

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Obor Studium humanitní vzdělanosti

František Frances

Úvaha nad elementární povahou literárního jazyka
a literárního diskurzu: Jsou tyto pojmy teoretickým
konstruktem, nebo skutečným výrazem invence?

Bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce

doc. Mgr. Jakub Češka, Ph. D

Praha 5. 1. 2024

Děkuji své životní partnerce Andree Markové, jež mi byla oporou během celého bakalářského studia

klíčová slova

Poezie, literatura, literární jazyk, básnický jazyk, účelový jazyk, běžná mluva, beletrie, literární věda, poetika, narace, lingvistika, výpověď, promluva, diskurz, teorie, strukturalismus, poststrukturalismus, postmoderna, text, rukopis, psaní.

key words

Poetry, literature, literary language, poetic language, purposeful language, colloquial speech, fiction, literary science, poetics, narrative, linguistics, statement, speech, discourse, theory, structuralism, poststructuralism, postmodernism, text, manuscript, writing.

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

FRANTIŠEK FRANCES:

OBSAH

ANOTACE, ABSTRACT.....4

ÚVOD: OZNAČUJE POJEM LITERÁRNÍ JAZYK TEORETICKÝ KONSTRUKT, NEBO SKUTEČNOU FORMU INVENCE?5

1. ČÁST

VYMEZENÍ POJMŮ A KATEGORIÍ Z POHLEDU MYŠLENÍ O LITERATUŘE

1.1 OBECNÉ PŘEDPOKLADY PŘÍSTUPŮ K LITERÁRNÍMU DÍLU.....13

1.2 POVAHA LITERATURY Z HLEDISKA LITERÁRNÍ VĚDY A TEORIÍ V OPTICE ZVOLENÉHO PŘÍSTUPU.....28

1.2.1 ZÁKLADNÍ PARAMETRY LITERÁRNÍ VĚDY A TEORIE VZHLEDEM K POLOŽENÝM OTÁZKÁM.....35

1.2.2 RUKOPIS, TEXT A LITERÁRNÍ ANALÝZA.....52

1.3. LITERÁRNÍ JAZYK.....61

2 POETIKA JAKO TVŮRČÍ PRINCIP, TEORIE A METODA.....76

2.1 STRUKTURÁLNÍ POETIKA.....92

2.1.1. LITERÁRNÍ KOMPETENCE STRUKTURÁLNÍ POETIKY.....99

2.2. NOVÁ POETIKA.....109

3 CO JE TO POEZIE? JAKÁ JE JEJÍ POETIKA?.....114

3.1 LYRIKA JAKO HLAVNÍ AGREGÁT BÁSNICKÉHO JAZYKA.....131

3.2 .CO JE TO UMĚLECKÁ PRÓZA? JAKÁ JE JEJÍ POETIKA?.....142

4 CO JE TO JAZYK?.....152

4.1. LINGVISTIKA JAKO TEORIE A METODA.....160

4.2. CO JE TO BĚŽNÁ MLUVA?.....173

4.3. CO JE TO DISKURZ?.....179

4.4. CO JE TO VÝPOVĚĎ?.....188

4.5. MOŽNOSTI ONTOLOGICKÉ A EPISTEMOLOGICKÉ DIEREZE.....193

2. ČÁST

POKUS O POETICKÝ POPIS KNIHY M. AJVAZE DRUHÉ MĚSTO.....198

ZÁVĚR.....213

anotace

Bakalářská práce se zabývá otázkami existence literárního jazyka. Základní otázka, jíž klade, je určitou formou tázání: Jakým druhem pojmu je „literární jazyk“?

Úvaha se týká základního charakteru literárního díla, jak možností interpretace, tak způsobů a strategií, jež se podílejí na výstavbě literárního textu.

K naznačení distinktivních rysů určujících pojmů a kategorií jazyka bude třeba se orientovat nejen v literární teorii, ale i ve filosofii jazyka a načrtnout základní atributy výpovědi, případně jejich možné korelace k narativu či lyrické sentenci. Ve hře je pak otázka možného společného ohniska narativu/sentence a výpovědi, posouzená na základě kritických metod.

Dále se budeme tázat, zda se konkrétní teoretické předpoklady existence či neexistence literárního jazyka a literárního diskurzu naplňují, či nenaplňují v konkrétních literárních dílech. Metodickou cestou bude analytické čtení knihy M. Ajvaze *Druhé město*, neboť autor se zabývá pojmy fenomén, struktura a smysl jak tvůrčím způsobem, tak rovněž jako filosof. Obdobně bude východiskem bakalářské práce především dílo J. Cullera, neboť autor se věnuje jak výkladu poetiky a lingvistiky, tak jejich souvztažnostem.

abstract

The bachelor thesis consider questions of an existence of a literary language.

The basic question it asks is a certain form of questioning: What kind of concept is "literary language"?The consideration concerns the basic character of a literary work, both the possibilities of access to a literary work as a critical subject, and the methods and strategies involved in its creation.

In order to indicate distinctive features of these concepts, it will be necessary to outline the basic attributes of the statement, or their possible correlation to the narrative or lyrical sentence. At play is the question of a possible common focus of the statement and the narrative/sentence, assessed on the basis of critical methods.

Furthermore, we will ask whether specific theoretical assumptions of the existence or non-existence of literary language and literary discourse are fulfilled or not in specific literary works. The methodological path will be the hermeneutic reading of M. Ajvaz's book *Druhé město*, because the author deals with the concepts of phenomenon, structure and meaning both theoretically and creatively. Similarly, the starting point of the entire work will be the work of J. Culler in particular, as the author is devoted to both the interpretation of linguistics and poetics, as well as their interrelationships

ÚVOD

OZNAČUJE POJEM LITERÁRNÍ JAZYK TEORETICKÝ KONSTRUKT, NEBO SKUTEČNOU FORMU INVENCE?

Bakalářská práce je postavena na základní noetické otázce: Zda literární jazyk je skutečnou formou invence, vykazující objektivní vlastnosti, nebo spíše teoretickým pojmem s regulativním a metodickým významem. Literární jazyk je běžně užívaným pojmem v různých významech a v různých modifikacích jako je jazyk literatury, narativita, poetický jazyk, básnický jazyk, nebo tvůrčí jazyk – toto označení se jeví jako nejvíce příhodné a charakteristické pro oddělení tvůrčího (literárního) jazyka od jazyka sdělovacího (účelového).

Podnět k reflexi se vynořil z diskuze o možných korelacích a analogiích mezi pojmy literární kompetence a jazyková kompetence – téma lze rovněž uvést z hlediska sémiotických teorií jako hledání systémů transformací umožňujících vztahy mezi uměleckými projevy a běžnou komunikací. Byť z podobných východisek vychází např. literární historie, předpoklad funkční diferenciací mezi pojmy literární jazyk a běžná, účelová mluva se ukázal příliš sporným a povaha literárního jazyka nevyjasněnou k tomu, aby mohl být literární jazyk objektem takto situované komparace. Bylo třeba zvolit jinou perspektivu otázky: Jaké jsou distinktivní rysy literárního jazyka a jazyka běžné mluvy, je mezi nimi shoda ve všech charakteristických vztazích mezi prvky, nebo se mezi nimi vyskytují nápadné distinkce? Jaké kategorie argumentů vedou k vymezení těchto pojmů?

Otázku lze formulovat i přímo: Co víme o účincích literárního jazyka a co o účincích jazyka běžné mluvy? Případně ve shodě s logikou lingvistického obratu, jenž klade důraz na strukturující úlohu jazyka ve vztahu k myšlení a který přikládá reflexi řeči hodnotu skutečnosti: Do jaké míry a za jakých podmínek můžeme hovořit o jazyku literatury?

Jazyk běžné mluvy je běžně považován za součást sdělovacího jazyka (Mukařovský), nebo konverzačního jazyka (Havránek). V některých textech je používán synonymně pojem přirozená, nebo účelová mluva. Základní pojetí jazyka není zcela ustáleno, pohybuje se od znakového a symbolického systému, až například ke kulturnímu determinativu, současná dekonstrukce jej klade zpět do těla, obrat k praxi na individuální užití jazyka mluvčím, aktérem. Práce se tedy bude zabývat i základní otázkou jazyka.

Předmět práce je úzce vymezen: epistemologicky jím není literatura, avšak literární jazyk, naším cílem není interpretovat literaturu, avšak porozumět literárnímu jazyku. První část se věnuje načrtnutí základních kategorií: význam a charakter literatury, povaha literární vědy a teorie, text.

Práce je dílem určitého dostupného úhlu pohledu, nečiní si nárok na komplexnost, aspiruje pouze na to být článkem diskuze. Snaží se věnovat teorií a textům rezonujícím s položenými otázkami. Dále je třeba, v souvislosti se současnou teorií, načrtnout, jak, kde, kdy a proč cosi jako literární jazyk, respektive jazyk umění, může vůbec vznikat. Lze se posléze zaměřit na to, jakými účinky působí literární jazyk v literární komunikaci.

Pozorování tvůrčího procesu zahrnuje analytický modus literárněvědného postupu: jak je v textu jazykem utvářeno významové dění, a nebo jak se jazyk proměňuje čtením. Z hlediska literární vědy lze rovněž položit otázku: Jak čist literární jazyk, aby zůstal literárním jazykem? V praktické podobě pak: Jaké umělecké nástroje a jak používá autor, aby psal literárním jazykem? Tyto perspektivy, jež opouštějí pojetí literárního jazyka jako ideálního objektu, předjímá *paradigma obratu k praxi*; v našem případě je takovou praxí především výstavba díla, procesualita umělecké tvorby, básnický výkon, intence textu, problematizuje se pozitivně vymezená substancialita textu, přístup se dotýká filosofie literatury.

V prostředí literární vědy a teorie je pojem literární jazyk vymežován jako zvláštní způsob prezentace jazyka v poezii, nebo beletrii, i jako výraz slovesného (tranzitorního) umění. Nicméně jeho statut a pozice jsou z hlediska kulturních studií, prezentujících konstruktivistické pojetí interpretace, lingvistických koncepcí i z některých pozic literární vědy problematické a k jejich vymezení a definování se vztahuje řada hypotéz, které pojem literárního jazyka, jako prostředku umělecké tvorby, definují v poměrně širokém spektru od zvláštního jazyka, v němž se naplňuje smysl bytí, přes deformaci jazyka, nebo pouhé parazitující simulakrum, až po čistě teoretický konstrukt regulativu interpretace.

Argumentace je přitom značně rozsáhlá, rozporuplná, pojmově náročná a diskutabilní a zahrnuje řady knih a textů, včetně programových manifestů básnického jazyka.

Vzhledem k rozsahu se tato práce zabývá jen nepatrným zlomkem z nich.

Podobnou otázku klade v Krátkém úvodu do literární teorie J. Culler: „Je literatura zvláštním druhem jazyka, nebo je zvláštním užitím jazyka? Jedná se o distinktivně organizovaný jazyk, nebo je to jazyk, jemuž jsou uděleny specifické

výsady?“¹ Předjímá, že v literatuře jsou obsaženy obě možnosti: vlastnosti jazyka i pozornost zaměřená na jazyk – určit, do jaké míry je kategorie literárního jazyka uměleckou kvalitou a do jaké míry teoretickým konceptem, je nejisté a možné závěry jsou otázkou zvoleného přístupu. Ovšem mělo-li by být závěrem, že principy jsou otázkou přístupů, měl by být definován teoretický potenciál těchto přístupů. Povaha obou otázek nám neumožňuje bez konceptuální analýzy přímo soudit, zda námi zaznamenaná rozlišitelnost je korelátom rozdílu mezi funkcí a formou jazyka, pražský funkcionalismus používá vedle pojmu literární jazyk prakticky synonymně pojem poetická (tvůrčí) funkce jazyka, ta je však definována agregátem vlastností a jejím výsledkem je forma, tvar, útvar.

Pojem literární jazyk jako teoretický konstrukt a abstraktní pojem, je prostředkem, jímž bývá zvýznamněna určitá skutečnost a lidská zkušenost. Toto pojetí odpovídá strukturalistickému přístupu, v němž pojem, prvek je vymezen místem, jež zastává v soustavě pojmů, prvků a nikoliv výčtem svého obsahu, nerozumíme tedy za ním konkrétní materii, pevné zaklínění v soustavě pojmů pojmu literární jazyk umožňuje klasifikovat jako literární jazyk různé materie jazyka. Pojem vymezuje kategorii, jejíž analytické nástroje jsou nutné pro porozumění tomu, zda Holanův verš z básně *Květiny noční*: „*stříbrný úkol přivíraných řas*,“ (sbírka *Oblouk*)² je výraz, obraz, popis, symbol, náznak gesta, nebo něco jiného. Jsou to předem definované teoretické pojmy, jejichž prizmatem pozorujeme verš.

Této práci epistemologicky nejde o to, vysvětlit, co verš sděluje, nebo komunikuje, avšak porozumět, vypořadovat, lokalizovat čím je, jakým je druhem výpovědi, a čím jsou procesy, které mu umožňují být právě tím, čím je (obrazem, nebo parafrází, alegorií, nebo popisem etc), a ne něčím jiným. Případně na čem lze toto porozumění založit, zda na textu jako autonomní virtualitě, či na operacích, které realizuje autor, nebo na konstruktech, vynořujících se z kritického čtení. Lze předpokládat, že interpretace významů verše bude poukazovat na jazykové formy, a naopak. Jde tedy o to určit, jakými formami jsou podmíněny které významy a naopak, a zda tyto procesy lze lépe vysvětlit, pokud budeme chápat literární jazyk jako formu materie, nebo pojem.

Přihlédneme-li k tomu, že abstraktní pojmy neodráží lidskou zkušenost přímo, jak porozumíme momentu, kdy je báseň nejen jevem literárním, uměleckým, avšak i duchovním, nebo alchymickým, např. když kdy básník v poušti mluví k Měsíci, což je

¹ CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Host, 2015. ISBN 978-80-7491-233-7. 2015, s. 66.

² HOLAN, Vladimír, CHALUPA, Pavel a JUSTL, Vladimír (ed.). *Jeskyně slov*. 2., rev. vyd. Praha: Paseka, 1999. ISBN 80-7185-267-8. s.76

nepochybně žitá realita. Není-li čtení vždy esenciální oblastí žité zkušenosti, psaní jí je vždy a básnictví je jí enormně, někdy i jako podmínka stylu. To že literární jazyk nemá žádnou univerzální esenci, je dáno tím, že tímto pojmem označujeme různé esence umění, a tyto esence jsou náplní psaní. Zdá se rovněž, že dokonalá znalost termínů jako alegorie, obraz, gesto nám nepomůže automaticky identifikovat, čím tím je uvedený verš – tedy tu zřejmě může platit, že vzhled do textu je nemyslitelný bez znalosti „jeho jazyka“, tedy míry literární kompetence. Nicméně literární jazyk není jen cosi, podle čeho hodnotíme strukturu, systém, nebo tvar textu z optiky jeho anomálie či deformace vůči jazyku běžné mluvy, literární jazyk je zároveň cosi, co usiluje o to být moderní, inovativní a nepřekonatelný, dobýt obdiv a lásku, vonět, chutnat a zářit.

Vodítkem pro uchopení pojmu tak může být empirická, fenomenologická zkušenost, nebo reflexe, již artikuluje P. Cézanne: „To je třeba vyjádřit. A barvou, bez literatury. Jako to dělají Baudelaire a Zola, kteří pouhým řazením slov tajemně provoní celý verš nebo celou větu.“³ Na tomto místě není důležité, do jaké míry je představa vůně písma „reálná“, a zda pouto, jež je naznačeno, má původ v jazyce, nebo je spíše výrazem estetického soudu. Nejde ani o to, že myšlenka se týká vyjádření ostrosti borovicové vůně spojené s vůní luk, a že koresponduje s akcentováním autonomních vlastností barev a jejich modulací.

Jde o to, že fenomén vůně písma, buď jako jev, nebo jako impuls, se pojí výhradně s literárním jazykem, byť netvoří žádnou zákonitost, ani důkaz, ani nevyjadřuje poměry v literárním spektru. Specifická vůně literárního jazyka, jež inspiruje malíře, nám může sloužit jako metafora k tomu, že umění může být pocíťováno jako umění, a právě a výhradně jen jako umění může být zdrojem inspirace a vznikání nových materiálních produktů. Uvidíme, že podobných metafor historicky existuje celá řada, a že koncepty současné teorie nám umožní formulovat naši otázku zhruba takto: Jaké použité tvůrčí prostředky vytvářejí díla slovesného umění, která vyvolávají dojmy popisované pomocí metafor vůně, chuti a barvy?

Východiskem je tedy pro nás distinktivní vlastnost literárního umění projevující se jako *pouhé řazení slov* a vztahující se k jisté specifické průkaznosti signifikantní linie procházející výhradně literárním jazykem. Je zde tedy literární jazyk, označující cosi buď jako jev, model, funkci, vzorec, jsoucno, reflexi, koncept, předmět, regulativ, konstitutivní prvek, objekt nebo metodu, avšak bylo by zjevně paradoxem, pokud by, za situace, kdy se literární teorie stává součástí teorie diskurzů, existoval diskurz „psaní o literatuře“,

³ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. Praha: Odeon, 1989 ISBN 80-207-0087-0. s.29

a „literární diskurz“, alespoň v elementární rovině strategického pole, sám by jaksi absentoval; bylo by to paradoxní zejména v intertextuálních přístupech, které k literatuře přistupují jako k jednomu velkému korpusu.

Těmito a podobnými úvahami je fakticky vymezen rozsah a rozměr naší otázky. Tedy diskuzí, zda literární jazyk v nějakém smyslu poetiku transcenduje, ať již formou umění, esence, procesu, nebo tvůrčí operace, nebo zda jazyk literárního díla je zcela vyčerpán analytickými nástroji poetiky, a slouží jako regulativ interpretace jen k teoretické komunikaci o umění. V prvním případě by literární jazyk vykazoval specifické a distinktivní vlastnosti, struktury a vztahy, v druhém by se lišil pravidly, byl by otázkou úhlu pohledu.

Filosofickým východiskem pro nás mohou být, jak rozvedeme, práce H. Arendtové, či G. Bachelarda, kteří poskytují argumenty pro určení literárního umění jako specifické hodnoty, kvality, či ontologické entity, pak by jeho jazyk měl patřit k podstatě tohoto jsoucna. Vedle toho lze citovat např. M. Blanchota, jenž hodnotí literární prostor jako svébytnou skutečnost, v níž se mění podstata a smysl řeči, nikoliv jako nápodobu skutečnosti, nebo její nereálný dodatek. Zde by se úvaha z hlediska položené otázky měla týkat základní dimenze literárního díla a přemýšlení o literárním díle jako slovesném (tranzitorním) umění. A to jak v možnosti interpretace literárního díla, tak především definice tvořivých způsobů, vkladů, motivací a strategií, jež se podílejí na jeho vzniku, tedy na formování imanentních kvalit, schopných vyvolávat čínorodé impulsy. Chápeme literární jazyk spíše jako umělecký nástroj, než jako prostředek komunikace, byť estetické dorozumění, které je smyslem díla, může být teoreticky rozprostřeno mezi oběma těmito póly.

V tomto smyslu rozeznáváme dva metodické přístupy literární analýzy: poetiku a interpretaci. Zatímco interpretace vychází z momentu posledního stadia textu, poetika směřuje spíše opačným směrem, k preterminálním regulativům, tedy k intelektuálním produktům, které ještě nemají žádnou gramatickou spojitost s finálním textem, aniž by nutně znamenaly předjazykovou skutečnost.

Po zvážení metodických překážek, které plnou z víceúčelové formace poetiky, se budeme rovněž tázat, zda se konkrétní teoretické předpoklady existence či neexistence básnického jazyka naplňují, či nenaplňují v konkrétních literárních dílech. Metodickou cestou bude poetický popis knihy M. Ajvaze Druhé město, neboť autor se zabývá pojmy fenomén, struktura a smysl jak tvůrčím způsobem, tak rovněž jako filosof.

K naznačení distinktivních rysů obou potenciálních kvalit: literárního jazyka a jazyka běžné mluvy bude však třeba rovněž načrtnout základní lingvistický horizont jazyka i výpovědi – jak na pozadí diskurzu podle Foucaultova výkladu, tak podle lingvistiky.

Porovnání obou sledovaných kvalit by mělo zaznamenat buď dokonalé splynutí obou horizontů, anebo diskrepance. Tyto dva soubory, literárních textů a promluv běžné mluvy, je nutno porovnávat spíše od ideálního celku, než od možných shod či neshod konkrétních prvků (vztahů mezi nimi) na různých řádech souborů. Kritickým momentem pro toto srovnání je pojem text jako to, co je dáno. Tento přístup bývá označován jako normativní: klíčovým místem pro definování literatury je text vykazující charakteristické znaky jako jsou fikčnost, tvořivost, estetika, autorská licence, polysémie etc.; v tomto bodě bychom tedy mohli sledovat sémiotické hledisko. Nicméně aktérský přístup praxe pro nás znamená zejména strategie použité při výstavbě díla.

Neurologická potvrzení Sapirovy–Whorfovy hypotézy,⁴ podle níž je, v důsledku, pojetí reálného světa vystavěno na jazykových zvyklostech, jež pak předurčují určitý výběr interpretace reality, mohou nastolit otázku: Pokud se někdo narodí s literárním, básnickým talentem, jak to podmiňuje jeho pojetí reality, jak to tvaruje mozek? Co tento objev znamená pro konstituci básnického jazyka? V tomto smyslu se u mnoha myslitelů setkáváme s identifikací řeči a myšlení, přičemž lze soudit, že řeč formuje myšlení, vytváří jazykový obraz světa, nebo naopak, myšlení utváří řeč.

Tato analogie řeči a myšlení je někdy argumentem ve prospěch interpretace myšlenky. Je samozřejmě pravda, že čtení neprobíhá na papíře, ale v hlavě, nicméně, a na to konstruktivismus rád zapomíná: tento proces, odehrávající se v mozku, je řízen intencionalitou textu. Filozof John R. Searle v této souvislosti naznačuje, jak málo přítom interpretace, spoléhající a priori na logické vývody opřené o dobový diskurz, bere v úvahu samotný mozek, jako dobře zjevné centrum myšlení, za jehož nejdůležitější vlastnosti považuje vědomí, intencionalitu, subjektivitu mentálních stavů, mentální kauzace.⁵

Vedle definování diskurzu a výpovědi, která ostatně se váže spíše k pojmu řeč (parole), než k pojmu jazyk (langue), tak budeme muset obrátit pozornost i k teorii jazykového obrazu světa, směrem k oblasti kognitivní lingvistiky. Vzhledem k tomu, že diskursivní přístupy preferují jazyk spíše jako parole, a teorie jazykového obrazu jazyk

⁴ Science direct, Neurolmage 15. 4. 2023 *Native language differences in the structural connectome of the human brain*. Přístupné z <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811923001015?via%3Dihub>

⁵ srovnání SEARLE, John R. *Mysl, mozek a věda*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0509-7. s.16-17

jako langue, nemusí se tyto paradigmaticky odlišné roviny zcela vylučovat. K posouzení forem sentence a narativu, a k určení literárního jazyka jako invence, tedy jako uměleckého výrazu, nebo naopak kritického konceptu, je možné použít i lingvistickou analýzu.

O teoretické propojení obou rovin, tj. básnický jazyk a běžná mluva, usilují moderní i postmoderní strukturalismus, post-strukturalismus a dekonstrukce, respektive strukturální poetika, do níž pronikají tyto přístupy a pojmy, a to jak po stránce literárněvědní, tak lingvistické.

Cílem poetiky vůbec je pochopení individuality básnického díla prostřednictvím jeho struktury, systému, tvaru nebo řeči. Strukturální poetika je komplexním pojmem a zahrnuje spektrum možností, jak lze přemýšlet o architektonce a instrumentaci uměleckého díla. Orientačně budeme vycházet zejména z prací J. Cullera a sémiologického přístupu R. Barthes, neboť tito autoři se věnují nejen literatuře, avšak v zásadní a podrobné míře i struktuře a lingvistice. Oporou nám budou myšlenkově blízké náhledy L. Doležela. Otevřená myšlenková východiska poststrukturalismu nám umožňují metodicky překlenout paradigmatické překročení mezi literaturou a lingvistikou. Z dalších autorů se vracíme k zakladatelům české poetiky Mukařovskému a Jakobsonovi, lze jmenovat rovněž R. Ingardena, N. Goodmana, J. Kristevu, U. Eca, M. Foucaulta etc.

Metodicky tak v naší práci v úvahu připadá literární analýza jako analýza uměleckého literárního textu, tedy metoda, která zkoumá jednotlivé složky díla, přičemž její důraz může být kladen na ideovou, tematickou, jazykovou složku. Východiskem analýzy je především poetika, která na identické pojmové rovině zahrnuje jak tvůrčí princip a zkušenost, tak předmět analýzy i metodu. Její povaze nutně přísluší polarizovaný výklad; jde výslovně o to, rozlišit vytvářenou skutečnost od názoru interpretace, respektive výraz (význam) a smysl, který text dává v recepci, a to z důvodu toho, že případné směřování a inverze jsoucna vedou k neúplným hypotézám. Ani v poetice nelze mísit fakta s jejich hodnocením, realitu s konstrukcí interpretace.

Naším metodickým postojem bude spíše pozorování a pochopení než vysvětlení. K metodě patří induktivní přístup, neboť nebudeme nic generalizovat. K metodám patří literárněvědní metody poetiky: literární a lingvistická analýza, analytické (procedurální) čtení (close-reading) soustředěné na detail narativní struktury a souvztažnosti významů,, hermeneuticky otevřený posun, logicko-analytická úvaha, fenomenologie, strukturální analýza a kritická soudnost. Pomocnou metodou bude zřejmě i experimentální model, z jehož optiky se pokusíme vytyčit pole, v jehož rámci se budeme promlouvat, diskutovat,

narativitou, lyričností a ontologickými diferencemi mezi těmito perspektivami zabývat, abychom se pokusili je více objasnit. Zdá se, že v jistém smyslu slova nejsou obsahem zkoumaného předmětu, ale jeho povrchem, jakkoliv zůstáváme na rovině textu. Pod povrchem jednotného organického vzhladu syntetické textury se mohou ukrývat ontologicky různé podstaty.

Některé průběžné vývody a argumenty práce jsou ilustrovány výstupy z dílčí korpusové analýzy. Její součástí jsou v zanedbatelné míře detaily z díla Básníka Ticho, neboť autor bakalářské práce je mínění, že je obeznámen s úmysly, příčinami a důsledky díla autora. Všechny tyto příspěvky jsou náležitě citovány. V práci jsou rovněž využity, přeformulovány, poznatky ze dvou seminárních prací, první se týká Barthesova Úvodu do struktury vyprávění, druhá obecných přístupů k jazyku.

Při psaní práce jsem z praktických důvodů používal citační normu bibliografické citace ČSN ISO 690 v poznámkách pod čarou, rozhodl jsem se ji ponechat, byť to patří spíše ke zvyklostem sociálních věd, proto aby posuzující a hodnotitelé měli okamžitý přehled. Tam, kde je pozornost soustředěna k jednomu dílu a kupení poznámkového aparátu by zmnožovalo rozsah práce, je celá citace uvedena u prvního odkazu k dílu, u dalších odkazů je v závorce uveden odkaz na plnou citaci.

1. ČÁST

VYMEZENÍ POJMŮ A KATEGORIÍ Z POHLEDU MYŠLENÍ O LITERATUŘE

1.1. OBECNÉ PŘEDPOKLADY PŘÍSTUPŮ K LITERÁRNÍMU DÍLU

Bakalářská práce vychází z předpokladu, že umění lze pocíťovat jako umění, tím je dán jistý rozdíl mezi jazykovým útvarem pocíťovaným jako umění a jazykovým útvarem chápaným jako informace. Za literárním dílem vnímáme především umělecky pojatý text, charakterizovaný svou smyslovou názorností a citovou zaujatostí. Vzhledem k tomu se z mnoha různých přístupů k literatuře zaměříme na ty, jež souvisí s položenými otázkami, sledujícími literaturu jako slovesné umění.

Obecné předpoklady chápání literatury a základního charakteru literárního díla se vyvíjejí i díky novým teoriím a kulturním studiím směrem k významu, funkci, modalitě, recepci a užitku literatury. Vyměřování významů může být mnohotvárné, avšak koncepty významu, funkce i smyslu by se z hlediska poetiky měly odvíjet od aspektu jednotlivého díla, měly by tedy vycházet z nominalistické, respektive konceptuální perspektivy, a soustředit se v díle na přítomnost literárních hodnot, k nimž patří komplexita, inovace, invence, estetická motivovanost, schopnost vhledu a nadhledu, hlubinný ponor, aktualizace smyslu, potenciální přínos pro čtenáře. Tyto autonomní umělecké hodnoty jsou postaveny do protiváhy, nebo přímého protikladu k hodnotám náboženským, morálním, politickým, utilitárním etc.

Literatura může nést různé druhy významu; jiný význam má jako proces, jiný jako konečný stav; opozice tvoření a poznávání umění je jednou z hlavních myšlenkových os teorií i metod. Obecně je význam chápán jako převzetí smyslu díla vědomím čtenáře, je to transcendentní princip. Nicméně předpoklad souvztažnosti mezi hodnotou umění a mírou reakce veřejnosti je podle N. Frye mylný,⁶ jako kritik pak vychází z polysémního, polyfonního mnohonásobného významu literárního díla. Význam je pro něj synonymem pojmu jednota struktury. Jeho kritický zájem se mj. zabývá podstatou formy a jejím vztahem k látce a obsahu, verbální struktury jsou v jistém smyslu vyobrazením myšlení. Je otázkou, do jaké míry je myšlenka uměleckého tvoření determinována myšlenkou běžné komunikace, a do jaké míry myšlení formuje význam díla. Obecně jsou měřítko významu

⁶ srov: FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Teoretická knihovna. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3. s. 19

relativní. Tato praxe vede některé autory, aby vedle významu určovali jako podmínku literatury aktuální umělecký prožitek, reálný impuls.

Jiné druhy významu nabízí otázka vztahu literatury k poznání: od přesvědčení, že literatura je nástrojem poznání, až po tvrzení, že literatura je nástrojem jeho znejistění, – a zcela jiné významy otázka vztahu literatury a skutečnosti: od objektu, v němž se završuje smysl bytí, až po simulakrum, což úzce souvisí s otázkou jazyka, jehož význam v literatuře může být rozprostřen od vynalézání jazyka až k jeho krizi. Ontologicky tedy můžeme literaturu chápat jako specifickou ontologickou entitu, nebo jakousi umělou doložku ke skutečnosti. Význam literatury lze rovněž chápat na rovině komunikace. Takový přístup míří k teorii komunikace a řečových aktů. Ocítá se tedy v možném paradigmatickém rozporu s teorií, neboť klade důraz na nominální roli autora, jehož význam by se tak kvantifikoval přímo v procesu psaní.

Byť zájem je veden od lingvistických vzorců ke kulturním schémátům a reprezentacím, význam literatury nemůžeme nikdy soudit bez toho, abychom určili, co je kniha. Kniha je minimálně něco, co klade nárok na myšlenkovou pozornost. Je to tedy věc, jejíž skutečný obsah je součástí nadsmyslna, a je charakterizovaná ambivalentním vztahem k času a prostoru. Obecně jsou takto formulované významy rozloženy mezi intenci, psaní, text, kontext a zkušenost čtenáře. Přiblížení a uchopení významu má epistemologický rozměr a váže na sebe zvolené způsoby analýzy. Analýza se bude lišit, budeme-li za význam považovat spíše opis skutečnosti, nebo specifickou skutečnost, literárnost nebo reprezentaci, etc. Je-li pro nás však kritickým momentem analýzy pojem text, budeme chápat literaturu především v koncepcích textu literárního díla.

Dva základní principy založení literatury, známé již z Antiky, se v praxi propisují dodnes: psaní jako fatalita diktovaná universem oproti tvůrčím doktrínám, programům a projektům. Spirituální založení se přitom nemusí týkat výhradně poezie: „Ony stránky, které spisovatel přivedl na svět jakoby bezděčně, ony nenucené stránky, ona ztracená slova jako by obnažovala existenci jakési vyšší síly, jež je diktovala. Romanopisec, více než tvůrce v pravém smyslu slova, by tedy byl jen prostým prostředníkem mezi obyčejností smrtelníků a obskurní silou, čímsi nadlidským, věčným duchem, bohem...“⁷

Na přebalu básnické sbírky Kamila Boušky *Hemisféry* je vytištěn podtitul, motto, knihy: „Sotva dýchám, ale sypu ze sebe divné věty, a nevím, kdo to mluví.“⁸ Zde se však projevuje souvztažnost poezie: výpověď můžeme chápat ve vztahu k duchu, ale ironicky

⁷ ROBBE GRILLET, Alain. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970s.8

⁸ BOUŠKA, Kamil. *Hemisféry*. Praha: Fra, 2015. Česká poezie (Fra). ISBN 978-80-7521-031-9.

i ve vztahu k subjektu, respektive imaginárnímu hlasu: Kdo je to ten Bouška?

Pozicí imaginárního hlasu, fiktivního subjektu básně, se spirituální založení poezie objevuje v racionálnější míře nejen v současném myšlení o literatuře, avšak i v platných teoretických konceptech. Literární vědec J. Culler tuto pozici prezentuje v Krátkém úvodu do literární teorie, v Teorii lyriky s ní naopak vede závažnou polemiku. Není totiž jasné, odkud tento hlas mluví. Touto pozicí je nicméně do textu implantována *řeč*. Závažná role tak může připadnout vnitřnímu hlasu: pro Sókrata je podmínkou filosofie, pro psychologii podmínkou vývoje, v literatuře může být podmínkou textu tam, kde autoři přísahají, že zapisují text, který četli ve snu, nebo „text“, jenž slyšeli z nebe; vnitřní věštecký hlas je konstantou Rilkeova díla. V této konstelaci by šlo tedy o vnitřní hlas básně, jenž neslyšíme, avšak můžeme mimoděk zaslechnout, Tomu odpovídá názor zastávaný Gastonem Bachelardem, že zakladatelským místem poezie je duše.

Heidegger byl přesvědčen, že poezie vysvětluje a ospravedlňuje svět, a toto mínění převzali např. Gadamer, Norberg-Schulz a další. V Heideggerově pojetí literatury umělecké dílo nabízí možnost zaslechnout hlas bytí. Lze předznamenat, že Heidegger ztotožnil řeč s myšlením. Platí-li pak Heideggerova definice, podle níž myšlení patří k bytí, pak by měl být význam literatury dán povahou vztahu myšlenkové pozornosti – k níž impulsem je doličný text – k potenciálním modalitám bytí. Zhruba: do jaké míry se kryjí zdroje myšlenkového zájmu s verbálním potenciálem knihy. Básnění a myšlení jsou rozdílné v bytnosti, mohou být však za jedno, mohou najít společnou řeč.

Otázkou je, zda jazyk poskytuje substanci nezávisle existujícím myšlenkám, nebo zda je myšlení jazykem determinováno, teoretické předpoklady vztahu myšlení a řeči jsou modifikovány výsledky přírodní vědy, což bere v úvahu i tato práce. Jde například o demonstraci toho, jak handicapovaný člověk píše představou myšlenky přímo na monitor počítače, nebo jak voják představami (telepaticky) naviguje robotického psa; stejně jako neurologické potvrzení Sapirovy-Whorfovy hypotézy, podle níž jazyk determinuje myšlení. Jazykový kód je tak teorií světa, v níž jazyk vytváří vlastní kategorie. Své vlastní kategorie v jazykovém obrazu světa vytváří i literární jazyk, aby mohl pojmut myšlenky, jež lidstvo nepředjívalo.

H. Gadamer, který v umění viděl jeho antropologické základy, v *Aktualitě krásného* (Die Aktualität des Schönen)⁹ hledá jako filosof legitimitu a význam fenoménu umění v oblastech blízkým pojmům hra, symbol, slavnost, jakkoliv obecně významy literatury generalizuje ve vztahu k historicitě, na čemž zakládá svou hermeneutiku; význam

⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003. ISBN 80-86138-48-8

literárního jazyka je dán splynutím s jeho historickým horizontem, respektive variabilním sepětím díla s procesualitou světa. V díle *Pravda a metoda* pak nově interpretuje základní otázky: Co je významem literárního textu? a pod, zdůrazňuje nutnost hlubšího porozumění významu uměleckého literárního díla, jež je skryt za běžnými významy. Tím orientuje hermeneutickou koncepci jako interpretaci smyslu, který není uložen v díle a vyžaduje pochopení, toto je podle Cullera podmíněno literární kompetencí, podle P. A. Bílka recepční strategií.

H. Arendtová konstatuje, že: „Neexistuje vůbec žádný účel, který by plnilo umělecké dílo v podobném smyslu, v jakém je účel židle uskutečněn jen tehdy, když na ni někdo sedí.“¹⁰ Stanovisko konstatující estetický objekt a zohledňující estetický potenciál, se příliš neliší od určení umění Kantem. Stupeň světského charakteru je v případě literatury blízký nule, podle Arendtové je báseň věcí, jež je nejméně věcí ze všech věcí světa, zůstává nejtěsněji připoutána k myšlení, a i proto význam literatury nelze hledat analogicky k pojmu produkt, může být naplněn jen tím, že ve své trvanlivosti manifestuje stálost světa a poskytuje smrtelným bytostem ne-smrtelnou vlast, což Arendtová tematizuje básní R. M. Rilkeho. Estetickým hodnotám se zde přikládá velká váha.

Filosofické východisko, jež modeluje Arendtová na základě myšlenek Merleau-Pontyho v *Životě ducha I*, konstatuje, že myšlení je ekvivalencí řeči, a že „umístění řeči postrádá všechny přísně funkční vlastnosti“¹¹. Výsledky přírodní vědy týkající se vztahu řeči a myšlení však poukazují na intenzivnější a komplexnější modalitu a entropie, než se předpokládalo a soudilo. Ve svém důsledku umožňují přijímat a vytvářet koncepce, které byly dosud považovány za příliš fantastické, zodpovědět otázky a paradoxy, které se zdály nevysvětlitelné. Mohou například poskytovat určité vodítko pro vysvětlení selhání géníů v literatuře. Jde o případy úspěšných mužů, u nichž se jaksi samozřejmě jevil předpoklad reprezentativní jazykové kompetence, a u nichž se takto předpokládalo, že své myšlení snadno přetransformují do literárních děl úžasné dokonalosti. Jejich ambiciózní pokusy však nekončily dominancí nad světem literatury, právě naopak. Absolutorium řeči se nepotvrdilo.

Druhou stranou téže mince je ztroskotávání básníků v autentickém prostředí běžné mluvy. Opět je zde společenský předpoklad: básníkům má stačit radost z básnění, jejich talent může najít široké uplatnění mimo tvorbu a dílo. Tak tomu není, jak jsme svědky po celou historii. Lze uvést např. J. Seiferta, Holana, jenž ve 30 letech odešel do invalidního důchodu, a založil tak společenskou tradici, v jejímž pozadí je boj o čas pro tvorbu – ten

¹⁰ ARENDT, Hannah. *Vita activa, neboli, O činném životě*. Praha: OIKOYMENH, 2007. ISBN 978-80-7298-185-4. s. 214

¹¹ ARENDT, Hannah. *Život ducha*. Praha: OIKOYMENH, 2020. ISBN 978-80-7298-168-7. s. 37.

géniové nepocit'ují a výsledek tomu odpovídá.

H. Murakami v knize *Spisovatel jako povolání* naznačuje, že je to právě tento Boj o čas, a v něm aplikovaná vytrvalost, z čeho se rodí „mandát“ spisovatele. Autor vyvíjí celé komplexy strategií, jak dostat „čas na svoji stranu“. Do jaké míry se tato holá skutečnost propisuje do formátu a jazyka díla, současné teorie neuvádí. K literárnímu krachu „géniů“ se Murakami vyjadřuje shovívavě: prostě jen upadají do zapomnění. Pojem mandát je u něj synonymem pojmu kompetence, jenž používá méně. Vyhýbá se sice definici vlastního pojmu, naznačuje však, že vedle talentu jde o vnitřní energii toho, kdo nemůže bez psaní být, a tato nezlomná energie působí na skutečnost, že se autor nenechá od psaní odradit; zásadní součástí spisovatelské kompetence je umění získat čas pro tvorbu. Čili tato podmínka tvorby – autor – je otázkou delšího časového horizontu. Mandát/ kompetence je charakterizován tím, co zná spisovatel, a co opomíjí teoretik: „Sedíte o samotě zavření v pokoji a jako o život se hrabete v textu, se kterým ne a ne hnout pořádně z místa. Sedíte u stolu a lámete si hlavu celý den, abyste alespoň trochu stylisticky vylepšili jeden pitomý řádek, a nakonec vám za to nikdo ani nezatleská... Přesně takové je psát. Stojí to čas, námahu a spoustu nervů.“¹²

Píše, a v tom se shoduje s dalšími autory, že pro psaní není třeba ani tak logika (logika řeči narušuje spád vyprávění), jako určitý registr (kartotéka), nejlépe na sobě prožitých situací, postřehů, atmosfér a nálad – podmínkou psaní je životní zkušenost, nejlépe satori, ideální je, pokud je každyčický kousek textu krytý „*solidní měnou autorových zkušeností*“ (MURAKAMI, 2017, s. 163) Murakami tvrdí, a v tom se rovněž shodne s dalšími, že impulsem pro psaní bylo bezprostřední vědomí, že mu nějaká zvláštní síla poskytla příležitost psát. To, co hledá je řeč vzdálená od jazyka a systému čisté literatury: přirozený autorský hlas, jenž přirovnává k psaní hudby, ten reprezentuje individuální tvůrčí vize a individuální tvůrčí procesy. Vyjadřuje se rovněž k literární hodnotě, již chápe jako originalitu díla: jedinečný styl zahrnuje zvuk, text, formu a odstín, a musí být okamžitě (fenomenálně) rozlišitelný. Podmínkou psaní je vnitřní svoboda, spisovatel musí být spíš svobodným člověkem než umělcem. Na kvalitě (jazykového) materiálu příliš nezáleží, nepostradatelné je kouzlo, které z něj vytvoří literární text.

Psychologií tvorby se zda zabývat nemusíme. Jeden poznatek je ovšem rovněž obecný a společný: pokud autor vytvoří postavy, postavy začnou jednat a mluvit samy – práce pak pokračuje automaticky a horečnatým tempem, ať již je postavou muž, nebo žena; dítě, nebo stařec – tuto obecnou zkušenost půjde do teoretických vzorců převést jen těžko, je však možné se dovtípit, že právě tento divotvorný život literárních postav je silným

¹² MURAKAMI, Haruki. *Spisovatel jako povolání*. Praha: Odeon, 2017. ISBN 978-80-207-1761-0. s. 16

zdrojem vůní, chutí a světelných září. Zkušenost čtenáře popisuje následovně: „Citová pohnutí vyličená v knihách jsem prožíval, téměř jako by šlo o má vlastní, svobodně jsem se pohyboval v čase a prostor fantazie, spatřoval jsem tam nejrozmanitější podivuhodné krajiny a nechal se prostupovat nejrozmanitějšími slovy.“(MURAKAMI, 2017, s. 153)¹³ S Mukařovským jej spojuje přesvědčení, že literární imaginativnost je přímým protipólem utilitární efektivity sdělení, tato má svůj podíl na katastrofě ve Fukušimě.

Tyto umělecké *pravdy* tematizují dvě základní fakta: 1) text je především výsledkem toho, co autor umí dodat sám, ne, co je v teoretických předpokladech literatury a diskurzu – autor by chtěl napsat lehkou, dobře prodávanou knihu, ale neumí to, umí jen umění. 2) pod každým místem definitivní podoby textu se skrývá textový obsah, který byl v procesu psaní přepsán; text je svou povahou palimpsest, jenž vyrůstá z textu, který bude navždy neznán, v jeho růstu se aplikují tisíce nejrůznějších uměleckých motivací, a je výsledkem jakéhosi seberůstu. To jsou dvě fatální okolnosti, které vymezují procesualitu tvorby, a tedy i poetiky, nebo narativního umění.

Maurice Blanchot (1907 – 2003) ve svých esejích obrací pozornost k psaní, *écriture*, které je primárně obrazem řeči, nikoliv tedy nápodobou skutečnosti. Základními charakteristikami psaní je osamělost, absence času, prostoru a bytí, a fascinace. Předpokladem literatury je fenomén literárního prostoru. Poněkud jiný význam má pojem literární pole, z jehož vrstevnatých dynamik a zápasů Pierre Bourdieu odvodil pojem sociální pole, na tyto procesy nás odkazuje Michel Houellebecq v Rozšíření bitevního pole. Téma literárního prostoru je rozsáhlé a hluboké, v této práci ilustruje možnost přístupu k literárnímu dílu – nicméně z hlubokých úvah M. Blancjota lze rozhodně přijmout předpoklad, že literární prostor je svébytné metafyzické jsoouco virtuální povahy – jeho principem je proces psaní.

Řeč v literatuře je vůči běžné řeči jako obraz vůči věci. Báseň je ontologicky konstituována tím, že není běžnou mluvou, avšak obrazem řeči – nikoliv tedy tím, že obsahuje signifikantní rysy: figury a tropy. Slova v básni nejsou znaky, ale obrazy, kterými nikdo nemluví – tím se naznačuje možný klíčový okamžik: jazyky mohou zdánlivě splývat, neboť se za nimi rozumí stejné znaky hláskové abecedy, jen obdařené pokaždé jinou funkcí, ale pokud hláska může pod povrchem měnit skupenství, tj. může být znakem mluvy, nebo obrazem psaní, značně by to ovlivnilo naše vnímání literárního jazyka jako skutečné formy invence ve formě obrazné řeči, respektive jako možnosti tuto formu využít. Pojetí takového obrazu má hluboké metafyzické základy, stejně jako jeho hlavní koncept,

¹³ MURAKAMI, Haruki. *Spisovatel jako povolání*. Přeložil Tomáš JURKOVÍČ. Světová knihovna (Odeon). Praha: Odeon, 2017. ISBN 978-80-207-1761-0. s. 153

jímž je literární prostor, a tyto metafyzické základy nám rozsah bakalářské práce neumožní redefinovat, podstatné je, že obraz vyžaduje smazání světa a návrat k indiferentnímu základu, není tedy druhem nápodoby.

Svou představu řeči tematizuje na Mallarmého tvůrčím konceptu, jenž je zaměřený na akt psaní, ten rozlišuje dvojí stav řeči. Stav běžné mluvy je stav surový a bezprostřední, stav literárního jazyka je stav esenciální. K surové řeči však patří i vyprávění a popisování, jejím principem je přiblížení věci, zatímco esenciální řeč věc vzdaluje. Nad tímto protikladem je myšlení, jako nejvyšší jazyk, jenž je ovšem nepřítomný. Z této nepřítomnosti povstává „babylón“ jazyků a rozmanitost idiomů. Postupovali-li bychom opačným směrem, a hledal společný základ psaní a mluvy, našli bychom jej vysoko v nepřítomnosti.

Esenciální řeč je však zároveň myšlení vzdálena. Surová řeč obecně, i jako podoba myšlení, nevyjadřuje pravý stav světa, je arbitrární – slovo *jour* je zvukově temné, slovo *nuit* zahřívá, píše Mallarmé. Avšak napsáním slova *Noc* činíme cosi intimního o sobě – a v tom je báseň, tedy esenciální řeč, vyšším komplementem jazyka, kterým básník *odměňuje nedostatek jazyků*. Tento komplement jazyka přichází z ticha a zase se do něj vrací, přesněji řečeno: přichází z adaxiální vrstvy ticha a vrací se do abaxiální vrstvy ticho, což není jedno a totéž. Tato diferenciací je **stav silence**. Naopak surová řeč se odmlčuje, neboť v ní promlouvají jsoucna, v důsledku utilitárního užití arbitrárních znaků – tento stav je **stav quiet**. Jestli však je literární jazyk jazykem, jímž nikdo nemluví – je tím koncept *langue* postavený na pojmu *écrire* v zásadním rozporu s konceptem postaveným na pojmu *parole*, jímž, v ideálním případě, např. podle pokračovatelů Benvenista, mluví všichni. Podstatou esenciální řeči, že slova mají imanentní význam samy v sobě, jsou bytím o sobě, řeč se mluví sama sebou – což je jedna z možných odpovědí na Bouškovu otázku. Na toto ontologické pojetí navazuje Ponge, který vytváří báseň-věc, cosi, co je samo ze sebe formou, existencí a bytím, tedy pojmový i věčný protiklad *mimésis*.

Obrat k praxi, který se zde nastiňuje, není obratem k autorovi, jenž má u Blanchota roli, která anticipuje Barthesovu smrt autora: zde cituje Mallarmého, který je přímou anticipací Barthesa: „Kdo hloubí verš, umírá, potkává svou smrt jako propast.“¹⁴ Literární prostor je v tomto pojetí živěn životem autora, který v něm umírá. Obrat k praxi je obratem k výstavbě textu, k psaní. Toto nám poskytuje poukaz transformovat vztah mezi literárním jazykem a přirozeným jazykem na vztah: psaní a hovor, psaná řeč a řeč hovorná, text a hovor. Tato transformace nám umožní nejen lepší srozumitelnost, je rovněž logická: v prostředí běžné mluvy neřešíme, jaký je dopad věty v hovoru: „Jste propuštěni!“

¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *Literární prostor*. Praha: Herrmann, 1999. s.38

na recipienta, nezkoumáme, zda je recipient dotčen, nebo rozhořčen. Zkoumáme však, zda a do jaké míry a za jakých okolností, může být věta performativem. Analogicky nás tak nemusí zajímat, zda je případný čtenář fascinován, či jen zírá na napsané řádky. To, co nás zajímá, je psaní. V něm se logicky žádný performativ nevyskytuje, to, co se odehrává, je performance. Čili to je protiklad postavený na popisu vlastností: psaní definuje performance, hovor definuje performativ.

Filozof Gaston Bachelard (1884 – 1962) v *Poetice prostoru* (1957) konstituuje filozofii poezie na momentu přímé ontologie básnického obrazu, která se mj. vymyká kauzalitě. V té souvislosti Bachelard uvádí podobný argument jako později Culler z pozice strukturalismu: „skutečná měřítká bytí básnického obrazu (...) nacházíme v opaku kauzality, ve *zvučení, ozvuku* (retentissement)¹⁵. Vlastní bytí básnického obrazu jako evidentního samostatného jsoucna se zakládá na zcela nové kvalitě, jejíž povahu básnický obraz vytváří například rezonancí vzdálené minulosti; básnický obraz je definujícím, symptomatickým prvkem poezie.

Vznik poezie umístil do duše, jako její přímý výtvor; v jiném úhlu pohledu chápe poezii jako fenomenologii duše, pro její definování si vybral citát Pierra-Jeana Jouveho: *Poezie je duše zahajující formu*. Poezie je sice ovládána emocemi a vášněmi, nicméně jejím jádrem je sféra čisté sublimace. Důkazem o existenci duše je pro něj vnitřní vidění. Literaturu chápe jako ontologickou substanci, respektive jako fenomenologický jev. Sdělitelnost básnického obrazu je ontologickou skutečností, studium obrazu umožňuje fenomenologie obraznosti, jako „...uvažování o východisku obrazu v individuálním vědomí...“.(BACHELARD, 2009, s. 10). Metodologickým prostředkem pronikajícím do zvukovosti (sonority) zvukového jsoucna básnického obrazu je fenomenologie orientovaná podle fenomenologická kosmologie Eugéne Minkowského, k jehož tezí patřilo, že poetická atmosféra je součástí universa, a směřuje tedy vstříct kosmologii.

Fenomenologie obraznosti umožňuje obnovit subjektivitu obrazů a zároveň měřit, zvažovat rozsah, sílu a smysl jejich trassubjektivitu. Východiskem je přesvědčení, že ze své podstaty je básnický obraz proměnlivý, není tedy konstitutivní jako pojem. Jakkoliv toto východisko směřuje metafyzickým směrem a k tématům vědomí a čtenář, to, co jsme přijali za jistý druh samozřejmosti, že pojem literární jazyk bude možné celkem snadno přijmout a vysvětlit jako teoretický konstrukt, je tímto názorem znesamozřejmáno. Logice tohoto názoru odpovídá vznešený požadavek nechápat básnický obraz jako předmět, avšak uchopit jej jako specifickou skutečnost, výtvor vědomí. Tato skutečnost – a to je tvrzení,

¹⁵ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2 s. 8

jež se v prostředí literární teorie relativně ustálilo – nemusí dojít k plné konstituci, aby plnilo svůj účel: niternou zkušenost. Analogicky k tomu básnický obraz nemá žádný jiný význam, než básnický význam. V analýze tak nejde o psychické, ani sociální dojmy, avšak o nový logos, který přichází z prostoru, jenž předchází řeči; logos je pak ontologicky identifikován se vším, co je v člověku specificky lidské.

Fenomenologická analýza básnického obrazu sleduje dvě osy: hojnost ducha a hloubku duše. Operační nástrojem je *topoanalýza*, toponymie, jež zkoumá prostory řeči. Topoanalýza se zabývá tím, jak se prostor podílí na významové stavbě textu, u Bachelarda je podkladem pro topografii intimity duše i její vnitřní konstituce a archeologie. Intimita duše, respektive její naladění, je ilustrována poetikou domu; topoanalytický přístup se objevil nejen v teorii, ale i v tvoření: za současný výraz lze považovat například báseň: *Básně mají okna* (inc. Básně mají okna velikosti T-72 (BÁSNÍK TICHŮ, Play off, 2015). Poukaz je oprávněn snad tím, že teoretický přístup nachází přímou analogii v praxi, což princip oživuje a zpřítomňuje. Obecně v těchto filosofických přístupech vystupuje do popředí intuitivní aspekt díla, jehož prostřednictvím je podstata literárního umění definována jako stadium duchovního života, bytí.

V jiných přístupech může do popředí vystupovat jako podstata signifikantní forma (strukturalismus), vyjádření emocí prostřednictvím smyslového média (Tolstoj), morfologicky chápaný komplex vzájemně (organicky) souvisejících částí (zde bychom mohli řadit F. X. Šaldu), objektivizovaná estetická libost (Mukařovský), společně sdílená imaginativní harmonie jako tvůrčí syntéza představ...

Možné přístupy k současnému umění vůbec z hlediska analytické estetiky formuloval analytický filosof Nelson Goodman (1906 – 1998). Jeho estetika nevychází z pojetí krásna, ale z umělecké funkce, ocitá se tedy na přibližně stejné rovině jako pojmy impuls, či pozornost. Z pohledu naší perspektivy zkoumá podmínky uměleckého – literárního jazyka.

Zásadní postoje zformuloval v knize *Jazyky Umění* (1968)¹⁶, jazyk je zde chápán jako symbolický systém sémiotické povahy, rovněž umění má sémiotický charakter. Výchozím bodem jeho úvah o umění je pojem reference, vztah mezi symbolem a tím, co označuje. Ten není arbitrární, avšak prostě přisouzený, neredukovatelný a nedělitelný – je tedy nejmenším možným kvantem, což se v praxi projevuje průsvitným sdílením symbolu

¹⁶ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

jako názorného celku, jakéhosi mikroskopického gestaltu. Mody reference (např. popis) plní různé funkce v umění i mimo ně, tedy v našem případě v psaní i v hovoru. K některým syntaktickým a sémantickým vlastnostem těchto funkcí se může (díky jejich impulsu) poutat zvláštní druh pozornosti, který je může „tipovat“, „čekovat“ etc, jako symptomy estetická indikující umělecký potenciál.

Podstatou umění je tak symbolická funkce, v našem případě by takovou funkci přebírala poetická funkce literárního jazyka – dnes je však sporné, jak si takovou funkci jako funkci představit, pokud je definována agregátem vlastností. Goodman zavádí pojem exemplifikace, jako určitou systémovou fázi. Exemplifikace je vztah složený z reference a denotace. Přesněji jde tedy o denotaci reference, nikoliv o referenci denotátu, zatímco denotát stojí před jazykem, jenž slouží k jeho popisu, jazyková reference vytváří denotaci, která je za jazykem – nejde tedy o to, že symbolem je něco označováno, jde o to, že symbol něco označuje. Příkladem takové básnické exemplifikace může být verš: „je to vize – je to smutek – je to realita – je to pouhej sen.“ (anonym, underground, přelom 80/90 let) Takto je denotace v básnické exemplifikaci spíše exemplifikatorní jev, než konkrétní denotát označující konkrétní předmět, který lze označit jako předmět.

Ontologicky je prožitek umění vázán na rozdíl mezi mimesis denotátu a exemplifikací denotace (zatímco u Jakobsona a Ingardena je ontologický rozdíl definován jako binární opozice konotace a denotace) Tento rozdíl je dán rozměrem reference, ten je v případě denotace jednosměrný (obsahově formalizované pojmenování), u exemplifikace vícerozměrný.

Pokud by exemplifikace byla jistým druhem ostenze, jako objevení a ukázání esteticky transformovaných kvalit, pak by daný Holanův verš „stříbrný úkol pojímaných řas“, mohl, chápán na rovině exemplifikace, být zakládajícím detailem celého kosmu stříbrných úkolů, závazných a zavazujících přinejmenším v operativní dimenzi tranzitorních umění, – rčení, že Holan je básníkem pro básníky, by pak získalo konkrétní obsah. Taková iniciace esteticky, avšak i hermeticky pojatých kvalit, by byla nejen vyjádřením jazykového obrazu světa, ale jeho poetickým přetvářením prostřednictvím tvůrčího subjektu a umělecky motivovaného díla..

O umělecké hodnotě díla rozhodují poetické kvality, nicméně jádrem uměleckého (estetického) prožitku jsou podle Goodmana emoce, v jistém smyslu jako estetické soudy: na jejich základě lze určit symptomy estetická jako vlastnost předmětu; tyto jsou:

„syntaktická hustota, sémantická hustota, syntaktická plnost“¹⁷ – Pro umění je pak charakteristická sémantická hustota, projevující se v zobrazení, popisu a expresi – čili se těmito měřítky poněkud přibližuje Greimasovi. Se sémantickou hustotou se pojí klíčový symptom: přítomnost exemplifikačního systému, který je vymezen proti denotativnímu systému. Prvnímu, sounáležícímu s uměním, patří ukazování a vyjádření (tj. exemplifikace vlastností) druhému, jenž je stavěn do opozice, popisování.

