělení zjevně činí z četby výlučnou záležitost, co se týče možného získávání nových zkušeností. To může být dobrým důvodem pro to, že byly tak často vztahy ke světu literárního textu mylně vykládány jako identifikace. Vycházeje z úvahy o tom, že při četbě musíme promýšlet myšlenky někoho jiného, Poulet dospívá k tomuto závěru: „Všechno, co myslím, je částí mého duševního světa. A přesto zde uvažuji o myšlence, která zjevně náleží do jiného duševního světa, která je promyšlena ve mně, jako kdybych já sám vůbec neexistoval. Již pojem sám je neuchopitelný a zdá se, že ještě více tehdy, jestliže já ho reflektuji; jelikož každá myšlenka musí mít svého myslitele, tato *myšlenka*, která je mi cizí, a přesto je mou součástí, musí tedy ve mně obsahovat *subjekt*, který je mi cizí... Kdykoli jsem četl, duševně jsem artikuloval jisté Já, a přesto toto Já, které jsem já pronášel, jsem nebyl já sám.“²⁶

Ale Pouletovi je tato myšlenka jen částí věci. Onen cizí subjekt, který promyšlí cizí věci uvnitř čtenáře, ukazuje na potenciální přítomnost autora, jehož ideje mohou být „zvnitřněny“ čtenářem: „Taková je charakteristika každého díla, které já sám vyvolávám v život tím, že mu dám k dispozici své vědomí. Nedávám jí jenom zrod,



existenci, ale také vědomí existence.“²⁷ To by znamenalo, že vědomí vytváří bod, ve kterém autor a čtenář konvergují, a to by současně vedlo k přerušení dočasného sebe-odcizení, ke kterému u čtenáře dochází, když jeho vědomí přivádí k životu myšlenky formulované autorem. Tento proces dává vzniknout jisté formě komunikace, která je nicméně podle Pouleta závislá na dvou podmínkách: životní příběh autora musí být vyloučen z díla a individuální dispozice čtenáře musí být vyloučena z aktu četby. Jen tehdy se mohou myšlenky autora subjektivně rozmístit v čtenáři, který myslí to, čím sám není. Z toho plyne, že dílo samo je nutné nazírat jako vědomí, protože jen tímto způsobem vzniká adekvátní základ pro vztah autor—čtenář. Vztah, který může nastat jedině prostřednictvím negace autorova vlastního životního příběhu a čtenářovy vlastní dispozice. Právě k tomuto závěru dospívá Poulet, když popisuje dílo jako sebe-prezentaci či materializaci vědomí: „A tak bych neměl váhat a uznat, že pokud je ožívováno tímto vitálním vdechováním, inspirovaným aktem četby, stává se z literárního díla (na úkor čtenáře, jehož vlastní život je pozastaven) jakýsi druh lidské bytosti v tom smyslu, že jde o mysl vědomou si sebe sama a ustavující se ve mně jako subjekt svých vlastních objektů.“²⁸ I když je obtížné následovat autora v jeho substancialistické koncepci vědomí, které v literárním díle konstituuje samo sebe, Pouletova argumentace obsahuje jisté momenty, se nimiž lze souhlasit. Jen měly být rozvíjeny poněkud jiným směrem.

Jestliže čtení odstraňuje subjekt-objektové rozdělení, které je základem veškeré percepce, plyne z toho, že čtenář bude „obsazen“ myšlenkami autora, a ty budou na oplátku vytyčovat nové „hranice“. Text a čtenář už se nekonfrontují jako objekt a subjekt, ale místo toho se toto „rozdělení“ koná ve čtenáři. Tím, že promýšlí myšlenky druhého, jeho vlastní individualita dočasně ustupuje do pozadí, protože je nahrazena těmito cizími myšlenkami, které se nyní stávají tématem, na které se zaměřuje jeho pozornost. Při četbě dochází k umělému rozdělení naší osobnosti, protože si bereme za téma něco, co sami nejsme. Při čtení tedy operujeme na různých úrovních, neboť ačkoli promýšlíme myšlenky někoho jiného, to, co sami jsme, nezмізі nadobro — pouze zůstane jako více či méně účinná virtuální síla. Při čtení tedy existují tyto dvě roviny — ono cizí „já“ a ono reálné, virtuální „já“ —, které od sebe nikdy nejsou zcela odděleny. Můžeme si skutečně z myšlenek někoho druhého učinit pro sebe stravitelné, absorbující téma, za předpokladu ovšem, že virtuální základ naší osobnosti se na to dokáže adaptovat. Každý text, který čteme, vymezuje uvnitř naší osobnosti jiné hranice, takže toto virtuální pozadí (reálné „já“) nabývá jiné formy v závislosti na tématu příslušného textu. Je to nevyhnutelné už jen z toho důvodu, že vztah mezi cizím tématem a virtuálním pozadím je to, co nám umožňuje pochopit neznámé.