V exemplifikčním systému má jazyk v podstatě materiální povahu, respektive čtenář má odhmotněnou povahu, tedy je to jazyk na rovině symbolu, kterým je zcela vyčerpána (myšlená, pocíťovaná) realita; oproti tomu denotát je prázdným místem, odkazujícím k tomu, co bývá pojímáno jako „přítomné nepřítomné“.

Exemplifikace pojatá jako systémová fáze je podmínkou fungování symbolických systémů, a takto nám umožní čile pracovat a překonávat propasti aporií, jež se jevily jako nepřeklenutelné. Byť podmínkou umění není denotace o sobě, avšak až vícenásobná a komplexní reference, již se liší básnický jazyk od aplikací jazyka např. v racionálním popisu. Otázkou je, do jaké míry lze vícenásobnou a komplexní referenci chápat jako funkci, a do jaké míry ji lze chápat jako formu.

Podstatou umění v analyticko-sémiotickém přístupu není univerzální esence, ani metafyzický rámec nebo obraz, ani fenomenalita duše, avšak symbolická funkce, která se v našem případě vyčerpává poetickou funkcí básnického jazyka a jeho sémiotickým charakterem, opět je však nutno zdůraznit otázku, zda všechny distinktivní rysy, které odlišují literární jazyk od jazyka běžné mluvy, jsou reliktem funkce jazyka běžné mluvy.

Podstatou zobrazení, textu (symbolizace významu) je denotace zvláštního druhu nezávislá na podobnosti, to umožňuje toto obecná tvrzení: Literární jazyky J. Joycea a T. Pynchona jsou si podobné více, než každý z nich jazyku běžné mluvy své doby. Navíc, může-li jazyk Joycea, nebo Pynchona reflektovat (v absolutní míře stálosti) jazyk běžné mluvy, naopak to není ani fyzikálně možné. Pocit, jímž lze umění vnímat jako umění, N. Goodman konceptualizuje jako estetický prožitek tj. prožitek z umění, jenž v sobě zahrnuje mj. subtilní souvztažnost a symbolické konfigurace.

Velmi důležitá je otázka Kdy je umění?, který odkazuje na symbolickou funkci, již má objekt v dané chvíli na daném místě, *kdy i obyčejná rukavice získá půvab i tržní cenu Mona Lisy*, a toto poskytuje poukaz k básnické situaci *savoir-vivre*, signifikantní básnické performanci. Zároveň platí, že organizačním prvkem umění je hustota; identitu

¹⁷ HAMAN, Aleš. *Literární dílo a soudobá literární věda*. Praha: ARSCI, 2012. ISBN 978-80-7420-027-4. s.35

díla stanovují syntaktické vlastnosti textu - syntagmata

W. Iser, který je zastáncem recepční teorie, jejímž východiskem je akt čtení, podle M. Jankoviče, v knize *Der Akt des Lesens* soudí, že „literární dílo nemůže být redukováno ani na realitu textu, ani na čtenářovy dispozice, a zůstává virtuálním prostorem jejich sblížení i trvajících vzájemného napětí.“¹⁸

P. Ricoeur definuje literární dílo jako specifickou modifikaci řeči, „nepředstavuje už jen text mezi texty (v imanentním sémiotickém systému), nýbrž text v živém a spolutvořivém vztahu k lidské zkušenosti se světem,“¹⁹ tedy text pojatý jako promluva.

Obdobně Valéry definuje literaturu jako druh rozšíření a aplikace určitých vlastností jazyka. Z možných způsobů definování literatury je pro nás tento nepřijatelnější. S námi zvoleným východiskem koresponduje i ontologická definice L. Doležela: „...literatura je umění jazyka, vytvářená tvůrčí činností, poiesis;“²⁰ Tato definice je u něj rovněž odpovědí na otázku, zda literatura je spíše druhem umění, nebo (rétoricky pojatým) předáváním informace. Formalismus literaturu chápe a priori jako umění, jehož charakter je vymezen kontrastem vůči neuměleckému jazykovému projevu. Ingarden definuje literární dílo jako intencionální předmět, u nějž zkoumá základní strukturu a způsob jeho bytí.

Historicky pak je moderní pojetí literatury situováno jako imaginativní psaní, podmíněné uměleckým názorem. N. Freye definuje literaturu jako specializovanou formu jazyka – tedy nikoliv jako funkci. Mezi charakteristiky této formy patří, že otázky skutečnosti a pravdy jsou podřízeny základnímu literárnímu cíli, jímž je vytváření struktury slov jen pro ni samu – tato autonomní verbální struktura je základní podmínkou literatury, literární význam je imaginativní, princip reality je podřízen principu požitku. Specializovaná forma jazyka se explicitněji projevuje v poezii. Hlavním rysem této formy je, a tím navazuje na Blanchota: že slovo nemá význam znaku ani znaků, „všechny možné znakové hodnoty slova jsou již obsaženy ve spletnosti verbálních vztahů“.²¹ Tím se literární verbální struktura diametrálně liší od asertivní verbální struktury, tedy jakékoliv promluvy vědy nebo běžné mluvy, která je jejím protikladem. Zdá se, že literární kritika, aby se vůbec mohla realizovat, musí k literatuře přistupovat jako ke specializované formě jazyka.

¹⁸ [Slovo a slovesnost – K problematice „smyslu“ a „významu“ literárního díla \(cas.cz\)](#)

¹⁹ srov: tamtéž

²⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1. s.14

²¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje..* Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3. s. 96

J. Culler v Krátkém úvodu do literární teorie²² z níž pochází následující vývody, na otázku Co je literatura? neodpovídá přímo. Popsat literaturu znamená prozkoumat soubor předpokladů a interpretačních aktivit, které se poutají výhradně ke čtení literárního díla. Obecně však analýza textu není podmíněna literárností díla: literárnost je určitý vzorec, který může být reflektován různě; jinou představu o literárnosti mohou mít členky Kroužku čtenářek dobrého čtiva, jinou bohémové ze studentského spolku. Pojem literárnosti lze tedy spíše definovat filosoficky jako problém vnitřního naladění, než analyticky, následně tedy Culler definuje literaturu pojmem pozornost. Tento druh pozornosti je prakticky zaměřen na spojitosti mezi tím, co se říká, a jak se to říká, je soustředěn na slova, jejich souvztažné vztahy a implikace; a není orientován žádným utilitárním významem.

Otázkou dnešních kulturologických studií je pak například, zda význam literatury spočívá spíše v literární tvorbě, nebo v kulturní (společenské) reprezentaci. Podle Cullera však stanovisko kulturních studií, stejně jako řady nových teorií, vede k symptomatické interpretaci uměleckého díla, interpretaci vztahující se k různým kulturním a sociálním kontextům mimo text, a ke zdůraznění mimoliterárních hledisek v přístupu k literárnímu dílu. V praxi se objevují i názory, že takový přístup pomáhá rozšiřovat obzory literatury směrem k mimouměleckým zájmům, definování literárního jazyka se to však netýká.

Neptáme se: Co tím chtěl básník říct, ale: Jak se v literární výpovědi uplatňuje jazyk a čím tato výpověď je, jak bylo zdůrazněno v úvodu na příkladu Holanova verše: „stříbrný úkol přivíraných řas“, který může být obrazem, epitetem i náznakem gesta etc. Tomuto pojetí literatury pak odpovídá i pojetí jazyka literatury jako jazyka vyčleněného z jiných kontextů – v tomto smyslu je pojem literatura vyčerpán pojmem jazyk. „Pokud je literatura jazykem dekontextualizovaným, odříznutým od jiných funkcí a účelů, je zároveň sama o sobě kontextem, který podněcuje či vzbuzuje zvláštní druh pozornosti.“ (CULLER, 2015, s. 36). Uvádí rovněž několik možných ontologických definic literatury: aktualizace jazyka, integrace jazyka, fikce, estetický objekt (ve shodě s Mukařovským), intertextový a sebereflexivní konstrukt (Kristeva).

Pro Cullera platí, že hodnota literárního díla tkví v textu, ke knize jako k literárnímu dílu se rovněž poutá většina otázek, které zde pokládáme: *Jak se v této knize uplatňuje jazyk? Čím je tento verš? Jak říká to, co říká?* Čili je to baterie otázek analytické filozofie, – respektive modelu, jenž vychází z Wittgensteina –, jimiž se lze vztahovat k problému. Culler zároveň připouští že „literatura není jen zvláštním druhem jazyka,

²² CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Druhé rozš. vyd. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-233-7

neboť mnohá literární díla nestaví na odív svou odlišnost od jiných typů jazyka; fungují specifickým způsobem proto, že se jim dostává zvláštní pozornosti.“ (CULLER, 2015, s. 39)

Vedle nových povrchů vynoření se literárního díla, jako je zeď, vozovka, dopravní značka – „Má scéna jsou nápisy na zdech“ – je první verš sbírky Reál (2018)²³ Jana Škroba (*1988), projevuje se v reflexi literatury fenomém *literárnost mimo literaturu*: literární vlivy, tj. vlastnosti básnického jazyka, se ukazují jako rozhodující i v textu neliterárního diskursu, např. narativní vzorce v dějepisectví. Tím je přiblížena pozice pojmu literární diskurs a je konstatován průnik diskursu básnického jazyka do jiných diskursů. Tyto poznatky mohou zpochybnit centristické ukotvení běžné mluvy v teoriích jazyka. Všechny Cullerem rozebírané přístupy vycházejí z obecných ontologických definic literatury, které rozšiřují, nebo doplňují definice předkládané filosofií a filosofií literatury: literatura jako imaginativní fikce, tvárný postup, intuitivní, nebo invenční přístup k jazykovým formám, neutilitární diskurs, řeč odkazující na sebe sama, rozšíření bitevního pole řečových her. Již z toho vyplývá, že literatura je definována především jazykem. Je-li jazyk literatury základní podmínkou literatury, měl by vykazovat i konstitutivní vlastnosti.

Přes nejasnou průkaznost definice lze pojem literatura analyzovat, hledat charakteristické znaky společné literárním dílům, respektive jejich textu. Obecně můžeme chápat literaturu jako komplexní objekt předkládaný vědomí pomocí sémantického kódu. V situaci, kdy lze vizualizovat myšlenky a psát přímo z mozku z předjazykové oblasti, a kdy je bezpečně prokázáno, že jazyk formuje myšlení a tvaruje mozek, je vědomí pro text stejně platnou kategorií jako interpunkce.

J. Culler k základním charakteristikám literatury přikládá paradox literatury: literatura vzniká naplňováním svých imanentních pravidel, například psaním sonetu, ale zároveň i jejich překračováním, bez něhož by vzniklo pouhé klišé, nikoliv umění. Literaturu pak definuje prostřednictvím způsobů, jimiž je čtena: *...rezignace na požadavek bezprostřední srozumitelnosti, reflexe o implikacích vyjadřovacích prostředků, pozornost věnovaná způsobům tvorby a produkování libosti*. (CULLER, 2015, s. 51-52) Signifikantní známkou literárního díla je přenesení účelu na účel kompozice a vyrušení kontextů světa běžné mluvy.

Komplementárním k pojmu pozornost (čtenáře) by měl být pojem intencionalita (autora), mohou se ve výsledku míjet, tj. rozcházet se v pojetí kompetencí, ale programově snad míří do bodu konvergence, právě intencionalita je podle Geneta konstitutivní prvek

²³ ŠKROB, Jan J. *Reál*. Praha: Malvern, 2018. ISBN 978-80-7530-134-5.

umění, který jej odlišuje od mimouměleckého textu. Určení podstaty literatury i uměleckého významu spočívá v imanentním významu textu, na nějž nelze aplikovat teoretické kategorie. Metoda tedy musí být důsledně induktivní, obecně myšlené pojmy lze vyvodit jen z konkrétního textu. Tedy nelze zkoumat, zda „stříbrný úkol přivíraných řas“ je dobrá, nebo špatná metafora, je nutné se ptát, jaký způsob interpretace nás povede k pojmu alegorie, jaký jiný k pojmu gesto atd.

Základních filozofických přiblížení literatury a literárního jazyka může být mnoho. Ty, jež bakalářská práce interpretuje, byť ne vyčerpávajícím způsobem, se liší epistemologicky i gnoseologicky. Jednotlivým prvkem je, že respektují, nebo nepopírají literaturu a literární jazyk jako svébytnou kategorii jsoucna, tedy jsoucno o sobě. V protiváze vůči nim mohou být kladeny přístupy, jež ontologický statut literatury neuznávají. Nicméně takové přístupy se ozývají spíše na okrajích prací mířících jiným směrem, než je literatura, nebo v lingvistických systémech zohledňující jazyk jako abstraktní systém vůbec. Otázkou je, co by se se západní kritikou od Aristotela dodnes dělo, a jaký by byl její stav, kdyby byl kritickým předmětem parazit, suplement, nebo komunikát. Vzhledem k předmětu našeho zájmu, kterým je literární jazyk, lze přijmout jako jednoznačné východisko a samozřejmý předpoklad, že literatura a literární jazyk tvoří jsoucno o sobě.

Explicitně pak našim postojům odpovídá především Valéryho popis literatury jako rozšíření a aplikace určitých **vlastností** jazyka. Tato autonomní verbální struktura je základní podmínkou literatury, konstatuje N. Freye. V jeho díle se ukazuje, že literární kritika, aby se vůbec mohla realizovat, musí k literatuře přistupovat jako ke specializované formě jazyka. Rovněž J. Culler z pozice literární vědy zdůrazňuje, že literatura je definována především jazykem. Je-li jazyk literatury základní podmínkou literatury, měl by vykazovat i konstitutivní vlastnosti. Literaturu lze definovat i prostřednictvím diference: pokud lze text analyzovat různými prostředky literární analýzy, bude se s velkou pravděpodobností jednat o literaturu. Tyto názory se někdy kříží, někdy shodují s uměleckými pravdami. Autoři používají rozdílnou terminologii (kompetence/mandát)

1.2.

POVAHA LITERATURY Z HLEDISKA LITERÁRNÍ VĚDY A TEORIÍ V OPTICE ZVOLENÉHO PŘÍSTUPU

Pokud již přistoupíme k vybraným textům jako k literatuře a začneme se zabývat povahou literatury, diskuse přestává být kostrbatou a stává se pružnou a organickou. Specifikovali jsme literaturu jako druh jsoucná, po jeho povaze však pátrat nebudeme. Tato práce předpokládá literaturu jako umění, k literatuře přistupuje z optiky jazykového útvaru, textu, který je povrchem tohoto jsoucná. Aby jím mohl být, musí mít odpovídající vlastnosti. Je to rovina, na níž se podmínkou literatury stává text, jenž může vstupovat s jinými texty do vztahů podobnosti, sousedství, vzdálenosti, rozdílu, transformace etc. K druhému současnému hlavnímu pojetí literatury jako reprezentace, tedy konstruktivismu, se tato práce nestaví nijak rezervovaně, konstatuje jen, že nesouvisí přímo s položenými otázkami.

Zvolený přístup je identický s oblastí literární vědy zabývající se tvorbou a organizací textu, a přístupů zabývajících se literaturou jako uměním. Významová rovina knižního díla, přispívající k definování literatury, je tak specificky identická se sémiotickou a sémantickou rovinou textu. Vzhledem k předmětu práce sledujeme přístup, pro nějž je psaní literární strukturou, do popředí tak, vedle pojmu parole, spěje i pojem *écrire*. Spolehlivějším modelem definování literatury je pro nás model zaměřený na psaní. Oprávnění pro východisko lze najít v tvrzení, že v literatuře je bodem, jenž se protíná se skutečnou historií, vznik rukopisu jako *jeden z nejexplicitnějších okamžiků dějin* – v Nulovém stupni rukopisu Barthes definuje psaní jako rituální řeč, která sděluje, vyjadřuje, zaznamenává cosi za jazykem, povahou literatury je vlastní uzavřenost, cosi odlišného od obsahu i formy. Dějiny literárního jazyka „...nejsou ani dějinami řeči, ani dějinami stylů, nýbrž jenom dějinami znaků literatury...“²⁴ V rukopise se pak literární forma jeví jako předmět (objekt), který vyvolává existenciální pocity, rukopis však sám o sobě tvoří vlastní formální realitu (jsoucná), které není vyčerpána jazykovou formou, tato realita (jsoucná) rukopisu podléhá morálce řeči. Rukopis lze funkčně definovat jako literární jazyk přetvořeným svým sociálním určením, přičemž jazyk a styl jsou chápána jako objekty.

Jazyk, jako materie předchází literatuře, psaní je funkcí, která vytváří literární jazyk v podobě stylu, který se ocitá téměř za literaturou; takto můžeme styl a literární jazyk u Barthesa pokládat synonymní kategorii, respektive definice jejich specifík neovlivní ani

²⁴ BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Liberec: Dauphin, 1997. ISBN 80-86019-53-5, s. 10.

východiska, ani metody. Tedy rukopis má jinou ontologickou substanci než jazyk i styl, ovšem tato jiná substance odděluje od sebe dvě kategorie jsoucen. *Z perspektivy rukopisu se jazyk jeví spíše entitou přírody, literární jazyk (styl) spíše entitou kultury.* Tato metafora, byť nemá nominální aspiraci, výrazně přibližuje rovinu problematiky, již se zabýváme.

Zdá se, že zde jsme svědky zrození antiesenciální kritiky, neboť charakter stylu určují esenciální rozdíly rukopisů, které rozděluje *všechno*: „...tón, mluva, účel, morálka, naturel jejich projevu...“ (BARTHES, 1997, s. 19), zároveň však tyto distinktivní kvality umožňují o dvou různých autorech z různých epoch a sociálních systémech soudit, že mají týž rukopis, přestože jsou rozděleni jazykovými jevy jazyka jako matérie, tedy souborem předpisů daných systémem a jeho epochou. **Z toho je možné usuzovat, že literární jazyk skutečně nemá žádnou univerzální esenci, má různé esence, jež nelze redukovat na jednu jednotící esenci.**

Rukopis je výrazem svobody, zároveň je vystaven projekcím diskurzu, tedy tlaku historických a mocenských podmínek. Tento tlak se však neprojevuje jako difuze, avšak jako náraz. Jeho vliv na rukopis tak můžeme sledovat spíš, než rozptýlením dobových diskurzů do textu, plochami nárazu, které deformují hladký povrch textu. Přestože je rukopis kulturní transformací „přírodní“ matérie jazyka, jeho povaha se rodí z části z těla, z části zkušenosti autora, je tedy determinován biologicky i kulturně. Obzvláště endogenní biologický původ literárního jazyka zpřetrhává vazby s přírodní matérií jazyka i s kulturou společnosti.

Literární jazyk lze definovat jako autarkní řeč, nezávislou na jazyku doby a společnosti, rovněž i jako řeč „autoraktní“, zcela podléhající pravidlům, rozmarům i chybám a omylům autora. Literární jazyk (styl) je klíčový pojem, neboť znamená zásadní proměnu, již Barthes vidí chemicky, jako proměnu tekutiny, zázrak této proměny „...dělá ze stylu jakousi supraliterární operaci, která člověka unáší na práh moci a magie.“ (BARTHES, 1997, s. 17)

Zatímco promluva (hovor) má horizontální strukturu, v níž popis horizontálně splývá s denotátem, performativ s objektem, styl (literární jazyk) má strukturu vertikální. Styl (literární jazyk) bude mít vždy nějaké *tajemství*, uzavřené v těle autora, jehož identita vzniká mimo gramatické normy a projevuje se tak, že se tvorba znaku stane volbou lidského postoje. V tom je rukopis rovněž morálkou formy, která je ukotvena ke zdrojům řeči, nikoliv, jak předpokládá konstruktivismus, interpretaci.

Rukopisy mají charakter cizí mluvené řeči: „Rukopis staví proti promluvě právě to, že rukopis se vždy *zdá* symbolický, introvertovaný, ostentativně obrácený k tajným sklonům řeči, kdežto promluva je jen trváním znaků beze smyslu, jimž smysl dodává až

pohyb (utilitární komunikace).²⁵ Slovo pohyb, akcentované v různých textech tu na straně psaní, tu na straně hovoru, v této práci nerozsoudíme, zde může být míněna i pofiderní prchavost promluvy, vedle stálosti jazykové formy psaní.

Je však se zmínit i o rozdílech mezi druhy rukopisů: rozdíl mezi rukopisem literárním a politickým je spíše průlinčitý, než tříštivý. Zásadnější rozdíl je mezi klasickým literárním rukopisem a moderním literárním rukopisem, klasický rukopis má instrumentální charakter, který splývá s diskurzem své doby, charakter moderního rukopisu je normativní a zakládá tranzitorní umění. Za zakladatele moderního slovesného umění, Barthes považuje Flauberta. Mezi prózou a poezií klasického rukopisu Barthes, ze strukturálního hlediska, výrazný kvalitativní rozdíl nevidí, moderna však přináší nové paradigma: poezie je uzavřený vesmír, neredukovatelná kvalita, substance, která může existovat i bez konvenčních znaků, básnická a prozaická řeč jsou odděleny natolik, že nemusí nést žádné zvláštní signifikantní prvky, jež by je odlišily z jejich povrchu. Tím se ukazuje, že v této bakalářské práci musíme posuzovat minimálně dvě různé esence literárního jazyka: řeč poezie a řeč prózy.

Obecně, v souladu minimálně s Cullerem a Barthesem, lze povahu literatury i literárního jazyka chápat jako jsoucnost svého druhu, jež můžeme uchopit jako aktualizaci, transformaci nebo integraci jazyka, či jazykovou fikci, avšak i jako estetický objekt, anebo rovněž jako intertextový a sebereflexivní konstrukt. Všechny tyto kategorie se již týkají této úvahy a měly by se do ní postupně promítat. Je nutno podotknout, že se může jednat o teoretické koncepty, respektive východiska literární pozornosti, avšak i o jevy, jež lze považovat za rysy, vlastnosti literatury.

Zde se se zdvojenou perspektivou poetika/interpretace, u níž existuje předpoklad, že nikdy nevytvoří jedno souhrnné hledisko, setkáváme již na úrovni metodologie. Připomeňme opět rovněž pojmovou mnohost a inverzivní polarizaci pojmu poetika, který je prostředkem tvorby a zkušeností, tak nástrojem i předmětem analýzy. Tato adax-abaxiální polarita, ilustrovatelná na fonemicko-fonetickém rozdílu mezi artikulací a percepcí zvuku, pojmově splývá, překrývá se významy a projevuje se již v konkrétních celcích; jde například o organizaci jazyka, zvukový plán jazyka, jazykové vzorce v dimenzi aktualizace; komplexní souvztažnost jazyka a textu v dimenzi integrace; fikční vztah ke světu a literární kontext fikce; vzájemný vztah formy a obsahu u estetického objektu, jenž se vyznačuje interiorním účelem, který je jeho dobrem; intertextualita

²⁵ BARTHES, Roland. *Kritika a pravda..* Liberec: Dauphin, 1997. ISBN 80-86019-53-5. s. 23

a sebereflexivnost u konstruktů.

Sdílené jádro pojmů je sice základem poetiky jako teorie, pokud platí, že význam vzniká z interakce mezi textem a čtenářem, nicméně výklad poetických prvků by měl být uspořádáván zrcadlovitě podél hranice adax-abaxiální membrány textu, jinak může vést k neúplným analýzám. Poetika jako prostředek je například charakteristická kaleidoskopickým efektem: autor tvořící v rámci poetiky tuto poetiku zároveň přetváří a to záměrně, poetika jako analytický nástroj kaleidoskopický efekt vůbec nesmí mít.

Do jisté protiváhy k poetice a principům rukopisu je stavěna povaha interpretace, ani ta není jednoznačná. Obecně v literatuře preferuje axiologicky pojaté hodnoty před procesem psaní. Nicméně, tyto hodnoty mohou pocházet z různých paradigmat, což se projevuje strmým nárůstem teorií. Kdybychom tyto procesy převedli na model typu, snad bychom mohli soudit, že zde vystupuje nad „uměním básnickým“ do popředí schopnost komunikace.

Zdá se, že by pak bylo možné uchopit jako základní binární vztah relaci mezi literární kompetencí a komunikační kompetencí, tedy nikoliv jazykovou kompetencí. Ostatně tvrzení typu: *posiluje nebo tlumí emoce a formuje postoje. Dokáže popudit, provokovat, iniciovat – i uchlácholit a zbrzdit druhého v jeho odhodlání. Dokáže přesvědčit o pravdě i věrohodně šířit lež...* lze vztáhnout jak k pojmu literatura, tak k pojmu komunikace. Pregnantní je však fakt, že pojem komunikace se zcela nekryje s pojmem jazyka. Teorie komunikace rozlišuje komunikaci verbální, spojenou s levou hemisférou, a nonverbální, spojenou s pravou hemisférou. Mezi nonverbální komunikaci pak řadí pantomimu i prozódii, tedy zaběhlé literární kategorie.

Podle Sapira má však nonverbální komunikace obecně metalingvistickou funkci a je zapojena v sémantické interpretaci jazykové výpovědi – tedy ani komunikace „přirozeným jazykem“, není zcela podmíněna „přirozeným jazykem“. V zásadě tak lze koncept diereze literární/přirozený jazyk, již jsme rozšířili na dierezi kultura/příroda rozšířit na dierezi umění/neumění. Dokazovat, že umění není teoretický konstrukt, se sice jeví jako absurdní, nikoliv však v éře konceptuálního umění a konstruktivismu.

Zároveň jsou zde patrné funkční limity: komunikační výměna plní zpravidla jednu funkci, respektive obsah je redukován na formu sdělení, zatímco komunikace literárního díla plní funkcí více, ideálně v nekonečném řetězícím se počtu, kdy se polyfonní množství obsahů a forem násobí do myslitelného nekonečna, což ostatně je paradoxně základní předpoklad interpretační strategie – zatímco formalizovaná (bezobsažná) výpověď je základním prvkem lingvistické konstrukce. Zde tedy v reaktivitě a relativitě výpovědi lze

identifikovat jeden z distinktivních rysů mezi psaním a hovorem.

Přestože teorie komunikace užívá mnoho společných pojmů s teorií interpretace: sdělení, sdílení, kontext, motivace, záměr apod., kategorizování těmto pojmů v některých případech téměř splývá, jinde se však zcela míjí. Některým pojmům chybí adekvátní korelace. V některých případech, jako je například mystifikace, sugesce se východiska disciplín rozcházejí. Učinit tak z pojmů komunikační kompetence a literární kompetence komprehensivní analytický nástroj nelze.

Pojem komunikační kompetence je psychologii formulován především ve spojitosti se speciální pedagogikou, což by pro nás bylo zavádějící. Byť rozdíly v jazykových schopnostech jsou předmětem kvantitativně i kvalitativně pojatého výzkumu. Obecně je vývoj řeči spojován s teorií kognitivního vývoje, ačkoliv je zkoumán podrobně, pojem kompetence přináší lingvistika. V psychologicky pojaté teorii komunikace však v pojetí jazykových schopností platí polarita vrozených dispozic a kulturních vlivů, může zde platit i zcela jiná definice jazyka, než jsou ty, s nimiž operujeme: jazyk jako forma naučeného chování. V takové definici by pak rozdíl mezi literárním jazykem a jazykem běžné mluvy nebyl již kategoriální, avšak principiální, nebo přímo paradigmatický.

Přirozené pojítko mezi teorií literatury, lingvistikou, psychologii a přírodními vědami tvoří vrozený modul řeči nativistického přístupu N. Chomského spojený s asociativní teorií osvojování jazyka. Především sám pojem jazyková kompetence dopadá přímo na rozhraní mezi humanitním a přírodními vědami. Pokud bychom brali v potaz jazykovou kompetenci jako výsledek rozvoje dorozumívacích funkcí, čím by byla literární kompetence? Lze z této roviny výzkumu usoudit na cosi, co má podíl při klíčení literárního talentu, případně génia Shakespearova formátu?

Významové rozpětí mezi poetikou a interpretací znovu soustředí problém na otázku, jak lze vnímat literaturu. Námi zvolený přístup preferuje literaturu jako umění, tedy jako verbální strukturu, nebo například intertextový konstrukt, který vychází z Shellyho Obrany poezie: Všichni básníci, jako spolupůsobící myšlenky jedné velké mysli, tvoří od počátku světa jednu velkou báseň

K intertextovému pojetí patří N. Frey, podle něhož tvoří řád literatury a koncept literární vědy, i J. Kristeva, podle níž je každý text transformací jiného textu; svou metodu nazývá Sémiologický přístup k diskurzivní transformační struktuře (1970); funkcí literatury je v tomto smyslu nekonečná sémióza: jakýsi paralelní svět, jehož principem může být paměť, a jehož jsoucnem nemůže být nic jiného než *diskurz*.

J. Kristeva obecně vychází z pojmu text, který chápe jako dynamický objekt. Tento představuje translingvistický instrument redistribující jazyk. Text je vyráběním – tuto perspektivu zohledňuje i Barthes – a permutací textů, tedy intertextovostí, v jejímž prostoru se kříží výpovědi jiných textů. Texty se rozlišují pomocí typologie, intertextovost je pojímána na rovině funkce. Kristeva se primárně zabývá románem, jak teoreticky, tak jako tvůrce. V textu rozlišuje fenotext a genotext: fenotext je fenomenologický povrch výpovědi, genotext vytváří význam (signifiant), jenž je chápán jinak než jako imanentní, v této koncepci je umístěn za výpověď, podobně jako denotace za referent; v této souvislosti se uvádí pojem lingvistická hermeneutika.

V pozdějším sborníku *Polyfonie* (česky 2008), obrací pozornost k pluralizaci racionality, pro níž je charakteristické zmnožení jazyků, logiky i moci. Z tohoto pohledu mj. glosuje intertextualitu svého románu *Vražda v Byzanci*. V knize se intimita subjektu protíná s intimitou druhých, jde o plurální intimitu mísení jazyků, jimž mluví a píše, a „...různých časových pásem, která v těchto jazycích přebývají...“²⁶

Tím se nám nabízí jiný pohled na jazyk, již ne abstraktní agregát podléhající přísnému dohledu nad řádným studiem a výkonem, který je terčem diskurzivních řádů, transformací apod, ale cosi, v čem se ukrývají časová pásma, a snad i leccos dalšího. Možná právě tato skutečnost může spoluurčit onu, nám neznámou, bázi, uloženou hluboko v mozku. Na jiném místě pak v reakci na Bachtina uvádí, že polyvalentní a vícenásobně determinované básnické slovo se řídí logikou, jež přesahuje logiku kodifikovaného diskursu. V tomto textu Kristeva představuje elementární model intertextuality, která je stavěna místo intersubjektivit. Vychází z Bachtinova pojmu status slova, ten je proměnlivý, např. podle žánru, atmosféry textu etc.

Zkoumat status slova znamená studovat skloubení tohoto slova s jinými slovy ve větě a znovuobjevovat tyto vztahy v rozsáhlejší celku (textu) – což je i aspektem diskurzivity. Tato polyvalence a vícenásobnost je výrazem prostorovosti (souvztažnosti) básnického fungování řeči, přičemž operace sémických celků a poetických sekvencí se odehrávají ve třech rozměrech textového prostoru: subjekt psaní, příjemce, vnější texty. Status slova je pak definován horizontálně relací subjektu a příjemce, a nebo vertikálně orientací slova v textu k předchozímu či synchronnímu korpusu. Text je pak křížením textů, v němž lze číst přinejmenším jeden další text. Tento objev Kristeva přisuzuje Bachtinovi: „...každý text se buduje jako mozaika citací, každý text je vstřebáváním a transformací jiného textu. Na místo pojmu intersubjektivit se staví pojem *intertextuality* a básnická řeč se čte jako něco, co je přinejmenším *dvoji*.“ (KRISTEVA, 2000, s. 24)

²⁶ KRISTEVA, Julie: *Polyfonie*. Břeclav: Malovaný kraj Břeclav, 2000, s. 13.

Fenomén intertextuality podle Kristevy vnáší požadavek translingvistického přístupu.

Teorie poezie Harolda Blooma,²⁷ který předchází intertextuální koncepty odmítá, je příkladem obratu k praxi: vidí intertextové vztahy spíše v intersubjektivní rovině. Mezi pojmy charakterizující tento přístup patří termín básnické ovlivnění, a ten nás opět nutí uvažovat vedle literárního jazyka i o pojmu literární diskurz. Neboť pokud se všechny texty nějakým způsobem vztahují ke generalizující matici, musí se mezi nimi nutně projevit zákonitosti diskurzivity. Lze pak asi nejlépe začít u transparentních dvojic, jako byli například T. S. Eliot a E. Pound, u nichž lze od entuziastických domněnek pokročit ke konkrétním aspektům spolumatrice. V českém prostředí lze připomenout vztah F. Hrubína k P. Verlainovi, jehož překládal, z nějž, postmoderně, učinil literární postavu v básnickém remixu *Jobova noc*, a který byl úzce spjat s básnickým vývojem. Tento generující vztah nazývá J. Brabec v doslovu k výboru překladů F. Hrubína *Torzo Nocí zvláštním bližencstvím*, a naznačuje, že není podmíněn historickými procesy.

²⁷srovnání: BLOOM, Harold. *Úzkost z ovlivnění: teorie poezie*. Praha: Argo, 2015. Specula. ISBN 978-80-257-1728-8.

1.2.1 ZÁKLADNÍ PARAMETRY LITERÁRNÍ VĚDY A TEORIE VZHLEDEM K POLOŽENÍM OTÁZKÁM

Ponecháme-li stranou otázku, zda pro literární vědu platí nutnost teoretického založení, mohli bychom směřovat k otázkám poetiky a možných postupů přiblížení literárního díla jako umění. Východiskem, jež vyplynulo z dílčích poznatků, je, že umění může být pocíťováno jako umění, což naznačuje metafora vůně, chuti a barvy literárního jazyka. Toto umění je definováno v rámci sémiologického přístupu jako vícenásobná a komplexní reference, která je pojetím exemplifikace v tom smyslu, že referencí není označen jeden denotát, ale že označuje, vytváří síť denotací, a takto patří k estetickým symptomům umění; toto se odráží v poststrukturalismu, kde význam **není** – dán homogenním modelem struktury binárních opozic a necílí k jednomu denotátu, jehož předobraz tkví ve velkých vyprávěních (např. Bible), jako u strukturalismu – **je** relativní a neustále osciluje v síti možných denotací.

V úvodu jsme naznačili, že literární věda může pojímat jazyk textu jak jako neutrální rozměr obsahu, tak jej může různými způsoby akcentovat i ztotožnit s pojmem literatura; literatura je jazyk. Bakalářská práce je zaměřena na jazyk, proto přijímáme paradigma vědy, které akcentuje jazyk. Dimenze imanentního významu literatury jako umění jsou rozloženy mezi význam slova, výpovědi a textu, ve strukturalistickém pojetí je pro všechny tyto kategorie determinujícím rysem diference, rozhodujícím momentem je restrukturační, chápaná jako systémová událost, v poststrukturalistickém pojetí vystupuje do popředí procesualita a diskurz.

Východisko k naší otázce, kterým je respektovaný umělecký význam textu, je více či méně zohledněno i ve všech systémech literární vědy: obecně je tato věda chápána jako studium umělecké literatury a jejího jazykového projevu. Její horizont je vytyčen myšlením o literatuře, může být rovněž chápána jako součást filologie. Určitým východiskem pro uchopení literární vědy mohou být myšlenkové rozvrhy a koncepty formulované v Úvodu do literární vědy kostnické školy.²⁸ Škola bývá vnímána jako škola recepční estetiky.

Předmět literární vědy je zde vymezen vzájemným vztahem literárních textů a teorie. Literární teorie je chápána jako teorie literárního díla, zabývá se otázkami literární tvorby a literárního procesu, a jejich kognitivním postižením. Intertextové,

²⁸ PECHLIVANOS, Miltos (ed). *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann, 1999. ISBN 80-238-5329-5.

strukturalistické, poststrukturalistické, dekonstruktivní i jiné teorie mají své zázemí ve filozofických systémech, a jsou chápány jako odlišná paradigmatata literární vědy.

Vedle literární teorie, již se budeme zabývat, se dnes vyskytují i mnohé teorie literatury, které uplatňují spíše různé pohledy na témata knih, než analytické nástroje operující s jazykem. V konstruktivistickém pojetí těchto teorií, které se zabývají rozšířením možností interpretace, text poskytuje jen jakýsi rám pro budoucí relativně samostatný myšlenkový produkt zachycený podle způsobu dialektické objektivit. V tomto pojetí text ztrácí imanentní význam a stává se významotvorným jevem, podkladem k vytváření hypotéz ukotvených mimo text. Povaha interpretace je, stejně jako význam, proměnlivá, relativní a konstruktivní. Obecně teorie vytvářejí kognitivní rámce, jejichž hlavním cílem je definovat, jak lze uměleckou rovinu díla převést na rovinu poznání, přičemž z ontologického hlediska se dílo přestává jevit jako ontologicky vyhraněné jsoucn.

Součástí vědy je jednak předmět teorií, které přísluší k různým paradigmatům, jednak specifické metody diferencující teoretické předpoklady, zejména poetika a interpretace. Aplikací literární vědy na konkrétní dílo je umělecká kritika. Od kritiky a interpretace poetiku odlišuje především zvolená perspektiva.

Zatímco kritika označuje estetické, nebo axiologické kategorie, zabývající se výkladem a hodnocením literárního díla, a je tak zpětným uplatněním pojmových a teoretických aparátů literární vědy, poetika se zabývá spíše způsoby a okolnostmi, za nichž dílo vzniká, nabývá svou trvalou existenci a přechází z exemplárního neviditelného do hmotné matérie a zjevné motivující názornosti.

Interpretace pak v jistém smyslu obě sféry myšlení o literatuře spojuje, kognitivně je však v protikladné pozici vůči poetice a ve svých výpovědích se mohou tyto úhly pohledu překrývat. Frey staví pojmy do poněkud opačných pólů, pokud soudí, že poetika, v aristotelském smyslu, je teorií kritiky; zde je pojem poetika akcentován jako synonymum obecné literární vědy. Komparativní kritika pak může akcentovat oba póly: směrem k autorovi se kritika zabývá rétorikou persuasivní řeči, směrem k čtenáři rétorikou verbálních struktur. Neboť se navzájem dostatečně vylučují, mělo by být možné v kritických dílech, které splňují vlastní kategorické požadavky, hledat rozdíly, které se významově pojí s rozlišováním účinků řeči a účinků jazyka.

Problematika založení a základního charakteru literárního díla i jazyka, jímž je psáno, nebo interpretováno, je promyšlena od starověku. Myšlení o literatuře nespočívalo ve vymezení významu, funkce a smyslu, jak je tomu v dnešních teoriích, avšak na dvou

vzájemně se proplétajících základních rovinách: poetice a kritice.

Mezi tvořením (psaním) a diskurzem o literatuře rozlišuje již Platón v dialogu *Ión*: literatura o sobě je založena na spiritualitě: básník je nadán božskou invencí, jíž nemůže rozumět; poezii musí vysvětlit filosof diskurzem o literatuře. Problém přetrvává dodnes: „Je však jedna věc, kterou kritici snášejí ze všech nejméně – když se umělci začnou sami vyjadřovat ke svému dílu,“²⁹ praví Robbe-Grillet, a vyslovuje tak stanovisko autora, jemuž Frye oponuje poznatkem, že každý autor snadno převádí svou zkušenost na obecný zákon.

Ovšem slouží-li jako argument konstruktivismu, pro nějž je literární jazyk jen teoretický konstrukt, že autor neví, o čem píše, pak je to argument spíš pro teorii procesuality psaní, a má-li být pravda, že je tím pádem nadán jakousi vyšší mocí, pak by se mělo začít zkoumat, jaké povahy je tato vyšší moc, jak ji básník vnímá, a jakým způsobem se tato vyšší energie transformuje a kóduje do literárního jazyka, jenž by v žádném případě nemohl být teoretickým konstruktem, ani funkcí běžné mluvy. Takto pak u konstruktivismu vyniká základní metodologický omyl a nedostatek paradigmaticky spojovat a prakticky identifikovat vyšší moc s teoretickým konstruktem člověka, to je naprostá nemožnost, to je vyloučeno.

Aristoteles, zakladatel logicko-analytického, filosofického psaní o literatuře, porozuměl literatuře jako umění, jež může být (za přispění bohů) dobře vytvořeno autorem – počátek umění spočívá v tom, kdo tvoří, nikoliv v tom, co je tvořeno. V *Poetice* se rovněž zabývá mírou autorova poznání světa a zkušeností světa.

Různě konceptualizované současné teorie jsou založeny na různých paradigmatech, do nichž se propisují kritéria nejrůznějších disciplín, od sémiotiky, přes botaniku po gender, vyznačují se rysy blízkými teoretickým výzkumům humanitních věd: mapování situace, popis tvarů, kombinace a modifikace předpokladů, porozumění, zasazující kontext, otevřená koncepce využívající metafor. Závěry se tak nutně nestávají zákonitostmi literárního vývoje, vytvářejí hypotézy soustředěné kolem předem vytvořených modelů, jež mohou být tvořeny formami, obsahy, rozvrhy i kontexty. Proto se někdy, pokud jsou spojovány s vlivem analytických filosofů, jako byl např. Wittgenstein, nebo s lingvistickým pragmatismem, definují jako „rozšíření řečových (jazykových) her“ V této souvislosti si lze povšimnout, že v přírodních vědách vždy platí jen jeden závěr, v teoriích literatury mohou koexistovat navzájem vylučující se závěry, podporující neslučitelné axiologické verdikty.

Podle Isera se teorie zabývají pestrým spektrem aspektů a otázek, například:

²⁹ ROBBE GRILLET, Alain. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970. str. 7

„...jazyk či struktura díla, jeho poselství, uspořádání znakových vztahů, jejich vzorce a vzájemná komunikace, zásahy do jeho kontextové reality, vytváření a recepce textů či odhalování předpokladů inherentně přítomných v díle.“³⁰

Konstruktivistické teorie, jež se liší kognitivními vzorci, uplatňují různé interpretační vzorce, text je jen materiál převáděný na rovinu poznání, jež však není hledáno ani nacházeno, avšak testováno prizmatem neliterárních kategorií. Na takto založený kontext nemá text vliv jako umělecký celek, podílí se na jeho konstruktu abstrahovanými detaily. Podle A. Hamana se tak v myšlení o literatuře prosazují pragmatické, (nebo kulturologické) postoje přesunující důraz na mimoumělecké, společenské funkce umění; připouští, že se tak „...ztrácí specifičnost předmětu literární vědy.“³¹ Obdobný názor zastává Frye, pro nějž se předmět neztrácí, celý se však proměňuje. Mimoliterární rámec v přístupu k literárnímu dílu považuje v Anatomii kritiky za schematismus a omyl, pro nějž si z historie vypůjčuje pojem determinismus. Pro Frye je východiskem kritického zkoumání literatury jednota a polysémnní význam literárního díla. Culler označuje mimoliterární rámec za symptomatický případ čtení.

Kritika konstruktivismu nám poskytuje poukaz k tomu naše otázky teoreticky přeformulovat: Jak vzniká slovesné umění? Za jakých podmínek lze mluvit o slovesném umění? Jaké jsou metody a formy slovesného umění? Avšak i: Jak je umění pocíťováno jako umění? A především: Jaké tvůrčí prostředky vytvářejí díla slovesného umění, která vyvolávají dojmy popisované pomocí metafor vůně, chuti a barvy? Tedy, co je to ono v pouhém řazení slov, jež pro konkrétního recipienta představuje vůni, sladkost, barvitost; jaké jsou možnosti převést konkrétní pozitivně formulovaný zážitek recipienta literární komunikace do abstraktní kategorizace obecně popsitelného jevu? Lze se domnívat, že takto získaný popis by bylo možné chápat jako distinktivní rys literárního jazyka, jenž ho vymezuje oproti jazyku běžné mluvy. V našem případě předpokládáme jako možný distinktivní rys vícenásobnou a komplexní referenci.

Za předchůdce teoretického myšlení o literatuře jako umění lze považovat G. E. Lessinga (1729-1781), který se zabýval vztahy mezi jednotlivými druhy umění; poezii, respektive krásná psaní, charakterizoval jako duchovní zážitek. V následujícím období se podstata umění stala předmětem estetických zkoumání, z jejichž modernistické krize vyrostla pluralita teorií a mnohost jazyků. Umění, jak jsme předestřeli, bylo definováno

³⁰ ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8.15

³¹ srov: HAMAN, Aleš. *Literární dílo a soudobá literární věda*. Praha: ARSCI, 2012. ISBN 978-80-7420-027-4. s. 10

jako imaginativní psaní. V poválečném období 20. století nastává ve vnímání umění radikální epistemologický zvrat; což se týká i imaginativního psaní. Rozpor mezi předmoderním, moderním a postmoderním chápáním umění je vnímán na pozadí diskontinuity estetických doktrín. Mluví-li pak se v souvislosti s kulturním předělem a změnou paradigmatu o „jazyku tradice“, pak je nutné akceptovat, že zde se děje něco s jazykem umění, a toto dění definovat jako jeden z poukazů na existenci literárního jazyka jako historické substance, tedy historického objektu s vlastní historií.

Za základ moderního myšlení o literatuře je považován ruský formalismus (Šklovskij, Tomaševskij), jako předchůdce strukturně-funkčních teorií. Základním zaměřením formalismu není zaměřeno na to, co dílo popisuje, ale jak je napsáno. Principem slovesného umění není obsah, ale forma, organizace a instrumentace psaní. Zdá se, že tento – formalistický – postoj je specificky blízko druhu pozornosti, již věnujeme našemu pochopení, nebo spíše nepochopení, verše „stříbrný úkol přivíraných řas“, totiž zda jde o alegorii, obraz, definici, a jaká jsou pravidla diskurzu, podle nichž se lze orientovat, a jaké jsou původní procesy, jež vedou k těmto možnostem konstituce. Zakladatelský koncept umění formalismus postavil na oddělení básnického, imaginativního a esteticky funkčního jazyka od jazyka běžného, komunikativního a pragmatického, jako základní ontologické podmínky umění. V praxi a filozofickém myšlení došlo k tomuto kruciálnímu oddělení již dříve, jak nacházíme u Mallarmého a Blanchota.

Jakobson charakterizuje stádia formalistické analýzy následovně: „1. analýza zvukové stránky literárního díla; 2. problémy významu v rámci poetiky; 3. integrace zvuku a významu do nedělitelného celku.“³² Pro poslední stádium byla určujícím pojmem kategorie dominanty jako určující složky díla, zajišťující soudržnost jeho struktury. Např. dominantou a podmínkou verše je zde rytmus (intonace), nicméně verš sám je systémem hodnot. Básnické dílo však není vyčerpáno estetickou funkcí čisté slovesnosti, jeho intence jsou příbuzné filozofii, dialektice etc., naopak estetické zřetele se promítají i do jazyka sdělovacího. Přes mnohost básnických funkcí, již Mukařovský popisoval v jejich mechanistickém pojetí, je básnické dílo definováno jako „jazykové sdělení, jehož estetická funkce je jeho dominantou.“ (JAKOBSON, 1995, s. 39) Estetická funkce, která je historicky proměnlivá, je nicméně vnitřně spojena se znakem, u referenční funkce je vnitřní spojení znaku s označovaným předmětem minimální; v básni je však transformováno dominantou.

³² JAKOBSON, Roman a ČERVENKA, Miroslav. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0. s. 37

Jakobson však zamířil poněkud jiným směrem. Změnu přístupu zaměřením ze znaku na sdělení zdůrazňuje u Jakobsona Doležel. Culler ji analyzuje ve Strukturální poetice. Lingvistický obrat ke sdělení u Jakobsona probíhá ve znamení „fonologické revoluce“, diagramatizace fonologických protikladů, opírajících se o jiné než ikonické hodnoty. Významotvorná role fonémů a jejich rozštěpení v distinktivní rysy podle Jakobsona boří jak princip arbitrárnosti, tak lineární charakter označujícího. V tomto stádiu se identifikuje s Piercem a jeho pojetím slova jako symbolu. Autentický symbol má totiž jen obecný význam a jeho způsob existence je dán tvořivou silou jazyka, a ta poskytuje slovu jako symbolu rozmanité inkarnace (tj. symbolizované významy v konkrétních řečových aktech), připomíná přitom scholastické rčení: Jednotlivin jsou pojmenovávány, obecniny označovány.

Při popisu aspektů jazyka se Jakobson nechal inspirovat přírodními vědami, výzkum afázie, jako poruchy řeči, jej vedl ke konstituování lingvistického problému. Sleduje aspekty poruchy jazyka z hlediska lingvistiky a komunikace, rozpad hláskového systému zkoumá ze stránky fonologické i gramatické. Konstatuje, že řeč obsahuje určité předpoklady – které ovšem neobsahuje psaní. Vytváří koncept řečového aktu, zde řečové události, ten, v řeči, nikoliv v psaní, závisí na předem předpokládaných možnostech, lexikálních a frazeologických (syntagmatických).

Znak (věta např.) obsahuje předpoklady operativního uspořádání, prvním je kombinace a kontextuace, druhým selekce; v prvním znaky vstupují do kombinace s jinými znaky a vytváří kontextuální rámce pro další znaky, nebo samy pro sebe, v druhém výběr alternativ předpokládá možnost substituce jednoho znaku jiným (určitějším např.) Tyto operace, zde podle Pierce, udělují znaku dva soubory interpretantů – k interpretaci znaku tak v řeči slouží *dva referenční vztahy*, první: vztah ke kódu, v něm je znak ke znaku vázán principem alternace, a druhý: vztah ke kontextu, v něm je znak ke znaku vázán principem přiřazení. Složky sdělení jsou vnitřním vztahem spjaty s kódem, vnějším vztahem se sdělením samotným.

Afázie, zkoumaná přírodními vědami, představuje poruchy, jež mají aspekty v oblasti podobnosti, a ty, jež mají aspekty v oblasti soumeznosti. Poruchy podobnosti umožňují pacientovy pracovat s daným kontextem, nedovolují mu tvořit samostatně věty, problém je tedy v kódu, uvnitř sdělení, lingvisticky je tak zasažena schopnost selekce a substituce. U poruch soumeznosti je to naopak, zasažena je schopnost kombinace a vytváření kontextu. V prvním typ afázie je potlačen vztah podobnosti, v něm je mluvčímu nedostupná metafora, v druhém vztah soumeznosti, v něm je mluvčímu nedostupná metonymie.

Z toho pak Jakobson vyvozuje dva póly řeči: metaforický a metonymický. Soudí pak, na čistě lingvistických základech, že poezie je zakládána na principu podobnosti, jemuž odpovídá metaforický pól řeči, próza pak zakládána na principu soumeznosti, jíž odpovídá metonymický pól řeči. K principu podobnosti řadí i rytmus a melodii. Podle toho je také založen princip zkoumání poezie a prózy: poetika se zaměřuje na metaforu, próza na metonymii. Což, jak víme, je dnes vyvrácený závěr: poezie se soustředí na vyvrácení a překonání metafor běžného jazyka, metafora vůbec nepatří k signifikantním znakům poezie.

Relativně blízko k našemu východisku mají teoretická východiska R. Ingardena (189+1970), jenž své dílo koncipoval jako literárněvědní na bázi metody. Otázku, jíž si klademe, formuluje takto: Je (literární) řeč „toliko *prostředek*, který jenom umožňuje *přístup* k literárnímu dílu, nebo zda je spíš podstatnou konstituentou díla samotného...“³³ Odpovídá spontánně a ihned: prvotní význam pojmu řeč jako fyziologicky podmíněné psychické funkce určené ke komunikaci naprosto nepřipadá v úvahu, nepřipadá v úvahu ani řeč jako např. „anglický nebo fr. jazyk.“ Stanovuje tak otázku Čím jsou slova v literárním díle? Definiuje literární jazyk jako samostatný problém.

Literární dílo definuje jako intencionální předmět (respektive v tvarosloví hermeneutiky intencionální cíl tvůrčích snah) Intencionální (estetický) předmět jako pojem vychází z transcendentálního idealismu E. Husserla, v souvislosti s tím předpokládá, že elementy světa mají základ svého bytí a své určitosti v konstituujícím vědomí, tj. různé věci mají stejnou strukturu určitosti. – Proto je literární umění ideálním příkladem intencionálního předmětu, neboť jde o čistě virtuální, myšlenkový produkt. Ingarden zkoumá jeho svébytnou výstavbu. Zde tedy ještě platí „strukturalistické paradigma jazyka“: slovní význam pochází z operací vědomí, pojmy jsou však ideální předměty, tvořící ontický základ těchto slovních významů, ontologie literárního díla je vymezena proti psychologii tvoření, nicméně konstituována.

Povaha intencionálního předmětu zahrnuje paradox, kdy výsledkem operace „subjektivního“ vědomí je produkt, který je názorným ideálním objektem světa – aby se vyhnul tomuto paradoxu, Ingarden považuje literaturu za zvláštní druh jsoučna, který je třeba vyčlenit z ideality i reality, neboť jeho identita není ani ideální (psychická), ani reálná, je však podmínkou bytí literárního díla a jejím základem je bytostná výstavba jedinečného textu.

³³ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0104-4 s.46

Oproti formalismu, který zkoumá jednotlivé formy a jejich funkci v textu, strukturalismu, který zkoumá text jako model struktury, a poststrukturalismu, který vidí text v kontextu diskurzu a intertextuality, je intencionální předmět textu ukotven ve vědomí tvůrčího subjektu, je to nicméně předmět se zvláštní výstavbou, jíž lze pozorovat v jejich projevech. Pojem intencionální předmět rovněž naznačuje, že literární dílo lze chápat jako událost svého druhu. Tento přístup uplatňovaný i J. Cullerem znamená, že analýzu literárního díla nelze vyčerpat nomotickými metodami jazykovědy, neboť vlastností události je nepředvídatelnost.

Skutečný smysl díla leží mezi uměleckým pólem psaní textu vytvořeného autorem a estetickým pólem čtení textu čtenářem, v němž dochází k sémantickému naplnění díla. Tento vztah je pojmenováván jako bod konvergence. Pro čtenáře je dílo nepostižitelné, nebo je identické s jeho prožitky z četby, zatímco tedy autor vytváří tvar vnímané věci, čtenář podle něj vytváří v aktu konkretizace konkrétní předmět zakoušení, jenž je tu pojímán jako metafyzická kvalita: například vznešenost, tajemnost, hustota apod. Tyto předměty zkušeností by snad bylo možné poměřit s Heideggerovým pojmem naladění. Bod konvergence je zároveň po Mallarmém a Blanchotovi další anticipací smrti autora před Barthesem: „Prožitky autora přestávají existovat v okamžiku, ve které jím vytvořené dílo teprve existovat začíná,“³⁴ autor stojí mimo dílo, mimo dílo však stojí i prožitek čtenáře.

Filosoficky tak Ingarden zdůrazňuje, že umělecké dílo lze poznat jen natolik, nakolik poznáme, jak je utvořeno, proto se zaměřuje na základní struktury a způsob bytí uměleckého literárního díla, jež odlišuje od literárního díla, zároveň se vymezuje proti psychologismu i teorii umění. Z hlediska různých teorií by bylo dobře znát, jakým způsobem, a jak pokračoval, tato genealogie myšlení o literatuře se však vymyká rozsahu bakalářské práce.

Cílem, jež si Ingarden klade, je primárně „...získat (...) „podstatnou anatomii“ literárního díla, jejíž hlavní výsledky nám mají teprve otevřít cestu k jeho estetickému pozorování.“ (INGARDEN, 1989, S. 20) V praxi to znamená hledat základní strukturu společnou všem literárním dílům, ohrazuje se tak proti možnosti, že každým novým čtením vzniká nové dílo, a argumentuje dále tím, že v takovém případě by tvrzení, že *Ilias* je psána hexametrem, bylo zcela absurdní. Pro poznání díla je podstatná jedinečnost intencionálního předmětu, projevená ve vztahu mezi jednotlivými vrstvami, tedy

³⁴INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0104-4. s.28

v polyfonní harmonii díla – tento moment, který Ingarden charakterizuje jako *drama*, rozvíjející se mezi vrstvami, jej sblíží s poetikou J. Cullera, zaměřenou na vztah částí a celku literárního díla, respektive na fakturu textu.

Polyfonie díla se fenomenologicky i metodicky jeví jako vícevrstevný, heterogenní útvar. Vnímání vícevrstevné výstavby slovesného díla se zaměřuje jen na dané názorné jevy a jejich úlohu ve výstavbě díla: zvuk, slova, věty, větné řady, jde tedy o přístup, který staví na autonomní virtualitě textu, proto má vícevrstevná struktura funkční koreláty v poetice, a může smysluplně používat metodické nástroje poetiky – která se myšlenkově vztahuje k uměleckému i estetickému pólu.

Analogicky k Barthesově struktuře vyprávění mají vrstvy podvojný charakter: Každá vrstva tkví v jiné vrstvě a přináší cosi, co druhá neobsahuje, kromě vrstvy zvukové, ta je vrstvou základní, a tedy rovněž zakládající a základovou. Polyfonní ráz díla je dán rozdílností materiálu a funkcí jednotlivých vrstev, z nichž každá přispívá k výslednému rázu celku, k jeho fenomenální (organické) jednotě. Odlišné vlastnosti vrstev přináší rozmanitost estetických kvalit, v nichž se ustanovuje jednotná kvalita celku.

Popis útvaru vybudovaného z více vrstev zhruba odpovídá poetické morfologii díla. Nezbytnými vrstvami, které jsou podmínkou uměleckého díla, jsou : 1) vrstva zvukové podoby slov a zvukových útvarů – sem patří rytmus, tempo a melodie. 2) vrstva významových celků zahrnuje věty, větné souvislosti, slovní významy apod. 3) vrstva schématických aspektů, jejich kontinuí a řad 4) vrstva znázorněných předmětností a jejich osudů. (srov. INGARDEN, 1989, s. 42) Tím je dána bytostná struktura díla, tedy nikoliv systémem vztahů mezi opozity. Čili samotná řeč v podobě prostého řazení slov tvoří podstatný prvek uměleckého díla. Teoretická východiska R. Ingardena jsou úzce propojena s metodologií poetiky. Nástroje vytvořené pro popis existence uměleckého díla vytvářejí kategorie, jež lze teoreticky sumarizovat.

Intencionální charakter díla vypovídá o jeho významu na rovině významových celků. Osoby a děje jsou v knize předmětem myšlení. Každé slovo ve větě funguje jako faktor intencionálního zaměření, což znamená že „...slovo ukazuje mimo sebe, za sebe, a tím pomáhá vytvořit celek, v němž jsou slova stavebními prvky...“³⁵ Charakter tohoto stavebního prvku je v literárním díle proměnlivý a přispívá k utváření obsahu, do nějž jsou projektovány rysy intencionálního předmětu; z interakce slov vzniká čtením instrumentovaný korelát. Podle Isera u Ingardena platí, že „...výrok není součástí

³⁵ ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8.s. 29

předmětu, nýbrž korelátém způsobu, jímž se k objektu odkazuje, anebo jímž má být objekt pomocí vědomého aktu ustanoven.“³⁶ Tímto způsobem se tematizuje opozice mezi denotací a konotací, neboť takto pojatý výrok nemůže označovat denotát.

Ingardenovo rozlišení denotát a denotace / konotace jako významové opozice je funkčnější a praktičtější než Goodmanův výraz exemplifikace, jenž lze uchopit na rozdílných hodnotách denotátu a denotace. V důsledku konotace pak sémantické ukazatele implikují různá očekávání, která se neustále modifikují, a vedou k různě položeným interpretacím, literární dílo tak nabízí široké rozpětí sémantických horizontů – oproti jazyku běžné komunikace, který se, bez poetické funkce, odvíjí na sémantické rovině.

V tomto smyslu, který se dotýká podstaty věty a jazyka se Ingarden domnívá, že výpovědi literárního díla nejsou ani ryzími výpověďmi, ani soudy – abychom pochopili literární dílo, musíme poznat modifikaci jazyka, která se v díle odehrává: věty neznamenaají to, co říkají, avšak to, co je v nich řečeno, je „uzávorkováno“, stejně jako ve fenomenologii vnímaný jev – tedy věty nepředstavují žádný denotát, avšak intencionální zaměření. Právě to nám umožňuje slyšet za obrazem, nebo popisem, nebo gestem „*na modrou růže*“ blues života, aniž bychom se zabývali pravdivostí výroku jako výpovědi, soudu, nebo tvrzení; obdobně to bude s veršem „*stříbrný úkol přivíraných řas*“

Zde se pak naplňuje známý Wittgensteinův výrok, podle něž slovo nabývá významu až v řeči (promluvě): význam výpovědi se naplňuje v bodě konvergence, nikoliv působením denotátu, a v tomto smyslu literární text není diskursem, ale inscenovaným diskursem. Věty tak fakticky projektují předmětnou situaci, tedy stanovisko pro „pozorování textu jako intencionálního objektu“, způsob, jímž se literární dílo vystavuje percepci, jsou určitost, tvářnost a dění. V této souvislosti Iser podotýká, že takto pojatá interpretace se musí soustředit na rozdílnosti, protiklady a víceznačnosti textu, její výsledek vykazuje relativní hodnoty v jejich kaleidoskopické proměnlivosti.

Iser ve své knize *Jak se dělá teorie* testuje metody vícevrstevného modelu rozborem Ódy na řeckou vázu Johna Keatse. Všimá si, že uspořádání zvukové roviny odhaluje nesémantickou intencionalitu; postupuje přitom posuzováním rytmických schémat slok, tedy postupem, jež uplatňoval Jakobson a kritizoval Culler. Nicméně z postupu vyvozuje závěry vztahující se k rétorickému strukturování a tvrdí podstatný fakt k vyličení extáze: „To dodává výtrysku štěstí zvláštní význam, jelikož ono vzrušení není zachyceno mimeticky...“ (ISER, 2007, s.37)

Tento Iserův výrok pak máme jako druhé hlavní východisko vztahu k umění, přičemž

³⁶ ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8. s. 30

první je metafora vůně, chuti a barvy (světla). Význam díla tedy poskytují rytmické a poetické (rétorické) složky, nikoliv předpokládané vlastnosti domnělých denotátů.

Na lingvisticky pojatou polyfonii vícevrstevné struktury navazuje esteticky vnímaný sémiologický koncept vícenásobné a komplexní reference jako symptomu umění. Toto je vztaženo k pojetí jazyka jako symbolického systému sémiotické povahy. Sémiotická teorie odvíjí pocit umění ze sémiotického charakteru díla, z přesvědčení, že uměleckou kvalitu lze zachytit sémiotickými prostředky. V teoriích bývá akcentována s ohledem na dílo zakladatele moderní sémiotiky CH. S. Peirce, zejména jeho třídění znaků na ikony, indexy a symboly, a triadickou vazbu (znak/označující – objekt/označované – interpretant /reakční dispozice). V jistém smyslu je literární dílo paradigmatickým sémiotikou, pojetí znaku je zde ikonické, na rozdíl od hovoru, jehož znak má v tomto řádu povahu symbolického znaku. Již Blanchot znak umění hodnotil jako obraz. Podstata ikonu se však paradoxně kryje s povahou označeného denotátu, nicméně již sémiotik Ch. Morris (1901 - 1979), rozšiřuje ikonickou funkci na hodnocení a předepisování.

K představitelům sémiotického přístupu lze řadit kromě N. Goodmana i U. Eco, jenž je považován za tvůrce konceptu sémanticky otevřeného díla, Eco přitom s ikonickým pojetím literatury polemizuje a vytváří koncept idiolektu. Rozlišuje mezi sémiotikou signifikace vyžadující teorii kódů a sémiotikou komunikace, vyžadující teorii znakové produkce, umělecký text pro něj znamená způsob znakové funkce.

Ikon nenabývá hodnoty podobnosti s denotátem, avšak tím, co sebeoznačující denotát vyvolá či vyjeví, takto ikonický znak neoznačuje objekt, ale sám sebe, prostřednictvím kódů, které nejsou jeho imanentními vlastnostmi. Hodnota ikonického znaku se tak rovná impulsu, který se realizuje v zřetězení navzájem se prolínajících vztahů. Princip je tématizován metaforou barvy: modrý klín státní vlajky se může jevit vůči bílé výrazným kontrastem, vůči červené může přecházet do modelu srdeční krajiny červeno-modrého ikonu, tedy tyto vazby slouží jako kódy.

Tak se úkol z Květin nočních jeví vůči své stříbrnosti jinak, než vůči přivírání řas. Stříbrnost jej jaksí rozjasňuje, přivírání řas jeho tajemství ještě více zatemňuje. V tomto případě však nelze popřít, že významy denotací této reference jsou rozehrány podobami jejích denotátů, byť neoznačují žádný konkrétní předmět.

Tyto vztahy jsou obecně reflektovány s odkazem na estetickou syntaktiku, jíž staví do popředí Goodman: umělecké dílo lze popsat jako syntaktický systém, aplikovaný na uspořádání tropů a figur, právě konkrétní výraz této estetické syntaxe je sám o sobě

ikonickým znakem. Vůči estetické syntaxi lze vnést požadavek expresivity, nebo další požadavky vztahující se k potenciálním hodnotám umění, nebo charakteristikám žánrů. Expresivita souvisí s výrazem, shodnou-li se minimálně dva čtenáři, že z textu cítí drsnost, sférickost, přízemnost nebo trapnost, je nutno expresivitu pojímat jako estetickou kategorii, jejímž předmětem je výraz.

Již z takto nastíněných dat vyplývá jistá paradoxnost problému, Eco ve své polemice vychází z toho, že estetický (umělecký) text je do té míry svrchovaně bytostným samostatným jsouncem, že představuje paradigma sémiózy, jejímž výrazem je především text a psaní (*écriture*). Pojem uvedl Pierce: důsledkem sémiózy je, že text kromě referencí zahrnuje také kódovací systémy, které představují klíč ke čtení textu. Tato samovyšvětlovací pozice, kdy kód se ukrývá uvnitř textu, a není vnější kategorií, je smyslem pojmu ideolekt. Zároveň je tím myšleno, že základním rysem sémiózy je interpretace.

Například, jak podrobněji ukážeme, u verše „stříbrný úkol přivíraných řas“, je jedním z řídicích prvků Holanova ideolektu název sbírky *Oblouk*, určit zda se jedná o metaforu, alegorii, nebo metafyzický rámec by nám mělo přiblížit pochopení ideolektu, nikoli něčeho, co je vůči textu vnější a je tedy naprosto odlišným paradigmatem (antiiparadigmatem) textu, respektive sémiózy. Jinými slovy, Holanův jazyk (ideolekt) nelze vykládat jazykem Seiferta, a už vůbec ne běžnou mluvou doby.

Svým zaměřením na sebe znak poskytuje v rámci paradigmatu sémiózy i vzorec výpovědi a smysl významu. Tento fakt poutá pozornost k tomu, jak je výpověď vytvořena. Takto upoutaná pozornost definuje estetický rámec překračující lingvistické normy jazyka.

Jestliže Blanchot slovu literárního jazyka přikládá hodnotu obrazu, Eco mu přikládá hodnotu symbolu, nikoliv ve významu symbolického znaku. Povahu symbolu pak přibližuje pomocí alchymistického jazyka hermetismu jako intuitivní zjevení, která „...nelze vyjádřit slovem ani uchopit pojmovým myšlením“, ³⁷symboly lze uchopit jako *cosi*, co člověka navrácí k záhadné a protikladné skutečnosti, *mluví* o něčem, co nemá tvar a proto je jejich význam neurčitý a relativně nekonečný – a z toho by bylo možné soudit, že literární jazyk *mluví* sám o sobě. Syntagmaticky ony neurčité významy jsou však pouze neurčené a jejich interpretace je umožněna kontextem

Umění je tak jako celek tvořeno jazykovou formou, tedy stylem literárního jazyka, a jeho *tichem, nevyslovitelnem*. Tím se, podle komentářů, estetika stává filozofií neviditelná; lépe řečeno by bylo filozofií neslyšitelná, respektive slyšitelná, které slyší jen

³⁷ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9. s. 25

ticho, a proto sděluje: *Slyšel jsem ... že komunismus bolí dodnes...*

Analogicky je neslyšitelno pojímáno jako nevyslovitelno, byť mimo přítomnost lze najít tvůrčí přístupy nevyslovitelno popisující, a byť neslyšitelno a neviditelno jsou o sobě adax-abaxiální binární opozicí s protikladnou fyziologií neredukovatelnou na univerzální pojem. Ticho je zde důsledkem toho, že znak je dvojsmyslný a zaměřený na sebe, platí přitom, že dvojsmyslnost na sebe váže ambivalenci a vzniká „porušením“, nebo spíše mutací kódů přinášející novou možnost kódování.

Literární jazyk označuje strašidelným pojmem „deviační“ matrice, pro tuto práci je podstatné, že lze mluvit o matici, tedy o formě, jestliže variabilní kód lze stále ještě chápat jako poetickou funkci jazyka, matici již nikoliv, neboť matrice není interpretace. Estetický ideolekt pak vystupuje jako pravidlo, podle něž je klíč variabilního kódu přikládán k umělecké matici textu, ideolekt zahrnuje všechny roviny textu, od fonologické až po jevovou rovinu ontoetického pnutí. Toto pravidlo se vynořuje z imanence textu a relativizuje pojem řečový akt, zároveň platí, že čitelnost ideolektu je ovlivněna charakterem doby. Relativizace řečového aktu, který může znít v různých kódech značně odlišně, je popisována pojmem metakomunikace.

Metakomunikace otevírá volné dveře interpretaci uměleckého díla, a to v značném, potenciálně nekonečném rozsahu: od myšlenky, že čtenář by se neměl spokojit s povrchní interpretací textu, až po konspirativně laděné experimenty vycházející z domněnek. Tato mnohost interpretací je v praxi někdy spojována s dekonstrukcí textu, někdy je zdůrazňována jako konstruktivismus – rovněž interpretace nabízí škálu teorií interpretace: close reading je jedno z nich. Limitem interpretace by mělo být, že jí vytvořený konstrukt by mělo být možné v textu nejen skutečně najít, ale i respektovat jako předmět, anebo přinejmenším jednoznačnost sdělení.

Interpretační konání je dialektikou mezi otevřeností a formou, tedy intencionalitou textu, ta vytváří kontextový tlak. Tuto vlastnost můžeme brát stejně jako vlastnost těles: hmotnost těžitka člověka nezabije, ale brouka ano, člověk bez literární kompetence kontextový tlak vůbec neucítí, avšak některé jedince může vystavit intelektovému napětí. Z pohledu interpretace může text nést čtyři hlavní významy: doslovný, alegorický, morální a anagogický. Z pohledu z druhé strany Eco v knize *Zpověď mladého romanopisce* připouští, že psaní je naléhavá, nutková potřeba, již nelze nijak vysvětlit. Připouští rovněž, že psaní je kosmologická záležitost, totiž, že nepředstavuje jen lingvistickou zkušenost, avšak i zkušenost se světem, to ostatně naznačil již Aristoteles v *Poetice*.

Záměrem sémiotických koncepcí bylo vypracovat takové dešifrační kódy, jež by umožnily porozumět jazyku v běžné konverzaci a odhalit transformační mechanismy

zakládající vztahy mezi různými systémy kódů.

K sémiotickým přístupům, které upřednostňují lingvistické pohledy na literaturu, bývá řazen i R. Barthes, který teoreticky uchopil pojem psaní, *écriture*.

Postmoderna obecně své koncepty zaměřuje z jazyka (*langue*) na promluvu (*parole*), respektive diskurz. V této logice i tato práce sleduje především rozdíly v povaze dvou kategorií výpovědí a diskursů, nepomíjí však ani fatální rozdíly v uspořádání a logice znakových řad. Posun od *langue* k *parole*, který někteří teoretici vysvětlují jako ostrý zvrat v teorii, vnímáme jako organický posun obratu k praxi.

S kritikou znaku a jazyka jako systému je spojen filosof J. Derrida, pro nějž se jazyk stává jen stopou označeného nepřítomna. Koncept trhliny v bytí, dávaný do souvislosti se Sartrovým spisem *Bytí a nicota* (1943),³⁸ sbližuje Derridu s Foucaultem. Imanentí význam znaku a jeho funkční arbitrárnost Derrida považoval za konvenční pseudokonstrukt marginálního významu a popíral metodologické možnosti analýzy textu: označující necharakterizují žádné systémové zákonitosti, naopak mají rozptýlený sémantický rozměr a umožňují různé významové konfigurace podle principu volné hry. V jistém smyslu lze tyto myšlenky označit za aplikaci teorie chaosu do teorie jazyka, byť Foucault v teorii diskurzu zdůrazňuje kategorie (variabilních) řad.

Obecně právě tyto myšlenky nastolily perspektivu permanentního pohybu interpretací, která je jedním z hlavních rysů přístupů poststrukturalistické dekonstrukce, tedy postmoderního myšlení o textu, rozlišeného již na text pro psaní a na text pro čtení. Jedním z rysů dekonstrukce je, že skutečnost již není jazykem reflektován, avšak vytvářena – tento přístup má blízko ke kognitivní lingvistice a principu jazykového obrazu světa. Lze se tedy ptát Jaký svět vytváří literární jazyk a jaký svět vytváří jazyk běžné mluvy. V Krátkém úvodu do literatury J. Culler řadí dekonstrukci k poststrukturalismu a definuje ji jako kritiku hierarchicky uspořádaných binárních opozic západního myšlení (např. tělo/duše apod), Tyto opozice se snažil dekonstruovat, ukázat jak jejich ideologičnost, tak jejich neřešitelnost.

Existence struktury jako konstruktů vyznačujících se stabilní (metafyzickou) dominantou, již lze ztotožnit s centrem, k jakému může být vztažena nebo z jakého může být odvozena („význam významů“ — bůh, idea o sobě, duch doby, podstata, hmota), byla poststrukturalismem zpochybněna. Síť jazyka nemá začátek ani konec, nemá hranice; je to

³⁸ srov. HAMAN, Aleš. *Literární dílo a soudobá literární věda*. Literární věda (ARSCI). Praha: ARSCI, 2012. ISBN 978-80-7420-027-4. s 21

nekonečná hra označujících, v níž společenské ideologie některé významy vyzdvihují na pozici dočasných dominant ovládajících významové dění; v důsledku toho má každá hierarchie ideologickou povahu a je poststrukturalisty odmítána.

V českém prostředí přibližuje myšlenky dekonstrukce kniha V. Papouška a P. A. Bílka *Cosmogonia*. Dekonstrukce je v tomto pojetí zaměřena na textovou komplexitu a mnohost čtení, vychází z předpokladu, že literatura a literární jazyk nemají žádnou univerzální esenci. Jejich pojetí míří mj. k možnostem literární historie, což nastoluje původní polaritu otázky: Jaké možné analogie lze hledat mezi literárním jazykem a jazykem běžné mluvy? neboť metodou této dekonstrukce je komparace literárního textu s „všední diskursivitou doby.“³⁹

Dekonstrukce věnuje pozornost performanci řeči, zároveň i pojmu reprezentace (na rovině jazykového obrazu světa). Tím je překonán horizont čistého formalismus, nutně nás vede k otázkám typu: jaký jazyk? jaký svět? reprezentuje verš „stříbrný úkol přivíraných řas“. Reprezentace se řadí na pole performativních jazykových aktů, jehož protipólem je pole konstativních aktů ve smyslu nápodoby. Byť prvkem performance je řečový akt, jenž byl definován paradoxně Austinem, nejde zde o popření literatury, avšak o hledání možností zkoumání literární řeči. Performance může nabízet různé podoby, a to u různých autorů, kteří s tímto pojmem pracují.

Cosmogonia preferuje inkluzivní řeč v literárním kontextu, strategické hry implikující souvislosti. Je určitou podobou tvrzení, že současní teoretikové chápou hermeneutiku jako interpretaci významu v pochopení jednoty záměru a výsledku. Význam podle nich není dán textem a uložen v díle, ale je produkován, konstruován. Cílem je nacházení nových perspektiv v interakci s textem. Interpretace se opírá o různé teorie interpretace, které jsou výrazem konstruktivismu v literární teorii, přístup zdůrazňuje mnohost čtení.

Současná hermeneutika je jako literární teorie charakterizována jako analýza porozumění, hermeneutické procedury se dotýkají individuálních, kulturních a historických podmínek díla, aniž by usilovaly o vytyčení literárních kategorií jako obecných norem. Staví se kriticky k principu umění, založeném na estetické vědomí jako transcendentním úhlu pohledu zaměřeným na uměleckou hodnotu. Proces porozumění je zde založen jinak než estetickými normami, klade otázku, již jsme předešleli: jak lze rozumět literárnímu dílu a co takové porozumění obnáší. Zkušenost, jíž umění přináší, pak

³⁹ PAPOUŠEK, Vladimír a BÍLEK, Petr A. *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"*. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 978-80-87481-61-5. s.24

rozvíjí seepochopení, jak Gadamer podrobně rozebírá v Aktualitě krásného. Pro teorii porozumění je pak zásadní významové splnutí horizontu minulosti a přítomnosti, pro interpretaci textu jako hlasu z minulosti je důležité rekonstruovat otázky, na něž odpovídá text. Cílem je odhalení myšlenkových postojů doby. Culler používá pojem hermeneutika ve smyslu teorie interpretace.

Recepční teorie W. Isera se například snaží pochopit, do jaké míry je kniha *Život a názory blahodárného pana Tristrama Shandyho* zkoumáním dominantních rysů empirického systému. Poetika na základě tohoto ověřeného významu se může zabývat tím, jak jazykové operace textu korespondují s motivem rozbíhavého přemítání Waltera Shandyho, které je subjektivní korelací logické asociace založené na empirické zkušenosti; může se rovněž zabývat tím, zda vokální podoba jména Tristram a Tristan poskytuje nějaký artikulační klíč k organizaci textu

Zajímavý a potenciální postřeh pro rozvíjení nové estetiky přináší, z psychologie znázornování E. H. Gombricha vyvozená, teorie gestaltu, podle níž recipient vnímá dílo prostřednictvím tvarových jevů; nikoliv tedy např. v jednotlivých sukcesích znaku, nýbrž spíše ve volných asociacích, které řídí zpracování dat. Podle Isera takovým tvarem může být souhra jistých momentů: „Pochopení, že je jedna postava pokrytecká a druhá naivní, obnáší vytvoření gestaltu ze tří různých složek – dvě se týkají postav, jedna narativní perspektivy. Tento gestalt však není explicitně vyjádřen v textu – je „vytvořen“ čtenářem a je usměrňován tím, že vzniká opravami schémat.“⁴⁰ Takový soud ohledně nemožnosti hledání významu prostřednictvím imanentního textu by mohl znamenat jistou skepsi, nicméně za tvary gestaltu lze považovat i neotřelé tropy, jimiž autor buduje dílo – ani tyto tropy, nebo narativy, nejsou transparentní sukcesí jednotlivých znaků, ale jevem, v nichž jednotlivost znaků zaniká. Mínil-li pak Culler, že pro charakter literárního díla je rozhodující, jaký druh čtenářské pozornosti k sobě poutá, pak by jistě bylo dobře přemýšlet o tom, do jaké míry je tato pozornost vyčerpána gestalem. Mimo to lze do jisté míry předpokládat, že gestalt literárního jazyka a běžné mluvy se bude do určité míry lišit.

Ukázalo se, že podstatu literatury a její ontologickou povahu hodnotí různé teorie různě, avšak silné postavení evidentního jsoucna, které literatura získala z pohledu filosofie, je ve většině z nich zachováno, byť základ tohoto jsoucna je spatřován v duši, ve vědomí, v modelu struktury, sémiotickém jevu apod. Konstruktivistické postupy považují text v podstatě jen za symbol, který musí být doplněn interpretací

⁴⁰ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8, 2009, s. 71

Literární jazyk je v těchto teoriích předmětem usilovného tázání. Ukazuje se však, že jeho vlastnosti jsou natolik distinktivní, že jej mohou vymezit jako existující objekt. Ten bude o to více patrný, budeme-li se textem zabývat na intertextové rovině.

Paradigmatické rozpory teorií literární věda překonává třemi modely zkoumání: definování, zprostředkování, překlad. Klíčovou otázkou modelu definování je: Co je to text? Odpověď je hledána v materiální a strukturní konkrétnosti, na níž je text ustanoven, jde tedy o popis textury, respektive pletiva textu. Pojetí odpovědi je založeno na *zvědečtělém čtení*, které Culler chápe jako aktualizaci čtenářské zkušenosti v prostředí pojmového aparátu vědy.

Za počátek teoretické aplikace je považován Šklovského text *Umění jako metoda*. Zde se ovšem pro nás objevují jisté potíže, členění metody, tedy poetiky, na narativní postupy a básnickou řeč, vedou k jisté těkavosti popisu a dramatické šíři teoretického záběru věnované teoretickým přístupům na úkor vlastního umění. Proto se těmto tématům budeme věnovat podrobněji v dalších částech, zvláště básnické řeči, zvláště narativitě. Byť oba principy jsou založeny na obecných principech literární organizace, vzhledem k zodpovězení naší otázky je lepší se každému věnovat zvlášť.

Rovněž literární věda si klade obdobné otázky jako tato práce: „Jsou univerzálie jako „dramatično“ entity reálně existující ve světě, anebo se vytvářejí teprve analýzou?“⁴¹ Tyto otázky se však vztahují především k problematické kategorii žánru, ovšem intertextové pojetí literatury – jež z tohoto tématu vyplývá a které je rovněž paradigmatickým, vyznačujícím se mj. básnickým ovlivněním – klade pojem invence na rovinu generativní gramatiky, což rozšiřuje náš úhel pohledu, založený na pojmu kompetence, který původně z generativní gramatiky vyrostl. Zde však se, v námi sledovaném textu, ozývá i snaha aktualizovat pro recepci textu pojem rétorika, vedle pojmu stylistika, s nímž se v této práci budeme setkávat častěji. K možným pojetím vlastností kompetence se zřejmě může z opačné strany vztahovat problematika znakovosti, ve své záměrnosti a nezáměrnosti

⁴¹. PECHLIVANOS, Miltos, ed. *Úvod do literární vědy*. V Praze: Herrmann, 1999. ISBN 80-238-5329-5. s. 19

1.2.2 RUKOPIS, TEXT A LITERÁRNÍ ANALÝZA

Tato práce označila za klíčový pojem text. Nicméně obor textologie se jako samostatný obor věnuje spíše literární archeologii, než konceptům současného textu. Nicméně právě v něm se nejostřeji projevuje pozornost věnovaná literárnímu jazyku konkrétního autora. Obecně se textologie zabývá komplexním výzkumem textu z hlediska jeho geneze, autorství, proměn a historie, využívá metod literární historie, stylistiky, lingvistiky a teorie literatury – samostatnou textologickou metodou práce s textem je dialektika hodnocení textových variant a variet, analýza stylistického vývoje, stylistická analýza textové kritiky, psychologie tvůrčího procesu, *zákonitosti tvůrčího procesu*, etc; lze tak konstatovat, že v textologii, oproti intertextualitě v teorii, vstupuje do popředí introtextualita a infratextualita. Právě tyto přístupy převedené na mikrodiachronní perspektivu nám mohou ledacos napovědět o vlastnostech literárního jazyka a procesualitě tvorby. Rozdíl mezi intertextualitou a introtextualitou lze přirovnat k rozdílu mezi nomotetickým a idiografickým přístupem v humanitních vědách, nicméně se mohou skvěle doplňovat, pokud se je podaří definovat a rozlišit. V textologii však přísně platí, že měřítkem autora nemůže být jiný autor, tím je intertextuální režim v textologii prakticky zneplatněn.

V teoriích, jimiž jsme se zabývaly, panuje očividný odstup od textologických metod, zejména psychologie tvorby a zákonitostí tvorby, což bývá explicitně zmíněno, zejména u konstruktivistických přístupů. Pokud se však zabýváme literárním jazykem, rozhodně bychom neměli tyto podněty obcházet, spíše naopak.

Textologické přístupy nepodceňují definici autorovy osobnosti, např. ve vztahu k žánrům a dalším přítomným celkům – například usilovné pátrání po binárně uspořádané katolické symbolice v díle alchymických spiritualistů je pro tuto vědu práce marná stejně jako zhoubná, byť by se v textu vyskytovaly názorné biblické motivy v podobě metafor. Zde vystupují do popředí poznatky, jež jsme získali studiem teorie, přesně rozdíl mezi denotátem a konotací (denotací), cílem je zde, co alegorie znamená, v jaký obraz se symbol, např. Job, proměňuje, zároveň tuto alegorii nelze vztáhnout jako významotvornou dominantu ke všem detailům textu.

Procesualita tvorby se viditelně odráží v textologickém sporu o přístup k textu. Jedním přístupem je přístup „tvůrčí výhně“, jenž upřednostňuje to, co bylo napsáno rázem, druhý, komplexní, přístup, považuje za relevantní autorem cizelizovaný text kritického vydání, to se týká Gogola, Šrámka i současných autorů, naopak se to netýká Ajvazovy

knihy Druhé město, jejíž text se oproti prvnímu vydání (1993) viditelně nezměnil, a pokud ano, pak jen v minimálních detailech. Obecně se tento problém týká textu jako ideálního objektu, kterým, pokud existuje v několika verzích, není – to je argument ve prospěch Foucaultova popření autora jako subjektu, neboť autor se jako subjekt textu rozpadá na tolik subjektů, kolik různých vydání text má.

Druhým závažným problémem je zmíněná proměnlivost znaku, nicméně jeho amorfní podoba v literárním jazyce je jedním z kvalitativních znaků, které jej radikálně odlišují od podstaty znaku v prostředí běžné mluvy. Tohoto rozdílu si povšiml i Austin v knize Jak udělat něco slovy: pokud je něco vyřčeno, je to již součástí promluvy, lze se jen dodatečně omluvit – psaný text lze kdykoliv změnit, a proto podle Austina nevykazuje známky „pravé“ skutečnosti. Nereflektuje však důsledky, jež to má – běžná mluva má vždy jen jeden kanál, každou hláskou prochází jen jeden zvukový kanál, literární jazyk je vícekanálový konektor, každou prázdnou hláskou, respektive přesněji každým statistickým prázdným místem znaku, může vést nejen několik zvukových kanálů, ale toto místo, které je v běžné mluvě jen horizontální jedno pro jednu hlásku, se může vertikálně násobit různým počtem umístitelných hlásek a mocnit počtem jejich znění.

Tento jev, nazvěme jej pro účel této práce jako *konektorence*, ukazuje naprosto neprobádanou problematiku textu ve vztahu k látce; otázkou je, zda těkovou je zde spíš látka, nebo text, nebo autor, nebo všechno dohromady. Konektorence je viditelným výrazem přesvědčení o nekonečnosti psaní, jež sdílají Blanchot, Bachelard i Barthes. Fakticky zvyrazňuje *plasticitu* literárního jazyka.

V předchozích úvahách jsme sledovali, jak Barthes učinil rukopis pilířem přístupu k literárnímu dílu. Současný text je jakýmsi neurologickým bodem současného myšlení o literatuře: z jedné strany je vytvořeným uměleckým dílem, z druhé strany pouhým materiálem k interpretaci. Přibližně na této hranici se také nejvýrazněji projevují rozdíly v chápání literárního jazyka: přístupy zaměřené na uměleckou dominanci textu se pokoušejí odpovědět na otázku Co je to literární jazyk?

Přesto si lze položit několik otázek na téma, v jaké asi rovině vlastně k textu přistupuje literární analýza? Podle Foucaulta literární analýza: „nebude za jednotku považovat ducha či senzibilitu nějaké epochy, ani „skupiny“, „školy“, „generace“ nebo „hnutí“, ani sám fakt osobnosti autora ve hře proměn spojujících jeho život s jeho „tvorbou“, nýbrž strukturu určitého díla, knihy, textu.”⁴²

⁴² FOUCAULT, Michel Paul. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann, 2002. ISBN 80-239-0124-9. s. 12

Text je tedy nejen klíčovým teoretickým konceptem, k němuž se obracíme, je také hlavním předmětem literární analýzy, a to jako korelát struktury díla. Sám pojem intertextualita (jinde i intertextovost) pak vyjadřuje jeden z hlavních přístupů ke čtení literatury, jenž jsme již uvedli a představili.

Text obecně je z hlediska literární vědy chápán jako textura, tedy tkanivo či pletivo, textové vyjádření díla. Textura má charakter struktury utkané z jazykových prvků, mezi nimiž se realizují syntagmatické a paradigmatické vztahy. Text lze rovněž chápat jako promluvu (parole), jejíž podmínkou je langue jako systém jazyka, nicméně nová poetika tuto podmínku oslabuje.

Lingvistické definování textu obvykle zahrnuje znakovost, informační povahu (jinde komunikovatelnost), záměrnost (jinde syn. intencionalitu), kohezi a koherenci, text je strukturovaný, ohraničený a ucelený, pragmaticky a komunikačně přijatelný, kontextově situovaný. Je to čistý lingvistický jev.

Text uměleckého díla hranice tohoto jevu přetváří, mění a posouvá do oblastí, na které již lingvistika nereflektuje. Tímto faktem se legitimizuje Cullerovo, mimořádné, jak uvidíme, úsilí vyvázat poetiku z paradigmatu lingvistiky a ustanovit ji jako zcela samostatnou disciplínu.

K momentům, kdy umělecký text již není vnímán jako text lingvistikou, patří z pohledu dekonstrukce: „...konkrétní poezie; ucelenost vs. fragmentárnost („„); narušení koheze a koherence...“⁴³ Text jako umění je konstituován tenzí mezi záměrností a nezáměrností, jeho dominantou je estetická funkce (dnes impuls, jakoby estetický symptom). Matonoha v knize *Za (de)konstruktivismem* dále konstatuje, že se nepodařilo najít esenci literárního jazyka, což je zcela samozřejmé, neboť tento pojem označuje různé esence. Za distinktivní rysy uměleckého textu Matonoha považuje: nejednoznačnost (ambivalence, ambient, ambiguita, amfibolie apod), dialogičnost, mnohojazyčnost.

Culler tvrdí, že k literárnímu i neliterárnímu textu lze přistupovat analogickými analytickými prostředky. To by nás opravňovalo je hledat, což bylo původním cílem úvah. Nicméně předpokladem pro nalezení těchto analogických analytických prostředků je definovat obě jednotky ve své charakteristické svébytnosti, určit čím a jak se literární text od neliterárního liší, respektive čím se liší literární jazyk od jazyka běžné mluvy. To že zde vstupují do hry srovnatelné kvality a analogické analýzy by rovněž mělo ospravedlnit naše zkoumání: nehledáme žádný hierarchický vztah mezi literárním a neliterárním textem, stejně jako rozhodně tvrdíme, že vedle extrémně špatného literárního textu, a těch je opravdu mnoho, může být vynikající neliterární text. Soustředíme se pouze na to, co nám

⁴³ MATONOHA, Jan. *Za (de)konstruktivismem: kritické koncepty (post)poststrukturální literární a kulturní teorie*. Literární řada. Praha: Academia, 2017. ISBN 978-80-200-2805-1. s. 29

pomůže přiblížit a definovat pojmy.

Za literární text je považován takový text, který poutá pozornost nejen k obsahu sdělení, ale i k jeho formě, ke způsobu vnitřní, hloubkové organizace, jež je vnímána jako slovesné umění. Tedy takový text, jenž v sobě zahrnuje podstatu uměleckého utváření, jíž je jednota obsahu a formálního ztvárnění. Toto utváření, tuto utvářenost někdy nazýváme jako poetická funkce – tento pojem tak ve skutečnosti není výrazem algoritmu jedné a jednotlivé konkrétní komunikativní operace, ale míní se jím uspořádaný agregát nesčetného množství tvůrčích jevů a fenoménů, zahrnujících prvky, vlastnosti a struktury, které k sobě posléze poutají specifické metajazykové řady a logaritmy.

Bylo by třeba provést konceptuální analýzu pojmu poetická funkce, v tom smyslu, do jaké míry je synonymní k pojmu literární jazyka, a zda může být postačující pro popis distinktivních rysů literárního jazyka a stanovené potenciální diference.

Lze se zabývat tím, na kolik je pojem funkce dán dobovým přístupem k paradigmatu literatury, co jím bylo vyjádřeno kdysi a co je jím vyjádřeno teď. Zároveň platí, že přenesení se těžiště zkoumání z pojmu *langue* na pojem *parole*, nebo v naší práci *écriture*, je pojem poetická funkce dostačujícím konstitutivním prvkem samostatného jsoučna literárního jazyka, neboť zde bychom nehledali ontologickou diferenci v odlišné kvalitě substancí a esencí, ale v odlišné kvalitě pohybů, dynamik, platforem, účelů a účinků. Vzhledem k proměnám teorií a přístupů tak budeme dále pracovat s pojmem literární jazyk, s vědomím toho, že zahrnuje i zkoumání poetické funkce jazyka.

Platí-li, že moderní obraz již nelze vidět *uno intuitu*, že je třeba mu porozumět v myšlenkové syntéze, platí to i o moderním textu, to ostatně je principem dekonstrukce i konstruktivistické interpretace. Oproti předchozímu období vykladačů biblických příběhů, je předmětem interpretace forma, stejně jako obsah. Interpretace je specifická tím, že od čtenáře vyžaduje intelektuální výkon, který je součástí literární komunikace a představuje aktivitu čtenáře před-obsaženou v tvůrčím výkonu, což Cullera vede k definování pojmu literární kompetence.

Literární kompetence, jak uvidíme, je klíčovým pojmem pro konstituci poetiky, je rovněž obratem k praxi: vychází ze zkušenosti čtenáře, stejně jako z kritické argumentace, a takto je zrcadlem literárního účinky, jenž vzniká v procesu tvorby. Cílem celého zkoumání poetiky je právě literární kompetence. Pojem je odvozen od pojmu jazyková kompetence Noama Chomského, ve smyslu konstrukce explicitního modelu jazykové kompetence jako implicitní schopnosti příslušného mluvčího. Culer uvažuje tak, že proces

čtení je na stejné rovině jako proces učení se jazyka – čtenáři, kteří si dokáží osvojit kategorie a procedury interpretace, a dokáží je náležitě používat, vykonávají cosi, co lze popsat jako získávání „competence“.

Na text je nahlíženo koncepčně, konceptuálně, ať již prizmatem významu výpovědi, podstaty psaní, jež lze chápat jak ve struktuře textu, tak v jeho procesualitě, prostřednictvím rukopisu, případně naopak prizmatem skutečnosti, která v případě literárního díla nemusí odpovídat společně prožívané realitě.

Strategickou roli v myšlení o textu hraje stanovení významu. Pod pojmem význam, jak jsme již zdůraznili, je chápán literární význam textu, nikoliv utilitární význam literatury. Jak vyplynulo ze studia teorií, především polyfonie vícevrstevné struktury díla a sémiologického systému díla, význam může mít celý text i jednotlivá slova, dokonce i jednotlivé fonémy.

Tato skutečnost je zároveň i základním metodologickým aspektem, o něž se opírá analýza knihy M. Ajvaze i všechny analytické postřehy začleněné do bakalářské práce. Toto tvrzení významu je tak v této práci téměř kauzálním prvkem, zákonitostí, která dozoruje každý závěr. Význam, který sledujeme, je založen na třech dimenzích: význam slova, výpovědi a textu. U Cullera platí stejná klauzule jako u Ingardena nebo Barthes: slovo se podílí na významu výpovědi, avšak jeho vlastní význam může být výpovědí modifikován. Text je svou povahou konstrukcí autorovy tvorby, jeho význam spočívá v potenciálu, jímž může působit na čtenáře, je tedy limitován jeho literární kompetencí. Aby však mohl čtenář báseň interpretovat jako text, musí nejdřív pochopit význam slov a výpovědi.

Tímto přístupem jsou i rozvrženy prvky literární analýzy v této práci. Ta se zabývá tvarem textem vzhledem k jeho jednotlivým dimenzím, jak vyplývá z dialektického uchopení opozice teorie a textologie, a vztahům jednotlivých částí k celkům díla, jak požaduje Culler. Otázky, jež si můžeme klást vzhledem k textu, se týkají jazyka, konceptu, struktury, poselství a pragmatismu díla, kontextu a intence, interpretace textu i předpokladů a strategií, které se podílejí na vytváření díla, a buď jsou v něm imanentně skryty, anebo z něj potichu mizí, čili se v jistém způsobu interpretace projeví takřka nominálně, v jiném vůbec.

Co se pak týká základu naší práci a to je charakteristika literárního jazyka, pak se při jeho vymezení na rovině textu zaměříme na pojem diskurz. M. Foucault sice v analýzách textu metodicky opouští pojem kniha, a problematizuje roli autora, nicméně orientuje analýzu na pojem výpověď. Pokusíme se zjistit, zda tento pojem je určitým metodickým pojítkem běžné mluvy a literárního jazyka, a zde je možné na této rovině

určovat distinktivní rysy psaní a hovoru. Jisté je, že pojmem diskurs se nám přibližuje řád textu, řád rukopisu, řád psaní vůbec.

Tedy ptáme-li se především na tento vztah, psaní a hovoru, nelze jej primárně sledovat prostřednictvím pojmu kniha. Nicméně zásadním východiskem je zde stále kvalita jednoho textu jako uzavřeného celku, jako základní jednotky v kategorii výpověď.

Intertextualit (intertextovost) jak jsme ukázali, předpokládá funkční (jazykové) spojnice mezi texty různého původu, tedy vztah textu k textu, tím vertikálně doplňuje základní triádu autor – text – čtenář. V zásadě se tím překračuje elementární zákon analýzy sledovat jeden text, zároveň se tím ale vytváří podmínky pro zkoumání literárního diskurzu. Pojem vůbec je značně široký.

Charakteristickým rysem podle Kristevy je vertikální chápání významu jdoucího napříč různými texty, dílo je metaforicky přirovnáno *k mozaice citátů*. V kritické opozici je H. Bloom s teorií ovlivnění, u nějž rozlišuje určité vývojové fáze. Proti této teorii však může být vznesena námitka, že zkoumání vlivů patří k starým hermeneutickým technikám. Pojem vůbec je značně široký. Literární věda pak rozlišuje ve směrech intertextových analýzy tři jednotící rozměry: „teoretický, deskriptivní a literárněkritický“ (Shamma Schahadat).⁴⁴ stejně jako Kristeva, literární věda přisuzuje vynález intertextuality Bachtinovi.

Z pozice rukopisu se lze rovněž zabývat fyziognomií psaní, která odkrývá prostor textu jako performanci, jejíž pohyb je stejně významný jako sdělení. Psaní se tak ukazuje jako tvořivý pohyb řeči procházející mezi literaturou a vizualitou. Tomáš Jirsa používá fyziognomii psaní v stejnojmenné knize jako nástroj k popisu literárního ornamentu jako literárně-vizuální figury interdisciplinárně propojuje literární teorii s vědou o umění a filozofickou perspektivu. Pojem fyziognomie psaní v sobě odráží teoretický přístup pokoušející se o vizuální, nikoliv však spektakulární, avšak performativní čtení literatury. Ornament není chápán jako dekorace, nadbytek k jazyku běžné mluvy, ale jako figura oscilující mezi kompozicí, spiritualitou a konceptem, esteticky zahrnující impulsy k interpretaci abstraktních tendencí ve výt. umění a literatuře.

Autor sice zdůrazňuje postmoderní perspektivu, tedy ornament jako možnost čtení, nicméně mnohem závažnější pro naši otázku je pojetí fyziognomie psaní jako strategie psaní; mj. samostatný žánr ornamentální prózy vymezil, na formalistických základech, Šklovskij v Teorii prózy (1925). Jirsa používá inverzní pojetí pojmu fyziognomie psaní oproti textologii, jako kategorie zákonitostí psaní rukopisu – nicméně

⁴⁴ PECHLIVANOS, Miltos, ed. *Úvod do literární vědy*. V Praze: Herrmann, 1999. ISBN 80-238-5329-5. s.357

zdůrazňuje, že proto, že nesleduje intenci autora, ale *literární řeč*.

Zde se setkáváme s mimořádným problémem, který jsme již naznačili – ten se týká přesunu lingvistického zájmu z pojmu *langue* na pole *parole*, a analogickému obratu k praxi v humanitních vědách – důsledkem toho je, že kvalitativní zřetel při posuzování literárního jazyka musí zahrnovat i analýzu literární řeči, její distinktivní rys, a způsoby, jimiž se liší od běžného hovoru.

Nacházíme zde i jeden předpoklad z úvodu práce, který předpokládá prostor za textem. Text je v této perspektivě povrchem prostoru, „...který je možné zahlédnout, zobrazit a popsat v jeho pohybu...“.⁴⁵ Právě v popisu tohoto pohybu vidí smysl performativní interpretace a způsob, jak interpretaci vyvést z kritiky textu na rovinu obecnějších zásad. Prvotní je však přístup k textovým rozměrům a implikacím nedostupným v pojetí intertextuální analýzy. Snad by bylo prospěšné obohatit poetiku, jíž se řídíme o podrobnou definici ornamentálního psaní, zejména ve středověku, nicméně rozsah bakalářské práce to neumožňuje.

Skutečnou ukázkou, která zahrnuje i problematiku nejpůvodnější hledání analogií mezi literárním jazykem a běžnou mluvou, je sborník sestavený Robertem Ibrahimem: *Interpretace textů*. Neboť je to text určený maturantům, je tedy zároveň předmětem edukace a potenciální literární kompetence.

Sborník nabízí srovnání patnácti uměleckých a neuměleckých textů, jednoznačně tak vychází z předpokladu, že (ve stavu nejvyšší nouze, jíž je nutná potřeba elementární vzdělání národa) lze najít komparativní hledisko, podle něž lze vyčlenit konkrétní soubor textů, jež lze označit za umělecké, a soubor textů, jež lze označit za neumělecké. Soubor literárních textů zahrnuje 15 literárních textů, řazených obecně do umělecké funkce jazyka, od středověku do 21. s (od Krumlovského sborníku, po básně Ladislava Nováka. Soubor promluv tvoří např. politické a rétorické promluvy, vědecký styl apod.

Mezi charakteristiky literárních textů patří básnická exemplifikace, způsob ztvárnění tématu (styl) (2x), výrazové prostředky vyjadřující skutečnost jinak než nápodobou (např. expresivním hromaděním zvukotvorně a slovotvorně variabilních a souvztažných synonymních a antonymních řetězců), zvukomalebnost, aliterace, rým, hlásková shoda, fikčnost, syntagmaticky situované kontrasty, paradoxní zesilování kontrastu, (explikativní) alegorie, jejich hromaděním a gradování (2x); neurčitelnost subjektu,

⁴⁵ JIRSA, Tomáš. *Fyziognomie psaní: v záhybech literárního ornamentu*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2012. ISBN 978-80-7308-439-4. s. 10

pikaresknost, uplatnění nespisovných výrazů jako způsobu zobrazení, komplexní popis světa i s jeho stinnými stránkami; ne-doslovný význam daný poukazem na jinou, abstraktní a nadčasovou významovou rovinu, metonymie, karikatura, groteska, parodie, ironie, logické rozpory, alegorická personifikace, vyprávění prostřednictvím vypravěče (přenesení subjektu), dramatizace, citová zainteresovanost, vytváření různých dojmů (např. chaotičnosti), spád děje, intertextuální hádanka, pokus o výklad světa, intenční přístup k jazyku.

Mezi charakteristiky rétorických promluv patří rétorická exemplifikace (např.: Věda říká to a to (ne však již i tohle a tamto), extrémní reprezentace Já (subjektu) v podobě např. nadsazeného sebemučednictví (subjektu) – tu lze z optiky diskurzivní analýzy hodnotit jako exemplární příklad extrémní sebechvály (sebehodnocení subjektu), takto je subjekt dán jako určitelný jedinečný objekt, úvaha, sebeospravedlnění subjektu (captatio benevolentiae); persvaze, ideologická manipulace, zákonitosti manipulace v podobách chybných argumentů, nezkušenost s beletristickým zpracováním, přísná spisovnost, odborný (akademický) styl promluvy (citování autorů); rétorika politických promluv (např. řečnické otázky přisuzované fiktivnímu posluchači, předstírání názorové polemiky; reklama; exaltovaná slovní zásoba; nevhodné konotace; bipolární vidění světa my/oni – náš svět je ideální a bezchybný, jejich zcela špatný; doslovný význam, konfesní druh vážnosti stylizující se do sebevznešenosti, teatrálnost, logické spekulace, hovoření z pozice subjektu, inscenovaný citový odstup až cynismus; vytváření dojmu vlastní kompetence a erudice, monotónnost; výklad světa jako normativní samozřejmost; manipulativní přístup k jazyku, paradigmatická racionalizace reality.

Alegorie, jež se vyskytuje vícekrát, je zde definována jako rozšířená metafora, v níž sled obrazů nezastupuje jen jeden pojem, ale celou soustavu myšlenek. Explikativní alegorie poskytuje na různých místech textu klíče k interpretaci obrazů,

Již tento, nejkratší možný výčet snad poskytuje dostatečný poukaz k tomu, že se lze domnívat, že hledat analogie mezi uměleckým a neuměleckým textem bude velmi náročné a bude zahrnovat jen spíše jen výjimečné prvky, naopak rozdíly mezi literárním textem a promluvou se realizují na mnoha rovinách. Byť Ibrahimovič definuje literární jazyk jako funkci, a promluvy v řečové komunikaci, jíž projevy i vědecké výklady jsou, za další jazykové funkce, jež se liší navzájem od sebe, roviny, na nichž dochází k dierezi a vymezení distinktivních rysů, jsou roviny, na nichž definujeme spíše formy než funkce. Opět se tak dostáváme k otázce, na jaké elementární rovině by probíhalo prvotní rozlišení umělecké funkce jazyka jako genetického momentu vzniku literárního jazyka – přičemž základová rovina: fonetická, to být nemusí, neboť literatura hlásky hláskové abecedy používat nemusí, není jimi tedy bezesbytku podmíněna. Pak se jaksí přímo dere na mysl

Nietzscheho metafora diamantu a uhlí, obě entity jsou buď funkcí uhlíku, nebo jsou to dvě rozlišitelné kvality s odlišným souborem vlastností.

Podle Mukařovského je text charakterizován významovou otevřeností, text není tvořen lineární řadou sukcesí jednotlivých znaků, slova získávají konečný význam až po poslední tečce – tento jev nazývá významovou dynamikou kontextu – významová jednotka je postupně uskutečňována kontextem. Vzniká tak významový protiklad slova a promluvy. V Mukařovského pojetí tak každý nadcházející znak posouvá význam všech znaků předchozích, a naopak: vše, co předcházelo, působí na význam každého nově uvědomovaného dílčího znaku. Tento moment se stal východiskem četných analytických modelů.

Za nejmenší jednotku dynamického významu, tedy jednotku promluvy, však považuje Mukařovský větu. Výstavba věty je jednak gramatická, jednak významová – fakt, že gramaticky správně utvořená věta může sdělovat naprostý nesmysl, patří k tradičním bonmotům lingvistiky. Mezi principy větné významové stavby autor řadí jednotnost větného smyslu, významovou akumulaci, oscilace mezi významem pojmu a významem věty, která zakládá polaritu mezi pojmenováním a kontextem.

Odstavce a kapitoly nejsou předmětem jazykovědy, jejich výstavba není řízena zákonitostmi jazyka. Tyto obsahy jsou již obsahem jazykového projevu, lze se jim věnovat na rovině motivu, děje nebo tématu, anebo na rovině diskursu. Motivy děje a témata jsou pro text materiálem podobně jako slova.

Stejně vyčerpávajícím způsobem, jako se věnuje charakteristice básnického jazyka, věnuje se subjektu, jenž je určen monologičností nebo dialogičností díla. Sémiotika literárního subjektu patří mezi pragmatické faktory literární činnosti. Tvořící subjekt je pak charakterizován sémantickým gestem, nikoliv psychickým stavem. Sémantické gesto patří mezi závažné kategorie, spojuje sémantickou strukturu díla s osobní povahou tvůrčího aktu. Přijímající subjekt je Mukařovským stavěn do role publika, vybaveného kompetencí „...adekvátně vnímat jistý druh uměleckých znaků.“⁴⁶

Jen podmínka zvláštního vzdělání umožňuje publikum spoluúčast a ovlivňovat vývoj, tj. dějiny umění. Sémiotika literárního subjektu patří mezi pragmatické faktory literární činnosti

⁴⁶DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1. s. 179

1. 3.

LITERÁRNÍ JAZYK

V této práci nás zajímá, zda literární (tvůrčí) jazyk je výrazem invence, vykazujícím objektivní vlastnosti, nebo spíš teoretickým pojmem s regulativním a metodickým významem; respektive které takové objektivní vlastnosti, nebo regulativní významy lze průkazně identifikovat v jejich distinktivních rysech.

Jazyk běžné mluvy je pak běžně považován za součást sdělovacího jazyka (Mukařovský), nebo konverzačního jazyka (Havránek). Saussure podle Starobinského klade v *Notes on Anagrammes* otázku takto: „...jsou struktury a vzorce básnictví objevené a popsané strukturální poetikou „skutečnost, nebo fantasmagorie“?⁴⁷

Diskuze o problematice nastolila i další otázky: Co je to literatura? Jak ji lze číst? Jaký je základní charakter literárního díla? Co je to literární kompetence? Co je to talent? Jaký je vzájemný vztah literárních textů a literární teorie? etc.

Cílem práce není podat vyčerpávající odpověď na všechny tyto otázky, avšak zaostřit diskuzi na možné distinktivní rysy literárního jazyka, teoreticky přiblížit problém a případně určit ty signifikantní znaky, u nichž se lze domnívat, že prokazují distinktivní rysy funkce, formy, nebo ontologické bytnosti literárního jazyka.

Z dosavadního studia poznatků vyniklo několik rysů, jež se zdají být charakteristické. Literární jazyk je součástí umění jako svébytného jsoucna, je konotativní, symbolický, alegorický, plastický, znak je chápán jako obraz, nebo symbol. Jazyk běžné mluvy je součástí komunikace, je denotativní, nominální, metaforický, neplastický, znak je chápán jako arbitrární signifikant. Toto rozlišení nám poskytuje základní orientaci a rozšiřuje naše prvotní předpoklad, že umění lze vnímat jako umění, vyjádřený metaforou vůně, chuti a barvy (záře, světla).

Druhým předpokladem je nyní konstituující diereze mezi souborem identifikovaných vlastností literárního jazyka a běžné mluvy (a všech jejích funkcí, jako je publicistika a odborný styl apod). Metaforou tohoto druhého předpokladu je Nietzscheho metafora diamantu a uhlí. Diamant slouží jen pro pohled, pro kochání se, má estetickou funkci, uhlím se prostě topí, má především utilitární význam, byť na Mikuláše může mít i symbolickou funkci. Ale kromě toho jde i o různé formy, nemyslíme, že diamant a uhlí jsou funkcemi uhlíku, a nikdo by asi nevyměnil stejně velký kousek diamantu za stejně velký kus uhlí, neboť se neliší jen různou funkcí uhlíku, liší se i jinak.

⁴⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-003-1. s. 135

Shrneme-li dosavadní poznatky, pak se v zásadě rýsuje obraz otázky. Literární jazyk jako teoretický konstrukt, tedy soubor regulativů a kategorií, je bližší spíše konstruktivistickým a lingvistickým přístupům. Literární jazyk jako skutečná forma invence, tedy entita vyznačující se souborem imanentních vlastností, je akceptována napříč širším spektrem myslitelů a teoretiků literatury a umění, např. Blanchot, Barthes, Goodman, Eco etc., z nichž, zajisté, někteří jsou zároveň lingvisty. Někteří pak říkají, že na rozlišení literárního a obyčejného jazyka z obecného (lidského) hlediska příliš nezáleží – a skutečně na něm pranic záleží, záleží na něm jen v tom případě, pokud se někdo odhodlá tvrdit, že literární jazyk je parazitem obyčejného jazyka, pak je nutné takový zatvrzelý omyl vyvracet a pokusit se ukázat distinktivní rysy, které jsou základem diference.

Otázkou je, zda samotné označení poetická (umělecká) funkce jazyka nás opravňuje uvažovat o takové entitě, nebo zda je třeba ukázat, že toto funkční pojetí je specifickým teoretickým konstruktem popisujícím jsoucno jistých kvalit, na což by poukazoval fakt, že básnická funkce je definována jako svébytný agregát vlastností, operací a funkcí.

J. Culler předpokládá, že interpretace významu nutně vychází z uchopení jazyka, jemuž se na obecné úrovni práce věnujeme v samostatné kapitole. Připomeňme zatím to, co je zásadní pro pokračování analýzy: básnická funkce jazyka se prostřednictvím vztahu zvuku a smyslu stává i funkcí četby, proto pokud se zaměříme na vztah zvuku a smyslu v básni, není úplně podstatné, zda naším východiskem bude poetika nebo interpretace, vždy je ale nutné aby tento proces byl zrcadlovitý, tedy interpretace smyslu a zvuku se musí zrcadlit v předpokladu tvorbu a naopak, za jakých podmínek může být autorem vytvořený akord reflektován čtenářem jako akord smyslu a významu.

Z hlediska literární vědy se přístupy týkající se významu literárního jazyka, konceptualizují buď jako emfatická teze, akceptující literární jazyk jako básnický jazyk par excellence a specifickou jazykovou substanci, anebo jako teze specifické funkce obyčejného jazyka, reprezentovaná např. i Jakobsonem, Tomaševským a dalšími.

Tato teze zaujímá stanovisko, že literární (básnický) jazyk není zvláštním jazykem, je zvláštním užitím formy běžného, normálního, každodenního jazyka, respektive jako entita je jednou z jazykových funkcí – a to nepoměřitelnou s žádnou z ostatních, neboť estetická funkce literárního (básnického) jazyka není zaměřena na sdělování. Tento rozvrh dvou základních přístupů k vymezení charakteristiky literárního jazyka nás znovu upozorňuje na kontrast jazyka a řeči, který je výrazem obratu k pojmům parole a écrire,

jako binárního opozita k parole.

Obecně je moment diferenciaci mezi literárním jazykem a běžnou mluvou v první modelu – modelu ontologického statutu – chápán jako distinktivní, konstitutivní rys pro určení specifické jazykové entity. V druhém modelu je pokryt termínem „*zvláštní užití formy*“, ten je charakterizován různým způsobem užití kompaktních jazykových struktur v rámci jazykových funkcí. Forma invence by se v takovém případě stala dynamický pojmem soustředěným nikoli na statickou předmětnou jednotku jazyka jako substance, ale na jedinečnou a neopakovatelnou interakci mezi prvky v neustálém pohybu. Pokud bychom měli konstatovat, že základní jednotkou struktury není prvek, ale vztah mezi dvěma prvky, pak by ovšem sama poetická funkce tvořila dynamickou entitu invence transformovatelnou do procesu interpretace.

Pokud by platila hlavní strukturální zákonitost, totiž, že význam je založen na diferenciaci, pak by byl význam literárního jazyka dán vlastnostmi, jimiž se liší od jazyka běžné mlvy. Jestliže je z hlediska myšlení jazykový kód teorií světa, jak vysvětluje kognitivní lingvistika, pak svět literárního jazyka nemá se světem běžné mlvy nic společného.

Rozvahu naší otázky lze ověřit jinou otázkou: Zda skutečně básnická funkce používá kompaktní struktury jazyka, které zároveň jiným způsobem používá běžná mlva. Až do této chvíle může být úvaha chápána jako nadbytečná. Ovšem položíme-li si otázku, zda v historickém vývoji řeči se literární jazyk vyvíjí stejným pulzem a pod stejnými impulsy jako běžná mlva, a to v jednočiré závislosti literárního jazyka na jazyku běžné mlvy, pak předchozí otázky nabydou jisté plastičnosti, neboť takový historický předpoklad by vykazoval mohutné rozpory.