V této souvislosti se ještě nabízí objevná poznámka D. W. Hardinga, polemicky zaměřená proti myšlence identifikace s tím, co čteme: „To, čemu se někdy říká splnění přání v románech a hrách, je možno přijatelněji popsat jako formulace přání či definice touhy. Kulturní úroveň, na kterých toto funguje, mohou být nejrozmanitějšího druhu, ale proces je vždy týž... Budeme blíže pravdě, řekneme-li, že fikce přispívá k definování čtenářových či divákových hodnot a snad i vyvolává jeho touhu, než když budeme předpokládat, že uspokojují touhu jistým mechanismem zástupné zkušenosti.“²⁹ Při aktu čtení to, že musíme promýšlet něco, co jsme ještě nezakusili, neznamená jen, že jsme v pozici, kdy to můžeme uchopit, či dokonce tomu porozumět; znamená to též, že je takovýto akt představování si možný a úspěšný do té míry, že vede k tomu, že je v nás něco formulováno. Neboť myšlenky někoho druhého mohou nabýt jisté formy v našem vědomí jedině tehdy, jestliže v tomto procesu je uvedena do hry naše neformulovaná schopnost dešifrovat tyto myšlenky, — což je schopnost, která během aktu dešifrace rovněž formuluje sama sebe. Jestliže je ovšem tato formulace prováděna v pojmech, které ustavil někdo jiný, jehož myšlenky jsou tématem naší četby, plyne z toho, že formulace naší schopnosti dešifrovat se nemůže krýt s hranicemi naší orientace.

V tomto spočívá dialektická struktura četby. Potřeba dešifrace nám poskytuje příležitost formulovat naši vlastní dešifrovací schopnost — tj. vynášíme do popředí elementy naší bytosti, kterých si nejsme přímo vědomi. Tvorba významu u literárních textů —

kteří jsme probírali ve spojení s formováním tvaru (*Gestalt*) textu — v sobě nezahrnuje jen objev nezformulovaného, jenž může být převzat aktivní imaginací čtenáře; zahrnuje také možnost, že můžeme formulovat sami sebe, a tak odhalit, co patrně dříve našemu vědomí unikalo. Toto jsou způsoby, kterými nám četba literatury umožňuje formulovat nezformulované.



Z angličtiny přeložil Ivan Žáček, redigoval Robert Knop

- 1 Srov. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, s. 49n.
- 2 K detailnímu rozboru tohoto termínu srov. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, s. 270n.
- 3 Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, London 1956, II. díl, kap. 11, s. 79.
- 4 Virginia Woolfová, *The Common Reader*, Řada I, London 1957, s. 174.
- 5 Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, cit. dílo, s. 29.
- 6 Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Gesammelte Werke 10*, Haag 1966, s. 52.
- 7 Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, cit. dílo, s. 32.
- 8 Pro detailnější rozbor funkcí „mezer“ v literárních textech srov. Wolfgang Iser, „Indeterminacy and The Reader's Response in Prose Fiction“, in J. Hillis Miller (vyd.), *Aspects of Narrative. English Institute Essays*, New York 1971, s. 1—45.
- 9 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, New York 1962, s. 219, 221 (cit. angl. vyd.).
- 10 Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Harmondsworth 1968, s. 255.
- 11 Srov. Wolfgang Iser, cit. dílo, s. 11n., 42n.
- 12 E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London 1962, s. 204.
- 13 Louis O. Mink, „History and Fiction as Modes of Comprehension“, *New Literary History*, I (1970), s. 553.
- 14 E. H. Gombrich, cit. dílo, s. 278.
- 15 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York 1967, s. 169n.
- 16 Walter Pater, *Appreciations*, London 1920, s. 18.
- 17 E. H. Gombrich, cit. dílo, s. 278.
- 18 Tamtéž, s. 5.
- 19 B. Ritchie, *The Formal Structure of the Aesthetic Object, The Problems of Aesthetics*, New York, Eliseo Vivas a Murray Krieger 1958, s. 230.
- 20 John Dewey, *Art as Experience*, New York 1958, s. 54.
- 21 Srov. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1963, s. 211n., 339n.
- 22 Wayne C. Ellmann, „Ulysses. The Divine Nobody“, in Charles Shapiro (vyd.), *Twelve Original Essays on Great English Novels*, Detroit 1960, s. 247 — označil tuto narážku jako „směšněhrdinskou“.
- 23 G. B. Shaw, *Major Barbara*, London 1964, s. 316.
- 24 William George Clark, *Fraser's*, December 1849, s. 692, cit. Kathleen Tillotsonovou: *Novells of the Eighteen-Forties*, Oxford 1961, s. 19n.
- 25 Srov. Georges Poulet, „Phenomenology of Reading“, *New Literary History*, I (1969), s. 54.
- 26 Tamtéž, s. 56.
- 27 Tamtéž, s. 59.
- 28 Tamtéž, s. 59.
- 29 D. W. Harding, „Psychological Processes in the Reading of Fiction“, in Harold Osborne (vyd.), *Aesthetics in the Modern World*, London 1968, s. 313n.