Takový pohled patří zřejmě k okruhu textologii, nicméně obecně platí, že jazyk umění je vývojově napřed před jazykem běžné mlvy. Rčení jako „leštit kliky“, obvykle pokládán za vynalézavost obyčejné mlvy, ve skutečnosti pocházejí z literatury (Zola, La Curée, 1871) Kauzálně skutečnost přibližuje H. Arendt, podle níž je povaha knih : „... dotčena v okamžiku, kdy se ony samy mění, jsou-li při reprodukci, filmovém zpracování, přepsány, zhuštěny, digestovány a redukovány na kýč.“⁴⁸ Co analyzují Arendtová v eseji Krize kultury a velmi detailně Eco v knize *Skeptikové a těšitelé*, je onen, námi zdůrazněný, známý fakt, že kultura běžné mlvy čerpá, spíš krade, z umění, nikoliv naopak. Fakt, že některé motivy, nebo scény mají cosi společného s prostředím běžné mlvy nedokazuje, že jazyk umění parazituje na běžné mlvě; běžná mlva není v díle běžnou mluvou, ale materiálem, který zobrazuje psychologický charakter postav. etc.

⁴⁸ ARENDT, Hannah. *Mezi minulostí a budoucností: osm cvičení v politickém myšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2019. ISBN 978-80-7298-368-1. s. 181

Významovou polaritu mezi dvěma pojetími literárního jazyka – entita / teoretický konstrukt, lze promítnout do otázky: Čím je vlastně dán základ jednoty literárního jazyka, respektive jazyka vůbec? Jako mediální jednoty, která umožňuje pojmově znázornit tak protichůdné perspektivy.

V tomto smyslu jsme schopni identifikovat dvě diereze, dvě jazykové trhliny v předpokládané totalitě jazyka:

- 1) mezi literárním jazykem a jazykem běžné komunikace
- 2) mezi literárním jazykem jako kvalitou, nebo přímou ontologickou entitou, a literárním jazykem jako konceptem, tedy regulativem interpretace.

Tyto trhliny nejsou čisté a přímé jako analytický řez, naopak různě se třepí v médiu jazyka na úrovni myšlení, zanechávají vedlejší účinky. Otázkou je, co již zde bylo předznačeno: probíhá tato trhlina jazykem na některých systémových rovinách: *langue*, *langage*, *parole*, *discours*, *écriture* – ,nebo na rovině metajazyka?

Nelze rovněž opominout, že básnická tvorba není jen zvláštní funkcí (nebo parazitujícím efektem) jazyka běžné mluvy, avšak i duchovní disciplína, osudový postoj a životní program. Poezie není jen uplatněním jazyka, avšak i ducha. Spirituální pojetí problematiky pak může zavazujícím způsobem tvrdit, co konstatuje Gadamer: „Mnémosyné, múza paměti, múza vzpomínajícího osvojování, která zde vládne, je zároveň múzou duchovní svobody.“⁴⁹

Na jiné teoretické rovině se lze rovněž ptát, zda v případě pojmu literární jazyk jde přímo o jazyk ve smyslu *langue*, nebo zda se pojem váže spíše k básnické řeči (*parole*), tak jak k tomu vede (nejen) lingvistika výpovědi. Další rozměr zkoumání může přenést rozdíl mezi pojetím slov *langue* a *langage*. Neboť anatomicky tělesný jazyk, stejně jako abstraktní systém jazyka označujeme pojmem *langue*, pokud však mluvíme o jazyku běžné mluvy, mluvíme o *langage de tous*; a tímto slovem rozhodně nemůžeme označit jazyk jako sval – jeho význam tedy leží někde mezi *langue*, *parole* a *discours*.

É. Benveniste patří k těm, kdo rozdíl mezi literárním jazykem a běžnou mluvou za bezvýznamný. Nicméně poetické systémy, které na jeho sémanticky vystavěné lingvistice promluvy, budují například H. Meshonnic, nebo G. Dessons spíše přibližují jazyk běžné mluvy v jeho jedinečnosti k literárnímu jazyku, pomocí specifického pojmu řeč-báseň – tedy nikoliv v opačném sledu, jako například Austin, který tvrdí, že literatura parazituje na

⁴⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Delfin (Triáda). Praha: Triáda, 2003. ISBN 80-86138-48-8 s. 12

jazyku běžné mluvy. To přesto Dessonsovi nijak nebrání, aby mluvil o zvláštní básnické mluvě básnického jazyka, a takto ji konstituoval.⁵⁰ Za předpokladu však, že principem moderního literárního jazyka je tvůrčí experimentování, jazyk kategorie regulativu se závažně problematizuje ve prospěch tvůrčí entity – neboť v takovém případě vůbec neexistuje ani substance, ani esence, již by bylo možno teoreticky regulovat.

Rovněž platí, že jednotlivé kategorie literárního jazyka, jako jsou narativita, nebo básnický jazyk lyriky, k sobě váží různá teoretická pole, a to v různých konceptech. Opět k sobě váží široké spektrum názorů. Od těch, které literární jazyk vidí v podstatě jako společný pro poezii, beletrii i prózu, až po ty, které mezi jednotlivé typy poetických struktur staví ostré hranice.

Ostatně jedna z definicí poezii je, že verš k sobě automaticky váže nekonečné řetězce teoretických pojmů: metrum, ambiguita, alegorie, gesto a pod, a tyto nekonečné řetězce vytvářejí nekonečná diskurzivní pole, jež se navzájem vylučují.

Zvláštní přínos k definování básnického jazyka přinesl Jan Mukařovský v knize Kapitoly z české poetiky I.: Obecné věci básnictví. (1948)⁵¹ Znovu pak básnický jazyk redefinoval z pohledu strukturální estetiky ve Studii I.⁵² Hlavní rysy byly zachovány, respektive zdůrazněny, zejména estetická samoúčelnost básnického jazyka. Zásadní je, že literární jazyk není již popisován jako jazyková funkce, avšak jako ***funkční jazykový útvar***.

Následující parafráze jsou výrazem porozumění oběma textům. Mukařovského dílo je rozsáhlé, není v silách této práce reflektovat jeho šíři, je však třeba připomenout, že vývoj Mukařovského myšlení se vyvíjel od funkcionalismu ke strukturalismu. Teorii literatury chápal jako teorii umění, takto za odvětví estetiky, podléhající všem obecným zákonům umění. Své zkoumání pak umístil mezi filozofii a vědu. Pozitivitu přínosu Mukařovského lze demonstrovat na přijetí teoretických myšlenek v literární praxi, jeho myšlenky našly odezvu např. u V. Vančury.⁵³

⁵⁰ srovnání: KOBLÍŽEK, Tomáš. *Nová poetika: kapitola z francouzského myšlení o literatuře*. Praha: Togga, 2012. Polemos. ISBN 978-80-7476-002-0.

⁵¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O jazyce básnickém* in: Kapitoly z české poetiky I.: Obecné věci básnictví. (Praha: Svoboda, 1948) dostupné z [Slovo a slovesnost – O jazyce básnickém \(cas.cz\)](#)

⁵² MUKAŘOVSKÝ, Jan, JANKOVIČ, Milan a ČERVENKA, Miroslav (ed.). *Studie*. Strukturalistická knihovna. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-000-7.

⁵³ srovnání: [Poznámka ke sporu o básnický jazyk – Wikizdroje \(wikisource.org\)](#) dostupné z https://cs.wikisource.org/wiki/Poznámka_ke_sporu_o_básnický_jazyk

Básnický (tvůrčí) jazyk je považován za součást jazykového systému, za trvalý útvar, jenž má vlastní zákonitý vývoj, za významný činitel ve vývoji jazykového vyjadřování vůbec; tento útvar je vymezen *především* svými cíli a funkcemi. Takto jsou druhy jazyka dány ne tak esencemi, avšak funkcemi, jež jsou do něj vloženy. Básnický jazyk je jazykem zvláštní funkce, v níž, na rozdíl od sdělovací řeči, jazykové prvky nejsou nahodilými služebnými prostředky, nýbrž jsou aktualizovány, aby nabyly samostatné hodnoty, aby se staly předmětem samoučelného prožívání, pozornost je obrácena k tomu ne co, ale jak se vyjadřuje. Tím se do popředí zájmu literární vědy dostalo vědomí o vzájemném vztahu mezi jednotlivými vrstvami (paralelními složkami) jazykových prvků v básnickém jazyce, uvědomování si básnického díla jako struktury.

Rozhodujícím rozlišujícím prvkem je estetická samoučelnost, oproti sdělovacímu účelu jiných jazykových útvarů; estetický účinek, vyznačující se soustředěním pozornosti na jazykový znak sám (o sobě) je tak pravým opakem utilitárního zaměření na cíl, jímž je v jazyce sdělení. Principiální rozdíl se promítá do rozdílů mezi logickým požadavkem validity pojmu a noetickou šíří výrazu. Culler pak říká, že funkce básnického jazyka spočívá v maximálním popření výpovědi. Z hlediska současné antiesenciální kritiky je takto definovaný literární jazyk zcela samostatnou kategorií, již nelze nijak redukovat na funkci běžného jazyka, naopak všechny projevy této funkce jsou zároveň distinktivními rysy, která tvoří charakter diference.

Básnický jazyk je složitým souborem mnoha různých tvárných prostředků, v jeho struktuře se uplatňují jazykové složky, není vázán tematicky, ani lexikálně. Jako jediný čerpá slovní výrazy z ostatních funkčních druhů jazyka, – tím se básnický jazyk od ostatních jazyků odlišuje i s nimi volně srůstá. Tím je básnický jazyk rozlišen jako *druh jazyka*.⁵⁴

Jazyk, takto čerpaný z ostatních vrstev jazyka, nikoliv jen z jazyka běžné mluvy, je v básnictví *materiálem*, jako například kámen, barva, atmosféra, chlupy apod. Ostatní vrstvy jazyka, především běžný jazyk, lze tak vidět jako přírodní materiál – jak později afirmuje Barthes. Tato přírodní materie běžného jazyka vstupuje do básnického jazyka zvnějšku, jako smyslově vnímatelný jev, je umělecky zpracována a přetvořena, aby se stala nositelem nehmotné struktury uměleckého díla, toto zpracování nemění základní povahu

⁵⁴ srovnání: MUKAŘOVSKÝ, Jan, JANKOVIČ, Milan a ČERVENKA, Miroslav (ed.). *Studie*. Strukturalistická knihovna. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-000-7 s.23, ř.2.

znaku. Byť znak je smyslově vnímatelný, neapeluje básnictví přímo na žádný lidský smysl, ale nepřímo na všechny, spíše se přímo dotýká vědomí. Vztah mezi básnickým (tvůrčím) a sdělovacím jazykem je důvodem úzkého vztahu literární vědy a funkční lingvistiky.

Básnický jazyk má uvnitř struktury básnického díla ústřední postavení, je určujícím principem básnictví, přeneseně i literatury vůbec. Culler přímo identifikuje literaturu jako literární jazyk, u Mukařovského je literární jazyk, jako útvar a druh, hlavním předmětem zájmu teorie literatury, umění a estetiky.

Kardinálním, vpravdě kopernikovským zásahem do úhlu pohledu na položené otázky je pak Mukařovského tvrzení, že pojem „básnický jazyk“, je schematizující abstrakce, tedy teoretický pojem. Nikoliv však proto, že by básnický jazyk byl teoretickým konstruktem vůbec, avšak protože **existuje celé množství básnických jazyků a každý básnický druh představuje jazykový útvar do jisté míry soběstačný**. Tím Mukařovský anticipuje hlavní princip antiesenciální kritiky. Jako příklady autonomních básnických jazyků jsou uvedeny epika, lyrika a drama. Hlavním nositelem vývoje básnického jazyka je lyrika, definovaná jako jazykové básnictví; tento názor dnes přebírá Culler.

Na samém rozhraní mezi básnickým jazykem a sdělovacím jazykem se nachází epický výraz. I v takovém mezním případě je však poměr básníka epického k slovu jiný než poměr takového mluvčího, kterému jde o pouhé sdělení, v této souvislosti cituje spisovatelku M. Majerovou, která zdůrazňuje kromě individualizovaného rázu a strukturu, rovněž *otřelost, šťavnatost a vyčichlost*: věta má charakter nebezpečného materiálu. I ona se řadí k autorům pocitujícím umění prostřednictvím chutě a vůně.

K hlavním pramenům proměny patří v Kapitolách z poetiky intonační linie, na té je rovněž transparentně ukázáno, jak jediná složka textu uvádí do pohybu komplexní strukturu jazykového projevu a jak se tímto principem *básníkův výraz odliší od běžného způsobu vyjadřování*, ve Studiích klade jako dominantu *básnický rytmus*.

Především v lyrice uvádí jazykové složky do pohybu rytmus, tj. rytmický rámeček, melodie, hudba, odtud ostatně pojem lyrika, jazyk obecně poskytuje prozodickou základnu. Rytmus prolíná celou strukturu textu, od zvukových složek po téma.

Složky rytmu jako je dech, nebo timbr jsou však v posledku dílem interpretace, a i ta se může lišit podle naladění, tyto složky jsou tedy vázány k pojmu parole, naopak **tempo a pauza jsou rozprostřeny v jazyku**. Jsou tedy imanentní součástí literárního jazyka o sobě.

Zvukové modely lyriky byly rozpracovány v dobách, kdy svět nebyl zahlcen hudbou z médií, melodie básní byla vnímána ostřeji. K zvukové podobě věty se váže pojem intonace, která je předmětem studia větné fonologie. Jako syntaktický činitel intonace sjednocuje slova a slovní výrazy, je tak jedním ze základních příznaků věty. Odlišuje kategorie vět (oznamovací, zvolací atd) Slouží k vyjádření vztahů mezi slovními výrazy. Intonace může rovněž působit jako významový činitel, podtrhnou významový protiklad, etc V básnickém textu působí intonace jednak jako estetická aktualizace, jednak je jako intonační linie hlavním nositelem tvaru díla. Intonační stránka může nabýt povahy prostorového vyjádření, např. Mallarmém je přirovnána k partituře.

Literární význam úzce souvisí s jazykem, při posuzování složek jazykového systému je v Kapitolách východiskem Saussurovo pojetí vnitřní výstavby znaku, rozlišující v ní zvukovou, označující esenci (signifiant) a významovou, označovanou esenci (signifié). Obě esence jsou v nerozlučitelné spojitosti, zvuková stránka vychází ze skutečnosti, významová k ní směřuje. Zvukové vlastnosti jsou rozloženy mezi zákony jazyka (langue) a mezi řeč (parole), kde se mísí s možnými akustickými vlastnostmi. Mezi možnosti básnického využití zvukových složek jazyka patří: hláskové složení jazykového projevu, intonace, síla výdechu, zabarvení hlasu a tempo. Tyto složky jsou předurčeny textem jen do určité míry, zcela je k textu poutáno hláskové složení.

Při stavbě díla tvořeného básnickým jazykem platí zákon eufonie, nejdříve jsou uspořádány skupiny hlásek, pak je dílo „překresleno“ na přibližný význam – je však nutno vzít v úvahu literární paradox – autor může uplatnit v různé míře moment zklamaného očekávání. Nejen proto je třeba věnovat pozornost rytmickému, syntaktickému nebo významovému členění kontextu.

Modely eufonie rozpracoval již Grammont, vrací se k nim i R. Ingarden v modelu polyfonní struktury, důraz na ně klade i J. Culler. Mukařovský se v tomto výkladu řídí stratifikačním modelem Pražské školy. tento model v lingvistice předpokládá strukturu jazyky v podobě odlišných, ale integrovaných entit: fonémické, morfonémické, morfémické, lexikální, syntaktické, k nimž v poetice přináleží rovina tématická – smyslupné uspořádání těchto rovin je základem pro myšlenku polyfonní struktury.

Základním významovým prvkem každého jazyka jsou **morfémy**, jsou jádrem slovního významu. Básnický jazyk využívá ke své aktualizaci morfémy tvůrčími způsoby, využívajícími zvukové podoby k rozkreslení významu (spěje/ pěje). Možnosti využití morfému v eufonické podobě díla se podílí na lexikální stránce díla, volba slovní zásoby se stává základem umělecké výstavby díla. Rozrůzněné pozadí lexikální složky vede k otázce,

jaký umělecký úkol plní volba slovního materiálu: Z které oblasti obecného lexika je čerpána slovní zásoba díla.

Tím se nastiňuje úkol pro naši úvahu, do jaké míry lze oblast obecného lexika považovat za jazyk? Lze o dimenzi jazyka uvažovat již na rovině lexika? Jak klasifikovat řády, podle nichž se jednotlivé konstelace znaků řadí do lexikálních oblastí?

Poezie obecně čerpá ze všech možností překračující jak funkční druhy jazyka, tak druhy národní. Volební linii určují souvislosti *věcné, zvukové, morfologické a funkční*, existují i zdařilá umělecká díla využívající vlastní lexikální prostředky (Morgenstern, Schwitters) Vlastní lexikum bývá označováno jako poetismy, přesto neredukujeme pojem literární jazyk na pojem poetismy, byť ty patří k příznakům literárního jazyka, v jazyce běžné mluvy se nevyskytují.

Základním pravidlem, fakticky zákonitostí, je fakt, že významový aspekt slova není dán toliko lexikální oblastí, z níž slovo pochází, ale také konfrontací s jinými slovy textu – ve Studiích Mukařovský pak přímo zdůrazňuje zásadní roli napětí mezi pojmenováním a kontextem. Původní východiska spjatá se sémiologií Saussura rozšiřuje na pojem *sémiologický fakt*, přímo načrtává možnosti sémiologického studia umění. Nicméně i ve Studiích je význam dán na imanentní, jazykové, rovině díla, byť tato rovina je definovatelná obtížněji než např. v hudbě. Je určena principem souvztažnosti, „zrcadlením“ významů na sebe narážejících. Potenciální významy mění jazykový obraz světa, vrací odkouzlenému světu atmosféru tajemství, propůjčují mu lehkost bytí. Básnické pojmenování má povahu pojmenovávacího aktu – události, soudí Culler. Charakter pojmenování může být obrazný i neobrazný, předchází mu hledání vhodného výrazu.

Teorii básnického jazyka zakládá i Jakobson, jemuž Culler ve svém díle věnuje celou kapitolu. Jakobson se věnuje poetické analýze vycházející primárně z lingvistické analýzy, jako lingvistické studium básnické funkce, nikoliv tedy z teorie umění, byť u poezie reflektuje jako dominantu estetickou funkci

Jeho cílem je ukázat, jak se vlastnosti jazyka realizují v jednotlivých textech, a zda tato realizace přispívá k jejich reorganizaci nebo transformaci. Jakobsonem definované funkční skupiny, (tj. referenční, poetická a pod) Culler pojímá jako instance jazyka, pojmově se tak vzdaluje záměně s algoritmem a blíží se podstatě agregátu.

Na rozdíl od Mukařovského Jakobson operuje s pojmem řečový akt, jehož obsahem je sdělení realizované mezi odesílatelem a příjemcem. Sdělením zde však není míněn výrokový obsah, jak je tomu v referenční funkci jazyky, avšak samotný *výrok jako jazyková forma*; jinými slovy: imanentní zákony uměleckých hodnot jsou dány tvarem

jazyka. Nicméně právě prostředí řečového aktu vede k slavné definici poetické funkce jazyka, jíž cituje v *Strukturální poetice* i Culler: „Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“⁵⁵

Ekvivalence je klasifikována jako konstitutivní prostředek díla, což znamená, že poetické použití jazyka zahrnuje sekvenční řazení položek, které jsou fonologicky nebo gramaticky příbuzné. Tyto řady pak mohou vytvářet určité vzory a vzorce, jež je možné popisovat prostřednictvím lingvistické analýzy a sledovat tak možnosti jejich souvztažnosti. Za přednost Jakobsonovy analýzy Culler považuje studium syntaktického paralelismu a gramatických tropů v poezii, naopak samu distribuční analýzu považuje za ošidnou, vzhledem k metodické neohraničitelnosti distribučních kategorií, které vykazují pochybné výsledky při vymezení role subjektu podle vzorců rozvržení singuláru a plurálu. Terčem je pro Cullera i pojetí kvalifikátoru, tedy údajně symetrické uspořádání adjektiv v Baudelairových básních.

Problémem pro popis struktury uměleckého textu aplikací prostředků lingvistické analýzy, konkrétně podle distribučních vzorců vztažených k možným symetrickým uspořádáním slok spočívá v tom, že lze najít různé distribuční vzorce a podle nich lze najít kterýkoliv z možných strukturních tvarů, a tak lze v každé básni najít nesčetné organizační symetrie. Různé a nápadné symetrie a asymetrie, např. v distribuci adjektiv, by bylo možno distributivní analýzou odhalit i v próze, a i ve výpovědi, a proto tento způsob číselné symetrie sám o sobě nemůže sloužit jako určující charakteristika poetické funkce jazyka.

Podobný, zřejmě ještě závažnější problém, vzniká podle Cullera při popisu eufonie. I zde se mohou vyskytnout různé klíče nabízející odlišné zvukové linie intonace. Paronomázie a další formy eufonické repetice lze objevit v jakémkoliv textu, což znamená, že nemohou být rozlišovacím prvkem básnické funkce jazyka.

Culler naznačuje, že mnohem silnějším argumentem poetické funkce by bylo, kdyby Jakobson použil aparát vlastní teorie. Instanci poetické funkce máme pouze tehdy, když můžeme poukázat na efekty, které lze vysvětlit jako výsledek konkrétního projekce principu ekvivalence z osy výběru na osu kombinace. Důkazy pro tuto silnější interpretaci lze najít u teoretických tvrzení Jakobsona. Například, dodává, ačkoli je rým hlavním příkladem fonologického opakování, nutně zahrnuje sémantický vztah mezi rýmovanými jednotkami, což znamená, že v poezii je nutno nápadné podobnosti zvuku hodnotit s ohledem na podobnost a/nebo nepodobnost v sémantickém významu.

V tom smyslu se obrací k Jakobsonově teoretické tezi, že ekvivalence zvuku,

⁵⁵ JAKOBSON, Roman a ČERVENKA, Miroslav. *Poetická funkce*. Artes et litterae. Jinočany: H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0. s. 82

promítnutá do sekvence jako její konstitutivní princip, zahrnuje sémantickou ekvivalenci, a obě tyto složky vyvolávají koreláty v čtenářském zakoušení, ať již působením podobnosti, či nepodobnosti.

Jakobson vychází z přesvědčení, že čtenář dokáže pociťovat účinky textu, a to okamžitě a spontánně, aniž by dovedl racionálně izolovat procesy, kterými jsou vytvářeny – vytváření vzorců má pak umožnit testovat, zda se změnou vzorce dochází i ke změně účinku. Jakobson se drží sémiotické linie a zdůrazňuje účinky jazyka: syntaktický paralelismus přechází v paralelismus myšlení, totéž platí pro výrazné fonologické souvztažnosti (paralelismy). Juxtapozici kontrastních gramatických forem přirovnává ke střihu filmové montáže.

Detailní, až anatomická kritika tedy není samoučelná a v důsledku vede k ustálení hlavní definice, Culler zde vidí možný přínos lingvistické analýzy: vysvětlit, jak se v mysli čtenáře generují myšlenky, které by nevznikly pod vlivem jiných jazykových konstelací, ale právě těchto konkrétních gramatických, nebo fonologických jedněch. To by však znamenalo zakládat analýzu textu na empirických účincích, nikoli na konstrukci hypotetických vzorců: s odkazem na nepřeborné Jakobsonovy lingvistické zkušenosti, je vůči lingvistické analýze vznešen požadavek na změnu preference přístupu, na změnu perspektivy.

A neboť jsou-li takto diskrétně použity nástroje lingvistické metody, zřejmě to ovlivní i popis básnické funkce, dochází tak k teoretickým posunům, směrem k pozornosti věnované jazyku jak autorem, tak čtenářem; v Krátkém úvodu do literatury Culler definuje literaturu právě pojmem *pozornosti*.

K ustálení definic a přístupů tedy vede zkoumání sémantických důsledků nesémantických paralelismů – tedy důsledek procesů ekvivalence, protikladu, nebo ambientu. Poetické účinky díla je adekvátní zkoumat prostřednictvím toho, jak čtenáři přijímají a strukturují prvky textu. Poetika se tak může rýsovat jako teorie myšlenkových operací, jejichž kmenovým impulsem je sémantizace sémiotických jevů.

Nástroje lingvistické analýzy, jako např. distribuční vzorce nelze v prostředí literárního jazyka používat automaticky, lingvistické a poetické vzory se nekryjí a nelze je redukovat. Je třeba se pokusit vysvětlit, jak vznikají poetické struktury z mnohosti potenciálních jazykových struktur, nikoliv, jak je možné dosadit lingvistické vzorce do textu, a ten pak hodnotit podle toho, jak je způsobem preferovaným vzorců.

Na Cullerova kritice Jakobsonovy aplikace lingvistické analýzy na umělecký text, lze vidět, jak otázka literárního jazyka prochází epistemologickými i noetickými základy

myšlení o literatuře.

Téma naší otázky, jak jsme naznačili, lze rovněž uvést z hlediska sémiotických teorií jako hledání systémů transformací umožňujících vztahy mezi běžnou komunikací a uměleckými projevy, jež jsou chápány jako různé kódové systémy, respektive idiolekty. Závěrem pokusu o konceptuální analýzu pojmu literární (básnický) jazyk, tak snad lze přijmout, že básnický jazyk je forma a útvar, definovaný svou funkcí a jejími agregáty, zároveň je předmětem snad dokonce i jádrem epistemologického a noetického sporu o povahu uměleckého textu a o způsob jeho zkoumání a popisu.

Isner soudí, že „Selekce je potud transgresí, pokud prvky reality, jež se stávají součástí textu, nejsou vázány na sémantickou či systematickou strukturovanost systému.“⁵⁶ V takovém případě by běžná mluva nejen že nebyla alternativou vůči jazyku literárního textu, nemusela by být ani ve hře. Ostatně proč by se měl autor primárně vztahovat k nějakému výroku jako k referenčnímu poli? Pro to umění postrádá důvod. Intence textu je vedena jiným směrem, v daném světě se vůbec nevyskytuje, což neznamená, že je imaginární; vzhledem k tomu, že psaní je především o jazyku, exemplárně se tento soud týká zejména řečových aktů běžné mlavy.

Na druhou stranu existuje předpoklad, že „Poezie skutečně dokáže konkretizovat i ony totality, které se vymykají vědě, snad proto i nám může naznačit cestu, kterou bychom dospěli k potřebnému porozumění.“⁵⁷

Je zjevné, že substance jazyka literatury a jazyka běžné mlavy bude stejně tak obtížné teoreticky propojit, jako anatomicky oddělit přímo v textu – jednak, podle některých teorií nemají žádnou univerzální esenci, není tedy je jak uchopit – jednak jsou v textu smíchané jako dva druhy mouky v jednom těstě – a jazykové znaky samy o sobě nemohou tyto roviny identifikovat: mohou být prakticky k nerozpoznání, ačkoliv se jedná o dvě různé a různě definované složky různých ontologických jsoucen.

Jisté konstitutivní momenty jsou však zřejmé, a zde se zřejmě již opakujeme. Zatímco autoři literatury usilují o kreativitu, invenci a o posunutí limitů literatury, mluvčí běžné mlavy se často soustředí jen na to, aby vykonal (ústí) typizované znění výpovědi v typizovaném procesu typizovaného diskursu, který má často podobu předplněného formuláře nabízejícího jen několik málo možností promluvy, dochází tedy k formální

⁵⁶ ISER, Wolfgang. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-2781-6. s.19

⁵⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5. s. 8.

redukci významu – obsah je vyčerpán formou a naopak: tedy je zde nulová ekvivalence, dokonce i nulová selekce a nulová kombinace, nulová možnost vytváření významu, a to je v zásadním rozporu s hlavním principem slovesného umění, jehož smyslem je právě ekvivalence a budování významu.

Jan Krasický píše v časopise Tvar. „Pokud se dnes podíváme na Eliotovu báseň zblízka, tzv. close reading, uvidíme spřežení autentické mluvy s poučeným básnickým jazykem, který čerpá ze západní i východní vzdělanosti” a o pár řádek později: „teprve s nálezem sémantického kódu všech citací a parafrází se nám odhaluje celý rozměr této skladby..”⁵⁸

Mimo to, že je zde důkladná stopa dvou protikladných kvalit, jež je třeba s velkou dávkou talent smířovat a to kvality autentické mluvy a kvality básnického jazyka. Je tu však jiná strategie, uvažovaná jako metoda: asambláž fragmentu kulturního dědictví, k níž je třeba sémantický kód.

Takto pojem literární diskurz získává nový rozměr platformy kulturního dědictví. Máme tedy v oblasti literárního jazyka čtyři různé pojmy, k nimž je nutno přistupovat velmi opatrně, neboť každý má jiný význam: literární jazyk, literární řeč, literární diskurz, psaní. Tyto čtyři principy se projevují v různých ontologických rovinách: text, psaní, výpověď, promluva, sdělení, tvar, médium.

Závěrem pokusu o konceptuální analýzu pojmu literární (básnický) jazyk, tak snad lze přijmout, že básnický jazyk je forma a útvar, definovaný svou funkcí a jejími agregáty, zároveň je předmětem snad dokonce i jádrem epistemologického a noetického sporu o povahu uměleckého textu a o způsob jeho zkoumání a popisu.

To, co se rýsuje prakticky, je rozlišení praktického a sdělovacího jazyka podle funkce, neboť jejich funkce jsou naprosto neslučitelné, a tom se shodne více myšlenkových kompozit, ostatní názory mohou být atraktivní, ale nemají širší ohlas mezi jednotlivými disciplínami. K umělecké funkci pak patří i to, že je definována jako agregát vlastností, který vymezuje konkrétní útvar a konkrétní formu, která je účastna jsoučna umění. K funkci sdělovacího jazyka patří utilitarita, již považuje za znak neuměleckosti již Aristoteles.

Tyto funkce mají minimálně desítky, spíše však tisíce distinktivních rysů, jak

⁵⁸ KRASICKÝ, J. *Nad překladem jedné významné básně*. [Nad překladem jedné významné básně – iTvar](https://itvar.cz/nad-prekladem-jedne-vyznamne-basne), dostupné z <https://itvar.cz/nad-prekladem-jedne-vyznamne-basne>

jsme se přesvědčili v komparativní analýze, již realizoval Ibrahimovič, naopak zatím stále nevíme, jaký konkrétní rys by mohly mít společný.

Podle Doležala je pojem básnického jazyka klíčovou složkou hlavního tématu poetiky, jímž je vztah mezi literaturou a jazykem. Kloní se na stranu básnického jazyka jako pojmového konstrukt, který vystihuje „formální, sémantické a funkční opozice mezi básnickým a běžným diskurzem.“⁵⁹ Ovšem z toho zároveň vyplývá, že rozlišuje literární jazyk od literárního diskurzu, a tomuto přiznává specifický status oproti diskurzu běžnému. Připouští, že samostatnou specifičnost básnického jazyka zdůraznil ruský formalismus, avšak sémiotika pražské školy jej zpětně začlenila do systému lidské komunikace.

Za tradiční rysy (převážně středověkého) básnického diskurzu Eco v Mezích interpretace označuje básnickost, fikčnost, popisnost, digresy, transuptivenci (tj. apodaktickou metaforizaci, nebo zaklánačství, moc básnického jazyka, nebo schopnost básnického jazyka mít něco v moci: např. „stříbrný úkol přivíraných řas“). Antipody k těmto pojmům jsou ve filosofickém diskursu definice, dělení, důkazy, logické vyvrácení a kladení (empirických) příkladů. To zdá se v lyrice platí od starověku a stále. Transuptivence jako distinktivní rys poezie zdůrazňuje i Culler. Z hlediska literární vědy, respektive Kostnické školy, je preferovaným literárním místem básnického jazyka báseň, ať již je termín jazyka chápán jako pojem, nebo předmět. Nicméně lze ho hledat i v prostředí prózy; někteří autoři jej používají programově; pro jejich způsob tvorby je charakteristický instinktivní jazykový hermetismus a intuitivní kompozit kolokace, jež se může stát veršem i větou.

Moment diferenciacce mezi básnickým a běžným jazykem je kladen na rovinu sdělení, a chápán prostřednictvím básnické funkce. Nicméně tento moment není v jistém smyslu ve stejné poloze. Pod textovou plochou sdělení se v básnické mluvě zcela vědomě ocitá myšlené a sémantické nekonečno, pod zvukovou plochou sdělení běžné mluvy se z velké míry ukrývají automatismy, zatímco poezie má tendence umístit všechn význam pod povrch sdělení, a to ideálně tak, aby se řetězil do nekonečna.

Básnická funkce (metodologicky chápaná jako rozlišující) se konkrétně projevuje tak, že vztahu mezi signifikantem a signifikátem propůjčuje sémantickou motivaci, jež

⁵⁹DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1. s. 16

v běžné mluvě absentuje (podle jedné teze je latentní).

Sémantická motivace jako nutná podmínka pro vznik poezie, příp. beletrie, má v strategii rukopisu formu i obsah konstelační motivace; uchopení sémantické motivace pak v definici poezie chápeme jako básnické umění, neboť tam existuje, konečný výsledek konstelační motivace pak v definici poezie zahrnujeme pod pojem souvztažná řeč.

Básnický jazyk, který je v přímé vazbě s funkcí lyriky, pak nelze popsat výhradně lingvistickými kategoriemi, k jeho rozkódování vedou i literárně-teoretické, jazykově-filozofické a kulturně-sémiotické otázky.

V modelu definování, je však básnický jazyk konstruktem abstrahovaným z jednotlivých básní, je tedy odvozen z básnické řeči. To se však týká roviny interpretace, na rovině invenční strategie tomu může být jinak, neboť zde báseň není prvotním zdrojem rekonstrukce konstruktů, ale finálním výstupem mnoha soustředných snah, podléhajícím mnoha doktrinálním zákonitostem. Jeho vztah k tvoření spíše odpovídá pojmu absolutno než model.

2 POETIKA JAKO TVŮRČÍ PRINCIP, TEORIE A METODA

J. Culler rozlišuje ve Strukturální poetice dva literární projekty, které mají odlišné cíle a metody: poetiku a interpretaci (jako verzi hermeneutiky).

Poetika, vycházející z rozšířeného lingvistického modelu, objasňuje význam textu a to, jak vzniká. Interpretace vysvětluje, co text představuje, hledá nové interpretace na určitém pozadí, kterým je např. u Gadamera historický horizont, u Isera dobový obraz veřejného mínění apod

Culler konstatuje, že současné teorie se ubírají spíše směrem interpretací, než poetického bádání, jež preferuje: literární věda by se měla snažit porozumět tomu, jak díla dosahují svých účinků, nicméně interpretace nijak neuniká jeho výkladu: pokud je pro poetiku dán význam literárního díla vlastností textu, význam interpretace je dán zkušeností čtenáře, mnohem spíše je význam složitou konfigurací rozloženou mezi těmito dvěma póly. Nicméně symptomatická interpretace, zkoumající text z prizmatu mimotextového kontextu, již zcela vhodným prostředkem vědy: předmět bádání v symptomatické interpretaci zaniká, ztrácí se *raison d'être* literárního díla.

Poetika a interpretace jsou odlišné epistemické systémy, stanovující si odlišné cíle, poskytující odlišné kategorie důkazů a jako kognitivní činnosti mají odlišné vědní zázemí. Tato metodická diferenciaci by však – z povahy jejich předmětu, který je stoprocentně identický – neměla přerůst do další jazykové trhliny. Obě dvě metody lze uplatnit společně v jednom rámci teorie, nebo „diskursu o literatuře,“ který zahrnuje jak popis, tak analýzu i interpretaci a hodnocení.

Diskuse o založení literatury a protiklad poetika a interpretace jsou staré jako literatura sama. Zatímco diskuse o založení literatury se týká obecné povahy jsozna psaní, diskurs druhé diskuse přistupuje přímo k jednotlivým textům. Ovšem z protikladných pozic: poetika vidí text jako proces, interpretace chápe ten samý text jako předmět. Poetika míří k preverbální genealogii textu, interpretace míří za hotový text, jenž chápe teleologicky.

Poetika se snaží pochopit, jak z inspirace vznikají kompaktní jazykové struktury, které působí na pozornost čtenáře, např. v něm vzbuzují pocity umění. Interpretace se snaží porozumět tomu, zda ta či ona kniha je především o osamění, nebo o vyloučení. Spíše však než o možnou podobu dvojbytnosti myšlení/myšlené, označující/označované nebo intencionální model vnímání a vnímaného, jde o dva aspekty jedné věci, jde tedy o otázku perspektivy, ontologická diereze zde neprobíhá na bázi substance, ale

perspektivy diametrálně odlišných přístupů.

Čili poetika a interpretace se zabývají stoprocentně identickou substancí, ve shodných kategoriích, avšak v určitých esenciálních trajektoriích, které se překrývají jen zčásti; nicméně obě esence jsou integrální součástí každého uměleckého díla.

Již v tomto procesu se ukazuje zásadní klíčový okamžik. Jeden textově naprosto identický textový povrch může implikovat a generovat odlišná významová pole.

Pokud pak lingvistický model předpokládá, jak ukážeme, že úkolem lingvistiky je zkoumat lingvistickou kompetenci, pak úkolem poetiky je popsat literární kompetence. Zaměření takové perspektivy předpokládá kódy, podle nichž čtenáři identifikují nejen žánry, ale i charakter postav, motivů, obrazů apod. Pozornost je soustředěna na „implicitní vědění, které čtenáři (a autoři) vnášejí do své interakce s texty: jaké typy procedur uplatňují čtenáři ve svých reakcích na jednotlivá díla? Čili zánik literatury v symptomatické interpretaci a analogie mezi poetikou a lingvistikou, literaturou a jazykem, patří mezi důvody, jež nás vedou, jak uvádíme v úvodu, k preferenci poetiky.

Poetiku Culler definuje jako pokus o výklad literárních účinků popisem intencionálních tvůrčích počinů a myšlenkových operací čtenáře, kterou jsou jimi vyvolány.

Obecně lze poetiku charakterizovat jako soubor pojmů, perspektiv a přístupů vhodných pro popis literárního textu, jejím cílem je popis literárních prostředků a strategií, obecně se zabývá studiem nejrůznějších jazykových aktů, chápeme ji jako organický soubor perspektiv, přístupů, pojmů a metod.

Hlavními složkami poetiky jsou deskriptivní analýza a axiologické předpoklady vázané k estetickým jevům, lze ji dále členit na obory zájmu: například versologie, zabývající se podstatou verše i prozodických systémů, dále literární stylistika, tematologie, naratologie, kompozice či genologie jako nauka o žánrech. Tyto složky nebudeme zevrubně zkoumat, budeme je otevírat dle potřeby této bakalářské práce. K otázkám, jež si poetika může klást patří i Na základě čeho tato pasáž románu vyznívá ironicky? Čím to, že sympatizujeme s touto konkrétní postavou? Proč je konec této básně dvojznačný?

Poetika jako disciplína pracuje s poznatky jak z literární teorie, tak filologie obecně, např. z fonetiky, fonologie, je soustředěna na pojmy sémiotika a sémantika díla, na nichž zakládá systematický výklad literatury jako jazykové struktury; metodologicky přitom vychází z lingvistických konceptů zaměřených na významy textových struktur, které přejímají roli estetického objektu..

Poetika je soustředěna na pojmy sémiotika a sémantika díla, na nichž zakládá systematický výklad literatury jako jazykové struktury; metodologicky přitom vychází

z lingvistických konceptů zaměřených na významy textových struktur, které přejímají roli estetického objektu.

Základem poetiky jako metody je zkoumání vztahu celku díla a jeho prvků a prostředků, včetně těch nejdetailnějších; poetika popisuje, jaké funkce vzhledem k tvaru díla může prvek text nabývat, jak se podílí na architektonice díla, nebo třeba i jednotlivé básně. Pod pojmem tvar se někdy rozumí rytmus díla jako tvárné uspořádání zvukových – nesémantických složek díla. Pokud je pak poetika hlavní strategií zkoumání a popisu textu, pojmově obě oblasti zájmu splývají.

Již v úvodu je naznačeno, že je třeba mít na zřeteli, kdy se užívaný pojem, např. topika, vztahuje k rozvaze vytvářené skutečnosti, kdy k poetickému popisu, a kdy k interpretaci zkonstruovaného analytickému modelu. Hlavním úskalím poetiky je fakt, že představuje jak prostředek tvorby, tak nástroj i předmět analýzy. Je tedy nutné mít při této analýze na vědomí dialektický charakter disciplíny a rovněž s ohledem na správnost výkladu sledovat polaritu korelace.

Tato adax-abaxiální polarita, ilustrovatelná na fonemicko-fonetickém rozdílu mezi artikulací a percepcí zvuku, pojmově splývá, překrývá se významy a projevuje se již v konkrétních celcích; jde například o organizaci jazyka, zvukový plán jazyka, jazykové vzorce v dimenzi aktualizace; komplexní souvztažnost jazyka a textu v dimenzi integrace; fikční vztah ke světu a literární kontext fikce; vzájemný vztah formy a obsahu u estetického objektu, jenž se vyznačuje interiorním účelem, který je jeho dobrem; intertextualita a sebereflexivnost u konstruktů.

Sdílené jádro pojmů je sice základem poetiky jako teorie, pokud platí, že význam vzniká z interakce mezi textem a čtenářem, nicméně výklad poetických prvků by měl být uspořádáván zrcadlovitě podél hranice adax-abaxiální membrány textu, jinak může vést k neúplným analýzám.

Poetika jako prostředek je například charakteristická kaleidoskopickým efektem: autor tvořící v rámci poetiky tuto poetiku zároveň přetváří a to záměrně, poetika jako analytický nástroj kaleidoskopický efekt vůbec nesmí mít.

Fakticky se tato diereze uplatňuje tak, že jinak uplatňuje pravidla poetiky autor a jinak kritik, teoretik. Autor je rozesívá, a to nijak rovnoměrně, do veršů, kritik se pokouší uplatněná pravidla poetiky ve verších nacházet a rekonstruovat v smysluplném teoretickém agregátu vytvořeným poetikou jako teoretickou disciplínou, je nasnadě, že mezi oběma možnými výklady vždy bude menší či větší diereze, každý autor má na svou poetiku jiný názor, než kterýkoliv teoretik. Toto může být rovněž tematizováno členěním na univerzalistickou poetiku, jejíž přístup je určitou parafrází nomotetického přístupu

v společenských vědách, a partikularistickou poetikou, jež je parafrází idiografického přístupu

Někdy však se pojmy přenáší z tvůrčí praxe do teoretického pole, mezi moderní poetické nástroje literární praxe tak patří Joyceova epifanie, nebo Eliotův objektivní korelát. Epifanie označuje okamžik, kdy postava literárního díla náhle prostřednictvím běžné události nebo náhodného detailu dojde k novému nazření sebe sama, dosáhne prozření, nebo se vymaní z časovosti k nahlédnutí věčnosti. Jako literární strategie je příkládána zejména Joyceovi, kde se projevuje jako náhlý projev spirituální v obyčejné řeči, nebo náhodným gestu, nebo v jistém mementu samotného vědomí. Uplatňuje se i jako pojem literární vědy.

Eliotův objektivní korelát vyjadřuje způsob, jakým jsou v textu přenášeny emoce, a který chápe poezii jako záznam lidské zkušenosti sui generis. Je pravda, že básník nemá jinou zkušenost než svou vlastní, nepředkládá ji však přímo, avšak z pozice objektivního korelátu. Básnickou mysl Eliot přirovnává k platinovému katalyzátoru, mysl sice prožívá skutečnost, ale nijak se jí nedotýká, a jako čistou zkušenost ji přenáší do prostředí textu – objektivní korelát je tak určitým výrazem fenomenologie psaní, básník je tak básníkem do té míry, do jaké zachycuje banální události v tom, co je v nich poetického, a tuto skutečnost dovede univerzálně uchopit a artikulovat.

Již z těchto dvou pojmů je zřejmé, že analyzovali bychom poetický arzenál těchto dvou tvůrců, vypracovali bychom zcela jistě solidní poetický teoretický systém. Zároveň se ukazuje, jak náročným procesem je jedna poetická operace, a tak jak do tvůrčí realizace, tak do teoretického přiblížení, tak do pochopení.

Podle Cullera, v Úvodu do literární teorie, poetika souvisí s rétorikou, naukou o přesvědčovacích a expresivních prostředcích jazyka, popisující jazykové a myšlenkové operace, které lze použít pro vytváření diskursů; rétorika tak zahrnuje strukturní potenciál diskursů, jak o tom svědčí i diskursivní analýzy, které evidují rétorické prvky v každé veřejné promluvě. Poezie je jazyk, tvrdí Culler, ovšem jazyk využívající řečové figury a jehož cílem je dosáhnout přesvědčivosti.

Metafora, personifikace, aliterace, apostrofa, to vše jsou rétorické figury, které v poezii chápeme jako tropy. Rétorická figura bývá definována jako inovace „běžného“ užití slova, což je však dnes již sporná kategorie. Lakoff-Johnson představují jazyk běžné mluvy jako figurativní, plný metafor. Tropy a metafory tedy nemohou patřit k distinktivním rysům literárního jazyka, neboť tyto figury jsou základními strukturami (běžného) jazyka. Metafora se přitom řadí k základním formám vědění, jako briskní

měřítka předmětů, nebo jevů, které vidíme: neznáme všechny latinské názvy vyskytující se v meteorologii, ale víme, že obloha je černá jak ropa. Některé jiné metafory život / cesta přímo strukturují myšlení o světě, tvoří základ jazyka.

Jakobsonovy závěry, s nimiž jsme se již seznámili, tvoří pevné kauzy: metafora vytváří spojitost prostřednictvím podobnosti, metonymie na základě souvislosti (Viktor Čistič). Čtveřici hlavních tropů pak dotváří synekdocha a ironie. V prostředí rétoriky jsou tyto figury přenášeny na rétorické struktury, jejichž prostřednictvím chápeme zkušenost, jsou rovněž základem pro přístup k vysvětlení dějin. Proto, aby měla metafora literární náboj, je v literárním jazyce postavena na vnitřním nesouladu.

Historickou perspektivu strukturální poetiky jako literárněvědního přístupu nastínil Lubomír Doležel v knize *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Poetika je zde: „...vyvrcholením a syntézou ústředních a dlouho prověřovaných myšlenek o literatuře.“⁶⁰ Chápe poetiku jako epistemologickou disciplínu vědeckého zkoumání básnického umění, v jistém smyslu jako lingvistické pozorování básnické textury.

Úlohu Poetiky chápe v odkrytí „... ,esenciální vlastností básnictví...“ (DOLEŽEL, 2000, s. 28) jejím předmětem je básnické umění, jejím jádrem jsou definice žánrových kategorií. To rovněž poukazuje k tomu, že jednotlivé součásti básnického díla je nutno chápat jako esenciální a nepostradatelné pro přijetí uměleckého díla jako uměleckého díla. Pro to, aby bylo dílo zdařilé jako celek, je nutno vytvořit harmonickou skladbu *všech jeho esencí a nutných složek*. Zde se rovněž ukazuje, že tato harmonie vytváří tak úzce propojený celek, že jednotlivé části mohou být vyčleněny jen pro účel vlastního popisu, nelze je tedy vytrhovat z kontextu. Pozornost, jež je věnována *vztahům částí a celku díla*, nás přímo odkazuje k J. Cullerovi a jeho definicím literatury. První a původní přístup, z něhož lze poeticky vycházet je zde Aristotelův přístup *ideální struktury díla*.

Vzhledem k fikčním textům lze uplatnit i poetický přístup založený na poetice možných světů, což se týká i knihy M. Ajvaze *Druhé město*. Zásadní je role fikčního Druhého města jako alternativy ke světu aktuální reality, tedy rovina *vyprávění o něčem, co může probíhat v nějakém jiném světě*, jak zní citát z G. W. Leibnitze (1720), jehož dílem je model možných světů inspirován. V tomto smyslu Doležel rozebírá dále přínos

⁶⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1. s. 11

zakladatele etetiky A. Baumgartena založený na logice smyslovosti, a přínos J. J. Breitingera založený na logice básnické obrazotvornosti vytvářející fikční světy.

Naši otázky se pak týká základní teze poetiky možných světů, a to, že básnictví je chápáno jako *utváření nových pojmů a představ v obrazotvornosti, jejichž předměty nelze hledat v aktuálním světě skutečných věcí*. V důsledku toho se imaginární světy stávají součástí přítomnosti a fikční text lze chápat jako výtvar poietické aktivity – beletrie může být uměleckým dílem stejně jako sbírka básní.

Doležel zdůrazňuje, že sémiotika imaginárních světů pak přímo *operuje s pojmem básnický jazyk*, byť možná chápaným jinak, než jak je koncipován pojem literární jazyk v této práci.

K dominantním složkám básnického jazyka, jak jej koncipuje Breitinger, patří *evokační funkce*, jež umožňuje básníkovi načrtnout viditelně jeho myšlenky, takže jsou následně vyvolány představivostí čtenáře natolik živě, jako by ji viděl před očima. Vysvětlení umocňuje metaforou barev: *barvy, které používá malíř, jsou viditelným jazykem, básnický jazyk je kombinací básnických barev*. Transfer imaginace mezi obrazotvorností autora a obrazotvorností čtenáře je sémiotická úloha možná díky evokační síle básnického jazyka.

Doležel míní, že z intersubjektivní existence imaginárních světů vyplývá, že „...básnické texty musí být podstatně odlišné od „běžného“ diskursu.“ (DOLEŽEL, 2000, s. 61)

Evokační postupy básnického jazyka a jeho evokačního potenciálu jsou zde hodnoceny jako anticipace lingvistické poetiky. Závažným význam má pro tuto práci tvrzení, že **„Evokační funkce činí básnický jazyk základním a nutným faktorem ve tvoření fikčních světů.“** (DOLEŽEL, 2000, s. 62)

Jako morfologická poetika je líčena poetika jazykovědce W. von Humboldta. Jazyk je zde aktivním a centrálním prvkem při utváření rozumu. K hlavním rysům Humboldtovy lingvistiky patřil pojem *„energeia“*, jímž je jazyk chápán jako tvořivá aktivita, která spočívá ve vytváření významů. Básnictví definuje jako „umění skrze jazyk“, tedy nikoliv „umění z jazyka“, básnictví a jazyk přitom vidí jako dvě protikladné sémiotické činnosti, básnictví žije jen v obrazotvornosti, jazyk existuje jen pro rozum, báseň syntetizuje protiklad. V této souvislosti je Humboldtův výraz *„competence“* Doleželem přijímán jako *„dokonalost“*. Vztahuje se k dokonalosti národního jazyka, tedy spíše k jazykové kompetenci, ta je však podle Humboldta podmíněna literární kompetencí v oblasti národního jazyka: „...jazyk se ubírá vždy stejným směrem jako literatura.“

(DOLEŽEL, 2000, s. 92)

Tím se předpokládá, že běžný jazyk čerpá z literárního jazyka spíše než naopak, daný zatím ontologicky, přenáší do prostředí teorie.

Partikularistická (dnes terčem kritiky) estetická poetika soudí, že básnická obrazotvornost vykazuje tři základní konstrukty s povahou *epistemologicko-ontologické kategorie*: totalitu, jednotu a objektivitu. Na základě těchto vlastností je umělecké literární dílo chápáno jako svět sám o sobě. Substancí tohoto světa je básnický způsob diskurzu, ten jej vytváří jako živoucí celek, který má vlastní vnitřní sílu a životní princip. Jednota je dokonalým vztahem každého detailu k celku a spojením detailů do významotvorného pletiva sítě. Vztahy, které k sobě poutají části uměleckého díla, Humboldt určuje jako komplementaritu, hierarchii a kontrast. Báseň je čistou formou smyslového předmětu, jejíž účinek je podobný hudbě, – tedy nikoliv komunikaci.

Definování pozice pojmu básnického jazyka se stalo předmětem diskuse mezi básníky Wordsworthem a Coleridgem. Z diskuse vyplývá, že básnický jazyk již není prostředkem pro zobrazení světa, ale pro vyjádření emocí. Toto expresivní pojetí jazyka je definováno estetickou funkcí, na níž založená koncepce je nositelkou teorie básnického jazyka, jehož smyslem a cílem je estetická rozkošnost, nikoliv pravda, komunikace, nebo užitek. Pojem básnický jazyk se historicky prosazuje proti původnímu pojmu „vznešený“, „vyšší“ jazyk literatury apod.

V jiném smyslu pak Wordsworth vyslovuje myšlenku, která je v literární teorii velmi motivující: „...básnický jazyk propůjčuje hlas „přilivům a odlivům ducha.“ (DOLEŽEL, 2000, s. 96) Toto vnímání básně jako jakéhosi neurčitěho hlasu dnes rezonuje v myšlení o literatuře velmi silně.

Estetický dojem je podmíněn strukturou básnického jazyka a jeho arbitrárním postavením k lidovému jazyku prostého lidu. Wordsworth chápe básnický jazyk jako jazyk slovesného umění, společný pro poezii i beletrii. „Tendencí metra je zbavit jazyk do určité míry jeho reality, a tak rozprostřít nad celou skladbou polovědomí nepodstatné existence...“ (DOLEŽEL, 2000, s. 97) Tímto polovědomím se vyjadřuje fundament funkčního ticha, které vzniká zvukovou ambivalencí, tedy tlumenou hlučností, tím se materializovaný zvuk slov stává vnímanou rozprostřeností, mentálním prostorem par excellence – tento postoj je zřejmě anticipací soudobého frekvenčního vnímání ticha v poezii. Pojetí slovesného umění pak mění kontrastivní rámec básnického jazyka, jehož protipólem již není jazyk prózy. Básnický jazyk jako jazyk umění je, především díky

estetické funkci podmíněné strukturálními vlastnostmi, vnímán v kontrastu jak s jazykem vědy a běžné mluvy, tak také s expresivním jazykem.

Coleridge toto schématické ztvárnění transformuje: básnický jazyk nemůže být pochopen v protikladu k žádnému *jednotlivému* druhu jazyka; jeho specifická může být vyjádřena pouze v protikladu k abstraktním vlastnostem a normám *univerzálního* systému, *nebásnického jazyka*. Slovesnému umění na úrovni beletrie přiznává estetickou funkci, za jádro básnického jazyka však považuje poezii a trvá na specifickém významu veršované struktury; za první a nejzřetelnější přednost poezie pak považuje dokonalou sladkost versifikace, již tematizuje na Shakespearovy. V básni Venuše a Adonis zaznamenává „...*dokonalou sladkost versifikace*“ (DOLEŽEL, 2000, s. 101)

K metafoře vůně, jejímž původcem je Cézanne, a barvy (Breitinger) přibývá metafora sladkosti. Jsou to vyjádření pro umění pocíťované jako umění. Umění se projevuje estetickou rozkošností, jejím pramenem je sémiotická struktura: řazení pouhých slov a versifikace. Tento pramen je zdrojem tvoření (poiesis) a textury (tkaniva, pletiva).

Takto ustanovená **autonomnost pojmu básnický jazyk**, který nahradil pojmy „vznešený“, „vyšší“ jazyk literatury se stala zdrojem pro sémantiku básnického jazyka. Doležel si všímá, jak na kontrastní vzorce promyšlené básníky navazuje filosofie jazyka v osobě Gottleba Frega. Tento zakladatel analytické filozofie schematicky staví básnický jazyk do kontrastu se všemi ostatními – nebásnickými – druhy jazyka, jako přímý protipól je na této ose je vnímán referenční jazyk (u Mukřovského sdělovací), jako jazyk čistě nebásnický. V sémantické koncepci je kontrast matematicky definován na estetické ose, která tak získává pevné místo v sémantickém konceptu jazyka, což je zároveň chápáno jako naplnění předpokladu, že *pro básnický jazyk jsou charakteristické specifické strukturální vzorce a specifická estetická funkce*.

Kontrastní vzorec vychází z obecné sémantiky založené na rozlišení dvou významových složek jazyka: reference a smyslu: slova, která nesou stejnou referenci, poskytují rozdílný smysl, váží se k rozdílným sémantickým složkám, dnes bychom řekli diskurzům, z toho vyplývá, že má-li věta pouze smysl, a nikoliv referenci, přísluší básnictví, a nikoliv vědě.

Protiklad mezi referenčním a básnickým jazykem se stal ústředním problémem Fregeho filosofie jazyka: sémantika se tak dělí na „(a) sémantiku referenčních jazyků, které studují pravdivostní podmínky a referenční vztahy slovních znaků; (b) sémantiku smyslových jazyků („obrazů“ – z tohoto pojetí čerpá filozoficky Blanchot), která se zabývá pravidly a vzorci organizace smyslu.“ (DOLEŽEL, 2000, s. 109)

Námi předpokládanou diferenciaci mezi literárním jazykem a jazykem běžné mluvy Frege

klade přímo na rovinu sémantiky, především v důsledku jejich rozdílných funkcí. Sám tedy pojem funkce je dostatečnou podmínkou ontologické diference a diferenciací pojmů. Epistemologicky se východiskem poetiky stává sémantika a sémiotika, v úzkém provázání s lingvistikou jako vědou o jazyce. Moderní lingvistika chápe jazyk jako jednotu formy a významu, formy se pak bezprostředně týká fonologie, gramatika, významu sémantika, pragmatika. Literární sémantika soustředěná na otázku „Jak je vyjádřen význam v literatuře?“, se stala hlavním pramenem strukturální poetiky.

Expresivní sémantika básnického jazyka je zaměřením M. Grammonta, jehož zkoumání *vztahu mezi veršovanou formou a básnickým významem* se stalo předmětem klíčové otázky poetiky 20. století.

M. Grammont v úvodu své knihy *Le vers français : ses moyens d'expression, son harmonie* (1913), na niž odkazuje Doležel, cituje úryvek V. Huga: „Nestačí, aby verš měl dobrou formu, je naprosto nezbytné, aby měl vůni, barvu a chuť, aby obsahoval myšlenku, obraz nebo pocit.“⁶¹ (Qu'un vers ait une bonne forme, cela n'est pas tout; il faut absolument, pour qu'il ait parfum, couleur et saveur, qu'il contienne une idée, une image ou un sentiment.) Mottem Grammontovy monografie verše jsou tedy tři metafory slovesného umění, které již známe od Cézanna, Breitingera a Coleridge, v nejbližší možné konstelaci, jež může nastat.

Grammont zakládá teorii básnické sémantiky, jejímiž otázkami jsou: Jak vznikají expresivní postupy ve verši a jak fungují jako nositelé významu. Za základní zdroje expresivních postupů označuje fenomény, jež pojímá jako hudební kvality jazyka: rytmus a zvukovou harmonii, založenou na osnovách zvukových figur, jejichž principem je kontrastní rezonance hlásek (vokálů); ovlivnil tak studium zvukových vzorců v poetice. Významy rytmu a zvuku, nebo výrazu vnitřní řeči při vnímání, jsou potenciální, aktualizují se prostřednictvím slovního významu. Tyto tvůrčí postupy, nebo náhodné shody jsou polyfunkční a mohou nést rozdílné významy z hlediska podobnosti, nebo protikladu. Sémantice umělecké prózy na podobných základech se věnoval Gustav Lanson vy smyslu poetiky narativního diskursu. Zaujal kritický postoj k rétorice, prózu považoval za projev básnického jazyka. Na základě Mallarmého Vrhu kostek orientuje schématický rozvrh, z něhož mohou metodicky vycházet i naše přístupy: Básnický jazyk je přímým protikladem praktického jazyka běžné mluvy. (referenčního, sdělovacího jazyka). Básnický (literární) jazyk je charakterizován přesností formy, krásou struktury, a esenciální povahou, mluva

⁶¹ GRAMMONT M, *Le vers français : ses moyens d'expression, son harmonie*. Paříž, Romania, 1913 s. 1

pak praktickou stránkou obsahovosti, která je vázána k činnostem, míří mimo text.

Ústřední místo v dějinách poetiky patří formalismu, s nímž jsme se již setkali. Doležel klade do souvislosti ruský formalismus dvacátých let 20. st. a tehdejší školu německé morfologie, jako školy narativní poetiky, zakládající systematické studium narativní kompozice. Spojuje některé rétorické prvky s teorií umění s cílem vytvořit komplexní teorii formy a obsahu. Umělecké postupy literatury jsou vnímány jako vyjádření prostorové formy v literatuře, jejími principy jsou zejména paralelismus a symetrie – forma, jako suma uměleckých postupů, je podmínkou literatury, je nicméně esteticky irelevantní.

Estetická moc básnictví pramení z látky vzácného obsahu, netradičních témat a spontánně, nikoliv však bezprostředně. Kompozice je postavena na opozici formy a obsahu, prosazuje se spíše v narativním žánru než lyrice, a je definována jako *umělecké uspořádání narativního materiálu*. Kompozice představuje princip stavby díla, jeho architektoniku, jejími složky mohou být například gradace, soustřednost, variace, symetrie, paralelismus, kontrast apod.. Z nich jsou pak vytvářeny kompoziční vzorce jednání a jednajících postav. Tyto složky jsou nezávislé na materiálu, jsou tedy abstraktními kategoriemi funkčních agregátů, praktickými operáty, skutečnými nástroji. Zákony kompozice pak neodpovídají přirozeným zákonům skutečnosti, a jsou ve shodě se strukturální totalitou narativu.

Například Austinův performativ má jinou podstatu, forma zde splývá s obsahem a netvoří opozici: výpověď „Křtím tě ve jménu našeho kultu.“ – je zároveň jedinou formou i jediným obsahem, je to forma vyčerpaná obsahem, jímž je podmíněna, a tento vztah je vzájemný – dochází k jednoznačné formalizaci obsahu – který má nulovou možnost konotace. Výpověď však není vázána samo k sobě, tedy k umělecké hodnotě, již by vytvářela, ale k instituci, již je diktována. Nelze říci, že znak performativu je tím bezobsažný, je však nehybný a tím je zcela identický s tvrzením a argumentací vědy.

Literární historik W. Dibelius se na okraji své díla již přímo zabývá procesem tvorby: plán románu je realizován provedením, oba fázové posuny jsou řízeny pojetím. Na hypotéze o procesu tvorby textu staví analytické schéma, ve kterém představuje nově definovaný pojmový aparát narativní struktury: románový typ, rozdělení rolí apod. Instaluje poetiku do procesů literárního vývoje: tedy mění pohled na dějiny literatury, v nich pak objevuje pozici pratyphu.

Na tyto tendence podle Doležela plynule navazuje ruský formalismus: Tomaševskij, V. Šklovskij, B. Ejchenbaum, V. Žirmunskij – především požadavkem, aby

jediným předmětem literárních studií byl umělecký postup. V otázce formy se však mívá, forma je vnímána jako cosi pociťovaného, a chápána jako hlavní zdroj estetického účinku. Formalismus studoval zvukovou stránku významu literárního díla z hlediska poetiky a tedy způsoby, jakými jsou zvuk a význam zapojeny do textu, s tím se pojí pojem dominanty, jenž jsme uvedli.

Z práce ruského formalismu se autor věnuje především naratologii, jež je součástí poetiky. Ejchenbaum rozlišil syžet a fabuli, a definoval princip bezsyžetové novely. Petrovskij na analýze Puškina ilustroval strukturní a funkční kategorie, tj. opozice deskripce a narace, a dispozice a kompozice. Studium obecných zásad kompozice se tak blíží popisu narativní struktury konkrétního díla. Reformatskij definoval narativní čas jako nechronologickou organizaci kompozice. Zavádí pojem dominanty do narativní typologie: pro mnoho novel je charakteristická dominantou děje, nicméně dominantou textu (beletrie) mohou být u jiné narativní struktury: narativy s dominantou rytmu a eufonie, s dominantou rytmu a melodie, nebo melodie a sémantiky.

Epistemologické základy formalismu odmítaly interpretaci jako metodu, a poetiku stavěly především na znalosti vnitřního uzpůsobení literatury.

Specifický důraz Doležel klade na morfologii pratyvu. S ní je spojen především V. Propp a jeho Morfologie pohádky. Cílem Proppova díla je ukázat možnost studovat žánr s více překrývajícími se ději jako celek, jazykový systém. Analyticky stanovuje základní invariantní elementy děje, které klade na rovinu funkcí. Definuje vztah mezi motivy a narativními invariantami jako ekvivalentní: k invariantu se mohou vázat různé motivy, a naopak. Analyticky řadí narativní prvky pod invariantní celek, prakticky tak ve své teorii buduje model invariantní infrastruktury, v němž popisuje příběhy prizmatem univerzálního příběhu. Tím se staví do popředí mýtus „velké knihy“, který je v popředí zájmu mnoha současných teorií, byť samo binární uspořádání textu podle mytických vzorců je překonanou metodou.

Principy ruského formalismu byly převzaty do literární strukturalismu Pražského lingvistického kroužku. Ten koncipoval poetiku jako sémiotiku umění zahrnující jak oblast subjektivity umělce, tak vnitřní struktury díla, stejně jako literární komunikace. Důraz byl kladen na estetickou povahu literatury, přičemž estetika byla formována ve vztahu k sémiologii. Epistemologicky vychází z literárněvědního pojetí literatury jako umělecké formy vyjádřené v jazyku.

Teze o literární komunikaci je vyvozena z básnického jazyka. Básnický jazyk je definován kontrastní maticí, tedy rozdílem proti jazyku běžné mluvy. Estetická funkce

staví do středu pozornosti výstavbu jazykového znaku. Pojmem k vymezení tříd je pojem funkce, již jsme však zdůraznili, že v sémiologii nemá matematický rozměr a označuje agregát, který je cílem myšlenkových operací uspořádaných pomocí jazyka.

Rozměr této funkce, jak jsme poznamenali, je u Mukařovského formou a útvarem. Culler pak soudí, že výpověď či promluva zpravidla zahrnuje všechny funkce (třídy agregátů) v různém uspořádání, a je náročné je anatomicky izolovat. Do hry přitom vstupuje fakt, že mnozí tvůrci předstírají jednu funkci, tedy jeden agregát (třísoložkové vehiculum) druhým, aby zároveň ilustrovali potenciál jednoho či druhého, a především, aby specifickým řazením slov dosáhli pocitu hudebnosti (beatu), vůně (libovolné), barevnosti (zářivé nebo černobílé) a sladkosti (vypečenosti).

Už samotný fakt, že třídy agregátů umožňují takové diskrétní operace, využívajících jejich kontrastních vlastností, umožňuje uvažovat o jejich autonomii. V tom smyslu se zdá logické, že poetická funkce jazyka není jakýmsi algoritmem jazyka běžné mluvy, avšak že běžná mluva je stejným způsobem funkce, tedy vytváří samostatný paradigmatický agregát hierarchicky umístěný vedle agregátu básnického jazyka. Na čem obě funkce souběžně staví je sémiologický aparát znaků, z nichž však běžná mluva užívá v podstatě 32 znaků hláskové abecedy, pokud nepočítáme dopravní značky, zatímco záběr básnického jazyka může být sémiologicky zdatnější.

Jakobson definuje poetiku otázkou „... *co činí slovní sdělení uměleckým dílem*...“⁶² Předmětem poetiky je popsat diferenciaci mezi slovesným uměním a ostatním druhem jazykového chování. Poetika se zabývá problémy slovesné struktury, Jakobson ji pokládá za integrální součást lingvistiky. Připouští však, že prostředky, jimiž se zabývá poetika, nejsou omezeny uměním slova, mnoho básnických jevů náleží k „...obecné sémiotice...“ (JAKOBSON, 1995, s. 75) Zároveň tvrdí, že toto platí pro všechny *druhy užití jazyka*, jazyk slovesného umění je tak možno považovat za druh jazyka.

Lingvistická poetika vychází z několika předpokladů, jedním z nich je souvztažnost mezi šířením jazykových jevů v prostoru a čase a prostorovým a časovým rozpětím literárních modelů.

K charakteristikám lingvistiky patří analýza slovesného umění zahrnující syntaktické a morfologické zkoumání, jež nesmí být redukováno na normativní gramatiku, takto před literární historií upřednostňuje v poetice synchronní popis. Kritiku lingvistické poetiky se pokouší překlenout zaměřením pozornosti na celky větší než je věta, tedy

⁶² JAKOBSON, Roman a ČERVENKA, Miroslav. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0. s.74

nutností zabývat se vzájemnou závislostí různých struktur uvnitř jednoho jazyka, a především revizí hypotézy o monolitním jazyku, vycházející z předpokladu, že každý (národní) jazyk obsahuje několik souběžných struktur charakterizovaných odlišnou funkcí – takto je básnický jazyk jazyková struktura, druh jazyka, jímž je možné se lingvisticky zabývat.

Aby mohl vymezit místo básnického jazyka mezi dalšími druhy jazyka, uvádí přehled konstitutivních činitelů řečové události, aktů slovní komunikace. V tom se přímo odráží onen moment obratu od znaku k pojmu parole, v podobě sdělení – uvádí do problematiky schéma: mluvčí/ sdělení /adresát, převzaté později, jak jsme viděli, některými teoriemi, s tím, že Bachtin jej obohacuje o literární diskurz, na čem Kristeva buduje pojetí intertextuality.

Již zde je však upozorněno, že sdělení vyžaduje jedna kontext (jinde ve významu referent), k němuž je odkazováno a jenž je přístupný verbalizaci, a jednak vyžaduje kód a kontakt (literární komunikace).

Každý z činitelů (mluvčí, kontext, sdělení, kontakt, kód, adresát) určuje jinou jazykovou funkci, ty tvoří základní aspekty jazyka – zde ovšem je poněkud zastřeno rozdíly mezi rovinou langue a parole, jak tomu je i v jiných textech – nicméně se lze domnívat, že jde o aspekty řeči, nebo psaní, které se funkčně promítají na rovinu langue, tak, že jí zcela překrývají a absorbují. Proto, aby tyto aspekty mohly tvořit funkční model, vrací se Jakobson k pojmu dominanta, tou již není rytmus, avšak zaměření k označovanému předmětu (referent), nebo orientace na kontext, tj. referenční, denotativní, poznávací funkce. K Bühlerově triadickému modelu – emotivní, konativní a poznávací funkce jazyka, připojuje další: fatickou (zaměření na kontakt v komunikaci), metajazykovou a poetickou – ta je v důsledku vymezením druhu, útvaru, formy literárního jazyka. Ten nelze omezit čistě na poezii, rovněž ohraničit poezii poetickou funkcí, identifikovat ji s básnickým jazykem by bylo zjednodušením problému. Poetická funkce není jediná složka slovesného umění, je jeho složkou dominantní a determinující, to znamená, že textový útvar není tvořen čistě literárním jazykem, ten je v něm jen zastoupen jako signifikant, někdy jej naplňuje celý, někdy, častěji, tvoří jen úzký fragment, nebo punktum.

K identifikaci poetické funkce, resp. básnického jazyka je užita, jak již víme paronomázie, což kritizuje Culler v literatuře jako nedostačující - takto se poetická funkce může jevit jen v prostředí běžné mluvy – nicméně sám Jakobson rozlišuje mezi poezií a latentním projevem básnické funkce.

Dále soudí, že epika do jisté míry zahrnuje referenční funkci jazyka, zatímco lyrika je intimně spojena s funkcí emotivní, básnictví 2. osoby pak se složkou konativní – s tímto

členěním Culler zásadně nesouhlasí.

Jakobson se nicméně pokouší o empirické jazykové kritérium básnické funkce, tedy o nalezení signifikantního distinktivního rysu básnického díla. Zde pak dochází k definování poetické funkce, jíž jsme již zaznamenali, ta projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace; výběr zde představuje výběr sémanticky příbuzných slov: básník, poéta, kalamár a sloves: píše, škrábe, čmárá..., výběr se uskutečňuje na základě ekvivalence, vybraná pojmenování se kombinují v proudu řeči, přičemž kombinace je založena na soumeznosti (souvztažnosti).

Ekvivalence se tak stává konstitutivním prostředkem sekvence. V poezii se ekvivalence projevuje již na rovině hlásek, morfů, slovních přízvuků, mezislovních a syntaktických předělů; slabiky a přízvuky se mění v jednotky míry, rytmické řady se mohou jevit jako izonchronní, nebo jako odstupňované.

Tento model, jak jsme viděli, Culler akcentuje a upozorňuje na jeho skrytý potenciál.

Měření rytmických řad, dnes spíše jejich intonační, frekvenční improvizace, vymezené opakováním ekvivalentních jednotek, je kvantitativního rázu, a jako prostředek se nevyužívá nikde mimo útvar básnického jazyka, nebo latentní poetické funkce; čas řečového proudu je chápán jako čas hudební.

Další pozornost je soustředěna na teorii verše, jenž je chápán jako řeč opakující zvukovou figuru, verš překračuje hranici poezie, současně implikuje básnickou funkci jazyka – proto je rozbor verše v kompetenci poetiky, jejíž definici lze takto rozšířit na zkoumání poetické funkce v jejím vztahu k ostatním funkcím jazyka.

Poetická funkce tak může tvořit určitou spojitost mezi básnickým jazykem, v němž je funkcí dominantní, a jazykem sdělovací, v němž je funkcí latentní. V části Ibrahimovičovy komparativní analýzy, jíž jsme sledovali, jsme ji sice nezaregistrovali, Jakobson uvádí jako příklad reklamu.

Důraz, jenž Jakobson klade na oblast fonémů jsme již zaznamenali, rozprostírá jej i na konstituci návratné zvukové figury verše. Přes její zvýšenou atraktivnost, a velké ploše, jíž jí autor věnuje, tato práce nemůže teorii verše věnovat pozornost, jíž by si zasloužila – zvláště proto, že Jakobson věnuje pozornost i neevropským veršovým vzorům, versifikačním systémům.

Verš je především opakující se zvukový útvar, to je jeho primární funkce, rys i charakteristika – v předchozí části jsme však zaznamenali, že Culler upřednostňuje jeho rytmicko-sémantický význam, i Jakobson však připouští, že projekce principu ekvivalence

má hlubší a širší rozsah, než jsou hudební možnosti, a cituje Valéryho, podle nějž je poezie váháním mezi zvukem a významem. (JAKOBSON, 1995, s. 93) Bylo by neoprávněné zkoumat verš jen z hlediska zvuku, dodává: následkem rýmu je sémantické příbuzenství rýmujících se jednotek. Upozorňuje na poetické doktríny básnických škol, jejichž konvence přijímají jako estetické jen určitý výběr z možností rýmových souvztažností: rým např. musí, nebo nesmí být gramatický – i tím se básnický jazyk liší od sdělovacího, neboť staví za svůj konstituční princip hudebně-sémantickou jazykovou doktrínu, jež je v jiných jazykových útvarech absurdní – nicméně zde platí jiné doktríny, doktrína performativu, například. Ta, jak jsme uvedli, umožňuje k jedné formě výpovědi přiřadit jen jeden význam, za předpokladu, že jsou splněny vyžadované mimotextové kontexty – sociální náležitosti. Je zde konstatováno, že každá taková doktrína zahrnuje jak sféru zvuku, tak sféru významu, je citováno z Ransoma (1941): „metricko-významový proces je organickým aktem básnictví a vyvolává všechny jeho závažné rysy“. (JAKOBSON, 1995, s. 95)

Rým (rytmus) jako příznak verše, který má konstituční význam pro vznik poezie, je Jakobsonem řazen do obecnější kategorie paralelismu. Na jeho princip je redukována umělectví poezie. V této práci se sice spíše kloníme k vystižení uměleckosti pojmem souvztažnost, nicméně oba pojmy míří podobným směrem.

K vystižení pojmu paralelismus se vrací k Hopkinsovi. Paralelismus je aktivem struktury poezie, má různé podoby, jak v dějinách literatury, tak v básnické přítomnosti (složitá stavba starořeckého i anglického verše. Dvěma typy paralelismu je typ s jasně vyznačenými opozicemi a typ plynulými nebo chromatickými přechody. Struktury verše se týká první typ v rytmu, aliteraci, asonanci, metafory apod. V takovém (rozšířeném) výčtu se mohou zrcadlit jak pojem paralelismu, tak pojem souvztažnost. Jakobson z toho vyvozuje, že zvuková ekvivalence promítnutá do sekvence jako konstitutivní princip má za následek ekvivalenci sémantickou. Některá veršová schémata, např. ugrofinská, ruská, lze analyzovat na všech jazykových úrovních – fonologické, morfologické, syntaktické a lexikální. v mnoha případech pak rytmus přispívá k sémantické víceznačnosti.

Zdá se tak, že Culler ve své kritice lingvistické poetiky poněkud nasazuje, ovšem ten odmítá přijmout jako důsledek, že je možné sestavit, v parametrech lingvistiky, gramatiku vzájemného působení metra a významu, nebo řadění metafor. Některé lingvistické přístupy, berou v úvahu jen zvuk lexika, např: žár, žďár, opomíjí však flow aliterace a asonance: například žánr žáru. V tom smysl Jakobson postupuje správně, zdůrazňuje-li intenzitu eufonie – poukazujíc na jejich objektivní a tedy relevantní přítomnost,

nemodeluje však možné poetické vzory – nicméně Jakobson některé poetické modely na principu lingvisticky uchopitelného paralelismu jasně ukazuje: např. metaforicko-synekdochické hříčky s erotickou podmalbou v lidové poezii.

STRUKTURÁLNÍ POETIKA

Předmětem knihy J. Cullera Strukturální poetika je poetika ve smyslu porozumění prostředkům, konvencím a strategiím literatury jako procesům, jimiž literární tvorba vytváří své účinky na čtenáře. Do protíváhy k poetice je kladena hermenetutika, jako metoda interpretace významu již napsaného textu.

Z Cullerova pohledu poetika nemůže být pokusem o hledání, konstituování, významu díla, ale vyjádřením pravidel a procedur, díky nimž vzniká v literárním díle konstrukce, která pro čtenáře slyne významem; nastiňuje v tomto smyslu analogii k lingvistice, jako oboru, který se pokouší objasnit zákonitosti a struktury, díky nimž má sekvence promluvy pro mluvčího právě ten význam, který je prostředkem porozumění a dorozumění, nikoli výkladu v dodatečném kontextu. Nicméně nesouhlasí s konceptem lingvistické poetiky.

Poetické východisko v oblasti narativu přibližuje na Barthesově výkladu v knize S/Z. Na jeho základě soudí, že narativ nelze redukovat na univerzální model, ani jej modelovat jako individualizovanou esenci, neboť by tím mohlo dojít k zastření textových diferencí. V jistém smyslu tak naznačuje, že nelze automaticky předpokládat, že každý narativ má nakonec význam v pozdějším kontextu, a tento význam lze interpretovat podle katalogu významů – čímž je zřejmě myšlena gramatika rytmicko-sématických významů apod. Jednotlivé narativy se totiž mohou lišit provedením, které je zároveň jakousi hladinou cílového kontextu – toto koresponduje s tvůrčími procesy, jak je obnažuje Murakami.

Otázka Co se říká tím, co bylo vyřčeno? se mění na Jak bylo docíleno toho, že bylo vyřčeno to, co čtenář prožívá jako niternou skutečnost?

Odpovědi na naše otázky ohledně jazyka můžeme hledat především v estetické a polysématické povaze literatury. Estetické charakteristiky bývají vnímány jako estetická kritéria, jsou tedy rovněž podmínkou literatury. Nicméně pokud je hlavním úsilím textu, aby byl krásný, jednak se nelze prát, proč se líbí, a je třeba akceptovat, že tato kvalita sama o sobě je do jisté míry sebeurčující a sebestavující.

Neboť jedinou tvůrčí materií textu je znakový kód, estetická kritéria se mohou v podstatě týkat jen jazyka. Jednak mezi ně patří formální postupy a principy, jako je například konstrukce verše jako jazykové jednotky sui generis, jednak je to estetický účinek odlišnosti literárního jazyka například od jazyka odborných textů a běžné mluvy – zde tedy Culler trvá na odlišení sdělovací povahy běžné mluvy a odborného stylu, přestože již Frege

tuto dierezi schematicky setřel a ostatní jej následovali.

Rozdíl je primárně tématizován rozdílem mezi denotativním a konotativním pojetím jazyka. Denotace je chápána jako doslovný, lexikální význam slova (znaku), v lingvistice bývá naplněním pojmu označované. Konotace význam označovaného rozšiřuje nebo posouvá směrem k polysémii. Polysémie pak nabývá v literární teorii rozměru polyfonní harmonie jako základního principu architektiky literárního díla. K základním charakteristikám literatury rovněž platí, že inovační síla literárního jazyka překračuje jazyková pravidla, na něž nemůže být redukován.

Tedy takto mimo jiné propojuje Culler princip exemplifikace s fenomenologií literárního prostoru.

První část knihy je věnována kritice sémantických a lingvistických konceptů poetiky, druhá část konstituuje poetiku, jejímž cílem je poznání literární kompetence, v tom můžeme pozorovat paradigmatický obrat k praxi.

V rámci první části tak analyzuje Greimasův sémantický popis. Sémantika obecně by měla patřit k nejužitečnějším nástrojům lingvistického popisu, potud, do jaké míry dokáže předznamenat, které významy lze z textu odvodit přímo, které nepřímo, a které již nikoliv; v tom smyslu by patřila mezi prvotní nástroje literární teorie i kritické metody. K ambiciózním projektům určení významu řadí Culler Greimasovo dílo *Sémantique structurale*, jehož záběr sahá od verbálního významu všeho druhu až „totalité de signification“ souboru textů.

Obecně si Greimas klade za cíl vědecké pojetí sémantiky. Předmětem jeho sémantického zkoumání je přirozený jazyk. Ve shodě s názorem, že význam znaku není dán vztahem předmětu a znaku, ale sítí vztahů ve znakovém systému, převádí základní opozici imanence a manifestace pojímané jako „označující-označované“ do dvou dalších, totiž do dvojice „výraz-obsah“ a do dvojice „substance-forma“ (převzaté od L. Hjelmsleva) Podle Cullera jde v podstatě o rozdíl mezi jednotlivými prvky na jazykové mapě světa a způsobem, jakým se prvky této mapy seskupují do vět.

Základním pojmem, na němž je dále budována Greimasova teorie, je pojem izomorfismus. Jde o izomorfismus plánu výrazu a plánu obsahu, který je univerzální pro veškerou kulturu, tedy i pro literaturu a dává sémiotice všeobecnou platnost. (Rovněž Jakobson akcentuje tento *pansémiotismus*) Modelem izomorfismu je forma homologie předpokládající možnost totožnosti v rozmanitosti. Měřítka poetičnosti založené na formě umožňuje převést kvalitativní problém hodnoty na hledisko kvantitativní, což umožňuje určit koeficient hustoty poetického textu dané počtem strukturních vztahů, jež působí

v konstrukci poetického předmětu (tentýž pojem *hustota* Goodman používá jako měřítko estetičnosti)

Tedy, jak soudí Culler, jde o aplikaci lingvistických modelů, definovaných na předmětu přirozeného jazyka, na literární jazyk. Předpoklad, že minimální sémantické rysy přirozeného jazyka mohou organizovat distribuci sekvencí do komplexních sémantických efektů jazyka literárního, však podle něj v mnoha ohledech selhává; např: směšuje pojmové kategorie metajazyka a empirická fakta, což vede k neurčitelnosti hypotéz

Greimas zavádí do poetiky pojem sémém vycházející z binárních protikladů (např. mužský/ ženský), slovo žena tak v sobě kombinuje fonologický význam a sémém žena, člověk apod. Tyto sémémy pak patří buď k sémickému invariantnímu jádru, nebo ke kontextuálním řetězcům, odvislým od jednotlivých kontextů. Zde je třeba uvést, že Greimasova koncepce sémantického popisu pracuje s různým pojetím textu: Uzavřené (autonomní) pojetí dává textu idiolektickou povahu. Chápána jako uzavřený celek prvků je poetická výpověď strukturou achronickou, totální předmět sebe sama. Poetický objekt se však zároveň času otevírá v podobě transformací obsahu v rámci poetického diskursu. Na sémiologické rovině je básnický jazyk chápán jako *jazyk situovaný uvnitř jazyka*. Z čehož ovšem vyplývá, že poetický objekt je otevřen universu poetických forem a neexistuje mimo ně.

Otázkou podle Cullera je, jak podle tohoto principu rozlišovat významy celých vět, nebo textů. Platí zde sice, že pro určení významu přesahující slovo do vět a textů, je rozhodující, zda se některé sémémy v textu opakují a získávají tak hodnotu řídicích sémémů: klasémů. Klasémy pak umožňují identifikovat úroveň soudržnosti textu pomocí sémantického fenoménu izotopie, představujícímu významovou homogenost, oblast či síť. Nicméně sám Greimas připouští, že k řešení textového významu izotopií je třeba nereálně rozsáhlé kulturní mřížky, což možnost objektivní sémantické analýzy zpochybňuje.

Dalším problémem je, že při sémantickém popisu de facto dochází k redukci vět na potenciální klasémy, čili text mizí jako konkrétní výpověď. Tato je redukována na subjekt-predikátový vztah, kde subjektem je aktant a predikátem sloveso, predikátové přídavné jméno, případně operát či aspekt.

Aktant přitom má šest tříd: subjekt, objekt, odesílatel, příjemce, oponent a pomocník. Tedy takto se do sémantického popisu promítá pojem sdělení, byť schéma je konstruováno jinak než u Jakobsona.

Promítání sémantický rysů základních opozic do typických (intuitivně

pocitovaných) disjunkcí jiných sématických sfér se tak jeví být příliš zobecňujícím. Lze je aplikovat na (dnes popřené) variace mýtu (život, smrt), nikoliv již např. na básnickou výpověď typu *život destilovaný v hlavě básníka proto, aby odhalil svou tajemnou, otrávenou esenci*.⁶³ Nijak nevysvětluje princip redukce kolokací, přestože jejím požadavkem není poetické přiblížení, ale superiorota objektivní vědecké metody. Taková absence pravidel formální analýzy omezuje životaschopnost teorie jako vědecké metody, byť má kritickou platnost.

Význam textu nelze odvodit z významů lexikálních jednotek, a to, ani pokud se izotopy rozdělí na pozitivní a negativní, dominantní a nedominantní. K oblasti lingvistické sémantiky je nutno něco přidat, soudí Culler.

Kritikou lingvistické perspektivy se autor zabývá i ve vztahu k Barthesovi, přičemž rozlišuje mez Barthesem-strukturalistou a Barthesem-poststrukturalistou

Jeho kritika vhodnosti lingvistiky v literárněvědní analýze vede k požadavku speciální literární lingvistiky zabývající se literárním jazykem, jako jazykem literárních forem, tedy, a zde Culler cituje Barthese : „...science of literature, or, to be more exact, a linguistics of discourse whose object is the “language” of literary forms, grasped at many levels..“⁶⁴

Základní otázkou je, zda rozlišovat jazyk díla a jazyk literatury, v druhém případě by vztah poetiky a literatury odpovídal vztahu lingvistiky a jazyka: homologie mezi lingvistikou a poetikou je problematická: ne všechny nástroje lingvistiky lze použít pro analýzu významu literární díla, ty, jež lze aplikovat, se uplatňují spíše v oblasti literární vědy než v kritice.

Kritika sama o sobě zaznamenává určitý vývoj, v Barthesově případě byl podle Cullera odklon od tématické ke strukturální kritice zpočátku provázen vlivem fenomenologie, v níž obecně platí, že objektivizované struktury jsou výrazem strukturujícího vědomí. Nicméně zájem strukturalistů, a tedy i Barthese byl veden poněkud jiným směrem: odvodit z textů společné struktury, u nichž lze předpokládat, že slouží jako funkční opozice a pravidla kombinace systému, a takto se podílí na vytváření významu.

⁶³ Parafráze se týká pasáže z Bernanosovy knihy *Pod sluncem satana* (*Sous le soleil de Satan*), na níž Greimas ilustruje svou teorii, jak však podotýká Culler, nikoliv přímo, avšak s pomocí výkladu Tahsina Yücela (1974).

⁶⁴CULLER, Jonathan D. *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literatura*. Taylor & Francis e-Library, 2004. ISBN 0-203-45774-9, s. 112.

Zde tvoří lingvistika model pro strukturování díla, přičemž obecně platí, což někdy vede k mnoha nedorozuměním, že model struktury je model, který není v díle fyzicky přítomen.

Lingvistický model obecně sleduje paradigmatické a syntagmatické uspořádání prvků. U Jakobsona se to promítá do osy výběru (paradigmatické uspořádání) a do osy kombinace (syntagmatické uspořádání)

Závěry pak mohou vytvářet různé hypotézy, např. jak uvádí Culler o Barthesovy: protiklad mezi uzavřeným prostorem moci a otevřeným prostorem má ústřední a jednotící význam při líčení tragična v Racinově tragedii, a zároveň je jednou z určujících analogií k prastarým mýtům a bajkám. Základní protiklad může být rozvíjen, nebo potlačován v jednotlivých hrách. Tragedii pak formují tři principy: vztahy autority, rivality a lásky. Kombinace těchto tří vztahů vytvářejí konfigurace, jež určují roli postav.

Jinou povahu má struktura u Sada: rapsodická struktura je tvořena systémem lineárních řad opakujících se, pohyblivých prvků, organizujících a kodifikujících erotiku. Analýza pak hledá funkční prvky v gramatice erotiky, erotémy – což zjevně odpovídá Greimasovu pojetí, nicméně paradigmatická rovina zde bude zároveň rovinou syntagmatickou, čímž se problém struktury stává problémem jazyka. Strukturní pravidla, podle nichž se kombinují prvky, by mohla dovolit formalizaci erotického jazyka definováním postupů, které aktivují erotické lexikum, a k nimž patří pravidla recipacity a koncentrace pozic v opakujících se operacích, což umožňuje převádět třídu aktérů na třídu akcí: *kód frází se tak prolíná s kódem figur*.

Todorov v těchto souvislostech hovoří o operaci figurace, kdy je struktura vymezena konkrétní figurou, nebo vztahem, projevujícím se v různých vrstvách struktury. Tuto představu tématizuje na Achmatovové, kde ono figurou je oxymóron, projevující se jak v stylistických detailech, tak v námětu, jehož vypravěčem je náruživá hříšnice a jeptiška v jedné osobě.

Podle Cullera je však vzdálenost mezi určitou homologií a analytickým modelováním formální struktury delší, než strukturalismus může připustit. Například předpoklad relace hříšnice/jeptiška jako dokonale symetrické inverze postrádá možný moment hermeneutického posunu, což oslabuje rozlišovací možnosti strukturalistické kritiky.

Vedle strukturálních přístupů nabízí tato fáze lingvistiky sémiotický, respektive sémiologický přístup. Dílo není zkoumáno jako struktura, abstrahovaná na několik málo

základních vztahů, analogických napříč literárními díly, avšak jako sémiologický systém. Tento vychází z odlišných ontologických předpokladů, než jsou neměnné struktury. Podle Barthesa je předpokladem určitá „svévole“ znaků, a z toho vyplývající formalismus: „...revolutionary art must admit the arbitrariness of signs, must allow a certain “formalism” in the sense that it must treat form according to the proper method, which is a semiological method...“(CULLER, 2004, s.122) Lze tedy soudit, že již zde je struktura doplněna o agens.

Culler zde otevírá Barthesovu knihu *Sada, Fourier, Loyola* z perspektivy, která překračuje hranice strukturalismu k sémiologii. Jestliže Sade byl objevitelem a tvůrcem erotického jazyka, Fourier jazyka společenského, pak Ignác z Loyoly byl zakladatelem jazyka – logotechnikem par excellence. Jeho jazyk rozmlouvání s Bohem je chápán jako sekundární jazyk, byť dnes bychom jej jistě klasifikovali jako *jazyk paralelní*. *Budování jazyka* stavěné na rovinu vynalézání, objevování znaků předpokládá větší rozdíl mezi označujícím a označovaným, a prakticky se projevuje v oblasti psaní. Pozornost k *écriture*, již jsme již reflektovali, zde má konstituující úlohu; je to agens: operátor textu, regulativ psaní.

Základem takového obratu k praxi je praxe praktikujícího autora přijímaná energií řeči, což je zjevně v rozporu s tezí o smrti autora. Tento pregnantní přístup umožňuje chápat literární dílo rovněž jako dílo sémiologické. V tomto světle se pak podle Deleuze Proustovo *Hledání ztaceného času* jeví jako sémiotická iniciace, nikoliv jako expozice paměti, ale výuka znaků (slov).

Deleuze zkoumá způsob, jímž vypravěč identifikuje a interpretuje znaky sociálního světa, lásky, materiálů a umění, a jak se na základě takto rozlišených znaků situuje v různých sférách zkušenosti. Paradigmatické vazby tak předcházejí modelaci struktur. Deleuze z čtyř, uvedených, kategorií znaků odvozuje obecnou teorii rysů odpovídajících strategii vyprávění. Funkční kritéria identifikace a interpretace znaků vytvářejí metajazyk, který není jen popisem implicitního sémiologického myšlení autora, avšak i integrací zkoumání znaků a zároveň jejich distribuce v románovém diskurzu.

Genett se u Prousta zaměřuje na progresivního zvládnutí nepřímých jazyků, kterými lidé vyjadřují a skrývají své já. Například obrat „Tak ti teda pěkně děkuju“ nemusí znamenat, že někdo chce pěkně poděkovat, ale spíše znamená výčitku. Tím předznamenává problematiku fokalizace.

Rétorická gesta tak představují *jazyk*, který je třeba se naučit a který vykazuje určitou sémiotickou složitost. Význam gesta pak nespočívá ve formální pravdivosti, či

nepravdivosti tvrzení, avšak v tom, co naznačuje. „ We find ‘a language which “reveals” what it does not say – precisely because it does not say it’.“ (CULLER, 2004, s. 123) – podle Cullera tedy jsme konfrontováni s jazykem, který říká, to co neříká, a to přesně tak, jakým způsobem to neříká. Význam znaku tak nelze určit bezprostředně a v rámci struktury, pouze z kontextu. Tento nemůže být předmětem lingvistického, avšak literárního zkoumání.

Culler se v této části zabývá detailní kritikou Jakobsona, jíž jsme se již věnovali.

Lingvistickou cestou k literárnímu zkoumání, jsou kritiky, které se zaměřují na dobrodružství významu. Jako příklad se v Strukturální poetice uvádí Healthova analýza knihy Jamese Joycea *Plačky nad Finigenem*. Zde se objevuje krucióální pravda: označující již není průhlednou formou odkazující k denotátu, jako ke svému smyslu – je samostatným, významotvorným objektem, především ve vztahu k různým druhům diskurzu.

Smysl díla neodkazuje k realitě, jako její nápodoba, ale k perspektivě sémiotického tvoření. Jazyk již není jazykem komunikace, je to *ten* jiný jazyk, dnes bychom snad řekli paralelní. Jazyk, který tvoří nová slova, nové významy, nové kontexty a nové diskurzy. Svět tohoto jazyka je světem z inkoustu.

Lingvistická teorie jazyka se pokouší interpretovat literaturu různými způsoby, konstatuje Culler, například transformací textu na rovinu performativních a konstativních výpovědí, tedy v rámci řečových aktů. Ovšem orientace na pravdivost tvrzení opět problematizuje kontext touhy spojený s gestem. Čili Culler první část své knihy uzavírá tvrzením, že lingvistika neposkytuje vhodné metody pro literární interpretaci, respektive, objevování lingvistických struktur se musí vázat k nějaké perspektivě, a touto perspektivu může být u literárního textu pouze jeho literární funkce, pro níž, jak bylo ukázáno, lingvistika nemá adekvátní nástroje.

2. 1. 1. LITERÁRNÍ KOMPETENCE STRUKTURÁLNÍ POETIKY

To, pro co poetika hledá vysvětlení, vyjadřuje Culler pojmem literární kompetence, odvozeným od pojmu jazyková kompetence Noama Chomského, ve smyslu konstrukce explicitního modelu jazykové kompetence jako implicitní schopnosti příslušného mluvčího. Culler uvažuje tak, že proces čtení je na stejné rovině jako proces učení se jazyka.

Koncept literární kompetence je v knize *Strukturální poetika* uveden citátem z Wittgensteina: *Porozumět větě znamená porozumět jazyku. Porozumět jazyku znamená ovládnout techniku*. Jednak se tím potvrzuje Cullerova inspirace analytickou filosofií, jednak se tím naznačuje jistá schopnost, nebo dovednost nutná k porozumění jazyku, a tím i vysvětlení řeči.

Toto ovládnutí umožňuje mluvčímu převádět zaslechnuté fonetické sekvence do diskrétních (arbitrárních) jednotek, rozpoznávat slova a přiřazovat interpretaci, která je pro něj nová – dosud neznámá. Toto ovládnutí tedy znamená implicitní znalost, zvnitřnělou gramatiku. Zde je třeba připomenout, že pojem gramatika má různé významy: každá různá gramatika však tvoří uzavřený systém, tak nelze např: systém gramatiky kulturního vzorce jezerních lidí přenášet na gramatiku švédštiny a pak dál na gramatiku kulturního vzorce lidí z tramvají: to zároveň znamená, že fonologická i gramatická struktura jsou vlastnostmi výpovědi s ohledem na konkrétní gramatiku. Analogicky k tomu považujeme význam a strukturu, respektive fonologickou a gramatickou strukturu za vlastnost literárního díla, jako aktu výpovědi.

Tyto potenciální vlastnosti skryté v textu jsou v procesu čtení aktualizovány podle principů *diskurzu*. Každý, kdo postrádá znalost literárního diskurzu, podle nichž je čtena beletrie, není schopen číst literaturu jako literaturu, protože mu chybí komplexní literární kompetence, neovládl **gramatiku literatury**, která by mu umožnila převádět jazykové sekvence do literárních struktur a významů. („...which would permit him to convert linguistic sequences into literary structures and meanings.“) (CULLER, 2004, s. 132) Základní předpoklad znalosti literární kompetence je dán výukou literatury na základních, středních a vysokých školách, tato však není samozřejmým předpokladem mistrovského ovládnutí.

Literatura je sémiotický systém jiného řádu založený na bázi jazyka. Znalost této báze však sama o sobě neumožní například překládat beletrii na rovině tematické syntézy.

Abychom se pokusili přiblížit tematickou, sémiologickou, syntézu literární kompetence, musíme uvést celou báseň Květiny noční z (již citované) sbírky Oblouk.

KVĚTINY NOČNÍ

Snad proto leda lůny ubývá
na čele noci horečnaté,
že v hvězdách rozevřela knihu, chlubitá,
a že vy, že vy znáte.

Snad proto jen fontána řeší přísně
stříbrný úkol přivíraných řas,
že svítá již a plný svaté tísně
zná někdo vás - - -

Leč mnohdy není noc. Ba noce nejsou dány
a pouze v nás noc pluje!
Snad proto kdos nám zasazuje rány
řka, květiny že zasazuje.

Každý má snad možnost identifikovat elementární významy: ubývá lunny, neboť otevřela knihu; fontána přísně řeší stříbrný úkol přivíraných řas; noc někdy pluje v někom; někdo nám zasazuje rány, řka, že tím sází květiny. Ovšem lunny ubývá na čele noci, fontána řeší úkol přísně, protože někdo zná někoho, kdo zná, A ten kdo zasazuje rány, tak činí proto, že noc pluje jen v nás.

Podle J. Opelíka slovo oblouk v názvu sbírky implikuje existenci pólů, mezi nimiž se pohybují „tajné a ukryté děje, které proměňují skladbu duše lidské“. (v uvozovkách citován F. X. Šalda).⁶⁵

Již v tomto prvním momentě se neobracíme jako k vodítku k lingvistice, avšak k poetice, teprve po otevření poetického kódu lze uvažovat o ustavení binární opozice samota/izolace – ta skutečně tvoří jeden význam básně.

Oblouk, sémioticky zřetelný a korespondující se sémiotickým paradigmatem vědy, zde však není jen nadějí v milenecké samotě, přesně symbolizuje (představuje) to, že kdosi,

⁶⁵ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrus, 2004. ISBN 80-902660-2-9. s.17

plný svaté tísně, zná někoho, kdo zná, přičemž tento je osloven přímo a kurzívou, zájmenem vy.

Neboť pro sbírku je typický typus milostných básní a anaforických paralelismů, lze se snad právem domnívat, že jde o vyznání v básni, to rovněž vyplývá z logiky sémiózy až následně. tím se potvrzuje Cullerem vyřčený, nebo naznačený předpoklad, že poetické účinky lze lingvisticky testovat, je však nutné je předtím poeticky definovat, to znamená analyzovat poetické implikace.

Druhá sloka začíná Opalíkem evidovanou anaforou: Snad proto... , která uvádí významově druhý pól oblouku: toho, kdo zná onu ženu, která zná knihu nočních hvězd, to, že je plný svaté tísně znamená, že nejde o naplněný vztah, ale o touhu věřící v naději.

Jak lze ale porozumět tomu, co je „stříbrný úkol přivíraných řas“? Tento verš může nést různé poetické významy, stejně jako může být symbolem, motivem, obrazem metafyzické proměny atd.

V rámci literární kompetence tedy může být předmětem x kategorií, které spolu tvoří komplexní, neuvěřitelně spleťtý a radikálně dynamický systém, umístěný mezi různými teoriemi a paradigmaty, v rámci jazykové kompetence se jedná o dvě podstatná jména a dvě přídavná jména, která nedávají žádný utilitární smysl.

Luna k ránu otevírá knihu, fontána za svítání řeší stříbrný úkol přivíraných řas, a tím naše literární kompetence v této bakalářské práci končí, byť daleko přesáhla kompetenci jazykovou.

Literární kompetence tedy má dvě hranice, jednu tvoří daná empirická zkušenost – text, druhou limity poznání, a to z ní činí platný, přesně vymezený formát.

Nicméně, omezená literární kompetence přesto umožňuje usoudit, že v básni jde o reprezentaci touhy, která je zraňována někým (kdos), kdo toto zraňování považuje za veřejně prospěšné „pro vaše vlastní dobro“. Lze rovněž uvažovat, že „stříbrný úkol přivíraných řas“, bude v nějakém vtahu k lidské aspiraci po naplnění touhy, jejímž předpokladem je vyřešit stříbrný úkol ke spokojenosti fontány, úkol, jehož ontologická dimenze je umístěna ve snění, a tím snad můžeme interpretovat verš jako možnou podobu alchymie lásky, naplnění touhy předpokládá jisté adekvátní vnitřní naladění tak, aby tón naší duše byl ozvěnou fontány svítání – čili „pěstuji vnitřní krásu, proto abys mi odpověděla,“ což sice není běžně rozšířená, ale známá gramatika zamilovaných – takto nějak se tedy můžeme domnívat, že mohou probíhat tajné a ukryté děje, které proměňují skladbu duše lidské, jak analyzuje Šalda. Tímto dějem je vnitřní setkání na dálku, nad knihou otevřenou ve hvězdách, vyjadřuje tak víru ve spojení zamilovaných duší a naději na

brzké milostné setkání.

Tento výklad nám umožnily především poetická implikace, znalost anafory a Holanova diskurzu.

Z hlediska lingvistické analýzy bychom se měli soustředit na kontrast rytmicko-sémantické vazby stříbrný/ přivíraných. Pokud přivřeme oči, uvědomíme si asonanci dvou kvalifikátorů, slov stejného druhu. Jde tedy o dvojité vazbení, čili čirý paralelismus, ryzí souvztažnost. Tento kontrast je překonán jednoznačným splynutím, přivíráním očí sice mizí reálný svět, ale uvnitř (v duši) se vědomí naplní stříbrem.

K pochopení toho, co se zde symbolizuje, je však opět třeba znát básnické konvence: takto se toužící duše směřuje s odloučením od objektu lásky, nepřítomny objekt sublimuje do stříbra v duši, jako forma suplementu, jež známe z Rousseaua, milovaná bytost se stává na dálku součástí milujícího, a to jej usměřuje se skutečností. Zde tedy byl uplatněn opačný postup: lingvistická analýza označuje zásadní sémantický jev, k jeho významu se lze vyjádřit jen s přispěním poetiky jako básnické sémiologie. Samozřejmě to posiluje úlohu struktury v analýze, neboť druh vnitřního rýmu, podtržený homologií slovního druhu vytvořil významovou strukturu, poskytl klíč ke spolupovorbě významu.

Takové významy, které krystalizují z diskuze mezi autorem, teoretickými (sémiotickými) podmínkami významu a čtenářskou interpretací nejsou subjektivní. Naopak je takto respektovaný smysl součástí literatury, je podle Cullera dokonce konvencí literatury jako instituce. To jsou již poměrně silné a slibné základy pro možnost poetického popisu textu.

Sémiologický přístup, jenž jsme ukázali na Holanově básni Květiny noční, naznačuje otevřený smysl básně jako výpovědi, jejíž význam je přiblížen konvencemi, které čtenář zná, respektive kódy, jež si osvojil, tedy jeho literární kompetencí.

Tyto konvence a kompetence lze považovat za implicitní znalost jak čtenářů, tak autorů, a právě toto je moment, který význam pojmu kompetence polarizuje, a jímž se lze k problematice výstavby díla přiblížit z optiky pojmu kompetence.

Vedle subjektu estetického soudu vstupuje do hry plán jazykových dispozic, a to byl podle Cullera důvod, proč Valéry navrhoval konstituovat místo literární historie jako disciplínu poetiku zkoumající podmínky existence a vývoje literatury. Řazení slov, tedy logika symbolů, architektura kompozice, operace produkující tranzitivní relace básnické souvztažnosti nejsou jen majetkem čtenáře, který si koupí knihu, jsou zároveň praktickou

poetickou aplikací, základem literárních forem, které jsou předmětem *institucionální analýzy*. Jazyková kompetence k pochopení textu nestačí: pochopí-li někdo, co znamená věta Jste propuštěn!, neznamená to automaticky, že pochopí význam básně, jež se jmenuje Jste napuštěn!

A to i přesto, že význam Jste propuštěn je formulován rozsáhlou maticí zákonů a pravidel, tak aby nepřipouštěl dvojsmysly a nejednoznačnosti, včetně matic navazujících, a tyto rozsáhlé matrice konvencí a pravidel jsou často a rituálně připomínány a vysvětlovány; tato fatická funkce je označována jako transformační gramatika. Literární kompetence by měla při čtení textu toto všechno nahradit.

Valéryho požadavek konstituce samostatné literární vědy místo literární historie opakoval po mnoha desetiletích Barthes, Culler přibližuje, cituje jeho základní (strukturální) představu této vědy: Literární předmět je předmět psaný, to je jeho základní povaha, podmínkou literární vědy je přijmout dílo jako rukopis. „Nebude to věda o obsazích (...) ale bude to věda *o podmínkách* obsahu, tj. o formách: jejím zájmem budou variace smyslů (u Cullera významů) dílem zplozených (generovaných textem) a *zploditelných* (potenciálně generovatelných textem): nebude interpretovat symboly, ale jejich mnohomocnost (polyvalenci)..“⁶⁶

V důsledku toho předmětem literární vědy nemají být významy obsahu, ale literární struktury schopné tyto významy vytvářet. Tedy to je základ sémiologického přístupu, jenž jak víme, se blíží našemu původnímu ptaní v úvodu práce. Tento osový princip je Cullerem prisouzen Barthesovi, byť stejný cíl měl ruský formalismus. U Barthesa je zároveň principem strukturalismu přinášejícího důležitý obrat perspektivy, která preferuje teorii literárního diskurzu před interpretací konkrétních obsahů.

Tato pozice se pro Cullera stává hlavním východiskem poetiky, jejímž úkolem je vytvořit teorii literárního diskurzu (v našem jazykovém rámci literárního jazyka), která by zohlednila možnosti interpretace ve smyslu významem nenaplněných významových struktur umožňujících nést konkrétní významy. Příklady implikace, s nimiž jsme se setkali, jsou kladeny do spojitosti s pojmem extrapolace, ve smyslu využití zkušenosti z četby při porozumění dalším titulům, tedy souvislejšího vědění literatury, a tedy jako konkrétní příklad literární kompetence.

Při dalším vytýkání pojmu kompetence poukazuje na analogii lingvistické generativní

⁶⁶ citováno částečně podle BARTHES, Roland. *Kritika a pravda..* Liberec: Dauphin, 1997. ISBN 80-86019-53-5. s. 239 v závorkách Cullerovo pochopení textu

gramatiky (Chomsky) a gramatické kompetence (Frye), které splňují předpoklad formálních a testovatelných operací v rámci textu. Pro plné pochopení literárního díla však nestačí, proto je třeba stanovit, co vlastně je předmětem literární teorie.

Jak jsme se ubezpečili, tento předmět se v různých teoriích ukazuje jako velmi relativní.

Podle Cullera má teorie určit soubor faktů, které si žádají vysvětlení, a pokusit se vytvořit model literární kompetence, který by je vysvětloval.

V expresivním náčrtu analýzy Nočních květin, učiněné podle Cullerova receptu, se ukazuje výrazný rozdíl mezi denotátem a konotací, který se podílí na adekvátnosti literární kompetence – poetika takto, odvolává se Culler na Barthes, konstituuje logiku, jež je analogická intuitivnímu porozumění mluvčího mateřštině; ten pokud uslyší: „Mám to na háku“, nebude se ptát „Kde máte ten hák?“, ale „Co tě štve?“, fontána řešící úkol je příklad viděný optikou implicitní logiky poetiky, která, jako elementární představa přijatelného a nepřijatelného, je předpokladem možnosti kritického argumentu.

Sama teorie čtení vychází z možnosti, že jednak na čtenáře (nějak) působí verš „stříbrný úkol přivíraných řas“, a zároveň že čtenář může porozumět kritickému argumentu, že se ve verši nejedná o školní lavici fontán, avšak aspiraci touhy, a takto verš může být alegorií, nebo popisem. Tedy tyto dva úkony jsou u Cullera podstatou literární kompetence, zároveň je proces literární kompetence faktickým užitím poetické funkce jazyka, jazyk textového útvaru tak lze definovat jako básnický.

Takto je čtení poezie procesem vytvářejícím významy, které se řídí jistými pravidly: báseň představuje strukturu, již je třeba naplnit, člověk vytvářející význam (v myslí) je veden jednak svou vlastní zkušeností s poezií, jednak formálními pravidly, která odvodil, a která limitují možnosti invence – v tom smyslu je charakteristickým rysem literární kompetence intence v celistvosti interpretačního procesu, respektive v nalezení sémantické úrovně, na níž mohou být tyto linie spojeny. V našem případě může být touto úrovní právě rytmicko-sémantická vazba „stříbrný /přivíraných“, která může být vzorem dvojitého vazbení.

Významovou strukturou je čtenář veden k zamyšlení nad hodnotou stříbrných temnot a vnitřních úkolů, které nejsou zaměřeny na viditelné a měřitelné výkony, a co je pro literární kompetenci rozhodující, může tento poznatek uplatnit v dalším čtení, například při opakovaném čtení první sloky, a následující třetí sloky básně Květiny noční.

Tedy to co je pro poetiku zásadní, není vysvětlení obsahu textu, ale jednak vysvětlení možností jeho čtení, a jednak, především, zkoumání možností literárních účinků a literární komunikace. Ovládnutí literární kompetence zkušeným čtenářem tak znamená jednak získání zkušenosti, jednak, především, úspěšnou asimilaci interpersonálního systému literárního jazyka. Přiblížení poetického vidění literární kompetence vychází

částečně ze strukturalismu a lingvistiky: prvně je třeba izolovat fakta, načež je třeba sestavit generativní model, který je bude vysvětlovat a který bude možné testovat na jiných příkladech.

Takto je poetika stavějící na literární kompetenci stejně teorií literatury i teorií čtení, jejím charakteristickým rysem je výstavba teorie literární kompetence, místo kritického hodnocení jednotlivých textů, byť při eliminaci souboru dat a vytváření model je třeba respektovat celistvost díla.

Oproti strukturalismu však není hledána objektivní vlastnost nebo esence literatury, pozornost je věnována myšlenkovým procesům, které provázejí čtení – toto je základ obratu k praxi, který definuje poststrukturalismus – zároveň se lze zaměřit na výstavbu textu z hlediska literárních účinků, které vytváří.

Tyto operace se budou lišit podle žánrů, zde však Culler zdůrazňuje, že druhy žánrů nevytvářejí druhy literárního jazyka, byť jednu větu lze číst v různých žánrech různými způsoby, což znamená, že druhové znaky jazyka jsou dány tím, co do něj vkládá čtenář, nebo autor, což je silný argument pro to, vnímat literární jazyk prizmatem teoretického konstruktů.

Na druhou stranu tyto konstrukty jsou dány dobovými konvencemi literatury a tyto se mění, stejně jako se mění žánry, a právě tyto systémy proměn kvalitativně odlišují literární jazyk jako celek od praktických jazyků komunikace. Tento principiální rozdíl je komplexem způsobů, jímž se utváří literární význam. Tyto komplexy protikladných interpretačních operací konstituují instuticionální charakter literatury, který je otevřen náročným a inovativním textům, vymykajícím se obecným způsobům porozumění, tím je zpochybněno společenské chápání literatury, jak bylo zvykem v západní tradici, ve prospěch slovesného umění.

Takto je induktivní poetika stavěná na literární kompetenci čtením proti (konvenčnímu) diskurzu běžné mluvy konkrétní doby. Chápe literaturu nikoliv tematicky jako výpověď o světě, avšak jako text, jenž lze zkoumat analogicky se zkoumáním jiných znakových systémů, např. systému jazyka běžné mluvy, takto se pojem literární kompetence stává základem reflexivního výkladu literatury.

Problémem pojmu literární kompetence jsou konvence a naturalizace, ve smyslu rozdílu mezi přirozeným a nadpřirozeným: nadpřirozené je v poezii se zjevnou samozřejmostí považována za přirozené, je tak v poezii „naturalizováno“. Naturalizace patří k okruhu pojmů, jako jsou rekuperace (interpretační strategie zaměřená na organickou jednotu textu), motivace (srozumitelnost prvků díla je dána jejich funkcí v textu),

vraisemblabilisation (zdůrazňuje roli kulturních modelů)

Culler konstatuje, že zájem zkoumání se přesunul z autora na psaní a čtení; nezajímá nás autor, zda je bílý, černý, konformista, anarchista, zda byl zamilovaný, nebo nenáviděl svět. Pokud zaměříme pozornost na autora, zdůrazňujeme literaturu jako literární komunikaci – to je předpoklad, na který jsme již narazili – tudíž konstruktivistické teorie komunikace a řečových aktů, které vynechávají autora, boří elementární formu sdělení a jsou tak postavené na mylných základech, neboť každý řečový akt, a na tom staví Austin, má svůj rámeček. Ten pokud odstraníme, nemůžeme mluvit o řečovém aktu, a už vůbec ne o performativu.

Pojem jazyk se rozšiřuje na pojem text, a to přenáší akcent z lingvistiky na poetiku a diskurzivní analýzu. Jakkoliv je autor mrtev, interpretace vychází z představy, jako by bylo psané slovo vysloveno/vyslovováno k někomu, kdo je podmínkou významu, a mělo stále přítomný význam, který je třeba interpretovat.

Culler soudí, že k psanému textu takto přistupovat nelze: Platón odsoudil psaní, neboť je vzdáleno komunikaci, jež je jediným pramenem skutečné pravdy – přesně tato vzdálenost je jedním z konstitutivních prvků literatury; respektive literatura je definována vzdáleností literárního jazyka od jazyka běžné komunikace. Derrida takto řeči vzdálený text definuje jako opakovatelnou strukturu zproštěnou veškeré odpovědnosti a autority. Řeč je podrobena konvencím a diskurzu, literatura poskytuje prostor pro základní posun (od diskurzu) k autonomní produktivitě jazyka. Právě tento posun, a ne žádný jiný, označuje Derrida pojmem *diférance*, aby zdůraznil specifičnost psaní (*écriture*), oproti hovoru. Psané slovo je objekt o sobě, odlišný od posunutých (klouzavých) významů vznikajících v interakcích interpretace, jazyk, v důsledku toho, že v rámci interpretace, v níž báseň může znamenat mnoho věcí, tak fakticky nemá pozitivní výraz – který přesto usilovně hledal Foucault, neváhaje přitom sám sebe v Archeologii vědění označit v tomto smyslu za „pozitivistu.“ I Derrida mířil směrem k pozitivitě výrazu jako jazykové intence (intence textu), a ježto byl přesvědčen, že psaní nelze považovat za model řeči, vytvořil hypotézu, podle níž pojímal řeč jako „nový model psaní“, což je přesně příklad toho, co se považuje za metafyziku nepřítomnosti.

Takový postup Culler odmítá postojem zdravého rozumu: předpokládejme, že v západní společnosti existují v praxi zásadní rozdíly mezi konvencemi psaní a hovoru, které si zaslouží zkoumání bez zvláštních ideologických (filozofických) důvodů, pohlcení řeči psaním, či naopak, znamená zneprůhlednit fakta, na nichž stojí celá kultura.

Fakticky jde jen o to nahradit metodický lingvistismus přístupem, který nebude generalizovat všechny formy jazyka (zde psaní a hovor) na jednu plochu.

Obrací pozornost k Nultému stupni rukopisu, jež jsme předeslali, zdůrazňuje, že, v něm, všechny způsoby psaní mají monumentalitu cizí řeči, a rukopis jednotou a clonou svých znaků vytváří obraz jazykové formy, vytvořené před tím, než byla objevena v aproximacích – a proto je nutné, chceme-li studovat psaní, tvrdí Culler, soustředit se na pravidla, která řídí hry diferencí a proces vytváření významů.

Z dalších citací z Barthese, které jsou v této práci uvedeny na jiném místě, Culler vyvozuje základní (fundamentální) paradox literatury: právě tím nás literatura přitahuje, že je zjevně něčím jiným než běžnou komunikací, tím, že její formativní a fikční kvality prozrazují tajemnost, sílu, organizaci a stálost, jež je cizí běžné řeči. („...we are attracted to literature because it is obviously something other than ordinary communication; its formal and fictional qualities bespeak a strangeness, a power, an organization, a permanence which is foreign to ordinary speech.“...) (CULLER, 2004, s. 157)

Abychom na sebe mohli nechat tuto moc působit, vyžaduje, abychom ji pojímali jako sdělení, a čerpali z možností, které nám umožňují, aby k nám mohla literatura promlouvat: tedy onen rozdíl definující literaturu, musí být překonán čtením a interpretací, a učinit tak literaturu komunikativní, neboť takovou ze své podstaty není.

Prvním krokem k možnosti čtení a interpretace vůbec je uchopit, konstituovat psaní (écriture) jako obecný a komplexní pojem. Takto postupuje Barthes, když pozoruje korelaci mezi „magií psaní“ a určitými pravidly, které k sobě psaní může vázat jako rukopis, ten je funkcí, jíž dává autor jazyku, souborem pravidel, v jejichž rámci se může „magie psaní“ realizovat, situovat – načež zdůrazňuje fakt, na nějž upozorňujeme, a to rozdíl mezi klasickým a moderním rukopisem, a ten bez nadsázky je podoben tvrzení, že rukopisy Joyce a Pynchona jsou si podobnější, než každý z nich jazyku své doby, nebo ještě názorněji, obraz kaktusu a kresby růže jsou si podobnější, než každý z nich své předloze. Klasický rukopis má instrumentální charakter, který splývá s diskurzem své doby, je spojen s estetikou zobrazování (označování), jehož podmínkou je podobnost, a takto čtenář v klasickém textu poznává „svůj svět“, charakter moderního rukopisu je, ve znamení odklonu od estetiky reprezentace, normativní a zakládá tranzitorní umění. Toto rozlišení znamená podle Cullera mnoho důsledků, v této práci musí stačit, přijmeme-li jej jako názor.

K němu ovšem patří, že je tu před ideolektem autora (Eco, sémiotická teorie) dána přednost literárním diskurzům v rámci stylů, žánrů apod.

Toto, dnes relativně atypické trvání na žánru, je vlastní více knihám tohoto autora, minimálně je však žánrem logicky dán tón možných aproximací: můžeme tvrdit ledacos, ale přece jen budeme k románu přistupovat jinak než k lyrice, u fontány pak budeme předně pátrat po transcendenci úkolu, než stavebních materiálů, pokud tedy chceme, aby naši interpretaci chápal někdo jako relevantní – v intimitě vlastní mysli na žánrový předpoklad přistupovat nemusíme. Instrukce žánru tak může přiblížit vztah mezi textem a světem poezie, a tak umožňuje operace „naturalizace“ a implikace, jež jsou ve světě realistické prózy nemyslitelné.

Žánr je tak nejen konvenční funkcí jazyka, avšak i zvláštním vztahem ke světu, slovy kognitivní lingvistiky: vytváří vlastní specifický jazykový obraz světa.

Na základě těchto praktických poloh lze směřovat k definování procesů, které umožňují toto různé nazírání a čtení, stejně jako umožňují funkci rukopisu; v této pozici pak mohou být výrazem mentálních kódů, podle nichž se autor orientuje ve svém vlastním žánru, nebo ve způsobech, jimiž chce limity žánrů překročit – čili to znamená, že žánr nemusí být čistě taxonomickým pojmem.

Např. produkce nejistoty mezi přirozenou a nadpřirozenou interpretací fantaskního žánru, vytváří prostor nejistoty, a takto ji lze řadit mezi jazykové funkce. Rovněž u básně Noční květiny je nejisté, zda do oblouku duší vstupuje nadpřirozeno přímo, či jen v pocitech nadpřirozena.

Konvence žánru, nebo psaní, jsou tak v podstatě možností významu a způsobu, jakým je určeno jeho místo v přirozeném, nebo nadpřirozeném světě, a tím se znovu otevírá teorie možných světů.

Zarámování textu vhodným kontextem nám umožní přistoupit na smysluplnost i u Becketta, nebo Robbe-Grilleta.

V knize Strukturální poetika se Culler zabývá poetikou lyriky a románu odděleně, toto zohledníme na jiném místě této práce.

2. 2. NOVÁ POETIKA

Poněkud jiný pohled nabízí tzv. „nová poetika“. Do myšlení o básnickém jazyce se zde promítá pojem výpověď, vnímaný jako zkušenost s jazykem a zvláštní událost, jakkoliv se předmět úvah týká jazykových forem – jde tedy o jasné překročení strukturálních a poststrukturálních principů směrem k pragmatice jazyka, to co je ve hře, již není význam struktury, jíž je podřízen význam výpovědi, způsob myšlení i povaha skutečnosti, ani sdělení, jež je určeno rytmicky-sémantickým významem, ani poeticky definovatelná implikace, avšak jedinečná událost promluvy jako operace subjektu – vztah řeči a skutečnost je tak postaven na odlišnou rovinu. Smysl výpovědi není jednoznačně určen systémem jazyka, je spoluvytvářen označujícím subjektem i označovaným předmětem, zjednodušeně a neformálně kontextem. Znak tak principiálně nemá imanentní význam, ani schopnost význam artikulovat; tvoří soubor prvků, které jsou registrovány jako funkční znaky odpovídající nastavení systému.

Pokud by jazyk nebyl souborem významů, avšak podmínkou řeči, muselo by se to promítnout i do vymezení pojmu literární jazyk – ten by již nebyl definován lexikálně, gramaticky (lingvisticky), ani esteticky (sémiologicky), avšak charakterem výpovědi z hlediska subjektu, prostoru a času.

Důraz na pragmatické chápání řečové komunikace, tedy řečové akty (syn. konkrétní promluvy) je vztahován k teoriím J. R. Searleho a J. L. Austina, specificky jeho pojmový aparát zahrnující termíny jako performativ, ilokuční intence, perlokuční reakce. V teorii „jazykové komunikace“, je základem úvah nikoliv binární vztah, ale pole diskursu. V něm pak, jak jsme konstatovali u pohledu na teorie, získávají prostor jiné (kulturní, sociální, politické) úhly pohledu, než jsou pohledy zaměřené na umělecké dílo a jazyk umění. Tím se rovněž problematizuje subjekt, byť je stále paradoxně hledán jako konečný cíl textu. Tímto pohledem se tedy zpřístupňuje interdisciplinární pojetí literatury, umělecké dílo je studováno ze své komunikativní stránky.

Podle Koblížka⁶⁷ je lingvistickou oporou na promluvu zaměřených konceptů poetiky dílo jazykovědce É. Benvenista (1902 -1976), které od konstelace jazyk/promluva směřuje k lingvistice z hlediska jednotlivé výpovědi. Rámcově tak model odpovídá Wittgensteinovu přesvědčení, že slovo získává význam až v řeči: význam není formován rozmístěním prvků ve struktuře jazyka, je formulován subjektivitou mluvčího, který

⁶⁷ KOBLÍŽEK, Tomáš. *Nová poetika: kapitola z francouzského myšlení o literatuře*. Praha: Togga, 2012. ISBN 978-80-7476-002-0.

pronáší výpověď. Význam znaku, který je v strukturálním pojetí významotvorný, je potenciální.

V poetice se tímto směrem ubírají například Henri Meschonnik (1932 – 2009) a Gérard Dessons (* 1949). Jejich práce bývá označována jako „nová poetika“, je spojena s kritikou rytmu.

Charakteristický je pro tento směr odmítnutí tradičních opozic, včetně rozlišení básnického a každodenního jazyka. Pozitivitou této perspektivy je, že básnický jazyk není nazírán na pozadí jazyka běžné mluvy, problematické je tvrzení, že každá „výpověď“ v jazyce, je v jistém smyslu básnická.“(KOBLÍŽEK, 2012, s. 11) Je tím naznačeno i to, že východiskem poetiky se stávají lingvistické kategorie užívané pro běžný jazyk, s čímž zásadně nesouhlasí Culler.

Koncepce jazyka, Benvenistem označovaná jako lingvistika výpovědi, představuje jazyk jako konzervativní substanci, uchováající a předávající význam, spočívající mimo její bytnost, nikoliv jako dimenzi, která formuje jazykový obraz světa – v tom je v zásadním rozporu se základním východiskem kognitivní lingvistiky, v níž je jazyk místem konstrukce reality.

Jazyk je nástrojem, jenž je jednoznačně formován předmětem, na jehož formování se svou formulací nepodílí. Jde tedy o kritiku pojmu *langue*, jazyk se účastní promluvy, aniž by měl imanentní smysl, význam je neoddelitelný od vypovídání skutečnosti.

Východiskem konceptu je perspektiva mluvčího a konkrétní řečové fenomény, zkušenost každodenní komunikace; pozornost přechází z jazykového systému na jednotlivou výpověď. Zároveň je nazírána flexibilita jazykového systému vůči události výpovědi, je definována jistá přizpůsobivost jazyka ve smyslu otevřenosti významu výpovědi.

Tímto přístupem je nastíněna ontologická odlišnost soustav abstraktních idejí a konkrétních fenoménů řeči. Tím je naznačeno, že rozhodujícím momentem zakládajícím úvahu je zkušenost s motivem výpovědi, jazyk je tak chápán jako nástroj komunikace – jakkoliv taková perspektiva působí hrozivě a neschůdně, objeví se přístupné roviny, akceptujeme-li, že v rámci této komunikace: „... jazyk sděluje zkušenost, vynucuje souhlas, podněcuje k odpovědi, vyjadřuje úpěnlivou prosbu, k něčemu nutí.“ (KOBLÍŽEK, 2012, s. 17) Takto přiblížené běžné stanovisko mluvčího, může při takto zvolené perspektivě nabídnout poetice dostatečný prostor k porozumění tomu, jak a jakým jazykem je vytvářen básnický obraz, nebo narativ.

Primárním rysem řeči je *deixis* jako teorie deiktických prvků, které svůj význam nenabývají

na rovině jazykového systému, ale až v promluvě – tedy obecně platí rimbaudovské „já je někdo jiný“, tedy, že slovo já nereferuje o konkrétním individuu nějakého Já. Tři typy deiktických prvků, které míří na specifické momenty řečové situace, jsou běžně klasifikovány jako indexy osoby, místa a času. Deiktické prvky uvádějí do řeči čas a místo promluvy i individualitu hovořícího subjektu, tyto kvality se tak ustanovují vně jazykového systému; slovo já nemá jako znak v sémiotickém systému sémantickou hodnotu, na rozdíl např. od obecných pojmů, jimž je přiznána platnost sémantických invariantů.

V souvislosti s rolí subjektu pak, podle Koblížka Benveniste formuluje jisté východisko: mluvčí výpovědi si přizpůsobuje (s'approprie) formální aparát jazyka a vypovídá tak svou mluvnickou pozici, resp. „...individuální akt přizpůsobení si (appropriation) jazyka uvádí toho, kdo hovoří, do jeho mluvy.“ (KOBLÍŽEK, 2012, s. 23)

Proti pojetí jazyka jako konstituující struktury tak vyniká časovost výpovědi, která se vztahuje ke konkrétnímu okamžiku, nikoliv k časovému abstraktu jazykového systému. Časovost výpovědi se profiluje v referenčním rámci, jehož povaha je určena vztahem k přítomnosti; tento referenční rámec může být dán pouze v promluvě. Přítomnost je přitom chápána jako „čas, kdy někdo mluví/, – jakákoliv přítomnost v textu by tak měla být orientována k pozici subjektu. Obecně jazyk nepředznačuje smysl předmětů a událostí, nýbrž se vůči nim adaptuje, tj. přizpůsobuje se skutečnosti, což v jistém smyslu limituje preferenci dedikátu; každá výpověď je tak nutně vymezena individualitou mluvčího, místem, kontextem a časovostí.

Od sémantické otevřenosti jazyka, jež je klíčovou pro zkoumání významu v poetice, se tak přechází k pojetí otevřenosti, jež je realizována výpovědí, řečí na rovině pojmu parole. Zde tedy Benveniste přijímá Wittgensteinovo stanovisko, že význam výpovědi je dán až v řeči, nemůže být ustanoven než vyřčen, nebo napsán v konkrétním okamžiku a v konkrétní výpovědi, je tedy partikulární, význam neexistuje jinde, než v jednotlivé promluvě – nelze tak hledat významové struktury ani formy; příklon k jazykové praxi se zde jeví jako radikální: jazyk jako jsoucno na abstraktní rovině vůbec neexistuje, je sférou neustálého mluvení, vyslovování.

V tom případě by bylo nutno pojem literární jazyk přeformulovat na pojem literární řeč, jak jsme již naznačili, se všemi důsledky, jež to může mít na označení jejích distinktivních rysů. Např. otázka špatných knih by byla otázkou zbytečných výpovědí.

Z takto uspořádaných lingvistických souřadnic podle Koblížka vycházejí koncepty H. Meschonnic, jenž se, v souladu s přesvědčením, že význam se vytváří až v řeči, a je neoddelitelný od výpovědi, zaměřuje na subjektivitu řeči.

Pojem subjektu procházel spletitým a nevyjasněným vývojem a je jedním z nejkomplicovanějších pojmů v literatuře vůbec. Jednotící myšlenkou konceptů a konstruktů subjektu je, že subjekt je v řeči formován, utvářen.

K tomu cílí i citovaná otázka Kamila Boušky *Sotva dýchám, ale sypu ze sebe divné věty, a nevím, kdo to mluví*. Můžeme tak soudit, že básnický jazyk sám diktuje, jako v případě Murakamiho postav, svou poetiku, již se báseň řídí, tím více, čím je spontánním lyrismem; může však, a v postmoderně bychom měli, spatřit jistou ironii: Kdo je to ten Bouška, který básní? ve smyslu Za koho máte vlastně básníka?

Tím rovněž může být dána představa subjektu, projevující ho se v řeči, čímž je zakládána spíše ironie než psychologismus, výraz psychických obsahů překládaných do řeči.

Meschonnic sám přitom líčí psaní jako činnost značně nevědomou a automatickou, čímž ovšem pozice subjektu a objektu básnického jazyka nebezpečně splývá. Nicméně otázka, jež se tu klade, není: Co se stalo s jazykem? avšak „Co se stalo v řeči?“ (KOBLÍŽEK, 2012, s. 51)

Tím je problém jazyka poněkud, byť ne fakticky, odsunut do pozadí, zdůrazněním, že výpovědi nepředchází vědomý nejazykový obsah – čili psaní nemůže být v žádném případě nápodobou (mimésis), neboť to je fyziologicky vyloučeno.

Podobně jako řeči nepředchází nejazykový obsah, nepředchází ji ani subjektivizace.

Meschonnic se tak blíží k Heideggerovu přesvědčení, že to, co mluví, je řeč:

subjektivizace se tak děje v řeči, subjekt se v řeči (promluvě) vynalézá pomocí slov, řeč je tak označena jako živel subjektu, nebo naopak jako nejsubjektivnější živel. Takové pojetí dává každé promluvě jistou nesoouměřitelnou jedinečnost, ať již se jedná o promluvu literární, či neliterární; tím koresponduje s Benvenistem, jenž soudí „...že každá promluva konstituuje do jisté míry partikulární význam, neodvoditelný z kódu, význam, jenž zahrnuje i zkušenost mluvčího.“ (KOBLÍŽEK, 2012, s. 53) Koncepce významu je záležitostí řeči, nevyjadřuje žádnou předem ustanovenou substanci.

Jakkoliv drtivý dopad to může mít na poetiku, nemluvě o interpretaci, toto nesmíme obejít, uvážíme-li, že Murakami, a mnoho dalších, včetně Aristotela, za podmínku psaní považuje zkušenost, případně (Eliot apod) korelativ této zkušenosti. V tomto souběhu praxe a teorie nelze jinak, než akceptovat, že obyčejná zkušenost se musí promítat do literární kompetence, do způsobu tvorby, i kdyby naše poznání jazykových struktur byla naprosto dokonalé, a nemohlo být více rozšířeno.

Pro to, aby řeč mohla vůbec nabýt rysy elementárního jsoucná, je klíčovým faktorem hypotéza, že specifická významu utvářená v řeči, se utváří v rámci „...subjektivního „pohledu na věc“ – partikulární obsah jakoby předpokládá partikulární perspektivu, v níž

se individualizuje.“ (KOBÍŽEK, 2012, s. 54) Tato danost umožňuje nepopsatelnou subjektivitu převést na otázku způsobu konkrétního vidění a způsobu, jímž je význam podáván; takto lze báseň určit jako způsob myšlení.

Básnický výkon pak spočívá ve vynalézání jistých „stylů“ prožívání v rámci zcela rozmanitých sfér, o vynalézání nových způsobů, jak se vztahovat k sobě i ke světu. Taková definice básnického výkonu by nám umožnila porozumět, co jsme naznačili v souvislosti poezie jako životní ho stylu, proč některé básníky více láká přednášet své básně Měsíci, hradům, keřům, nebo popelnicím, a dokonce se u toho smát, nebo plakat, než vznášet v kuloárech jízlivé, uměřené, poznámky a smolit korektní žádosti o granty – ostatně o tom, že třeba Pablo Neruda přednášel básně raději Měsíci než publiku, nemůže být žádného sporu. Otázkou je, zda se teorie někdo pokusila proniknout do toho, co Neruda Měsíci svými verši vlastně říkal.

Z těchto krátkých pasáží jasně vyplývá, jak skvěle bychom si mohli s Meschonnicem rozumět, přes všechnu nesnáz, která z toho vyplývá pro teoretické systémy a především konstruktivistickou interpretaci.

Nicméně skromný rozsah této práce nám umožní pouze konstatovat, že perspektiva výpovědi nám umožňuje transformovat pojem literární jazyk na pojem literární řeč. Ta je dostatečně rozlišená od promluvy běžné mluvy specifickým viděním světa. Zároveň nám toto pojetí umožňuje chápat poezii jako básnický výkon, jehož jediným, avšak dostačujícím parametrem je vytváření básnického subjektu uprostřed básnické výpovědi. to však neznamená, že mizí všechny otázky. Například: Tak kde se tedy vlastně berou všechna ta kouzla, o kterých je celou dobu řeč?

3. CO JE TO POEZIE? JAKÁ JE JEJÍ POETIKA?

Co v poezii spíše odpovídá „pouhému řazení slov“, jež lze pociťovat jako umění, o němž lze říci, že voní, chutná, září? Z různých sfér a paradigmat myšlení o literatuře máme různé možnosti: slovo jako obraz, báseň jak fenomén vnitřní krásy, estetický objekt, básnickou funkci jazyka, výraz básnického jazyka, výjimečnou jazykovou strukturu, jazykovou integraci, výjimečný rytmicko-sémantický systém, básnickou symbolizaci, polyfonní harmonii vícevrstevné struktury, intertextuální diskurz, sémiologický jev, vytváření básnického subjektu uprostřed básnické řeči atd.

Nicméně základní pochopení básně Květiny noční nám umožnila strukturální poetika.

Obecně je poezie de facto definována básnickým jazykem, nebo básnickou řečí; jejím konstitučním prvkem je verš, nebo jev, jenž tvoří poznatelný (technologický) ekvivalent verše. Zatímco pojetí básnického jazyka máme celou řadu, od teoretického konstruktů až po jazykovou esenci par excellence, pojetí básnické řeči je v podstatě jen jedno: vytváření básnického subjektu uprostřed básnické promluvy, jemuž nepředchází žádný mimojazykový podnět, ani žádná subjektivizace.

Podle Cullera lze dnes chápat poezii dvěma způsoby: jako text, tedy jako verbální konstrukci, a jako událost, kromě intencionálního zaměření jde o básníkův čin (básnický výkon), čtenářský zážitek, událost literárních dějin – tedy zde je patrné, že Culler se lingvisticky vztahuje jak k pojmu básnický jazyk, tak k pojmu básnická řeč.

Poezie byla tradičně chápána jako prostředek k vyjádření intenzivních pocitů, měří svět ve vztahu k subjektu: významem stříbrného úkolu je zde odhalení, forma poznání, na němž je cenná zkušenost: poezie dokáže dát konkrétní výraz nejnítěrnějším pocitům, artikuluje v nápadité zkratce komplikované nitro člověka – zároveň ukrývá hloubkový myšlenkový potenciál – Tradičně rovněž útočí na povrchní momenty života a projevy nízkosti. Tuto umělecky zachycenou zkušenost, jak podotýká Arendtová, nelze nijak vyjádřit peněžní hodnotou. Pro současné teorie však poezie představuje spíše asociativní a imaginativní práci s jazykem.

Překladem slova poezie je tvorba. Římané toto slovo ποιησις (poiesis) přejali z řečtiny. V latině získal výraz podobu poesia. Mluví-li Aristoteles o poezii, mluví vždy o Tvorbě. Jiný význam má slovo báseň, jehož ekvivalentem je v latině slovo carmen (píseň, báj –

bájit, básnit). Význam slova báseň však není přímo každá píseň, nebo báj, ale píseň, nebo báj, která odpoutává od skutečnosti. Na rozdíl například od mýtu jenž ke skutečnosti připoutává.

Traduje se, že Římané spatřovali pramen vši poezie v písni, jíž zpívají listy v zelené samotě lesa, pramenem poezie je zde vítr, což převzali někteří renesanční a romantičtí tvůrci, k vítru ve větvích odkazuje např. Goethe, i u jiných autorů pojem „vítr ve větvích“ symbolizuje tajemství a tajemnost poezie.

V jistém smyslu poezie pořádá nesouvislá a protikladná smyslová data do smysluplných celků, pro něž platí, že o tom, jak má vypadat svět, rozhoduje básnická aktivita.

Obecně je pro básnický text nejvýznamnějším faktorem souvztažnost (paralelismus), vzájemná provázanost prvků a významů, tento faktor dominuje i ve vztahu mezi významem a nesémantickými rysy jazyka: zvukem a rytmem. Lze se tedy zabývat tím, jaké interakce a entropie zahrnují jednotlivé modely souvztažností. Pro básnický akt jsou klíčovými pojmy autor a hlas, který v básni promlouvá.

Rozdíl mezi osobou autora a mluvčím konstruovaným autorem a mluvčím z básně zdůraznil již T. S. Eliot, uvádíme jej výše jako objektivní korelát.

Z hlediska promlouvajícího hlasu je zajímavé, že jeden a týž text lze performovat s harmonikou, klavírem, saxofonem, rockovou kapelo, s jazzem, s produkcí techna – kupodivu, v básnickém hlasu zní tón mystické naléhavosti, čili tuto autentickou mystickou naléhavost je slyšet i z nahrávky, pokud je nahrávka autentická, a báseň není čtena hercem. Svůj hlas báseň neztrácí, ani když je autor společností prekarizován, nebo je po smrti, u abstraktně pojatého hlasu básně jde o vjem mystické naléhavosti, který je pronášen nikoliv in absentia, avšak in abstracto. Není úplně podstatné, zda hlas básně zazní z básníka, nebo z jiného subjektu, jde o to, aby byl tento subjekt vybaven schopností mystické naléhavosti, nebo alespoň schopností tuto mystickou naléhavost vnímat.

V knize *Básnický bydlí člověk* staví M. Heidegger do kontrastu básnické nazírání a vědecké myšlení, stejně jako pojmovou uspořádanost obojího. První v pojmech svého jazyka referuje skutečnost, druhé fyzickou správnost. Kdybychom pak přijali tuto podstatu věci, definovali bychom báseň tak, že báseň není básní, protože byla napsána, nýbrž tak, že protože je právě touto básní, musela být takto napsána, její esence tedy není přímo produktem tvoření, to se k ní svým mimořádným vypětím vztahuje – podobné definice ostatně nabízí i literární teorie. Nicméně kruciální rozpor mezi básnickým nazíráním a vědeckým myšlením klade specifické nároky na samo založení literární vědy.

Báseň zdaleka není sumou prvků jazyka, o básni lze uvažovat pouze na rovině uměleckého tvaru, respektive textury či pletiva – nicméně skutečnost, že v básni se nalézají některé signifikantní znaky, nijak nepřibližuje běžná dilemata estetické dokonalosti režimu běžné mluvy.

Z Hieddegerova pochopení podstaty věci pak vyplývá, že báseň je semknutím motivu na bázi souvztažnosti, čtyřverší je zároveň mystickým součtveřím, jehož jednotou je čtveřina. Vnitřní řeč pak chápe jako součást řeči, zde je nutné reflektovat princip Sókratova dialogu, který byl řízen daimonem, nebo alespoň vnitřní řečí – Sókrates se stal básníkem ve vězení, neboť mu to přikázal vnitřní hlas, daimon. Do definice poezie by tedy měl být zařazen mezi básnické uměny daimon, byť zřejmě ne všichni autoři jsou ve spojení s daimonem.

Mluví-li Heidegger o řeči, vypovídá o řeči ve významu parole, jež se stalo východiskem pro mnoho myslitelů, včetně Doležela: *řeč mluví (Die sprache spricht)*⁶⁸

Původně se tím vyjadřuje bytnost řeči. Mluvení řeči je hledáno prostřednictvím toho, co je vyřčeno ryze: ryze je vyřčena báseň; mluvení řeči je hledáno v básnickosti vyřčeného – a v mluvě básně promlouvá básnická obrazivost.

Tím je postupně uváděn v praxi teoretický aparát rozlišující denotaci a konotaci:

„Jmenování nerozdílí názvy, nepoužívá slova, nýbrž vyslovuje, vyvolává ve slovo.

Jmenování volá.“(HEIDEGGER, 2021, s. 59) Toto volané dlí v nepřítomnosti, do níž je ukryta přítomnost. Volání má charakter vyzývání a blíží se tak pojetí básně jako *inkantace*. Důležitý je postřeh obousměrnosti volání: voláme „*tam*“, a tím přivoláváme „*sem*“ – podle Heideggera je tato obousměrnost charakteristickým znakem básnické promluvy.

Prostřednictvím pojmu „ticho“, které neoznačuje bezzvučnost, ale to, kde zvučení a znění setrvává v nehybnosti, aby ztišilo rozdíl mezi věcí a světem, filosof spěje k závěrům, které později přejímá nová poetika. Konstatuje, že v usebírajícím volání, jež je korelací ticha, se děje něco jiného než šíření zvuku a říká: „*Řeč mluví jakožto souzvon ticha.*“ (*Die Sprache spricht als das Geläut der Stille*). (HEIDEGGER, 2021 s. 75)

Tím navazuje na estetiku (frekvenčního) ticha, která se rozšířila v poezii ve 30. letech, v mnoha výrazech, zahrnujících například i tlumenou hlučnost etc. Otázku, jak dospívá ticho ke slovu, ponechává otevřeno.

Z korelace ticha jsou přímo předjíhány myšlenky nové poetiky: „Básnění ve vlastním

⁶⁸ HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2021. ISBN 978-80-7298-342-1. s. 47

slova smyslu nikdy není jen nějaký vznešenější způsob a nápěv (*mélos*) všední řeči. Spíše naopak je každodenní řečení zapomenutou, a proto opotřebovanou básní...“

(HEIDEGGER, 2021, s.75)

Tedy i Heidegger oponuje názoru, že by literárním jazyk parazitoval na běžné mluvě, a kloní se spíše na stranu nám již známého názoru, že běžná mluva následuje jazyk literární. Ryzí prózu pak považuje za stejně básnickou a vzácnou jako poezii. Lze si povšimnout, že ve vztahu, jenž se tu rýsuje, je schématický vztah literární jazyk – běžná mluva, lineárně koncipován tak, že jazyk generuje mluvu, nikoliv naopak, jak preferují Meschonnic i Austin.

Básník básní, tedy nemluví, základní funkcí básnění, bytostí básnického je opatřování míry, kterou se vyměřují základy lidského bytí. To podle Heideggera spatřuje ve své básni Hölderlin, který mírou člověka, jako básníka, stanovuje zjevování se neznámého, na způsob toho, co dnes chápeme v oblasti ticha jako „praktické neviditelné“. Proto, píše autor: „...jsou básnické obrazy dílem „obrazotvornosti“ ve zvláštním, význačném smyslu: nejsou to pouhé fantazie a iluze, nýbrž obrazy jako viditelná proniknutí toho, co je cizí, do podoby důvěrně nám blízkého.“ (HEIDEGGER, 2021, s. 105) Básnění je tak mírou všech věcí, neboť opatřuje míru všemu měření.

R. Jakobson definuje poezie pomocí pojmu básnickost (synonymně též poetická nebo básnická funkce): Nabývá-li v slovesném díle básnickost, poetická funkce významu směrodatného, mluvíme o poezii.⁶⁹ Na potíže s definováním poezie narazil, když srovnával báseň Máj s deníkem K. H. Máchy. Problém vyřešil tím, že obojí je jistým sémantickým plánem stejného předmětu, a nazval Máchův deník básnickým dílem, čímž vyvolal řetězec problémů ve fenomenologii výrazu a výkladu intencionality. Mnohem průzračnější a ekonomičtější by bylo vycházet z představy, že každé „a“ (b,c,d...) v Máji, je jiným „a“ (b,c,d...) v Máchově deníku, minimálně z nominálního hlediska emfáze toho, co vše může být pod znak „a“ zahrnuto; stejně jako je jistý, možná minimální, avšak rozdíl mezi sochou Artemidy a záchodovou mísou, byť Duchamp se pokusil tento rozdíl nabídnout jako kontrapunkt. Kdyby Jakobson dokázal trvat na základním předpokladu oddělení tvůrčího a sdělovacího jazyka, mohl ušetřit (nejen) literární vědu mnoha neřešitelných rozporů a praktických potíží.

⁶⁹ JAKOBSON, Roman a ČERVENKA, Miroslav. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0. s. 31

Podle literárního kritika Frye je báseň: „...na jedné straně proudem zvuků podobných hudbě a na straně druhé je ucelenou kompozicí metafor podobných obrazům.“⁷⁰ Tím se v jistém smyslu blíží Blanchotovi. Principem jeho pojetí poezie je symbolizace, jazyk poezie tvoří symbolický systém, zatímco u sdělovacího jazyka je to systém informativní, komunikační, znakový atd. Pojetí poezie se u něj nese nikoliv ve smyslu výpovědi, avšak symbolizace – poezie používá slova nestranně, neoslovuje čtenáře přímo, básně jsou mlčenlivé jako sochy.

Přirovnávání psaní k psaní hudby nacházíme i u dalších autorů, jak tvůrců: Murakami, tak myslitelů: pro Barthes je poezie sémanticky pojatá melodie.

Již jsme zaznamenali, že slovo v básni nemá hodnotu znaku, ale spíš mnohoznačné symbolizace simultánní verbální struktury (tj. obsahujícího principu formy), jejímž ústředním principem není popisnost.

Je jí spíše formulace nálad a atmosfér, popisnost je chápána jako vlastnost, která může a nemusí být v textu přítomna, není tedy konstituujícím prvkem. Tomu odpovídá empirický poznatek, že básníkův záměr je dostředivý: „...básník usiluje o spojování slov, nikoliv o to, aby jim přiřazoval významy.“ (FRYE, 2003, s. 105) V tom smyslu literatura nesouvisí se skutečností nepřímo, ale pouze hypoteticky, a jejím účelem není vztah ke skutečnosti, ale poskytování impulsů intelektuálním silám.

Pojem symbolizace, jenž je zastřešujícím pojmem pro užití různých uměleckých prostředků, se projevuje v různých fázích díla různě. Ve fázi, jež je předmětem rétorické kritiky blízké jazyku, označuje pohybující se soubor obraznosti v literárním díle, respektive dynamiku imaginací. Jiným způsobem symbolizace je např. rozvíjení archetypu.

Procesy, jimiž se zabývá, jsou v jistém smyslu imanentní, implicitní a více zřejmé jsou jen v některých stylech umění, například klasicismu, nebo surrealismu.

Analogicky k tomu, pohledem archetypální a anagogické kritiky, které předpokládají literární kontext (tj. *literární diskurs*), lze gramatiku literárního výrazu nejsnadněji ohledat v mýtickém modu, který je nejméně realistický, a tím nejvíce literárně konvenční: dosahuje nejvyšší míry literární stylizace.

Toto pojetí je dnes překonáno, mytický a biblický slovník může symbolizovat např. sociální příkoří, nikoliv konkrétní náboženský systém, čili to nám hledání neusnadňuje, celá řada textů se k mýtu vůbec nevztahuje, nebo se vztahuje k mýtům čistě literárním, jako je např. kniha otevřená ve hvězdách.

Důležitou roli literárního diskursu však u Frye hraje archetyp, nebo archetypální struktura,

⁷⁰ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3. s. 96.

jejíž stylizace (naturalizace) k realistickému principu pravděpodobnosti (zde hodnověrnosti) se odehrává formou posunu. Takto se metaforické ztotožnění (bůh-strom) posouvá k „člověku, který mluví se stromy“ v romanci, a k realismu, který snad zahlédne v koruně stromu na chvíli přízračnou tvář, nebo zaslechne vítr ve větvích-báseň. Nicméně dnes spojení strom-báseň, neodkazuje k bohu, avšak k Blodeuwedd, dívce z květů dubu s révou, podobný význam má u Aztéků jméno Nšo-či (Květa).

Zcela jiné významy může strom poskytovat v psychoanalytické teorii.

Jisté a rozhodující je, že principy tvůrčího diskursu se liší od principů diskursu nábytkářského průmyslu, tj. všední promluvy.

Feyův výklad, který je zejména kritikou forem, se mj. zaměřuje na teorii archetypálního významu v oblasti obraznosti, ta tedy je spoludefinována genealogicky utvářeným motivem. Pokud sleduje texturu, shledává v ní dikci, jako narativní sled, melodii a obraznost. Analytickým nástrojem je pro něj rétorika, v tom smyslu definuje gramatiku v jejím lingvistickém aspektu jako umění skladby slov, ztotožňuje ji s vyprávěním; logiku jako umění tvorby významu ztotožňuje s významem, jenž má charakter smyslu. rozdíl mezi asertivní verbální strukturou (běžnou promluvou) a literární verbální strukturou spočívá v tom, že asertivní struktura spojuje gramatiku s logikou přímo, literatura je uspořádává rétoricky; literární prvky jako metra a tropy chápe jako schémata ornamentální rétoriky, jejíž funkcí je především pábení: cílem je obdivovat její krásu nebo vtíp.

Uplatnění zvukových složek, na něž se soustředí většina poetických systémů, Frye rozumí z optiky rétoriky. Jeho rétorický výklad se liší od prozodického, hláskového, výkladu. Pro epos je charakteristický rytmus opakování postavený na metrickém a mélickém verši, a rovněž zvukomalbě; jejich výklad připomíná Miltonův seznam hudebních vlastností poezie. V básních vůbec zaznívají dva rytmy: rytmus opakování, který tvoří přízvuk, metrum a zvuková osnova, a sémantický rytmus významu.

Poezie je u Freye spíše formou verbální struktury, odkazuje však i na Wordsworthovu teorii, s níž se setkáváme i u Doležela: Jediným rozdílem lexis poezie a prózy je metrum. S Cullerem se shoduje přesvědčení, že „...hypotetické jádro literatury, vyprávění a význam, jako slovosled a kompozici slov.“, nejlépe ukazuje lyrika, již se budeme zabývat podrobněji.

Mluví-li se o jazyku umění, je třeba hledat jeho výraz v uměleckém textu. Frey chápe tento výraz pod pojmem symbolizace. V tom smyslu naše práce cílí na umělecký počín, jehož je slovy dosaženo, nikoliv slovy v paradigmatickém smyslu komunikace, avšak

v paradigmatickém smyslu uměleckého materiálu a jeho konceptuálních vlastností.

Přesněji: Jakým uměleckým způsobem mistr Holan rámuje ticho veršem „stříbrný úkol přivíraných řas“.

Je zjevné že účelem a smyslem je zde katarze, v níž není žádný predikát ani persuade.

Některé současné teorie soudí, že literární díla jsou fikčními nápodobami promluv z reálného světa, a lyrické skladby jsou nápodobami osobní promluvy, jíž lze interpretovat ve vztahu k postojům mluvčího.

Básník Pierre-Jean Jouve soudí, že: „Poezie je duše zahajující formu.“⁷¹ Tím koresponduje s Bachelardem, který jej cituje, a rozpracovává moment filozoficky.

Zdeněk Kožmín v knize *Umění poezie*: „...oceňoval to, co nás v básni přímo uchvátí, co tu navazuje s námi, s řečí, se skutečností přímý vztah, co nelze ani vyložit, co prostě je... okouzlení básní je vlastně žhavou erotickou prazkušností duše...do velkého verše se musíme zamilovat, dát mu vlastně také každý sám sebe...vlastní podstatou poezie je pohyb nesený všemi složkami básně“⁷².

Jan Mukařovský, jemuž jsme věnovali již značný prostor, v práci *O motorickém dění v poezii* soudí: „...kouzlo básníka je v motorickém gestu, v pohybu textu ... tento motorický proud si osedlává (dynamismem básnické osobnosti) jak myšlenku, tak všechny zvukové záchvěvy ... transformuje se do sémantického gesta, kdy už půjde nikoliv o motorický pohyb, nýbrž o pohyb významů...“⁷³

Jiří Pechar v předmluvě ke sbírce Philippe Jaccotteta již zcela mluví ve znamení obratu k praxi: „To, co charakterizuje současnou francouzskou poezii v jejích nejvýraznějších představitelích, je především určitý životní postoj, který se může realizovat právě jen díky oné duchovní disciplíně, kterou zajišťuje básnická tvorba.“⁷⁴

S teorií verše, jenž je konstitučním prvkem básně, jsme se již setkali. Jeden jediný verš

⁷¹ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2. s. 19

⁷² KOŽMÍN, Zdeněk. *Umění básně: Skácel, Kundera, Mikulášek*. Brno: K 22a, 1990. ISBN 80-900115-5

⁷³ MUKAŘOVSKÝ Jan, *O motorickém dění v poezii*. Praha, Odeon 1985.

⁷⁴ PECHAR, Jiří. in JACCOTTET, Philippe. *Myšlenky pod mraky a jiné básně*. Přeložil Jiří PECHAR, přeložil Jiří PELÁN. *Poezie* (Torst). Praha: Torst, 1997. ISBN 80-7215-031-6.

k sobě váže prakticky nekonečnou množinu odborných termínů, které jej nějakým způsobem klasifikují, verše to jsou ve versologii metra, tropy, přízvuky, metafory, metonymie, akcenty, významy, antipodie, rýmy, obrazy, emoce, mluvní takty, zkušenosti, vidiny, prožitky, extáze, epifanie, abstrakce, kontexty, pauzy, předěly, přesahy, překlepy, pointy, exprese, alegorie, jinotaje, data, reference, pábení, vazby, spiritualita, transcendence, aluze, láska, interpunkce, gramatika, syntax, avíza, adjektiva, substantiva, expresiva, konstatování, rčení, tvrzení, rytmus, melodie, harmonie, fonetika, noetika, poznání, punktum.“ Verš je současně jazykovým jevem i obsahem.

Jak ze skutečností uvedených v této i předchozích částech vyplývá, definice poezie mohou být různé a nespočetné, podobně jako jsou různé definice kultury. Jedním z možných východisek může být ontologický předpoklad literatury uvedený L. Doležalem, neboť je to předpoklad úzce spjatý s výzkumnou tradicí poetiky, tedy explicitně a zavazujícím způsobem obecný: „literatura je umění jazyka, vytvářené tvůrčí činností, poiesis.“⁷⁵ Z praktických a metodických důvodů však budeme v této práci pracovat i s upraveným modelem, která si neklade jiný nárok než být pracovní definicí pro tuto práci. Tato *pracovní ontologická definice* má tedy praktický charakter, omezený textem této práce

Poezie je literární umění vytvářené souvztažnou řečí, přičemž platí, že
umění se zakládá na uměleckých hodnotách a souvztažná řeč na
básnických uměních.

Básnická (tvůrčí) řeč pak může být jen taková řeč, jež se realizuje na všech rovinách této definice.

Takto uspořádaná definice zahrnuje konstituční prvky poezie v konkrétním uspořádání. Zahrnuje specifičnost básnických umění a vztah mezi básnickým uměním a světem, který je obsažen v pojmu hodnoty. V pojmu básnická umění zahrnuje schopnost zmocnit se procesu přetváření jazykového materiálu, i řečovou esenci básnického výkonu, jako schopnosti najít básnický způsob promluvy a rovněž jako vlastnost sice nenaučitelnou, avšak nabytelnou.

Pojem souvztažné řeči pak v sobě zahrnuje paralelismus, vícevrstevnatost, funkční vztahy mezi celkem a částmi, diskurzivitu, aktualizaci i integraci jazyka, tedy různá pojetí

⁷⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-003-1. s. 14

principu ekvivalence a souměrnosti, a chápeme jej především tak, že zahrnuje všechny možné konstelační motivace zahrnuté v syntagmatickém slovním spojení, které jsou dány poetickou funkcí jazyka, respektive jako množinu všech souher a konfliktů dílčích metrických, fonetických, syntaktických a epistemologických figur v básni.

Definice v praktickém uspořádání zahrnuje velmi rozmanité jevy, od oka hledícího do neviditelná, přes ruku píšící různá slova, struktury znaků, zvuk hlásek, transcendentní horizonty integrace, až po hypotézy o životě.

Agens, motivaci, inspiraci, talent, reflexivitu, duchovní úsilí a životní postoj řadíme jako individuální schopnosti do kategorie básnické umění.

Nelze asi tvrdit, že použitá definice je všeobsahující, nicméně je praktická a zároveň neeliminuje rozsáhlé oblasti básní. Definici lze vztáhnout i na oblasti mimo lyriku, např. na aplikovanou, konkrétní, konceptuální, analytickou, emergentní, orální, experimentální, lexikálně-evidenční (poème trouvé, ready-word), **procesuální**, invenční poezii, lettrismus, antipoezii, non-verbální, vizuální poezii, okultismus i snad i na další odrůdy poezie, pokud skutečně akceptujeme rozmanitost slibného termínu básnické umění, za nímž v těchto případech můžeme vidět dokonalost v básnickém ovládnutí arbitrárních a kognitivních postupů, evidence, algoritmu, aplikace, funkce, kompetence, mystických znalostí apod.

Přijali jsme jako předpoklad, že esence básnického/literárního umění se mohou různit, a pokud to připustíme, odpadne množství rozporných teoretických pozic a posuneme se vpřed. Obdobně se může také různit **genealogie** básně, nicméně to přímo neovlivní konstituci definice, která je pouhým předpokladem, otevřeným konceptem, jenž lze aplikovat na potřebná, ale rozmanitá hlediska, čili tato hlediska lze s touto definicí asociovat.

Poezii definujeme jako literární umění, nikoliv jako literaturu, neboť zahrnuje non-verbální zkušenost, umístěnou mimo psaný text. Báseň-objekt známe již od roku 1929 z básnického díla A. Bretona, rovněž např. na básních „psaných“ stromečkovým písmem sledáváme atributy lyriky, kromě písmen abecedy. Básnické umění je reprezentováno binárním kódem sémiotické struktury. Básnický jazyk jako princip organizace sémantické struktury je zde čten jako systém znaků možností a dispozic imaginárna.

ilustrace: báseň stromečkovým písmem (binárně-environmentální báseň 2014, knižní obálka 2015)



Za zmínku stojí konceptuální komentář této básně: *I have nothing to say and I am saying it and that is poetry.* (2019) I tak bychom totiž mohli celou naši problematiku vysvětlit.

Ovšem optikou tvůrce. Podle komentářů je báseň *geniální* a „ten konec je trochu smutnej“. Pokud bychom brali jako kritérium literatury, že literatura vzniká tím, že ji někdo čte jako literaturu, máme zde 54 lajků a 4 srdíčka, což je na poměry české poezie velmi nadprůměrný výsledek. (Důkaz v podobě fotografie monitoru poskytují přílohy v závěru práce) Báseň stromečkovým písmem je interpretací čtenářů opatřena podstatnými aspekty, a lze ji přijmout jako výraz umělecké sémiologické textury.

Přesto, že sémiologickou poezii lze snadno číst, definujeme poezii obecně raději jako umění, nikoliv jako literaturu. Již Jakobson připouští, že prostředky, jimiž se zabývá poetika nejsou omezeny uměním slova, mnoho básnických jevů náleží k „...obecné sémiotice...“ (JAKOBSON, 1995, s. 75)

Přestože Jakobson dodává, že tvrzení platí pro všechny druhy jazyka, zde jde nicméně o důkaz toho, že básnický jazyk nelze bezesbýtku redukovat na jazyk autentické mluvy. Básnický jazyk může využívat pro své sdělení různé kódové struktury, včetně těch, jež jsou čistou transkripcí mimojazykových entit, i jazyka běžně užívaného běžnou mluvou, není však bezprostředně závislý na žádné z nich. Toto tvrzení by odpovídalo pojetí výpovědi, podle které výpovědi neexistují v tom smyslu, v jakém existuje nějaký jazyk a spolu s ním soubor znaků, jak to ukážeme v popisu výpovědi na jiném místě této práce. Nevyvozuje z toho ovšem důsledky.

Rovněž Haman připouští, že pojetí znaku může být jak sémiotické, tak poetické, tak jak k tomu dochází v lettrismu, logotypu nebo streetu. Rozšíření tohoto pojetí podle

Schmidové umožňuje uchopení poetické (tvarové) stránky díla a oddělení individuální, uzavřené poetické struktury díla od historicky podmíněného soc. systému estetiky kódovaných významů, které se mohou měnit.⁷⁶

Tento výstup nás upozorňuje na problém, který je třeba vzít v potaz: jakýkoliv umělecký text je (materiálně) stabilní, jeho znakové řady se nemění – co se mění v čase jsou jeho (estetické) významy – dílo se mění jako estetický objekt, nikoliv jako struktura znaku. Tento rozpor vede k otázkám identity uměleckého díla.

**/

Fakt, že ontologická definice poezie zahrnuje básně-psané fonetickým písmem i básně-psané znaky, tzn. básně *carmina figurata*, nás sice nezabývá otázka Co je psaný text? především je však nutno odpovědět na otázku Co je báseň? abychom se mohli pokusit odpovědět na otázky naší analýzy. Z toho vyplývá základní epistemologický předpoklad, že základní podmínkou básnického jazyka není text psaný fonetickou abecedou, a tedy ani idealizovaný zvuk. Pojem básnický jazyk je koncept, který není determinován textem fonetického písma. Báseň v ukázce reprezentuje globální básnický jazyk, který je čitelný bez nepřeložitelné tříště národních jazyků.

Pokud ani z definice poezie nevyplývá zřetelně, co je to vlastně báseň, nelze básni ani ostentativně přisuzovat roli jakéhosi komunikátu, ostatně vidíme a uvidíme, že báseň nic takového jako komunikát není a nikdy ani nebyla.

Nezávislost písma (znakového systému) na jazyce je epistemologickým předpokladem současných teorií. Tuto nezávislost je třeba chápat jako oboustrannou, anebo vůbec; v tomto smyslu percepce konkrétní poezie jako umění vychází například z básnické homogenity mezi znakem a označovaným, která podle D. Buchwaldové „resustituje kontinuitu mezi věcí a písmem“.⁷⁷

Z pohledu sémiotiky pak je zjevné, že námi předložená báseň byla vytvořena v rytmizovaném heterogenním modu označujících znaků, označovaných jevů a referentu, modu obsahového písma, který je absolutní, uzavřený a jehož potenciálem je nekonečná výpověď.

Samo stromečkové písmo má pak výhodu v tom, že vztah označujícího a označovaného není arbitrární, ale organický, tokenistický, tedy to, o co poezie usiluje, aby znak byl

⁷⁶ srovnání HAMAN, Aleš. *Literární dílo a soudobá literární věda*. Praha: ARSCI, 2012. ISBN 978-80-7420-027-4

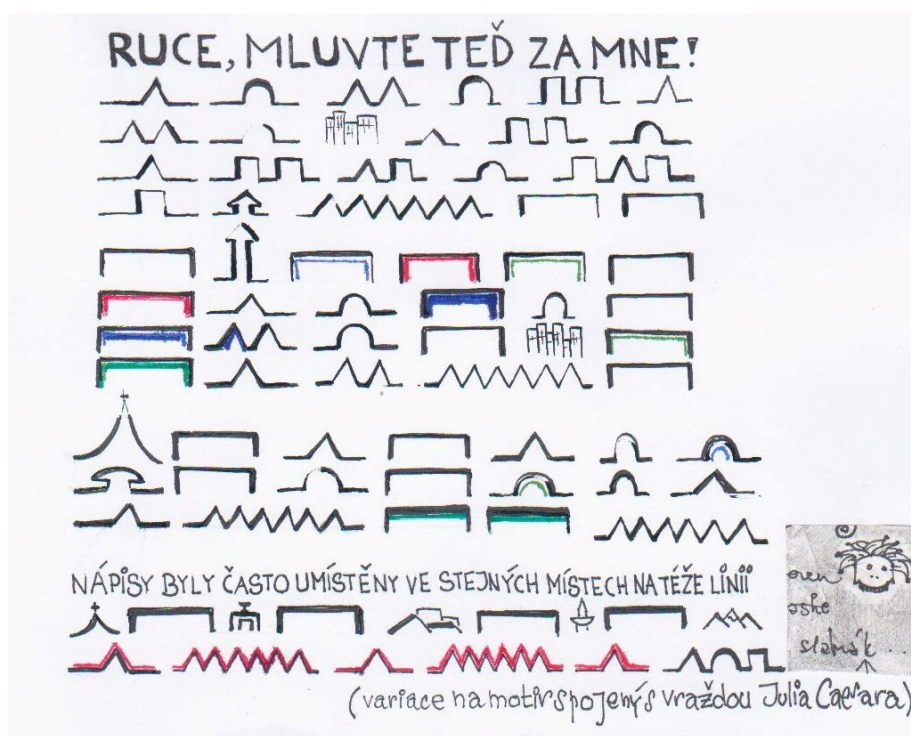
⁷⁷ PECHLIVANOS, Miltos, ed. *Úvod do literární vědy*. V Praze: Herrmann, 1999. ISBN 80-238-5329-5. s.21

současně sdělením, je zde realizováno vyčerpávajícím způsobem, aniž by se tím bránilo otevřeným možnostem interpretace.

Báseň zaznamenává aktuální skutečnost, aniž by používala kód arbitrárního jazyka, a přesto je naplněna básnickým významem výstižně poukazujícím na životní pointy. Každý znak tohoto básnického jazyka je přitom obdařen jistou jasností, přesvědčivou vzhledem k uzavřenému kompaktnímu celku díla. Můžeme tuto jasnost chápat jako pokus o interioritu písma? Pak by ovšem hlavní signifikantní znaky básnického jazyka nebyly nijak totožné se znaky diakritického písma arbitrárního jazyka, ale spočívaly by v tom, že se tu, buď pomocí znaků běžného jazyka, nebo znaků jiného jazyka, postulují cosi, co nevíme, co je, avšak víme, že to nemá nic společného s atmosférou komunikace obyčejného světa. Toto cosi má povahu gesta nemyslitelného v prostředí běžné mluvy, tyto dvě mentality se neřídí stejnou mechanikou jazyka.

Vzhledem k těmto možným shrnutím pak žádané interdisciplinární perspektivě můžeme nabídnout stříškové písmo. Pokud nás antropologie vybízí, abychom svět četli jako text, pak stříškové písmočení světa tvoří určité pojítko mezi uměním, poetikou a sociálními vědami. I toto písmo tvoří absolutní systém, který umožňuje tvořit nekonečnou výpověď, přičemž nás na něm zajímá prakticky jen básnivost – básnický výkon, jehož podstata tkví v podstatě mimojazykové entity.

Ukázky dalších sémiotických struktur, které lze číst jak paradigmatickým, tak syntagmatickým směrem, nabízím v příloze.



Zdá se tedy, že za těchto podmínek nelze pojem poezie vyčerpat pojmem literatura, proto se v pracovní definici kloníme k zastřešujícímu pojmu literární umění. Takto je z dalšího postupu vyloučen pojem verbální struktura, nicméně ostatní: symbolický systém, sémiologický systém, básnická řeč, estetický objekt mohou plným právem překročit hranici literatury směrem k poezii.

V této situaci bude třeba alespoň v hrubých rysech načrtnout pojem vizuální poezie. Ten rovněž je definován spíše z uměleckých než literárních pozic. Poznatky v následujícím kratičkém exkurzu čerpáme především z knihy E. Krátké Vizuální poezie⁷⁸.

Pojem vizuální poezie je spíše zahrnut teoriích a pojmech umění, s čímž nezbyvá než souhlasit, neboť ve všech materiálech, jež jsme studovali, nebyla o vizuální poezii ani zmínka. Pojem vizuální poezie představuje samostatnou kategorii uměleckého (básnického) vyjádření. Ta může zahrnovat jazyk jako optický materiál tvorby, nebo literární program konkrétní poezie. Sémiologická poezie patří spíše k druhé možnosti. Principiálně jde v této intermediální oblasti o obohacování obrazu textem a textu obrazem, na pozadí estetizace jazyka; respektive jde o ekvivalenci, v níž je text nahrazen obrazivou sémiologickou strukturou.

E. Krátká uvádí antickou myšlenku, v níž malířství je němou poezií a poezie hovořícím malířstvím, tyto sféry umění mají tedy něco společného. Lze tedy rozšířit Goodmanův princip: *báseň a obraz jsou si navzájem více podobné, než témata, k nimž se vztahují*.

Po dlouho dobu byla pravidla malířství řízena pravidly poezie, nicméně Lessing soudil, že básnictví je uměním, jež nemůže překročit meze svého materiálu: jazyka – s tím lze souhlasit s podmínkou, že slovo jazyk nahradíme slovem řeč, proti čemuž dnes nemůže být námitek.

V šedesátých letech dochází k revizi formálních kritérií, na nichž trval i Mukařovský, v uměleckých programech básníka Burdy, v nichž splývala snaha po výtvarném a básnickém vyjádření a byly překročeny tradiční materiálové hranice. Nicméně již předtím rašily v poezie surrealistické a dadaistické vizuální tendence, a v českém prostředí obrazové básně poetismu.

Základním problémem teorie, jež se zabývá intermedialitou na této úrovni, je srovnání vizuality s textualitou básně – toto zdá se, jsme zdárně učinili elementárním důkazem, že sémiologickou báseň *čertl* jako báseň víc než jeden člověk, a stručným nástinem zastoupení vizuality a textuality, nicméně k přesnějšímu popisu v omezeném formátu této práce

⁷⁸ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-501-7.

nepronikneme.

Přesné definice vizuální poezie neexistují. Účinkuje zde figurální poezie (*carmen figuratum*), o níž jsme se zmínili, a s níž by mohly naše ukázky hledat shodné rysy, konkrétní poezie, enigmatika, *obrazové texty*, *textové obrazy*, ovšem také *pattern poetry*, *emblematic poetry*, *pictura poesis* – zahrnuje tedy široké spektrum vizualizační práce s textem, jíž literárněvědný pohled řadí pod pojem experimentální poezie, jenž ve frankofonním literárním prostředí zahrnuje třídy textuálních, vizuálních a zvukových básnických experimentů popisovaných jako *poésie concrète*, *poésie sonore*, *poésie visuelle*, *poésie action*, *poésie performance*, *poésie et nouvelles technologies* a pod. Zdá se že vizuální, nebo alt. optická, poezie je vypovídající termín, neboť zprostředkovává non-verbální povahu této poezie soustředěnou na básnický výkon a estetiku ticha (*nonverbality*). Poezie je čtena non-verbálně, bezprostředním estetickým dojmem. Na vizuální poezii se díváme očima uměleckých strategií v moderním a postmoderním umění, neoznačujeme tímto pojmem vše, co proběhlo v historii.

Tímto nezaslouženě kratičkým exkurzem jsme otevřeli Pandořinu skříňku nespočetných básnických forem, motivů, strategií a technologií, které vládou současnému básnickému cítění.

Lze snad doufat, že na dně této Pandořiny skříňky se jako poslední naděje ukrývá pojem básnická řeč, a smířit se s tím, že poezii nelze redukovat ani na pojem verbální struktury, ani na zastřešující pojem literatury.

Poezii lze vysvětlit jen jako umění. K básnické řeči je tak nutno přistupovat jako k uměleckému projevu, to jí zcela vyvazuje ze všech jazykových funkcí, včetně funkce poetické. Toto je třetí postupný předpoklad, k němuž jsme dospěli studiem souborných poznatků.

V momentě, kdy poezie opouští pole verbální litery, opouští i pole literatury, zůstává však v jejím dosahu. Tím, že neaspiruje na verbální strukturu, musí non-verbální poezie posilovat svou básnickou imanenci, tím se pole literatury rozšiřuje mimo literu. Zabývali-li jsme se kratičce pojmem vizuální poezie, je třeba se rovněž krátce zmínit o ticho. Naznačili jsme, že estetika (frekvenčního) ticha se rozšířila v literatuře již ve 30. letech 20. s. Zdůraznili jsme rovněž principiální abax-adaxiální rozlišení mezi stavem *silence* a stavem *quiet*. Básník v této situaci píše: *a oddělil ticho od mlčení*. Ticho (*silence*) je zde chápáno jako adaxiální, je to výraz, který vzniká, umlkne-li vnitřní řeč, aby vymezil charakter neslyšitelná a neviditelná, který je jeho obsahem; mlčení (*quiet*) pak je jevem abaxiálním, umlčením zvnějšku, bylo by možné mlčení považovat za diskurzivní, jako

výraz tajemství i tabu, které je jeho obsahem a které se opírá o diskurzivní myšlení a má konkrétní verbální taxonomii, a nemusí nutně znamenat mlčení vnitřní řeči, ba právě naopak.

K teorii ticha se v evropském literárním prostředí vyjadřuje Izydora Dąbbská⁷⁹, klade otázku sémiotické funkce mlčení. Toto samo vůbec je fenoménem lidského bytí, svázaným nějakým způsobem s řečí a jazykem. Negativní stav řeči, non-verbální výraz, je jistou podobou ticha.

Quiet je zde popisováno jak zdržení se řeči, působením vnějších okolností, nebo vnitřního stavu psychologického, nikoliv uměleckého.

Silence je popisováno jako mlčení ve vyšším slova smyslu, jež patří k vnitřním svědectvím a nemá žádný znakový charakter. Pro něj je zde citováno metaforické vyjádření Claudela: „Velké pravdy jsou sdělitelné je prostřednictvím mlčení.“ (in TRÁVNÍČEK, 2002, s. 14) Jde tedy o mystiku bezprostředního náhledu, který je zde upřednostněn před pojmovým poznáním, jež je chápáno jako nepřesné, podle Wittgensteina se nevyslovitelné mystično ukazuje, převedení takového svědectví intuice na jazyk pojmové argumentace vede k deformaci předmětu.

Určitý bezprostřední náhled nám poskytuje i báseň stromečkovým písmem, byť ticho se zde nerealizuje zcela, část ticha zaniká v znakovém kódu, nicméně ten vytváří jeho kontext a sféru, poskytuje punktum *smutného konce*.

Ticho tedy nelze identifikovat s mlčením, neboť jde o dva protichůdné stavy, jejichž střet bývá tříštivý. Nicméně mlčení má v promluvě konkrétní, signifikantní význam, charakterizující jeho obsah; ticho oproti tomu je v tomto smyslu bází performativu – v literárním umění, respektive v poezii, je nutno konstituovat rámeček a punktum, aby se nevyslovitelnost stala nevyslovitelnou se smutným koncem.

Čili estetika ticha má dva hlavní koncepty. Chápeme-li mlčení jako signifikantní proces promluvy a ticho jako nevyslovitelnost umístěné uvnitř, nebo vedle vyslovitelnosti – lze akceptovat, že non-verbálním tichem, nebo mlčením sémiologického kódu literatura rozšiřuje jako literární umění svou působnost mimo samotnou literaturu, která je však vnímána jako určitý horizont ticha i mlčení, které žádným způsobem nepřekračuje hranici umění, například do sociologie.

Jiným způsobem vyjádření nevyslovitelného je metafora vedoucí do ticha, např.: *trpěl jsme jak jugoslávský partizán...*

⁷⁹ in. TRÁVNÍČEK, Jiří. *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-072-4.

Jiný druh nesnáží vzhledem k námi položeným otázkám mohou nastat v případech, kdy autor používá běžnou abecedu i syntax, ale programově se hlásí k antipoezii, k antilyrice, k antijazyku, jako například akademik Niconor Para, který vyhlašuje „válku všem *cavalieri della luna*.“⁸⁰ Zde se můžeme dočkat nejedné kontradikce.

Obecně zde můžeme počítat s autory, kteří se nějakým způsobem vymezují proti poezii ve prospěch modelu života a soužití, jako například v žánru Poezie jako životní program, poezie životní cesty apod., nebo s lyrikou nonsensu. Oboje můžeme situovat mezi transparentní projevy paradoxu literatury, jenž je popsán výše. Arendtová si pozorně všímá toho, že „...velký podíl na vzniku celého moderního uměleckého hnutí má prudká vzpoura umělce proti společnosti jako takové...“⁸¹ V důsledku toho umění revoltovalo proti kultuře a umění, ovšem tato revolta přinesla nové hodnoty, které zcela změnily kulturní život.

V této situaci se antiliterární jazyk vymezuje proti literárnímu jazyku jako historicky překonanému, je však podmíněn jeho diskurzem. Binární vztah literární jazyk – běžná mluva se tak rozšiřuje na vztah triadický; ve zploštělém schématu, převedeném na lineární hodnoty, by byl však antijazyk umístěn až za jazyk literární, nikoliv například před běžnou mluvu, nebo mezi mluvu a jazyk, bylo by to tedy případně dvojnásobně umocněné simulakrum.

Další a posledním problémem jsou žánry jako situacionismus nebo happening, které si nárokují jak literatura, tak výtvarné, intermediální umění, které k nim přistupuje z hlediska jazyka výtvarného umění, resp. principu obtížně zařaditelných činů. Ani to však zásadně nemění charakter našich otázek, neboť zde se jedná o rozšíření poezie, obdobně jako u poezie vizuální a experimentální, nikoliv o strategickou změnu jádra básnické řeči a básnického výkonu. Proto také tyto hraniční směry spíš hledají, jak vymezit svou spojitost s poezií, než jak ji zcela opustit.

Pak je zde však paradoxní případ, kdy se řeč poezie rozchází s jazykem jaksi fyziologicky, biologicky. Mutismus na příkladu autorů brilantně vládnoucích poezie, avšak neschopných běžné komunikace, poloněmých v jistém smyslu, by mohl být předpokladem fyziologického rozhraní mezi literární kompetencí a jazykovou kompetencí, tedy

⁸⁰ PARRA, Nicanor, *Jiné básně*. Praha: Fra, 2018.. ISBN 978-80-7521-022-7. s.15

⁸¹ ARENDT, Hannah. *Mezi minulostí a budoucností: osm cvičení v politickém myšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2019. ISBN 978-80-7298-368-1.s. 173

předpokladem dvou různých operačních oblastí mozku, biologicky dostatečně oddělených tak, aby mohl být vytvářen tento efekt – což ovšem nevylučuje, že obě tyto fyziologicky oddělené oblasti mozku nemohou (odděleně) vykonávat analogické operace, ovšem na základě diferencovaných vnitřních map. Že nejde o módní záležitost posledních let, ale trvalou podmínku, dokládá středověká vida trubadúra Rigauta de Berbezilh (1141 – 1160): „Velmi se styděl mluvit před mnoha lidmi, a čím vznešenější byli jeho posluchači, tím byl zmatenější a méně věděl (..) Avšak dobře zpíval a příkladně skládal slova a melodie.“⁸²

Dalším příkladem jistého paradoxu je fakt, že pantomima není pro lingvistiku projevem jazyka.⁸³ Pantomima však může být poezií par excellence; je jí již od časů Homéra. Neurologie, v níž je jazykovým funkcím vyhrazena levá hemisféra mozku, zatímco pantomimě pravá, potvrzuje její nejazykový charakter, což neznamená, že jde rovněž o charakter nebásnický.

To je druhý bod, který stanovuje, že poezie není podmíněna jazykem, a ani levou hemisférou mozku.

To je, samozřejmě, v jistém rozporu s fundamentálním tvrzením poezie je jazyk.

⁸² PROKOP, Josef a Jirí HOLUB. *Přátelé, přiléhavý složím vers: písně okcitánských trubadúrů*. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-409-x.

⁸³ srov: BUDIL Mýtus, jazyk a kulturní antropologie s. 130.

3.1. LYRIKA JAKO HLAVNÍ AGREGÁT BÁSNICKÉHO JAZYKA

Postupným budováním předpokladů jsme dospěli k názoru, že definici poezie je nutno zakládat spíše z perspektivy literárního umění, než na institucionálním chápání pojmu literatura. V závislosti na tom se obracíme spíše k básnické řeči než k básnickému jazyku, jako k distinktivnímu rysu poezie.

To problematizuje původní východiska i původní charakter naší otázky. Možné nesrovnalosti lze překlenout pojmem lyrika. Zjistili jsme, že sémiologické druhy poezie lze číst, neboť jsou tvořeny lyrickými agregáty. Takto sice experimentální poezie opouští strategické pole diskurzu a tradičně chápané literatury, ve svém umění však díky vlastnostem lyriky udržuje s literaturou bytostný kontakt, prostřednictvím pojmů vyprávění, básnický obraz, básnický výraz, básnický výkon apod., litera zůstává horizontem očekávání.

Lyrika tvoří hlavní žánrový proud a zdroj básnictví, a to i zdroj básnického jazyka. Od ostatních žánrů se liší formou promluvy, rozhodujícím momentem diferenciací je hlas; to by mělo platit pro jazyk i pro řeč.

Lyričnost jako literárně druhová kategorie se vyznačuje především úsilím o simultánnost účinku (souvztažnost, paralelismus), zejména důrazem na výrazové i významové transformace řeči, lákavé pro novokritickou metodu *close reading*, jehož cílem bylo dosáhnout co nejúplnější a nejbohatší interpretace tvaru zkoumaného díla.

Lyrika byla donedávna identifikována s podstatou literatury, dnes ji můžeme identifikovat s podstatou literárního jazyka. Lyrická poezie je tradičně chápána jako prostředek k vyjádření intenzivních pocitů, měří svět ve vztahu k subjektu: přesně toto a nic jiného je stříbrný úkol, říká, účelem je zde odhalení, forma poznání.

Cenná je na něm zkušenost: poezie dokáže dát konkrétní výraz nejniternějším pocitům, artikuluje v nápadité zkratce komplikované nitro člověka – zároveň ukrývá hlubkový myšlenkový potenciál – . Tradičně rovněž útočí na povrchní momenty života a projevy nízkosti. Tuto umělecky zachycenou zkušenost, jak podotýká Arendtová, nelze nijak vyjádřit peněžní hodnotou.

Pro současné teorie však představuje spíše asociativní a imaginativní práci s jazykem. Teoretikové lyriky považují lyriku za hypotetické jádro literatury a část literární vědy používá lyriku jako popisný model, v němž lze lyriku chápat jako výchozí bod pro četbu poezie představující souvztažný způsob psaní, jenž se nápadně liší od prózy vyhraněným vztahem k jazyku. Tato nápadná, nominální a transparentní diferenciací by

neměla absentovat při určení básnické a prozaické funkce, ani při analýze jazyka. Lyričnost je rovněž prezentována jako literární vlastnost kat exochen, jež oslabuje narativitu fikce ve prospěch expresivní dikce, a klade důraz na transformace řeči spojený s lyrickým projevem.

Přičemž však platí, že základní analytickou jednotkou lyriky je báseň jako fixovaná jazyková konstelace. Tuto základní jednotku nelze redukovat ani na sbírku, ani na dílo, ani na žánr. V jistém smyslu lze analyzovat jen báseň, a to zejména proto, že báseň je rámcem komunikace, a tím i funkce i kontextu.

Lyrika může být pocíťována i jako odosobněná, obecně platná, jak je přisuzováno např. Holanovi – taková lyrika pak „zkoumá složitost stavů a dějů, dobývá se k jejich jedinečným podstatám, zaměřuje jejich tajemství“⁸⁴

Poezie je u Freye spíše formou verbální struktury, odkazuje však i na Wordsworthovu teorii, s níž se setkáváme i u Doležela: Jediným rozdílem lexis poezie a prózy je metrum. S Cullerem se shoduje v přesvědčení, že lyrika nejlépe ukazuje poetické jádro literatury. V lyrice podle Frye převládá věštecký (asociativní) rytmus, včetně, jak se domníváme, psaní, tvoření, v sémiologických kódech. Věštecký asociativní rytmus tak lze chápat jako distinktivní rys básnické řeči, jejíž charakter je nepředvídatelný a nepravidelný. Rytmus doprovází asociativní rétorický proces částečně probíhající pod prahem vědomí a formující charakteristickou jednotu zvuku a smyslu – na rozdíl od jazyka běžné řeči, je literární jazyk z části konstruován mimo vědomí; povaha lyriky má spíše snový než logický charakter. Pro kritiku je nejsrozumitelnější jednotkou lyriky nesouvislá, uvolněná strofa, a to právě proto, že jde o rytmickou jednotku. Jakkoliv tuto jednotku dnes tvoří především slow, blow, loft, scratchy, itchy, slam apod, Frey říká, že nejpokrokovějšími básníky jsou především ti, kdo zvládli nedefinovatelné, meditativní, dostředivé kouzlo slov emancipovaného lyrického rytmu. Rytmus předchází výběru slov. V tomto smyslu, podobně jako Jakobson, vyzdvihuje paronomázií, jež v sobě mísí zařikávání hypnotických zvukových osnov a slovní vtip.

Poněkud jiného charakteru je básnická etymologie.

Stejně závažnou složkou lyriky je složka výtvarná. Odtud emblematická báseň (W. Blake), imagismus.

Z této složky kritiky pochází Cullerem citované výrazy pro podvědomé asociace (tj. v tichu

⁸⁴ OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004. ISBN 80-902660-2-9. s.9

se realizující) melosu a opis: melos se projevuje jako *kouzelná formule* (charm) hypnotického zařikávání (invokace), které vyvolává fyzickou reakci; opis se projevuje jako hádanka. Za jednu z jejích podob uvádí figuru spojení konkrétní s abstraktem, pomocí adjektiva a dvou substantiv (např. vylomené dveře prázdnoty). Obdobnou figurou, byť v napjatější konstelaci mírnější katachréze je i verš: „stříbrný úkol přivíraných řas“. V postmoderně se setkáváme s upravenou obdobou původní figury, v níž je adjektivum umístěno mezi dvě substantiva: např. u Ajvaze „grál venkovských pošt“, v logice postmoderny jde o spojení výjimečného s běžným, starodávného se současným, velké pravdy, sic poněkud odstrčené mimo zřetel, se ocitají na dosah, vesmír se rozpadá do fragmentů.

J. Culler se lyrice věnuje v knize *Strukturální poetika* a rovněž v následném titulu *Teorie lyriky*.

V úvodu své poetické teorie lyriky, a opětovně pak v dalších textech, zdůrazňuje konstituující roli verše. Verš k sobě poutá specifický druh pozornosti a uvolňuje potenciální verbální energii.

Vědeckou myšlenku i noticku z černé kroniky lze přepsat do veršů, což do textu přináší nový soubor očekávání a pozornosti, respektive konvencí určujících, jak sekvenci číst. Z konkrétní např. havárie se stává charakteristická událost, z úsečně podané informace se stává zdrženlivý styl. Z možností očekávání / konvencí, jež se pojí k lyrické poezii vystupují nečasovost básní, absolutní úplnost ve vztahu k sobě – báseň je jednotkou *sui generis*, symbolická koherence, postoj reprezentovaný tónem. Člověk, který čte noticku ve verších objevuje nové účinky, které jsou vyvolávány zákonitostmi žánru – čtení a interpretace básně, vyvozuje z toho Culler, jsou založeny na implicitní teorii lyriky. V souladu s Wittgenstienovým pojmem jazykových her, klade otázku Jaká je povaha této jazykové hry?

Culler klade poezii do středu literární zkušenosti, neboť v této formě se nejzřetelněji jeví specifická stránka literatury, jíž je odlišnost od běžného diskurzu. Specifické rysy poezie je rozlišují od běžné mluvy a mění okruhy komunikace. Poezie je tvoření, psát báseň je jiným druhem aktu, než je rozmluva s přítelem; konvence rytmických a fonetických vzorců z ní činí neosobní objekt, jehož „já“ a „ty“ jsou poetické konstrukty (objektivní koreláty).

Nicméně skutečnost poezie nelze vyčerpat jazykem a teorie poezie založené na vlastnostech jazyka nejsou pro Cullera úspěšné: poetický diskurz je nejednoznačný a ironický, a různé jazykové hříčky lze konstruovat i mimo lyriku – to je příklad paronomázie vůči níž se vymezuje v kritice Jakobsona. Podstata poezie tak netkví přímo

v rafinovanosti jazyka, avšak spíše způsob čtení, jenž je konstituován veršem a jenž je na určité rovině vlastností jazyka. Tento způsob čtení je charakteristický tím, že nejenže definuje jednotlivé sémantické rysy, avšak reflektuje přímo poezie jako celek, jako totalitu básnického diskurzu, jemuž přiznává absolutní existenci a výjimečnost; skutečnou strukturu básnického jazyka, spíše než jednotlivé formy, tvoří pojmy stav a stupeň naladění, stupeň přítomnosti a intenzity, rozpětí ticha, jež izoluje báseň od běžné řeči.

Taková změna osových dispozic by proměnila i naše čtení verše „stříbrný úkol přivíraných řas“, od vidění konkrétní rytmicko-sémantické figury a disonantní harmonie stříbrný / přivíraných, by se naše pozornost zaměřila na možnosti a modality kvalifikátorů přísně (fontánou řešený úkol), stříbrný a přivíraný: respektive přísnost, stříbrnost, přivíranost – tedy k tomu, k čemu jsme v implikaci prozatím dospěli, a ta je přítomnost milované duše v suplementu a společné, byť odloučené čtení knihy rozevřené ve hvězdách, by nám přibyli další implikace: úkol má nějakou vnitřní hodnotu (stříbra), není bezcenný, je řešen přísně, nikoliv ledabyle, víčka jsou přivíraná – tedy nikoliv zavřená. Takto do popředí vystupuje ještě další forma plasticity výrazu.

V Teorii lyriky je lyrika pro Cullera vitální žánrovou tradicí, živým vzorem, z něhož lze ledacos vysoudit. Jeho kniha je pak přímo snahou o probádání podmínek **možnosti literárního diskurzu**.

Pozici žánru rozvíjí dalšími otázkami: Jaký je psaný tvar nepsaného konsenzu žánru, který je plně funkční? Jaký je nepsaný konsensus toho, co patří do literatury?

Pojem lyrika je pro poezii klíčový, neboť i nelyrické žánry poezie jsou postaveny vůči němu do určitého vymezení. Lyrika akcentuje takové pojmy jako apostrofa, souvztažnost, nebo hyperbola, a to ji, společně se soustavou dalších faktorů odlišuje od jiných řečových aktů.

Lyriku Culler definuje jako subjektivní formu, jež se liší způsobem vyjádření: básník v ní hovoří sám za sebe in propria persona. Zvýrazňuje v této definici ústřední význam subjektivity, jež dospívá k sebevědomí díky zkušenosti a reflexi. Básník do sebe vstřebává vnější svět skrze průlinčitou membránu básnického vidění, což je aspekt zdůrazněný rovněž Meschonnicem, vtiskává mu svým básnickým uměním pečeť vnitřního vědomí a tato subjektivita generuje jednotu básně – čili básnický výkon je stavěn na rovinu výpovědi, jak je tomu v nové poetice.

Culler se detailně věnuje výkladu distinktivních rysů lyriky a tedy různým aspektům

poezie, teoretickým výkladům lyriky, základním strukturám. Za čtyři hlavní parametry lyriky pak lze považovat lyrický výpovědní aparát, snahu lyriky být událostí a nikoli zpodobněním, jazykové vzorce a struktury slok posilující rituální stránku básní a explicitní hyperboličnost:

lyrická báseň podává význam či příběh vyplývající z uspořádání verbálních prostředků, tedy z pouhého řazení slov, někdy upřímného, jindy enigmatického – někdy jsou tyto složky smíchány.

S tímto postřehem lze spojit permakulturní styl tvorby, v němž matrice textu vychází z představy, že pokud má celek matrice působit organicky, musí obsahovat různě tvárné částice (různě „jemné“ i různě „hrubší“ částice): „zaslechnuté“ fragmenty z promluvy běžné mluvy se přidávají do básně téměř alchymicky, aby učinily povrch básně sklovitým. S mísením literárního jazyka a jazyka běžné mluvy je spojován již Eliot.

V lyrice se spolu váže transcendentní aspirace mířící za horizont lidského chápání (básnické gesto) a básnické tropy – jazykové formule (rétorické figury) –, které při autorském přednesu nabývají podoby inkantace, nebo invokace. Emocionální intenzitu vázanou k invokaci lze však pocítit i z textu, např. Shelleyho, jenž žádnou nahrávku nezanechal. Mluvčí tak zahajuje komunikaci se světem, oslovuje kosmos – pokud pak báseň kdosi přečte, lidé, kteří takto oslovují svět, jsou již dva. Invokace je podle Cullera známkou básnické dispozice: ne každý pocítuje nutnost oslovit v té a té chvíli svět těmi a těmito slovy, tak že tato promluva ještě po nějakou dobu rezonuje a doznívá a stává se (obvykle nevyužitou) součástí (vyšší) kultury. Tato dispozice je ztělesněním básnické tradice a ducha poezie, její promluva je aktem básnického rituálu – události je dosaženo promluvou.

I po té, co Culler zapracoval do své poetiky aspekt výpovědi, anatomicky pitvá zvukovou stránku poezie a její hudebnost, obdobně jako Jakobson.

Melodie textury může být vnímána jako tónina. Pokud Verlaine v básni *Básnické umění* praví: *Především hudbu!* v níž slyší zpěv a vzdušnou melodii, pak nás v básni *Kolombína* odkazuje spíše k melodii tónu, než k rytmu: - *Do, mi sol, mi fa,- / krásná necita / jenom kývá / na ty šibaly, / aby zpívali, / a vše zpívá.* Uvedená sentence pochází z básně Františka Hrubína *Jobova noc*, která je jakýmsi remixem a cover verzí básní P. Verlaina – jde tedy o explicitní ukázkou vrcholné intertextuality. Hudebnost může být rovněž vnímána jako tvar aliterace, jako u Rimbauda, který hlásky tónuje pomocí barev.

Hudebnost tvoří základní nesémantické stavební prvky lyriky: mélika, zpěvnost, rytmus, zvuk – tyto prvky posilují inkantaci básně, produkují formuli zařikávání, hádanku, kouzlo,

nebo zaklínadlo.

Rytmická organizace jazyka určuje vlastní řád poezie, tvoří její základ. Každá interpretace básně by tedy měla začínat u melodie. A věru, pokud básník performuje báseň, neslyšíme monotónní suchý hlas, avšak ojedinělou modulaci hlasu, která spíše připomíná jakýsi dávný, archetypální magický zpěv, který jsme již dlouho neslyšeli, než jednotvárnou promluvy průměrnosti. Eliot pak využívá principu fokalizace, nechává postavy promlouvat jejich hlasem, neusiluje o stylizovanou modulaci lyrického hlasu.

Rytmico-fonetická figura může být současná (flow, loft, rap etc), i archetypální: „tak křičí prach“. Její autorka Zufunny Flores ve své literární korespondenci říká, že si ji „přečetla v dunách a vrahových očích“. Tedy k možnosti, že báseň k básníkovi odněkud promlouvá, básník/básniř/básniřka tlumočí slyšené v tichu, nebo ve vítru, přistupuje možnost, že ji odněkud vyčetl / vyčetla, což připomíná „antropologické“ čtení světa, s tím rozdílem, že vyčtené se nemusí vztahovat k sociálním institucím, avšak třeba ke genu loci, jak ukazuje Norberg-Schulz. Écriture a parole světa tvoří bytnost poezie, respektive světa, který zpívá.

Mezi charakteristické znaky a zároveň i funkce verše paří rytmus a sémanticky uchopená (mélická) melodie i podle základů literární vědy. Sama metoda popisu textu obvykle začíná na fonetické rovině, jako nejnižší významové rovině, jež formuje text; bylo by tedy základní metodologickou chybou tyto kategorie z analýzy vynechat. Rytmus a melodie, jako všemu soudu předcházející sladění, je kategorie sice obsáhlá a náročná, nicméně je třeba ji uchopit, neboť je v praxi stále živá.

V kritické reflexi nového překladu Pusté země T. S. Eliota, v časopise Tvar č.1/2003⁸⁵, píše Zdeněk Beran: „Důležitější je, že tu máme moderní verzi, která se proti autorovu textu nijak podstatně neprohřešuje, a naopak zachovává to nejdůležitější, totiž jeho *básnický* charakter.“ Ten je dán takto: „Zdá se, že právě přístup k rytmizaci textu tvoří podstatný rozdíl mezi těmito třemi verzemi.“ Je to tedy rytmus, který v tomto případě není jen kvalitou sui generis, ale i podstatným měřítkem. V mikroanalýze pak autor proti sobě staví rytmický půdorys a významový plán, mezi ně klade fakt *zachování* vnitřní rytmizace, jež *zachovává* básnický charakter.

Organizace jazyka v sobě spojuje sémantické a nesémantické dimenze jazyka, metrické, fonologické, sémantické, tématické vrstvy – tyto jsou uváděny v soulad podle principu souvztažnosti. Sémantický význam básně je určen její zvukovou podobou, tato složka patří

⁸⁵ BERAN, Z. *Eliotova pustá země počtvrté*. in: [Eliotova Pustá země počtvrté – iTvar](https://itvar.cz/eliotova-pusta-zeme-poctvrte) dostupné z <https://itvar.cz/eliotova-pusta-zeme-poctvrte>

k explicitním projevům lyriky, k motivaci autora, byť tato podoba může být elementární, naznačená.

Tématický obsah by měl být, jak říká básník „pokud možno fatální“, Murakami, jako spisovatel, otevřeně říká, že takový, aby změnil především jeho samého. Culler cituje T. S. Eliota v tom smyslu, že každý detail básně má být objektivním korelativem důležitých pocitů či potenciální významovosti. Otázkou je, jak je fatalita (osudu, života, světa) zvýrazněna, u Poundovy básně „Na stanici metra“, je to kontrast, nebo naopak podobnost mezi městskou scénou davu v metru s poklidným přírodním výjevem lístků na vlhké černé větvičce. Tato rozprostřenost mezi kontrastem a podobou je „...instancí básnické imaginace schopné „vidět svět nově“, zachytit nenadálé souvislosti a třeba umět ocenit to, co by pro jiné pozorovatele bylo triviální, nebo deprimující, najít hloubku v pohledu zvenčí.“⁸⁶

U Eliota jsme se v oblasti básnického jazyka rovněž setkali s pojmem literárního diskurzu jako metody asambláže kulturních hodnot lidstva; popis metody se v základních rysech shoduje s definováním pojmu diskurz: textualita sdílených významů, k jejichž pochopení je třeba konkrétní sémantický kód.

Tím se zdůrazňuje, co jsme tušili na začátku: autentická mluva a básnický jazyk, nejenže jsou dvě různé ontologické kvality, jsou to protiklady, a pak, je jistá rozdíl mezi tím, čím je reprezentován básnický (literární) jazyk, tedy básnická řeč, a mezi tím, čím je reprezentován básnický (literární) diskurz.

Pokud Eliotova metoda zrcadlí základní definici literárního diskurzu, neznamená to, že tuto definici zrcadlí i básnický rytmus, který ji naopak nezrcadlí vůbec, byť pro překlad rytmické pasáže je nutná adekvátní práce s odpovídajícím lexikem; tím spíše selekce materiálu tu není dána kulturní synergií, ale rytmickým a prozodickým potenciálem lexika. Oba pojmy se překrývají, tvoří zdánlivá synonyma, avšak jevit se jako odlišné kvality: kvalifikovat intertextuální literární diskurz z pozice řeči by bylo pochopitelně absurdní.

Pokud bychom sledovali intertextový přístup: dočteme se v próze *Obchodník s nocí*: „tlaková vlna trhá lísky z černé vlhké větvičky“.⁸⁷ Tento popis bombardování města letadly těžší z předchozího významu, takto, nastiňuje Culler, jsou básně sondami do

⁸⁶CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-233-7. s. 92

⁸⁷TICHO, Básník: *Obchodník s nocí*. Ostrava: Protimluv, 2018. epub s. 234

poetiky. Základní literární kompetenci pro čtení básně je chápat báseň jako celek, a rovněž chápat co se v básni děje, k jakým rétorickým operacím zde dochází, umět rozlišit zda verš „stříbrný úkol přivíraných řas“ je popisem toho, co přísně řeší fontána, nebo básnický gestem, vynášejícím do popředí zájmu jakousi tajemnou spiritualitu života.

Lyrické propozice, jež zkoumal Culler, se podílí nejen na tvaru textu, ale rovněž na jeho významu, je zjevným kognitivním omylem vyjímát je z interpretace. Takovým neuváženým škrtem, omlouvaným prospěšností příklonu k “racionálním složkám poezie”, je zrušen kód porozumění.

Pak jsme ovšem postaveni před fakt, že jazyk poezie je jazyk, jemuž není snadné porozumět, a není mu možno porozumět prostřednictvím lingvistických kritérií abstrahovaných z běžné řeči.

Lidé, i teoretici, kteří nerozumí podstatě básnického jazyka, obvykle souběžně tvrdí, že jazyk poezie je úplně obyčejný jazyk, kterým hovoří všichni, neboť všichni jsou básníci. Ovšem, jak lze snadno zdůvodnit, všechny tyto názory můžeme škrtnout, neboť jsou založeny na chybných předpokladech, slučují totiž navzájem vylučující se paradigmatata.

Metodologicky Culler předznamenává dva teoretické přístupy k lyrice, první, převažující v 19. s, pokládá lyriku v její expresivitě za *intenzivní výraz básníka*, druhý, založený na přístupu angloamerické nové kritiky, zhruba od 40. let 20. s., separuje báseň od autora a pojímá ji jako “text o sobě”, jako promluvu, již pronáší určitá persona, jež je určitou obdobou vypravěče v próze; tato má podobu „hlasu“. Tento hlas je implikací řeči do útvaru textu.

První přístup by tak navazoval na ontologii a estetiku, na Barthesovo období klasického rukopisu, druhý jako vzorec schematické interpretace, již ne.

Culler cituje řadu básní v mimořádném historickém rámci asi tři tisíc let, aby, v logice indukce, nadčasovém rámci ukázal častěji vyskytující se složky, zdůrazňuje mj. apostrofíčnost básní. Apostrofa je přímo „ústřední složkou lyrické tradice a trestí všeho, co je na lyrice projevem největší smělosti a možná i hrozbou maximálního ztrapnění.”⁸⁸

Básně oslovují bohy, přírodu, situaci, nepříjemnost – jsou tedy obrazem intrapsychické komunikace, a to v jistém smyslu osvětluje konkrétní podobu, jíž má v poezii vztah mezi básní a světem, čili tato vlastnost nás přímo odkazuje k možné funkci poezie, jíž je

⁸⁸ CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020. Studia poetica (Univerzita Karlova). ISBN 978-80-246-4456-1. s.13

komunikace se světem.. Chtěli bychom tvrdit, že základní aspekt apostrofy není kulturní položkou, ale intimní složkou, nebyla by to v historickém smyslu úplně pravda. Posvátný způsob interakce mezi člověkem a vegetací je rituální, nikoliv intimní povahy.

Toto ladění nemělo a nemá základ v očekávání publika, ale v (spirituální) situaci. Kromě Eliota a jeho vegetativní božstva v Pustině, lze tento jev ukázat na Goethově básni o růži, uvedenou Cullerem. Básník promlouvá k růži, a může tak připomínat zahradníka z vánoční pohádky, který květině zpívá písničku: Rozvíjej se poupátko, anebo třeba i rozervance, který křičí do bouře. Motiv rozvíjí Paul Verlaine v básni Naděje třpytí se jak v chlěvě stéblo trávy (překlad F. Hrubín): *Ubohá bledulko, hled', vody je ti třeba / z ledové studny. Pij! A pak spi! To nic není ...*,

Zde samozřejmě v logice symbolismu podoba přírody zobrazuje lidské pocity, nicméně samozřejmost, s níž básník promlouvá ke květině, je nadčasová. Jen a jen proto báseň zpívá, že zpívá květině, a jen a jen proto křičí do bouře, protože křičí do bouře. Ovšem promluva k rostlinám, jež prý stála u zrodu poezie, je známa i z jiných kultur než evropských, např. z kultury Aztéků, nebo z japonské kultury, např. báseň „Chci tě vidět, ptakopysku.“ (Nanao Sakaki)

Obecně je apostrofa nejnápadnějším a také nejtrvalejším distinktivním rysem lyriky, účinkujícím na scéně na 3000 let. Ptáme-li se, zda je v kultuře člověka něco trvalého, je to apostrofa v lyrické poezii. Kdybych po vzoru Boasse a Lévi-Strause pátrali, jak vznikala nebo se šířila apostrofa – možná bychom dokázali zodpovědět otázku: co je to člověk a jaký je jeho význam ve vesmíru. Museli bychom, a to je třeba neustále opakovat, k poezii přistupovat z perspektivy umění. Lze tedy říci, že principem básnického výkonu není komunikace, tou se báseň stává až v procesu kulturní adaptace.

Jsou básně, které pro veřejné publikování mohly podstoupit řadu úprav, a do hry tak vstupuje nejen reflexe, která taví význam básně, ale i kompoziční jazyk – jazyk kompozice. V tomto případě by obrat k praxi, odehrávající se na epistemologické úrovni kognitivních oborů, byl obratem k vědomí v momentu apostrofického osvětlení, tedy k významu, jenž má báseň vzhledem ke vztahu člověk a svět, a zde také tkví její hlavní přínos: inspiruje lidskou bytost k vytváření intenzivních, vnitřních vztahů ke světu. Tradice apostrofy se pak nabízí jak odpověď na otázku, jaký je vztah autora a světa: je vzájemný a obohacující, a v jistém smyslu inspirativní. Takto vnímaný a oslovovaný svět má animistickou podstatu, v níž je každý potok, rostlina nebo opuštěný dům jedinečnou (čtenou) individualitou, a to je i zdrojem kritické fascinace u Cullera. Tento svět může být v duchu osvícenectví pocíťován jako bouřlivě pantheistické cítění.

Z toho vyplývá, že společenským posláním poezie je reprezentovat jedinečnost a

výjimečnost, což potvrzují i pragmatické účely běžně připisované lyrice: probudit a posilovat vzletnost, bouřlivost, vzdor, zamilovanost, zvláštnost, osamocenost, sokratovsky zásaditou neústupnost, etc

Je i jisté, že apostrofa není výlučně doménou lyriky, jak se Culler domnívá. Velké množství apostroficky laděných promluv nalezneme i mezi zaměstnanci České pošty, a v mnohem větší míře pak na extrémně zátěžových pracovištích, jako jsou např. čistírny betonu; a najdeme je ale i u stolní společnosti. Ostatně momenty, kdy pracant zaklíná a oslovuje tak součástku, a kdy uživatel tituluje počítač slovy: „Ty pomalej ničemo“, rovněž nemají k apostrofě daleko.

Na rozdíl od lyriky však, takto pojatá apostrofická vazba ke světu je negativní a bez otázky, a to ve všech smyslech, tedy i hmatu, včetně rozbíjení přístrojů, a zjevně nás nemá jak poučit o senzualitě transcendence.

Musíme připustit, že báseň mívá tuto intimní, ale i parodovanou podobu, v níž rozeznat hranici mezi literaturou a předliterární zkušeností může být diskutabilní. Nicméně podstata básnického výkonu tkví v této intimní podobě, která je espritem básně: z básníka v prostoru vytryskne báseň, a v té chvíli mluví k růži, jen k růži, to je typické pro básníky více jazykových skupin, např. německé, české, anglické, francouzské, starořecké, starořímské, čínské, japonské, indické, severoamerické a aztécké. Minimálně v tichu si tyto básníci ve svém projevu bezesporu navzájem rozumějí a jejich setkání u růže by mohlo být dokonalou pantomimou.

Pak, později, básník svou báseň opakuje, chodí s růží po městě a opět opakuje svou báseň, nebo se svou básní pyšní, až ta se dostane nějakým kanálem k čtenáři. Kdo je v té chvíli čtenář? Pro nás je to někdo, kdo je vybaven kognitivním soudem a literárním reprezentací, případně ohnivým perem literární kritiky. Případně báseň může ke čtenáři dorazit v upravené podobě, na níž se může kromě básníka podílet i editor.

Je tedy zřejmě důležité přijmout vysvětlení pro to, co báseň v této konstelaci ontologicky vlastně je. Jak jsme ukázali, báseň není apostrofická uměle, přestože záměrně: vznikla, tudíž je dána, pro očarování růže, nebo pro pokus o očarování růže, ne pro pozitivní interpretaci, pro zalíbení se poučenému čtenáři.

Kdo báseň zná, může díky ní promluvit k růži, a nebo může získat pocit, že promlouvá k růži, což jej vnitřně promění s přibližně stejnou intenzitou.

Prvek apostrofy, jenž přetrval tisíce let, má, byť prchavý, původ v absolutnu, v živoucí skutečnosti, v duchu. Ovšem to můžeme přijmout jen jako regulativní ideu. Poetika začíná až s procesem zpředmětnění, který Platón chápal jako zásah božských sil, a Aristoteles se pokoušel vysvětlit pomocí tvůrčích principů. Apostofičnost se obecně týká

všech způsobů lyriky i žánrů poezie.

Otázka je, koho básník oslovuje především, zda skutečně hledanou bytost / bytosti, anebo jeho / jejich idealizovanou podobu v podobě soror mystica. V básních Jana Škroba⁸⁹ je apostrofické oslovení způsobem/výzvou k dialogu, ke komunikaci se čtenářem, což koresponduje s žánrem angažovaného básnictví: moje scéna jsou nápisy na zdech /.../zatni zuby míč je na tvoji straně sídliště/.../ dávám přednost otevřeným koncům/ (4-3-2-1) Prostředí apostrifického dialogu vytváří prostor pro apodeiktické soudy: mít poslední slovo je vždycky zátěž. „Škrobův jazyk se přitom na čtenáře doslova řine a nespoutaně přetéká z jednoho verše do druhého,“⁹⁰ konstatuje L. Staněk, z našeho pohledu se nabízí otázka Jak tento jazyk formuje apostrofický dialog?

Pojetí hlasové modulace, implikující do textu řeč, je u Cullera otevřenou otázkou, jako teoretik literatury ji akceptuje, jako teoretik lyriky s hypotézou vede vyhraněnou polemiku.

Položit si otázku, zda fiktivním mluvčím básně je Romeo z předměstí, nebo vyhaslý stařec z malého města, skutečně může napovědět motivaci intence, ale zároveň to předpokládá vysokou míru stylizace subjektu, což je v rozporu s logikou básnictví. Konstruovat v básni idealizovanou postavu Romea není to samé jako nacházet esenci Romea. Lyrický subjekt nelze redukovat na empirický subjekt autora, jak to programově vyjádří Eliot, a jak to přijala i metoda popisu textu, nelze ho ale ani inventarizovat, ukotvit v antropomorfní pozici sociálních schémat.

Obecně diskuze o roli subjektu někdy přechází do sofistikovaných konstrukcí. V naší práci je praktičtější sledovat subjekt podle jeho charakteristiky: subjekt může být subtilní, submisivní, dominantní, integrovaný, rozpolcený, rozptýlený – takové pojetí nám umožní jednoduše propojit pojem subjektu s analytickými kategoriemi a s jednotkami výrazu.

Vztahují se však tato uvedená fakta i k umělecké próze, k beletrii? Má jazyk prózy blíže k literárnímu jazyku nebo k obyčejnému jazyku? Jak se sama literární teorie staví před holý fakt existence exkluzivního literárního jazyka a jaké v něm shledává distinktivní rysy? Na této rovině bychom měli rovněž prozkoumat i jiné autory. Vždyť jazyk poezie může být skutečně jen obyčejná řeč, ovšem přeskupená regulativem interpretace, úhlem pohledu. Otázkou by pak bylo, kde je v jazyce hranice jazyka a „nářečí“. Kam bychom při takové konstelaci například zařadili slang? Kam genderové aspekty? Vliv městských subkultur? Kam tvorbu, které překračuje pole jednoho národního jazyka? Byly by takové klasifikace ve všech jazycích shodné?

⁸⁹ ŠKROB, Jan J. *Reál*. Praha: Malvern, 2018. ISBN 978-80-7530-134-5.

⁹⁰ STANĚK, Libor: *Nefalšovaná revoluce* ([Ne](https://www.iliteratura.cz))falšovaná revoluce – [iliteratura.cz](https://www.iliteratura.cz), dostupné z <https://www.iliteratura.cz/clanek/41667-skrob-jan-real>

3. 2. CO JE TO UMĚLECKÁ PRÓZA? JAKÁ JE JEJÍ POETIKA?

Nastínili jsme, že umělecké próze je třeba se věnovat zvlášť. Existují sice prvky, jež plní styčné plochy. Například kniha V Thomase Pynchona (1961) je pojmenována, jak vyplývá z textu, podle ustupujícího lucernořadí, které se na horizontu spojuje v perspektivě a světelná konfigurace luceren tak obkresluje půdorys písmena V. Mohli bychom titul interpretovat jako symbolizaci renesance. V takto barthesovsky pojatém fotograficko-jazykovém přístupu, i když Barthes se k němu propracoval až později, se pochopitelně nejedná o mimesis, ale o punktum, přesněji o aplikaci, o touhu vměstnat hmotný svět do matérie literárního díla, a rozestřít zdánlivou krustu názorné virtuality, s níž je představa psaní spojována. A tento ryze básnický přístup musíme brát v potaz i u celé řady dalších autorů.

Otázka umělecké prózy je diskutabilní, ovšem nikoliv v této práci: přijmeme jako východisko, že umělecká próza je taková próza, jíž se lze zabývat metodou poetiky, vykazuje styčné prvky a plochy s poezií. Často je považována spíše za svébytnou kategorii poezie než řadové prózy. Nicméně i romány jsou považovány za umělecká díla, jejich uměleckými prostředky se zabývá naratologie. Kritický pohled na uměleckou prózu, jejíž věty by být podle obou výkladů hypotézy jednotkou sui generis, je obecně náročnější, neboť pojmosloví je zde mnohem chaotičtější. Aby mohl Frey realizovat analytický přístup k beletrii, staví určitý model poetiky, který se opírá a pojem taxonomických kategorií, vycházející z pojetí mýtu, který Culler považuje za nejasný. Konstituuje rovněž pojem fiktivní próza.

Tato práce však bohužel neposkytuje prostorem pro to, prodírat se signifikantními znaky, které tento pojem omezují, a v jejichž důsledku se autor dobírá jednotek forem fikce, jež tvoří čtyři hlavní proudy: román, vyznání, romance a anatomie. Z pestré palety fikčních vzorů jsou pro tuto práci podstatné ty, v nichž bývá uplatněn ve větší míře asociativní (věštecký) rytmus, lyrická obraznost, nebo umělecký výkon. Takové knihy, jejichž autory jsou J. Joyce, nebo F. Rabelaise, řadí Frye ke knihám ovlivněným anatomii. Pozornost věnuje i rétorice neliterární prózy, v jejímž rámci jmenuje např. pamflet, který s odstupem času nabývá literární hodnotu, jíž zakládají emfatické struktury opakování a anafora. Problematický je rovněž termín neliterární verbální struktura, který je v úvodu Anatomie kritiky postaven jako antipod svému protějšku. Podle Frye buď vůbec neexistuje, nebo se potýká s podobnými problémy, jako struktura literární: platí, že každé slovo může být plně asociací a potenciálu. V takové konstelaci by se úvodní dispozice této bakalářské práce

obrátily: Literární jazyk by byl žitou normou, jazyk všední mluvy teoretickým konstruktem. K podobnému modelu dospívá i Derrida, když řeč kategorizuje jako model psaní.

Nicméně na protikladnost takového závěru by poukazovala např. ostentativní snaha autora zbavit se v básni nejen metafor ale i predikce, neboť predikace patří do oblasti tvrzení a deskriptivního významu, nikoliv do literární struktury poezie; což Frey tematizuje na Poundově básni Na stanici metra.

Frye se domnívá, že přiblížíme-li se věšteckému rytmu, začíná rytmus poezie a prózy splývat. Za této podmínky tvoří asociativní rytmus lyriky, epický verš a prozaická věta identickou jednotku rytmické formy. Hypotéza je však spíše intuitivní, podepřená analýzou látkových, nikoliv poetických a prozodických forem. Nicméně je v této práci uvedena s odkazem na princip kolokace. Skutečnost však bude zřejmě někde mezi – avšak aby bylo možno přiblížit kde, bude třeba uchopit asociativní rytmus lingvistickými termíny a porozumět tomu, do jaké míry je tento rytmus hermeneutickým posunem vůči hermeticky uzavřenému tichu.

Obecně je próza literárním využitím formy typické pro diskurzivní a asertivní psaní – má tedy poněkud jinou dispozici než poezie. Nicméně pro literární prózu je určující kvalitou prozodie, zde zprostředkovaná především termíny melos a eufuismus, jenž označuje ornamentální rétoriku využívající rétorické figury (tropy). Prozaický melos vykazuje jisté znaky, od dlouhých souvětí vytvářených krátkými slovními spojeními, až po krátké přízvukové jednotky. Takto se čtení Rabelaisa jeví jako muzikál, Miltona jako skutečný hudební prožitek. Technika proudu vědomí u Prousta nabývá wagnerovskou podobu, u Joycea se pronikavě blíží k hudebním experimentům, u Eliota ragtime. Těmito různými podobami je definován vlastní styl autora, z těch, o nichž se Frey nezmiňuje, bychom mohli doplnit např. Kerouacka, nebo Kainara.

Fokalizace, s níž jsme se setkali v poezii u Eliota, se projevuje tím, že rozkládá román do různých jazyků. Přizpůsobení stylu postavě nazývá Frey pojmem dekorum, autorův etický hlas. Tuto jednotku Frey tematizuje na dramatu, kde je nejčitelnější. Rytmem dekora je stylizovaný hovorový rytmus, který realizuje promluvu a zároveň rysy postav. Tímto se vyznačuje epigramatický styl, k jehož složkám patří i antitetická a repetitivně struktura

Literární dílo zahrnuje fiktivní (dějový) a tematický (ideový) aspekt.

Frye dělí fikce podle typu hrdiny; od mýtu přes romanci přes mimesis k ironii. Určuje pak

(historicky podmíněné) mody fikce: tragické, komické, tématické; tyto se pak dále dělí. Je nasnadě, že pojetí jazyka se v každém modu bude poněkud lišit, a toto odlišení bude souviset s výrazovým jevením struktur, jimiž se od sebe liší např. mimésis, nebo ironický mýtus.

Budeme-li zkoumat jak různí autoři stupňují dojetí, budeme mít k dispozici jen určité tragické mody a určité autory, nikoliv celý řád literatury, byť většinu témat lze uspořádat tragicky i komicky, a moderní literatura je obvykle směsicí více modů, platí, že mody ironická komedie, nebo ironické tragedie implicitně podmiňují autora, aby *vládl lehkým perem*. Naopak: nová technika jazykové inovace může ohlašovat nový literární modus.

I pro prózu platí, že čtením knih nevznikají přímo materiální hodnoty, patří však mezi názorné činitele bytí a dění se ve vědomí. Podle Frye je literatuře vlastní „hranice, kdy se imaginativní vidění věčného světa stává jeho zakoušením.“⁹¹ Ono bytí existuje v psychologických procesech, a bez názorného působení knihy by neexistovalo. A toto bytí vůbec asi je pravým smyslem knih, smyslem, který je naplněn básnickou skutečností, stejně jako vyprávěním, fikcí.

Otázka, již si klade tato práce Co je to literatura? Resp. Co je to próza? je obecně uchopena pojmem vyprávění, resp. v jeho ne snad širším, ale méně vyostřeném významu narativita. To má předmětné i metodologické důvody, respektive důvody ontologicko-epistemologické a metodologické. Ty první určuje Barthes definováním vyprávění: „...vyprávění pranic nezáleží na dobré či špatné literatuře: je mezinárodní, nadčasové, transkulturní, vyprávění je prostě zde jako sám život.“⁹² Podobně jako poezii, ani vyprávění tak nelze vyčerpat pojmem literatura, charakterizuje jej pestrost žánrů a technik, jež nejsou všechny literární.

V Úvodu do strukturální analýzy vyprávění vychází z perspektivy strukturalismu, snaží se zachytit vyprávění v jeho objektivitě, jako strukturu přístupnou analýze. Metodologicky strukturální analýza vychází z rozšířeného pole lingvistiky. Text v podstatě nepředstavuje Barthesovu teorii, ale základní parametry strukturalistického myšlení textu.

Normativní jednotkou lingvistiky je věta, ta je rovněž horizontem gramatiky a nejmenším segmentem diskurzu. Pro potřeby literární analýzy je třeba rozšířit působnost lingvistiky na plochu diskurzu, podmínkou takového bádání je pro Barthese chápat text jako jednu

⁹¹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3. s. 63

⁹² BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. in. KYLOUŠEK, Petr. *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-016-3. s.9

dlouhou větou, to lze akcentovat rovněž jako hypotézu diskurzu. Tato se opírá o teorii sekundárních vztahů významových systému, což umožňuje vyvozovat jistý formát homologie mezi větou a diskurzem, jimž je tak implikován společný základ: vyprávění je dlouhá věta. Jako východisko pro subjekt vyprávění volí aktuální typologii J. Greimase, o němž jsme již hovořili.

To, že ve vyprávění má všechno svůj smysl je důsledek objektivní struktury literárního díla. Umění nicméně představuje čistý systém, který nabývá výrazného významu v procesu psaní.

Nositelem vyprávění je jazyk, jenž má své vlastní (větné) struktury, tyto jsou jakýmsi zrcadlem struktur diskurzu (dlouhé věty). Takto se do literární analýzy jednak propisuje lingvistická úroveň popisu, jednak se věta stává významotvornou jednotkou. Lingvistický popis v podstatě odpovídá Ingardenově pojmu vícevrstevné struktury díla: popis lze realizovat na několika úrovních, od fonetické až po kontextovou; každá nižší úroveň však získává význam až integrací do věty.

Obecně se o teorii významů zasloužil Todorov rozčleněním úrovní příběhu a diskurzu na strukturu hierarchicky uspořádaných instancí; porozumět vyprávění tak znamená promítat horizontální vazby vyprávěcí linie na předpokládanou osu vertikální.

Význam vyprávění je tak rozprostřen do svého celku, nevyskytuje se jen na samém konci vyprávění, ve výpravném díle tak rozeznáváme tři, navzájem propojené, popisné úrovně: funkce, akce a narace. Jako funkce je chápán význam narativních jednotek, jejichž kombinací je tvořeno vyprávění.

Narativní jednotkou je každý segment příběhu, který je krajním (počátečním, závěrečným) členem významové relace, v tom smyslu, že duší každé funkce je její zárodek, který v průběhu vyprávění dozrává v určitý prvek na téže i jiné úrovni. Např. v detektivce se pachatel může jen mihnout v roli zmrzlináře, a po sto stánkách se projeví jeho významová relace: vrahem je zmrzlinář. Z formálního hlediska se stanovení narativní jednotky nemusí krýt s tradičními formami (např. odstavce) – narativní jednotky jsou na jazykových jednotkách nezávislé, jsou to obsahové jednotky. Narativní jednotky lze, analogicky k lingvistice, typologicky členit jednak na distribuční jednotky, odpovídající funkčním dějovým korelátům – jejich charakter je syntagmatický, a jednak integrační jednotky, jež tvoří funkční indicie, k nimž patří povahotvorné prvky, atmosférická data apod., jejich charakter je sémantický. U dějových funkcí lze předpokládat metonymické vztahy odpovídající funkčnosti jednání, u indicií vztahy metaforické, odpovídající funkčnosti bytí – takto se zde promítá Jakobsonovo rozlišení metonomické a metaforické povahy jazyka, jimž by měla přináležet odpovídající mozková centra; u Barthesa jsou však

obě antipodické povahy skloubeny do vyššího celku. Funkce dále dělí na základní, tvořící dějovou osu a katalyzátory doplňující povahy, tyto oživují, zpomalují, nebo zrychlují diskurz, ovlivňují spád vyprávění – jejich odstraněním dochází k narušení diskurzu. Oproti tomu se indicie dělí na vlastní indicie a informanty, které mají povahu realistických operátorů.

Otázkou je, jakým způsobem a podle jaké gramatiky na sebe navazují tyto jednotky v narativním syntagmatu? a následně Jaká jsou pravidla funkční kombinatoriky? Z této perspektivy je ve vztazích mezi dějovými jádry a katalyzátory nejdůležitější vzájemný reciproční vztah základních funkcí, tedy dějových prvků, které tvoří kostru vyprávění. Na této struktuře se zrcadlí proporcionální vztah mezi logikou a chronologií, který je zároveň ústředním problémem narativní syntaxe: z hlediska vyprávění to, co známe jako čas, neexistuje, tvrdí Barthes: ve vyprávění a v jazyce platí pouze čas sémiotický. Předmětem bádání se tak stává logika vyprávění. K logice vyprávění existují v myšlení o literatuře různé a protichůdné přístupy, Barthes některé uvádí, aniž by je rozporoval, nebo sblížoval. Zavádí však analytický prvek sekvence a mikrosekvence, jež jsou jistou obdobou gestaltu a mikrogestaltu, jsou to nejmenší funkční segmenty soustřeďující logický sled jader: např: nazout si ponožku, pak botu a vyrazit. Sekvence pak hrají v Barthesově popisu uměleckého díla zásadní roli, věnuje jim pozornost na úrovni syntaxe sekvencí.

Jak jsme se zmínili: metodologickým problémem je pro Barthes jednající postava, a uvádí proto Greimasův pojem aktant, jež vede k odpsychologizování analýzy a třídí postavy podle kategorií jednání.

V analýze textu Barthes rozlišuje tři popisné úrovně, jež lze integrovat na úrovni narační popisné úrovně, ta se větví na narativní komunikaci a situaci vyprávění. Znaky narace pak vedou k otázce **Kdo je původcem vyprávění?** Podle tří koncepcí to mohou být osoba v psychologickém významu slova, totální vědomí vyslovující příběh z vyšší perspektivy, třetí pojetí hlásá, že vypravěč musí omezit vyprávění na to, co mohou vidět a vědět postavy. Všechny tyto koncepce však Barthes odmítá a převádí problém na strukturu osobních a neosobních znaků, které zcela nesplývají s osobami já a on. Rozdíl je někde na rozhraní vět . Znaky narace pak vedou k otázce **Kdo je původcem vyprávění?**

Podle tří koncepcí to mohou být osoba v psychologickém významu slova, totální vědomí vyslovující příběh z vyšší perspektivy, třetí pojetí hlásá, že vypravěč musí omezit vyprávění na to, co mohou vidět a vědět postavy. Všechny tyto koncepce však Barthes odmítá a převádí problém na strukturu osobních a neosobních znaků, které zcela nesplývají s osobami já a on. Rozdíl je někde na rozhraní vět. Psát dnes neznamena vyprávět, dnes je to říkat, že vyprávíme, a znamená to převést obsah na tento mluvní akt. Část literatury tedy

není popisná, ale tranzitivní, usiluje o dosažení čistého prézentu a ztotožnění diskurzu s aktem, který ho vytváří, čímž v důsledku rozšiřuje logo na lexis. Za takto načrtnutých okolností je situace vyprávění tématem, které se váže k limitům analýzy vyprávění, jež končí u diskurzu. Zkrátka a dobře: Každé vyprávění závisí na situaci vyprávění, souboru pravidel, za nichž je vyprávění vnímáno. Tato situace je silně zakódovaná v archaických společnostech, ale moderní společnost se kódování této situace vyhýbá. Tímto problémem Barthes naznačuje, že vyprávění je záležitostí spíše struktury a diskurzu než transcendence společnosti a v tom tkví jeho situace.

Pro systémem vyprávění je klíčový souběh dvou základních procesů, které se na rovině jazyka projevují jako artikulace při vytváření jednotek, a integrace, jež je spojuje do řádů, čili přeneseně forma (artikulace) a význam (integrace).

Formu charakterizuje schopnost rozložit znaky do příběhu a rovněž schopnost pojmout do tohoto rozkládání neočekávaná rozšiřování, – právě cílenou snahou o taková zahrnutí vyprávění vyniká.

Toto rozšiřování je provázáno fenoménem rozrušování znaků, v různých podobách distaxie, čímž je dosaženo efektu, který již známe, tedy pozdržení funkce, doslova: Každý bod vyprávění se rozšiřuje několika směry, vyprávění drží pohromadě jen díky rozrušování a rozšiřování svých jednotek. Barthes soudí, že všeobecné rozrušování lineární juxtapozice a zmnožování signifikantů dodává jazyku vyprávění specifický ráz a to jako jev čistě logický. Tedy zde platí, že každý prvek se nejen podílí na přiblížení významu prvku následujícího, avšak každý prvek je ve významové interakci se všemi ostatními prvky.

Druhý významový proces, spojený s obsahem a mimesis, je integrace: to, co je artikulací na úrovni sekvence formálně rozděleno, spojuje se na vyšší obsahové úrovni. Aby vysvětlil tento proces, uvádí Greimasovu významovou jednotku izotopii, a integraci pak pokládá jako faktor izotopie: platí pak pravidlo, že každá integrační úroveň dodává svou izotopii jednotkám úrovně nižší.

Nicméně, jak již víme, tyto jednotky mohou mít dva koreláty, jeden na stejné úrovni (jako funkce sekvence), druhý na jiné (indicie ukazující k aktantu). Vyprávění se tak jeví jako sled prvků zprostředkovaných a bezprostředních, silně se překrývajících, když distaxie vede k četbě horizontální, kdežto integrace nad ni klade ještě četbu vertikální.

Neustálá hra možností dodává vyprávění energii: Každá jednotka je vnímána v náznaku i hloubce, a díky tomu vyprávění postupuje vpřed – právě souhrou těchto cest se struktura rozvětňuje, rozšiřuje, oddaluje se a znovu povstává.

Svoboda vyprávění je vymezena pevným kódem jazyka a pevným kódem vyprávění do prázdného prostoru, který představuje nenapsaná věta. Pokusíme-li se obsáhnout psané

vyprávění jako celek, je zřejmé, že začíná tam, kde je kód nejpevnější (fonologická úroveň), postupně se uvolňuje až po větu, což je krajní bod kombinatorní volnosti, a pak si kód opět začíná upevňovat cestu přes mikrosekvence k rozsáhlým dějům.

Tvůrčí aspekt vyprávění je tak situován mezi *lingvistický a translingvistický kód*. Proto lze říci, že umění je záležitostí detailních výpovědí, kdežto imaginace je ovládnutí kódu.

Co se týká významového procesu identického s obsahovou stránkou věci, Barthes tvrdí, že nápodoba je v každém vyprávění nahodilá. Funkční vyprávění nezobrazuje, ale vytváří kvalitu, která nemůže být mimetické povahy. Skutečnost sekvence není v přirozeném sledu dějů, které ji tvoří, ale v logice, která se v ději projevuje, uplatňuje a naplňuje.

Vyprávění nic nepředvádí a nenapodobuje. Zaujetí četbou nepramení z vidění, ale z významu, to znamená z nejvyššího řádu vztahů. To, co se děje ve vyprávění, není z hlediska reálného nic, to co nastává, je sám jazyk, dobrodružství jazyka

Tedy v tomto přístupu je vyprávění spíše něco jako fenomén nebo živel, než předpis kulturních vzorců, jež má naplnit literatura – konstituování situace zde probíhá jinak. Metodologické důvody lze nacházet v zjištění, že vyprávění v sobě zahrnuje univerzálie, neměnné a všeobecně platné struktury vyprávění, což obecně o úhrnu prózy říci nelze. Nicméně vztah mezi vyprávěním a prózou je analogický ke vztahu lyriky a poezie, vyprávění je úhelným kamenem prózy, skrze nějž čtenář k próze přistupuje.

Vyprávění v literární vědě je obecně, ve smyslu psaní prozaického textu, chápáno jako příběh a jako text příběhu, znamená to, že je cosi jako příběh, a že to cosi je nějak vyprávěno. Literatura se opírá o hodnotu literární výpovědi, narativní postup o narativní umění. To, co je zde chápáno jako příběh (histoire) lze interpretovat ve smyslu literárních přínosů, to, co je chápáno jako text příběhu (discours) bude spíše posuzováno narativním uměním. Takovému typizovanému rozlišení analogicky odpovídá např. vztah mezi Tomševského pojmy syžet a fabule, zavedené v ruském formalismu, z něž se takto nasazený přístup k próze v podstatě vyvíjel, aniž by do dnes zrušil průhlednost těchto dvou zásadních kategorií, byť došlo k jejich značné diferenciaci.

Mocnost prozaického umění vytvářejícího fikční existence, bývá jako tvůrčí umění transparentně chápána jako schopnost vytvářet z neviditelné postavy, jejichž příběhy (děje) vyprávíme sami sobě, ale také vytvářet z nemyslitelné jevy, které nejsou smyslové povahy, např. touhu, takto je zpřítomnit, pojmenovat a transformovat do skutečnosti. Jak však vstupují imaginární fikční světy do světa skutečného?

V jiném smyslu je jako dominanta prózy představován příběh. Říká se, že příběhy jsou

staré jako lidstvo samo, ale jak takové tvrzení přeformulovat do ontologické definice prózy? Jaké místo by v ní měl příběh mít? Ve vazbě na postavu, nebo s vazbou na postavu? V řádu věcí je jaksí logičtější, že postava může být i bez příběhu, ale může být příběh bez postavy, byť by tou postrádanou postavou byl potok, nebo obyčejná židle? Lze si představit dynamický, rafinovaný příběh, kterému chybějí postavy, prudký a žhavý sled akčních sloves letících bezejmennými kulisami? Ovšem postava není definujícím jevem prózy, postavy mají i jiné druhy umění a dokonce i neumění.

Nicméně v beletrii je mocnost prozaického umění reflektována na závazných prvcích struktury, nebo řeči vyprávění, autorském jazyku – jak je u Barthes typické, v jednom textu preferuje strukturu, v jiném jazyk autora, jehož neváhá označit za vynálezce jazyka.

Základní strukturalistický předpoklad je analogický k předpokladu souvztažnosti: mezi strukturou jazyka a strukturou vyprávění je analogie; tato protikladnost není úplně splývající s protikladem *histoire* – *diskours*, tento vztah tvoří s prvním uvedeným vztahem možnou mřížku.

Obdobně jako v poezii je v beletrii jazyk pramenem ekvivalence, a to již na elementární fonetické úrovni, v strukturální přístupu je jazyk strukturním modelem vyprávění. Na jiné rovině právě tento postřeh je jednotícím prvkem a východiskem teorií vyprávění, jež se zabývají problematikou kombinatoriky a rozlišování procesů, jimiž jsou vytvářena jednotlivá vyprávění.

Třetím srovnatelným úkazem je zaměření poetiky na verš, a vytvoření analogie vyprávění s gramatickou strukturou věty. Takový směr míří i Barthes, který v Úvodu do strukturální analýzy vyprávění představil model vyprávění pracující s několika vrstvami, model analogický vícevrstevné struktuře u Ingardena.

V centru tohoto modelu je otázka, jak je možné z jednotek vyprávění a omezeného počtu pravidel narativních kombinací vytvořit narativní souvislost vyprávění. Soubor těchto pravidel se v navázání na jazykovědu označuje jako gramatika vyprávění anebo jako narativní syntax.

Naratologie, jako samostatná disciplína poetiky, pracuje s celou řadou pojmů. Integrace rovin vyjadřuje skutečnost, že žádná z rovin textu není schopna plodit smysl nezávisle na rovinách ostatních. Prvky vyprávění se vertikálně propojují do stále větších a složitějších útvarů smyslu, což je pojímáno jako progresivní modus integrace.

Čím se tedy vyznačuje vyprávění, je právě zvláštní způsob, jak organizuje své prvky do smysluplné souvislosti. Organizace vyprávění se pak označuje jako narativní nebo diskurzivní řád, podle něj intuitivně poznáme, že běží o vyprávění. O narativním řádu

(histoire) mluvíme vzhledem k souvislosti příběhu a jeho narativní logice. Diskurzivní řád, narativní diskurs, naproti tomu popisuje specifické uspořádání událostí, jejich perspektivu a jazykovou realizaci.

Základní rovinou v modelu struktury vyprávění je rovina jednotek vyprávění, chápaná jako rovina funkcí; funkcí se zde myslí akt jednání, uspořádaný v celé řadě různých jednání, toto jednání je funkcionálním jednáním vyprávění za předpokladu, že vytváří korelaci s celým celkem jednání v rámci celkové souvislosti. Tuto základní rovinu Barthes převádí na pojem sekvence.

Toto pojetí nás rovněž odkazuje k základnímu rozdělení narativních jednotek do dvou tříd: funkcionální jednotka vyprávění – jednání s funkcí v rámci logiky událostí; a naznačující narativní jednotky – podávat informace a poukazy ohledně osob a situací. Toto rozdělení Barthes člení na dějové funkce a indicie. V jiných textech a literárně-vědních systémech, jsou textové odkazy označovány pojmem **indexy** (indices) – pocházejícím z teorie znaku. Vzhledem k etymologické shodě, pojetí by se nemělo v zásadě hrubě lišit.

Problematikou vyprávění a narace se zabývá mnoho autorů. Vzhledem k tomu, že jsme již v předchozích částech probírali různé literární, teoretické a poetické systémy, nebudeme již rozšiřovat formát této práce. Nutné je však zdůraznit přínos M. Bachtina, jenž podle Kristevy definoval intertextualitu, a tím vytvořil podmínky pro pojem literárního diskurzu. J. Culler, vzhledem k tomu, jak výraznou roli hraje v poezii konstituující prvek verše, nečiní mezi poezií a beletrií zásadní rozdíly, ačkoliv i zde se snaží o vytváření literárních přístupů, jež by mohl nahradit lingvistické přístupy.

Podobné stanovisko jako Culler, totiž, že tvořivou energii umělecké literatury nelze popsat prostředky sémantické analýzy, sdílí L. Doležel, podle nějž ji nelze popsat ani narativní gramatikou. To, co se stále vznáší ve vzduchu, po vyčerpání všech prostředků narativní gramatiky, přibližuje v knize *Heterocosmica* rozdílem mezi pojmy narativ jako příběh a narativ jako fikce. Tvorbou fikce se pak rozumí podmínky a principy vymyšlení příběhu. Pojednává o ní v rámci paradigmatu možných světů, prostřednictvím teorie poiese, tedy primárně a výhradně jako tvoření, v tomto případě nových příběhů novými texty, jejichž významy nelze nalézt mezi utkvělými archetypy klasické naratologie a sémantické analýzy.

„Fikci lze pochopit jen v protikladu ke skutečnosti...“⁹³, to lze chápat jako ontologické

⁹³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2. 10 s. 10

východisko fikční sémantiky, jež vede k okamžitému nastolení otázek: *Jak vznikají fikční světy? Jak závisí fikční světy na literárním textu?* etc., a které je zároveň kritikou pojetí psaní jako miméisis.

Jako metodu volí metodickou vědeckou heuristiku: pojmy teorie se ověřují v analýze textů a výsledky zpětně ovlivňují další rozvoj teorie.

Epistemologickou stránku obecné poetiky člení na tři způsoby: teoretický, analytický a exemplifikatorní. Literární jevy podléhají dvojí optice: jako literární díla a jako předměty systematické teorie.

V kritice teorií jde obecně o situaci fikce, počínaje Russelem a jeho tvrzením, že fikční entity neexistují. Z této diskuze zároveň vyplývají teze a modely literárního jazyka, které musíme brát nutně v potaz.

Je připomenuta Fregeho sémantika jako systém *jednoho světa s dvěma jazyky*, tj. kognitivního (referenčního) a básnického jazyka (jazyka čistého smyslu).⁹⁴ V tomto světě dvou jazyků je význam fikčních slov ustanoven a vyčerpán jejich smyslem; při absenci reference. Fikce pak je součástí poezie, jako *jazyka* čistého smyslu, jehož účelem je estetický požitek a který nezávisí na referenci, není vázán k žádnému denotátu.

Takové pojetí plně koresponduje s teorií umění, podle níž pojmem literární jazyk označujeme různé esence. Otázkou je, kam v této funkční a sémantické opozici zařadit jazyk běžné mluvy.

⁹⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2. s. 19

4. CO JE TO JAZYK?

Přístupy k jazyku i teorie jazyka se mění, stejně jako jazyk sám. Jazykem se zabývá celá řada disciplín a samostatných věd, a tyto myšlenkové systémy se navzájem doplňují a rozporují. Obecně se však shodnou na tom, že jazyk není statutární totalita, nýbrž že se vyvíjí, a obdobně k tomu se mění i epistemologická východiska.

Jazykověda a literární věda mají některé společné jmenovatele, jedním z nich je strukturalismus. Nicméně Culler i další vědci, jimiž jsme se zabývali, jsou přesvědčeni, že analýzu literárního díla nelze vyčerpat prostředky jazykovědy.

Rozdíl mezi literárním jazykem a sdělovacím, běžným jazykem se tak odehrává i na metodologické, paradigmatické rovině.

Otázka Co je to jazyk o sobě? se při bližším zkoumání začne jevit z hlediska filosofie jazyka jako otázka bytí. V lingvistice tvoří analogii přesvědčení, formulované Sapirem, že zdroj jazykových pravidel tkví v lidském vědomí.

Není zcela jisté, do jaké míry je schopnost používat jazyk dána dědičně a nakolik je naučitelná kulturním a jazykovým prostředím.

Vrozenými vlastnostmi jazyka jsou produktivita, jako schopnost vytvářet z omezeného počtu zvuků nekonečný řetězec významů; abstrakce, naučitelnost a dvojí artikulace.

Poslední vlastnost odkazuje k členění jazyka na hierarchické roviny: fonologickou, morfologickou a syntaktickou. Na těchto rovinách jsou založeny hlavní obory lingvistiky: fonologie, zabývající se zvukovou stránkou jazyka; syntaxe, studující gramatickou strukturu jazyka a sémantika, zaměřená na výzkumu významu.

Výše uvedené roviny jsou součástí přirozeného jazyka, zřejmě dědičně. Otázkou je, zda a jak jsou ve svém rozvrstvení identické či rozdílné oproti jazyku literárnímu, a zda je v případě literárního jazyka tento výčet kompletní.

Předně, pro část lingvistiky je v přirozeném jazyce fonologická rovina nevýznamovou (má pouze strukturní, fyzikální význam), morfologická rovina významovou a syntaktická výpovědní, v literárním však je fonologická rovina rovinou hudební a významovou, morfologická hudební, významovou a výpovědní; a syntaktická fikční rovinou. Poetická analýza klade na význam fonologické roviny specifický význam, tím se podstatně odlišuje od lingvistické analýzy.

Z hlediska jazyka (langue) jako systému pravidel, jež musí být dodržena, aby řeč měla smysl, musí

exemplární literární jazyk respektovat pravidla a normy fonologické tvorby, aby měl

literární smysl; tento atribut v systému přirozeného jazyka zcela absentuje.

Tato skutečnost pravděpodobně nemá sama o sobě dispozici klasifikovat literární jazyk jako svébytnou entitu, řadí se však ke kompaktnímu souboru distinktivních rysů a (binárně) diferenciovaných vlastností, které se realizují jen v jednom prostředí, buď v prostředí lit. jazyka, nebo přir. jazyka.

Jisté je, že jazyk není vůči obrazu světa neutrální, neposkytuje jeho objektivní obraz. A neposkytuje ani objektivní formát komunikace, jenž paradoxně nebývá doslovný, avšak metaforický. Předpoklad jazyka je dán jednak existencí jazykových forem, jednak tím, že si lidská bytost v průběhu života osvojí alespoň svůj mateřský jazyk; to v sobě zahrnuje slovní zásobu, obratnost vyjadřování, elementární logické schopnosti; N. Chomsky v této souvislosti mluví o lingvistické kompetenci. Její část je nám podle jeho hypotézy vrozena, mezi základní předpoklady jazyka tak patří spíše mateřská péče, než jeho význam, funkce a smysl. Klaní se k mínění, že osvojení jazyka člověkem mohlo být „skokové“, odlišení člověka od ostatních tvorů tak bylo spíše relativně „náhlé“.

Pochopení otázky Co je to jazyk? přímo vede k odpovědi na otázku Kdo je člověk?, ne však na otázku Kdo je básník?

V knize *Jakými tvory jsme?* Chomsky píše, že vědomí jazyka se u člověka vyvíjelo se schopností „vytvářet spojitosti mezi nejrůznějšími zvuky a myšlenkami“, ⁹⁵ (citován Darwin). Tato nekonečná činnost je umístěna do konečného mozku, což si uvědomil Humboldt. Toto nekonečné užívání konečných prostředků formuluje jeho základní vlastnost: „...každý jazyk poskytuje neohrazené pole hierarchicky strukturovaných výrazů, které dostávají interpretaci na dvou rozhraních, sensorickém pro externalizaci a konceptuálně intenzionálním pro mentální procesy.“ (CHOMSKY, 2018, s.23)

Důsledkem je, že každý jazyk nutně zahrnuje komputační proceduru, tj. schopnost kombinovat mentální reprezentace, která tuto základní vlastnost splňuje, to poskytuje dispozice pro založení teorie jazyka jako generativní gramatiky, vycházející z předpokladu, že jazyk je interní, individuální a intenzionální. Takto se obor generativní gramatiky vymezuje proti korpusové lingvistice a zabývá se zkoumáním jazykové kompetence. Zaregistrovali jsme, že některé systémy lingvistické poetiky s tímto pojmem běžně operují. Chomského pozornost se tedy zaměřuje na určitou niternou podobu jazyka, na jazyk jako

⁹⁵ CHOMSKY, Noam. *Jakými tvory jsme?* Praha: Academia, 2018. ISBN 978-80-200-2804-4. s.23

vnitřní zkušenost, takto jej charakterizuje jako biologickou vlastnost, komponent myslicích orgánů.

Užívání jazyka má řadu charakteristických vlastností: má tvůrčí povahu, je inovativní bez hranic, odpovídá okolnostem, může fungovat jako názor: dát vzniknout myšlenkám etc. Chomského myšlenky jsou nesmírně atraktivní, nicméně v této práci je nejdůležitější, že Chomsky umístil základní dierezi diachronicky, přímo do základní vlastnosti, na počátek jazykové evoluce. Rozeznává dvě roviny interpretace: sensorickou pro externalizaci a konceptuálně intenzionální pro mentální procesy. První odpovídá běžnému životu člověka, druhá se postupně stává explicitním vyjádřením tvůrčích snah. První rovina tak analogicky odpovídá jazyku běžné mluvy, konceptuálně intenzionální poetické funkci jazyka a literární řeči. Fakticky platí, že část lidí ve svém životě existenci druhé roviny ani nezaznamená, zatímco lidem preferujícím konceptuálně intenzionální rovinu, je ona první sensorická pochopitelně dobře známa. Poblíž této dobře rozpoznatelné hranice by se měl realizovat i rozdíl mezi tektonikou pohybu a taktilním tichem.

Chomsky je sice považována za jednoho z nejvýraznějších myslitelů lidstva, myšlení o jazyku se však ubírá směrem kulturní determinace.

„Symbolický význam a forma každého jevu se utváří a upevňuje v rámci řečové komunity; vzájemné vztahy mezi pojmy a symboly vytvářejí konkrétní kulturní vesmír, v němž lidé uvažují a jednají. Díky tomu se z řeči stává kulturní univerzálie.“⁹⁶ Tvrdí ve své učebnici antropologie T. H. Eriksen, který má poměrně blízko k filosofické antropologii Jana Sokola. Když uvážíme, jakou roli hraje v „kulturním vesmíru“ verš „stříbrný úkol přivíraných řas“, zjistíme, že kolem sebe vytváří několik řečových komunit, včetně těch, které zahrnují jen jednoho člověka. Řečové komunity pak zahrnují ty, jež se úkol vezmou za svůj, i ty, kteří zemřou, aniž by se kdy dověděli, že existoval literární jazyk.

Každodenní komunikace se vyznačuje vysokou měrou nekonceptčnosti, reciprocit rolí, tematické nevyhraněnosti a neorganizovanosti. Typicky probíhá mezi partnery, kteří si kdykoli mohou vyměnit role: ten, kdo v jednu chvíli vypráví vtip, vzpomínku, historku či zážitek, se v dalším okamžiku stane posluchačem. Existují příležitosti, jež podobnou komunikaci více či méně předurčují: jízda vlakem, stůl stálých hostů, čekárna atd..

Podle Pierra Bourdieu existují také pravidla této hry. Existuje také každodenní

⁹⁶ ERIKSEN, Thomas Hylland. *Sociální a kulturní antropologie: příbuzenství, národnostní příslušnost, rituál*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-465-6. s. 62

komunikace, v níž nejsou role reciproční, jako například lékařské vyšetření, zpověď, výsledky, zkouška, výuka atd.

O těchto situacích mluvíme jako o řečových vzorcích, ty již vykazují kulturní formování a tvoří přechodovou oblast mezi každodenní a kulturní komunikací.

Pojem ekonomii řeči uvedl kostnický sociolog vědy Thomas Luckmann. Přesto v běžné komunikaci panuje vysoká míra neurčitosti, libovůle a neorganizovanosti. Z tohoto typu komunikace se v jednotlivých případech vytváří paměť, jež — jak ukázal Halbwachs — je a) společensky zprostředkovaná a b) svázaná s určitou skupinou.

V praxi se přístup k jazyku prudce vyvíjel. Již evolucionistická antropologie kladla důraz na řeč: *řeč se patrně vyvinula z nejjednodušších forem vyjadřovacích*. Pro evolucionismus je řeč měřítkem vývoje: civilizace začíná používáním hláskové abecedy, *u zrodu civilizace stojí Homér*. Do jaké míry je Homérův jazyk literárním a do jaké míry přirozeným jazykem, nikdy nezjistíme.

Difuzionismus Franze Boase je kritikou evolucionismu. Od poznávání vývoje řeči se posouvá k poznávání její povahy, diachronní přístup k jazyku se mění v synchronní. Řeč zkoumá ve spojení se studiem lidské mysli, nikoliv jako jev podléhající zákonům evoluce, ale jako jedinečný předmět s vlastní dynamikou, jehož funkcí je mj. osvojování kulturních prvků distribuovaných prostorem.

Otázka jazyka je určena klíčovým tématem antropologie, jímž je biologický a kulturní determinismus. Rozdíl instinktivních a naučených prvků je podle Boase obzvlášť zřetelný při používání jazyka, nikoliv tedy při jeho sumarizaci. Schopnost řeči je určena somaticky a měla by být proto nazvána instinktivní, avšak to, co říkáme, je určeno výhradně naším cílem.

V knize *Antropologie a moderní život*, jejíž citační úzus není snadné dodržet, se pak vyjadřuje v tom smyslu, že *jeden nebo druhý jazyk si osvojujeme podle toho, co slyšíme mluvit kolem sebe, a že naše lingvistické návyky nejsou instinktivní, ale automatické*.

V tomto kontextu Boas dokonce tvrdí, že nejvíce automatizovanou činností člověka je řeč, a snaží se doložit, do jaké míry působí navyklá řeč na konformnost činností a myšlenek; formuluje otázku, jak dalece jazyk řídí činnost a myšlení a jak dalece chování řídí jazyk. Různá míra zevšeobecnění a abstrakce v různých jazycích jej vede k zamyšlení, co by se s jazykem dělo po změně kulturních podmínek, a konstatuje, že historie ukazuje, že člověku nedělá potíže přimět jazyk k tomu, aby tvořil nové formy a tvary, které potřebujeme. Tvrdí že jazyk, psychologie a mysl jsou klíčové v ustavování kultur, a

zároveň, že kultura determinuje jazyk. A zejména že formy jazyka mají vliv na formy myšlení.

Lévi-Strauss již činí jazyk nejen měřítkem a předmětem antropologického zkoumání, ale epistemologickým nástrojem.

Východiskem k jeho úvahám o mytologii jsou podobnosti příběhů Starého a Nového světa, zdá se, že příčina shody by nám měla napovědět něco víc o samé podstatě člověka.

Straussův výklad mýtů na podkladě strukturální analýzy uvádí pojem binární opozice. Tato analýza se stala trvalou součástí lingvistiky, a ve výkladu strukturální poetiky se jí zabývá J. Culler. Byť Strauss zdůrazňuje, že zabývat se mytologiemi formou strukturální analýzy má smysl jen v etnografickém kontextu.

Mezi jeho predikce týkající se jazyka patří i domněnka, že pokud by v mýtu teoreticky mohlo „všechno nějakou cestou souviset se vším“, stala by se **mytologie jazykem zbaveným redundance**. Ovšem redundance ve smyslu teorie informace jako sdělení, která jsou předem dána strukturou kódu. V důsledku by to tedy znamenalo ztrátu interpretačního klíče. Podle Strausse je důsledkem mytologické sítě nemožnost obecné mytologie, neboť fakt redundance vyžaduje pečlivou volbu časového a prostorového kontextu, tj. etnografického kontextu.

Ještě blíže k jazyku má interpretativní věda Clifforda Geertze. Jeho pojetí kultury má pak přímo sémiotický charakter. Jazyk jako nástroj zde však není předmětem interpretace jako u Lévi-Strausse, je naopak strategickým nástrojem analýzy jako metoda zhuštěného popisu.

Dilema struktura vs jednání se pokusil vyřešit Pierre Bourdieu z epistemologické pozice reflexivního obratu, ujímající se teoretických pozic v 80. letech.

Jeho hlavní práce sice nestaví na jazyku, ale začleňuje analýzu rozhovoru jako konkrétní výpovědi řídicí a jednotící síly habitu do metodického nástroje diskurzivní montáže.

Jazyku se pak věnuje zvlášť v knize Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole. Studie popisuje strukturu pole kulturní produkce pomocí studia vazeb a procesů definujících pole literární a ovlivňujících svým působením autory, čtenáře i literární instituce.

Zcela specifickým přístupem k jazyku se vyznačuje Michal Foucault, Nicméně patří mezi strůjce tzv. „jazykového obratu“, a v tomto smyslu patří k jeho

stěžejním dílům Archeologie vědění jako hledání historie diskurzu.

V jiném měřítku aplikuje Foucaultovy výstupy Edward Said v knize *Orientalismus*, kde pomocí analýzy diskurzivních formací rozvíjí koncepty multikulturního přístupu. Totiž právě diskurzivní analýzy jsou nástrojem kritiky přístupu Západu ke kulturní skutečnosti Orientu a způsobu, jímž byly východní kultury během kolonizace a západní dominance přijímány a vykládány v opozici proti západní normě.

Metodickou práci s jazykem obrací směrem k postmoderní interdisciplinární reflexi sborník *Psaní kultury. Poetika a politika etnografie*, jehož editory jsou James Clifford a George E. Marcus. Přístup, obecně pod původně právním termínem *textualismus*, se soustředí na textovou a literární analýzu, jako pokusu o definování politiky a poetiky kulturní reprezentace. V jistém smyslu jde tedy o dekonstrukci v antropologickém prostředí. V dekonstrukci přitom jde v podstatě o transformaci velkých cílů na malé, tedy o hledání bodů, kde byla teorie zploštěna v zájmu velkých cílů lidstva, o hledání trhlin, které byly přehlíženy v zájmu celku, o mapování reliéfu, který byl přehlížen jako příliš nicotný..

miluje lásku a práci – smrt panovníka – vláda lidu a všeobjímající štěstí všech.

Až do této doby, tedy do období blížícího se konce studené války, sledujeme, že jazyk byl jedním z klíčových témat antropologického výzkumu, jehož ohniskem zájmu byla jednoznačně kultura. Jazyk byl jak předmětem výzkumu, tak později i nástrojem a metodou.

Pak dochází k jistému zvratu, zájem je cílen na tělo, na hmotu, technologie, nakupování, jazyk se z pozornosti vědy jakoby vytrácí, avšak nikoliv zcela. M. Pfliegerová uvádí:

„Teprve v terénní praxi si člověk náležitě uvědomí, že základní charakteristikou (..) jazykového systému je, že jak se něco řekne a co to vypovídá o vztahu mezi mluvčími, je často podstatně důležitější než samotný obsah sdělení.“⁹⁷ Tento poznatek pak klade do souvislosti s lingvistickou ideologií M. Silversteina, ta se zabývá tezí, že jazykové ideologie ovlivňují jazykové praktiky, postoje a chování k jazyku samému. Základní antropologické koncepce se pak z pohledu autorky dělí podle konceptualizace subjektu a jeho role v kulturně-tvorných a kulturně-poznávacích procesech.

Jakým jazykem se tyto procesy adaptují na globální finanční tok a technologickou inovaci?

⁹⁷ PFLEGEROVÁ, M.: Antropologická konceptualizace subjektivity a alternativní ženská antropologická tradice, in: *Český lid* 92,(2005) č. 4., s. 368

Tento kratičký výčet nejdůležitějších poznatků k jazyku se týkal jazyka obecně, přesněji ideálního jazyka na abstraktní rovině. Tento jazyk je čistě teoretickým pojmem, a jeho výrazem jsou jak národní jazyky, tak různé jazykové druhy.

Otázkou je, co to znamená pro naši otázku. Týká se naše diereze i takto vysoce abstrahovaného teoretického pojetí jazyka?

Zároveň jsme naznačili, že aplikovat základní definice jazyka jako abstraktního pojmu na literární jazyk působí různé typy potíží a problémů, aniž by to přineslo nějaké poznatky.

Naopak pojem diskurzivní analýza, nebo tvrzení, že forma sdělení může i v prostředí běžného jazyka významnějším faktorem než obsah sdělení, mohou horizont naší otázky značně rozšířit.

Kromě teoretického pojmu jazyka, jenž je takto přibližován jako hlavní signifikantní znak lidské bytosti, lze (již) jazyky klasifikovat. Typologickou klasifikaci jazyků provádí morfologie, která je podle systému skloňování a časování dělí na analytické (např. vietnamština), flektivní (čeština), aglutinační (turečtina). Morfém přitom představuje minimální, sémanticky nedělitelnou jednotku, bilaterální jazykový znak, který se označuje jednotou označujícího a označovaného a materializují tak, v těchto druzích jazyka, formu významu, jež je v literárním jazyku materializována již na fonemické a fonetické rovině. Sémantika se obecně zabývá významem výrazů z různých strukturálních úrovní jazyka, tj. morfémů, slov, slovních spojení a vět, př. z vyšších textových jednotek. V literární jazyce mají strukturální úrovně větší význam než v národních jazycích.

Podle Foucaulta jazyk není nikdy dán jako takový a ve své celistvosti, mohl by být dán jen druhotně, v nepřímé formě popisu, který jej uchopí jako předmět. Znaky, jež konstituují jeho prvky jsou formami, které se prosazují ve výpovědích a které je zevnitř řídí. Pokud by výpovědi, jazyk by neexistoval, avšak žádná konkrétní výpověď není nepostradatelná pro existenci jazyka. Jazyk tak existuje pouze jako systém konstruování možných výpovědí, na druhé straně existuje jako popis, získaný ze souboru reálných výpovědí. Jazyk a výpověď nejsou na stejné rovině existence, není možné říci, že tu jsou výpovědi, tím způsobem, jímž říkáme, že tu jsou jazyky.⁹⁸

Obecně je jazyk chápán jako společné dobro, nebo základ národní svébytnosti. Podle Jana

⁹⁸ srovnání: FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2002.

Sokola:

Přístupy ke zkoumání jazyka se vyvíjejí od strukturalistických metod k metodám interdisciplinárním. Mohu se uplatnit východiska strukturalismu a poststrukturalismu (Culler), generativismu (Chomsky), funkce (Hjelmslev, Jakobson), nebo východiska kulturní a kognitivní (Lakoff, Bartmiski), ta se antropologickým důrazem na subjektivitu a pragmatiku řeči mívají s myšlením diskursu M. Foucaulta, jež samo je však přijímáno spíše na rovině obecné teorie než v rámci speciální disciplíny.

4. 1. LINGVISTIKA JAKO TEORIE A METODA

Jazykem se zabývají různé disciplíny lingvistika, hermeneutika, sémiotika. Byť z různých úhlů, sledují stejný předmět.

Lingvistika neboli jazykověda je teoretická věda zabývající se jazykem. Staví na faktech o formě a významu, které mají výpovědi pro mluvčí. Jejím úkolem je popsat jazykové struktury, aby bylo možné ověřit a testovat významy výpovědí

Rozvrh lingvistiky v této práci vychází především z knihy *Strukturální poetika* J. Cullera, v jejíž první polovině se věnuje kritice lingvistických přístupů. Pro strukturalistickou lingvistiku je zásadní studium významu, který mají části výpovědi k jejímu celku, respektive, co vyjadřují jednotlivé znaky, z nichž se skládá výpověď. Jazykověda jako teoretický obor se vyvíjí zhruba od 4. století, tedy později, než praktické disciplíny poetika a rétorika. Za zakladatele moderní jazykovědy je považován Ferdinand de Saussure (1857 – 1913).

Culler odkazuje k Saussurově lingvistice a vědnímu oboru sémiologie, zabývající se symbolickými systémy a znakem. V tomto smyslu je i pro Cullera jazyk převážně systémem diferencí, svůj přístup vyjadřuje klasicky: „To, co činí z každého prvku jazyka to, čím je, co mu propůjčuje jeho identitu, jsou protiklady mezi ním a jinými prvky uvnitř systému jazyka.“⁹⁹ Tvrzení lze rovněž chápat jako základní vymezení strukturalistického myšlení: identity, významu prvku. V tom smysl pro hodnotu znaku „x“ není rozhodující povaha označovaného předmětu, ani direktivní esence, avšak na rovině systému, kde je jeho hodnota dána sítí diferenčních vztahů mezi všemi prvky systému. Je to diferenciací, jež mu poskytuje schopnost označování. Tento základní rozvrh se projevuje tím, že modifikace jednoho prvku znamená relativní modifikaci i prvků ostatních. Takto vymezen je jazyk (*langue*) chápán jako systém znaků, pro něž jsou rozhodující nikoliv jejich formy, nebo esence, nýbrž jejich distinktivní rysy, manifestující se především intervalem na

⁹⁹ CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-233-7. s. 68

fonologické škále.

Podle Chomského je hlavním úkolem lingvistiky formální exaktní popis pravidel převádění jazykového systému (competence) do mluvené řeči (performance), to plně vystihuje základní princip generativní gramatiky. Z toho rovněž vyplývá, jaký asi má smysl termín jazyková kompetence, totiž analogický k zavedenému Saussurovu pojmu langue, způsob jeho definování se však může epistemicky, nebo onticky lišit. Na rozdíl od systému langue, který je dán, je kompetence uskutečňována, je, jak jsme předeslali, výrazem individuální zkušenosti s jazykem, na jehož abstraktní rovinu Chomsky nereflektuje.

Pojem langue zavedený F. Saussurem, je jedním z aspektů konceptu jazyka a představuje systém abstraktních pravidel; druhým aspektem pak je parole (řeč), jako aktuální realizace jazykových pravidel v konkrétní promluvě, řeč je konkrétním užitím této struktury, které se již vyznačuje záměrem.

Pro definování jazyka jako systému znaků hraje klíčovou roli arbitrární povaha jazykového znaku. V platformě širší diskuze má jeho výklad platnost paradigmatu vyznačujícího se sémiotickým pohledem na jazyk. Verbálního znak (hláska, slovo), který je kompaktní směsí formy (signifikantu) a významu (signifikátu), které představují zvukovou a myslnou složku, a jejichž vztah nemá elementární povahu, je arbitrární a je dán ustálenou konvencí.

Ontologicky není mezi signifikantem a signifikátem žádné jsoucno, toto prázdno má však názornou povahu, jež je myšlenkově uchopena jako jednota: tuto jednotu chápeme jako pojem. Charakter pojmu je průzračný, ontologická diference mezi označujícím a označovaným v něm není vědomě rozprostřena. Pojmy tak mohou bez větších nesnází názorně pronikat v lidskou mysl, a naopak z ní volně sublimovat ze subjektu do diskursu. Pojem je ukotven funkčností jazykového korpusu, v němž shluku písmen p, e, s patří místo, k němuž je z druhé strany prázdna v jiné ontologické dimenzi reprezentující myšlenkou rovinu, přiřazena psavá osoba; žádný jazykový korpus tedy nepředstavuje jazykovou totalitu, neboť slovo pes není slovo dog, a protože mezi slovy psa a psát jsou dvě diference, tj. méně než 30 % znakového korpusu, což znamená výraznou shodu, zatímco mezi slovy of dog a to write je maximální množství diferencí.

Tato korpusová nestálost jazyka je pro Saussura důkazem, že jazyk neexistuje mimo sebe, není nijak obsažen, ani předznačen v předmětech, entity jako např. pes, kočka nemají mimo jazyk žádný název. V jejich přírodním prostředí je nic taxonomicky nezaopatřuje, jsou to reálné subjekty, jejichž povaha je mimojazyková. Tento paradox mimojazykové

reality platí jak pro literární jazyk, tak pro jazyk běžné mluvy. Přesto je Saussure názoru, že jakkoliv je jazyk formálním systémem, jeho prostřednictvím je organizován svět – a tento závěr ponechává otevřené možnosti vůči dnešním konceptům kognitivní lingvistiky. Znakový systém je určitou reprezentací sortimentu světa, má ortodigitální podobu: obsahuje vedle sebe psanou i zvukovou stránku.

Arbitrárnost má důsledky pro chápání jazyka. Jazyk není nominální složkou reality, jeho strukturou je vymezen vztah reality a její mentální reprezentace. Je projevem lidské vůle spojující zvuk s významem. Saussurovo rozlišení na systém jazyka (*langue*) a řeči jako akt, nebo instanci promluvy (*parole*) je základem, na němž lingvistika spočívá, byť současné trendy se zaměřují především na význam řeči (*parole*).

Zatímco v „tradičním“ pojetí je *parole* nepřemístitelnou složkou základním systémem, jenž je existenční podmínkou řeči, v následném pojetí se *parole* emancipuje v logice již zmíněného Wittgensteinova výroku, že slova nabývají významu až v řeči.

Možnost, že v jednom místě se může vyskytnout více arbitrárních spojení, což umožňuje uplatnění principu ekvivalence, je základem 1) všech tvůrčích snah 2) všech snah toto zmnožení eliminovat v dimenzi běžné mluvy. Základ diferenciacce mezi literárním jazykem a jazykem běžné mluvy je tedy dán již na znakové rovině jazyka.

Distinkce mezi *langue* a *parole*, jež je pro Saussura nulová, je jinde možným prostorem významu. Lze se domnívat, že úsilí, které R. Barthes věnoval práci na Nulovém stupni rukopisu, míří právě tímto směrem: k určení kdy, jak a za jakou cenu se z potenciálu básnického jazyka vynoří básnická řeč, jako neopakovatelná promluva jedné konkrétní básně, nebo jednoho příběhu.

Podle Cullera pak souvisejícími pojmy s *langue* a *parole* jsou pojmy jazyková *kompetence* a jazyková *performance*, (In linguistics the distinction between rule and behaviour is most conveniently expressed by Chomsky's terms competence and performance, which are related, respectively, to *langue* and *parole*.)¹⁰⁰ V Chomského pojetí je rekonstrukce lingvistické kompetence hlavním úkolem lingvistiky, pojem v sobě zahrnuje implicitní znalost, či schopnost, jíž mluvčí získávají a která jim umožňuje komunikovat i prostřednictvím takových vět, s nimiž se dosud neseťkali.¹⁰¹

¹⁰⁰ CULLER, Jonathan D. *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literatura*. Taylor & Francis e-Library, 2004. ISBN 0-203-45774-9 s. 10

¹⁰¹ srovnání: CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-233-7 s. 71

Podobně jako myslící a myšlené, má znak dvojdomou povahu, bez níž zaniká. Znak může formálně existovat jako signifikant, jen pokud bude zároveň odpovídajícím významem (signifikátem). Tedy langue můžeme chápat jako strukturu zbavenou vši psychičnosti a myšlenkovosti. Nicméně pokud kompetence předchází performanci, což je smysl této diferenciacce, pak logicky nelze performovat bez kompetence.

Pokud se budeme zabývat literárním jazykem a jazykem běžné mluvy, pak diferenciacce nebude probíhat pouze na rovině parole, avšak i na rovině langue, v oblasti lexika, gramatiky i onomatopoických vlastností jazykových znaků a vztahů mezi nimi.

Předběžně lze stanovit hypotézu, že je možné, že některá pravidla langue akceptovaná v prostředí literárního jazyka nebudou v jazyce běžné mluvy funkční, a naopak.

Saussure rovněž vyzoroval dynamiku jazykových systémů, to jej přimělo rozvrhnout studium jazyka jako synchronní a diachronní. To, jak lidé mluví i píší knihy se mění prakticky každou generaci, při studiu jazyka je tedy nutno počítat s funkčním operačním systémem.

Otázka, na kterou jsme již narazili, je, zda se systémy literárního jazyka mění v přímé závislosti na změnách systémů jazyka běžné mluvy, což se nezdá příliš pravděpodobné.

Jazyk jako systém lze analyzovat v několika rovinách, určených svými prvky. Rozlišujeme tak rovinu fonetickou, fonologickou, morfologickou, syntaktickou, sémantickou a pragmatickou; roviny jsou chápána hierarchicky.

Při popisu rovin Culler vychází především z analýz E. Benvenista, na něž obdobně navazuje i Barthes.

Vztahy mezi prvky stejné roviny jsou popisovány jako distributivní, vztahy mezi prvky různých úrovní jazyka jsou integrativní. To jak jsme viděli, slouží i pro popis struktury vyprávění. Vzhledem ke klíčové roli, již hraje ve strukturalismu vztah, jsou integrující vztahy chápány jako signifikantní, a jednotky jsou definovány v termínech potenciální kompozice. Rovněž to znamená, že například fonémy lze určit na základě jejich role jako konstitučních prvků morfému; a že morfémy jsou rozlišitelné podle své schopnosti vstupovat na vyšší úroveň gramatické stavby a naplňovat ji obsahem.

Tím je dán základní faktor jazykové struktury: Význam jazykových stavebních prvků je dán tím, jak přispívají k vytváření věty – jejich postavením jako větných členů věty – a jejich forma je naopak tvořena stavebními prvky nižší úrovně popisu: „The ‘meaning’ of those constituents is the contribution they make to the sentence – their role as

its constituents – and their form in turn is their own constituent structure.“¹⁰² Kompoziční schopnost jazykových prvků je podle Cullera jejich smyslem, ten má intuitivní přesah do literární teorie, kde platí, že význam detailu je dán jeho podílem na větším významovém celku.

Distributivní vztahy prvků stejné roviny jsou popisovány jako paradigmatické a syntagmatické. Paradigmatické vztahy jsou funkční vzhledem k významu. Distinktivně pojaté vztahy mezi znaky daného systému jsou dnes určovány jako syntaktická dimenze, v komunikačně-pragmatickém přístupu vystupuje do popředí vztah znaků k uživatelům, ke komunikaci jako pragmatické dimenzi..

Základní relací vztahů mezi prvky struktury, a v podstatě základním konstitutivním prvkem strukturalismu, je binarita, respektive binární analýza, uvedená Cullerem na základě pojetí R. Jakobsona; stala se rovněž základem programování počítačových programů.

Jednoduchým příkladem binárních vztahů je dvojice plurál/singulár, obecně jde o soustavu funkčních opozic dvou stavů přítomnosti, určených principem neslučitelnosti.

Prostor textu je tak členěn do vztahových os logických opozic určených distinktivními rysy kontradikce. Induktivně určená soustava binárních opozic tvoří model matrice textu a strukturují jej takto jako systém vztahů (relační síť).

Binarita byla v počátcích moderní lingvistiky spojována s fonologií. Podle Jakobsona určuje infrastrukturní a vrozenou povahu jazyka a je i společným jmenovatelem myšlenkových operací. Culler konstatuje, že může být obtížné určit, které z možných binárních opozic jsou invenční a které jsou teoretickým konstruktem, nicméně podotýká, že disjunkce binárních opozic patří k základním nositelům významu, v této souvislosti pak dodává že k relevantním strukturám mohou patřit jen ty, jež prvkům umožňují fungovat jako znaky. Znaky se dělí do tří tříd: ikóny (ikony) a indexy vykazují imanentnost mezi označujícím a označovaným, u ikon je to podoba (schéma koně na dopravní značce označuje cestu pro koně), u indexů kauzální vztah (kouř znamená oheň). Pouze u samotných znaků je vztah mezi označujícím a označovaným arbitrární, takové znaky, zde s odvoláním na Lévi-Strausse, jsou pravou doménou sémiologie. Nicméně v některých poetikách jsme se setkali i s takovým pojetím, že význam některých výrazů v uměleckém textu je dán spíše jejich hodnotou jako ikonou, nebo indexu, než jejich doslovnou hodnotou

¹⁰² CULLER, Jonathan D. *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literatura*. Taylor & Francis e-Library, 2004. ISBN 0-203-45774-9 s. 14

samotného, verbálního, strukturovaného znaku.

Rovněž je možno si povšimnout, že k běžné komunikaci slouží ve velké míře různé ikony a indexy, z toho je možno soudit, že sémiologické systémy poezie, byť nejsou přímo konstituovány literami, účastní se literární komunikace.

Význam jednoho každého znaku je dán systémem, jednotka, která nemá v systému žádnou funkci, ani roli, nemůže být chápána jako znak.

Jako funkční sloučenina označujícího a označovaného je znak popisován různě, např. jako kombinace konceptu a akustické podoby, což je vyjádření přikládané Saussurovi. Obecná lingvistika nicméně konstatuje, že takový vzorec artikulace, chápáný jako fonologická sekvence, může nést různé významy; a to jak paradigmatické, tak syntagmatické: lze například kočkovat, dělat kocoury a tak podobně. Proto může být vznášena kritika chápání jazykového systému jako kódu, jenž je šifrován perceptorem a dekodován recipientem, neboť znak, zdá se, že vnímaný jako gestalt, je nejen dekodován, ale i interpretován. Znak tedy není cele znakem.

K tomuto možnému metodickému rozporu Culler soudí, že podle Pierceho základní necelistvost znaku spočívá v tom, že musí být přítomno vysvětlení, které umožní užití znaku jako znaku.

Znamená to v první řadě rozvíjení znaku jako znaku. Vytváření významu tímto způsobem může vést dvěma směry: buď lze uvažovat o tom, co vše lze pojmenovat pojmem kočka, a co již je nutno pojmenovat slovem kočička, a co rozhodně slovem kočka, ani kočička pojmenovat rozhodně nelze. V druhém směru se můžeme ptát, zda to, co vidíme, by mohla být kočka, nebo kočička, a za jakých předpokladů je možno to připustit, nebo naopak zcela vyloučit. Tedy je patrné, že v obou uvedených směru hraje značnou roli diferenciaci.

Lze se domnívat, že v literárním jazyce tento moment, díky specifické funkci, může oproti jazyku běžné mluvy zaznamenat výrazné posuny?

Tyto základní dvojice pojmů langue a parole, vztahy a opozice, signifiant a signifié, tvoří základ deskriptivního popisu lingvistické analýzy. Otázkou je podle Cullera, jak tento popis vyhodnocovat. Právě k takové operaci vztahuje pojem jazyková kompetence. Tato je chápána jako implicitní znalost jazyka, tedy jako jazyková praxe konkrétních mluvčích, která v sobě zahrnuje fakticitu jazyka a gramatiky, které je nutné akcentovat v rámci deskriptivní přiměřenosti, tedy nikoliv jako teoretický konstrukt, pak by ovšem i literární kompetence měla být obratem k praxi.

V jistém smyslu je jazyková kompetence základním principem lingvistické analýzy, nástrojem pro vyhodnocení lingvistického popisu, jehož měřítkem nemůže být jen gramatika. Intuice umožňující mluvčím rozlišit mezi gramatickým významem Nový a

nový, je chápána jako možnost pro lingvistické uchopení emfáze, podstata jazykové kompetence tak spočívá na empirických základech. Z toho vyplývá, že kompetenci nelze definovat hypotetickými možnostmi teoretických konceptů, a tím se tento pojem blíží Benvenistově pojetí jazyka jako souboru výpovědí, byť gramatika je generativní právě proto, že svým účinkem přesahuje daný korpus.

Většina lingvistických aspektů je formulována tak, aby se model analýzy mohl vztahovat i k jiným strukturám, než je jazyk, a aby bylo možné ověřit platnost metody.

Z našeho pohledu je důležité, že transformační pojetí gramatiky preferuje analýzu subjekt-predikátový vztahu, strukturální pak spíše komplexní strukturní popis korpusu. Nicméně Culler se domnívá, že oba souboru mají mnoho společného a nelze je stavět do přímého protikladu.

Formální vysvětlení lingvistické kompetence má blíže k Foucaultově konstituci diskurzu, než k pochopení subjektu výpovědi. Foucaultova decentralizace subjektu je chápána přímo jako filosofické přeorientování; empiricky je tento proces spatřován ve zrcadlovém stádiu uvědomění si vlastního já.

Zdůrazňují se tak podmínky strukturální analýzy, mezi něž patří důsledek odmítnutí předmětu, a tedy i jevu, ve prospěch distinktivního vztahu mezi dvěma prvky, které jsou definovány vzájemnou odlišností. V důsledku toho se mění i role vědomého subjektu, ten není ve vztahu ke světu konstantní – tento vztah se mění podle korpusu vědění.

Základním cílem lingvistické analýzy tedy není interpretace výpovědi z hlediska možného subjektu, ani hermeneutický význam vyplývající z možných horizontů výpovědi; základním cílem lingvistické analýzy je popsat a ověřit zásady vyskytujících se jevů a opakujících se pravidelností, které jsou vědomě či nevědomě užity pro produkci účinků, které mají na příjemce sdělení. Tento účinek je definován na rovině významu. To platí, jak pro prostředí běžné mluvy, tak pro literární jazyk.

Pro úplný popis, který by bylo možné replikovat ve vztahu k druhým výpovědím je pak třeba formulovat prvky výpovědi a pravidla podle nichž se mezi sebou kombinují tak, aby vytvořily základní podmínku produkce výpovědi.

Takto pojatá lingvistická analýza je sémiologickou analýzou. To ji sice přibližuje světu módy, ale vzdaluje sémantice, jak upozorňuje Benveniste, který lingvistickou analýzu staví vysloveně na sémantice jako lingvistiku výpovědi, jak jsme se o tom již přesvědčili.

Sémiologický model, který vzhledem k imanentnímu významu slova, Barthes nazývá homeostatickým, je pro nás však jistým přínosem, neboť nám pomůže uchopit látku jako texturu či pletivo; jeho podstatou je totiž sám proces označování – tedy v námi položené otázce jde o to, zda tento proces označování je stoprocentně identický v literárním jazyce a

v řeči běžné promluvy. Kdybychom však pátrali především po možných významech sdělení, museli bychom se zabývat spíše sémantickou analýzou – naším hlavním problémem je však porovnat pletivo literárního textu a tkanivo běžné mluvy na rovině označování.

Při konstituování obecné sémiologické metody se Barthes zaměřil na jazyk módy, jenž třídí oděvy na módní a nemódní. Rozdíl by mohl být banální, ale v důsledku dominuje při stanovení tržní hodnoty – jazyk módy lze kvantifikovat peněžítě – sémiologie si však klade odlišnou otázku: jakými sémiotickými procesy jazyk módy generuje tyto difference. Do jaké míry je singularita znaku signifikantní, a jak re-konstituuje sémiotickou metodu. Hlavním nástrojem strukturace je jazyk titulků a módních popisků, který artikuluje charakteristický rys toho, co je módní, a tedy i několikanásobně dražší. Přímo prodává jazyk, hmotný rys je obsažen latentně – pokud by nebyl opatřen kódem módy, neměl by cenu, již mu propůjčí jazyk módy. Oděv, prezentovaný módními žurnály, je metodicky situován na rovinu jazykového popisu, identifikován s verbální strukturou, je oddělen od svého obrazu. V tomto procesu je významem (signifier) kompletní módní výpověď, v níž je obraz světa a módy označovaným signifié, který ovšem není jen označován, ale i vytvářen, ba přímo diktován.

Kritice rozšíření lingvistické analýzy se Culler věnuje velmi podrobně, podstatné je, že Barthesova rozšířená lingvistická analýza se věnuje singularitě znaku (slova). Adaptuje sémiologickou analýzu na rétoriku módy.

Tento model sémiologické analýzy Culler doplňuje o strukturální analýzu Mytologiky Lévi- Strausse. Všimá si toho, jak by lingvistický model oživit analýzu jazyka fikce, který se zde klasifikuje jako diskurz literární fikce. Když se Culler vypořádal se strukturální lingvistikou, v níž nenašel dostatečnou oporu, obrátil svou pozornost k poetice R. Jakobsona, to jsme již uvedli.

Teoretickým přístupem k jazyku, pro nějž je klíčovým pojmem funkce, se vyznačuje Louis Hjelmslev. Jazyk funguje určitým způsobem, plní určitou úlohu. Okruhy těchto funkcí definuje jako interdependence, determinace, konstelace, relace a korelace. Jiné teoretické přístupy, které vycházejí z předpokladu funkce, konkretizují tyto kategorie odlišně. Přísně lingvistické hledisko, které předpokládá jazyk především jako komunikační systém, rozlišuje funkce jazyka jako expresivní, fatickou, sémantickou, fonetickou, uměleckou. V předchozích Americký strukturální lingvista a antropolog Edward Sapir je orientován mentalisticky: zdroj jazykových pravidel tkví v lidském vědomí. Ovlivnil vývoj fonologie

a bývá považován za jednu z nejdůležitějších osobností lingvistiky v USA. Se svým studentem Whorfem vypracovali teorii lingvistické relativity, známou jako Sapirova-Whorfova hypotéza.

Za současný, byť překonávaný směr, lze dnes považovat transformační a generativní gramatiku, vycházející podle některých teoretiků z behaviorismu a distribucionismu, podle jiných z již jmenovaného Sapira.

částech jsme se zabývali poetickou funkcí, již definuje Jakobson.

Doležel se domnívá, že spojnicí mezi lingvistikou a poetikou mohou být epistemické přístupy stylistiky. Přístupy expresivní sémantiky se pojí se zakladatelem stylistiky Ch. Ballym, a tedy se základy moderních věd o jazyku. Bally již pojmově čerpá ze Saussura, jeho lingvistická stylistika je založena na vztahu mezi znakovým a myšlenkovým. Pole myšlenky je rozlišeno na oblast intelektovou a afektivní (emoční), evokační význam se přenáší přímo na jazykový znak. Tento potenciál je podmíněn kontextem. Koncepce stylistiky se odvíjí od studia expresivního, evokačního významu znaku, je chápána jako expresivní sémantika, primárně se zaměřuje na médium jazyka vůbec; systematika expresivních zdrojů jazyka vytváří pozadí pro studium expresivního významu v literatuře. Zaměření na kontext mění pohled na výklad figury myšlení, založené na rozporu mezi myšlenou skutečností a skutečností vyjádřenou znaky. Vzniklý dojem není vyjádřen znakovým. Příkladem takového sémantického rozporu vzhledem ke kontextu je ironie. Jiným příkladem může být rozdíl mezi instrumentací věty Karel je Nový a Karel je nový. Bally se věnoval vypravované řeči a předložil analýzu polopřímé řeči jako figurativního jazyka, zabýval se klasifikací jazykových figur. V otázce básnického jazyka hájil „revizionistický“ postoj, mínil že tento: „...způsob vyjadřování není než odraz, „refrakce“ afektivních postupů běžného jazyka“ (1909, 247) ¹⁰³

Současná kognitivní lingvistika se zaměřuje na vztah jazyka a světa, nejen jako vztahu signifikátu a signifikantu. Základním pojmem je zde jazykový obraz světa.

Východisko takového přístupu je v propojení procesů řeči s dalšími výstupy lidské mysli, což v důsledku znamená orientaci na povahu mysli, včetně intencionality, vědomí a kreativní činnosti. Při tom platí, že vztah mezi mozkem a myslí se pokládá za stále

¹⁰³ DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1 .s. 119

nevyřešený problém. Nicméně jazyk je dostatečně transparentní jev, aby mohl o tomto vztahu poskytovat určitý obraz.

Otázkou tedy je, jak mysl pracuje s jazykem, nebo jazyk s myslí, co to o myslí, nebo o jazyku vypovídá. Touto otázkou se otevírá i hlavní problém této práce: Pracuje mysl s jazykem v běžné komunikaci a v literární tvorbě stejně, nebo lze určit distinktivní rysy diference?

Otázka byla původně vymezena opačně, hledali jsme shody, ale pokud paradigma vychází z potenciální shody a hledá možné rozdíly, je třeba postupovat touto metodou.

Touto nesnadnou cestou vykročil již Jakobson. Jeho výzkum a výskyt dvou druhů poruch poukazuje na existenci více mozkových struktur odpovědných za fúzi myšlení a jazyka. Rovněž mutismus autorů, schopných tvořit básnickou melodii, avšak neschopných používat sdělovací jazyk v běžné komunikaci, a to prokazatelně již ve středověku, ukazuje obdobným směrem. Otázkou je zda se tyto skutečnosti projevují v jednom místě, analogicky se zlomeninou, nebo vyvrknutím kotníku, nebo zda jednotlivým různým kategoriím odpovídají také jednotlivá různá centra, nebo mikrocentra, neboť pak by rozdíl mezi literárním a sdělovacím jazykem nebyl podmíněn kulturně, avšak biologicky.

Tato možnost je velmi reálná, pokud neurobiologický výzkum dává za pravdu Sapirovy-Whorfově hypotéze, podle níž jazyk ovlivňuje myšlení a jež je jedním z myšlenkových pilířů kognitivní lingvistiky: ukazuje se, že jazyk nejenže formuje myšlení, tvaruje rovněž biologické prostředí mozku – na tom by však nemělo být nic šokujícího, uvážíme-li, že Franz Boass vyvrátil rasistickou eugeniku pomocí polštáře na spaní, a jeho vlivu na tvar lebeční krajiny. Naopak vzhledem k obratu k praxi a zájmu o tělo, jenž vede až k tomu, chápat psaní jako tělesný proces, by takové východisko, že totiž diference mezi tvořením a komunikací se odráží v tělesnosti člověka a uspořádání myšlenkových center – naopak, nelze zcela předpokládat, že mozek, už ze svého charakteru měkké tkáně, je něčím statickým a podobným kameni.

Nalezeme-li nápadné distinkce, můžeme se tedy ptát, nejen čím, ale i jak se literární jazyk liší od jazyka běžné komunikace.

V rámci běžného předporozumění lze snad konstatovat, že minimálně ve funkcích a kategorizacích existují rozdíly, a pak je možno opovédět, zda tyto možné rozdíly jsou přímo předmětem obsaženým v jazyce, nebo zda jde o regulativy příslušící k teoretické konstrukci vztahující se k jazyku.

Ale různé typy jazykových disfunkcí projevujících v tělesné stránce člověka limitují možnost chápat druhy jazyka z konstruktivistické optiky. Ukázali jsme rovněž, na příkladu literárního krachu géniů, že jazyková kompetence není samozřejmým předpokladem

kompetence literární, jsou to dvě nespojené kognitivní struktury.

Vzhledem ke komplementaritě otázek, je při vyměřování těchto pozic účelné sledovat zkoumání kognitivní lingvistiky, a pak je třeba i akceptovat základní východisko kognitivismu: „jazyk je součástí poznávání a poznání (cognition), podílí se na tom, jak světu rozumíme, jak ho kategorizujeme, jaký obraz světa si vytváříme a jak ho předáváme dál.“¹⁰⁴

Jde tedy především o to, jakým způsobem jsou utvářeny kategorizace a významy jazykového obrazu světa. Tento svět není v prostředí běžné mluvy a v prostředí literárního jazyka stejný. Svět literárního jazyka je fiktivní, fantastický, nadpřirozený, imaginativní a imaginární, avšak myslitelný. Operaci, která jej činí přístupným a možným v jeho dispozici, označuje Culler pojmem „naturalizace“, jenž lze chápat jako relativní zpřítomnění. Oproti tomu svět běžné mluvy, ustanovený lidem jako společná realita, bývá často absurdní, nesnesitelný, nemyslitelný a nenáviděný.

Kognitivní lingvistika, jmenovitě Lakoff-Johanson, rovněž poukazuje na metaforičnost běžného jazyka. Tento není doslovný, naopak vytváří koncepty světa prostřednictvím metafor, například cesty, nebo srdce. Autoři s touto metaforičností zápasí ve prospěch autentického vyjádření, nebo jí transformují do aktualizovaného výrazu.

Konečně, v prostředí kognitivní lingvistiky, je literární jazyk samostatným, byť vedlejším druhem jazyka, vedla jazyka komunikativního, nebo odborného.

Kognitivní lingvistika na základě výzkumu přírodních věd rozostřuje hranici mezi jazykovým a mimojazykovým.

Může to znamenat, že každá výpověď je komplementární k „trvalému průřezu tichem“; pokud se vztahuje ke společnému vědění, pak by také měla být komplementární k prostoru společného ticha – o tom mj. svědčí, že některé výpovědi pocítujeme jako trapné, i když nejsou bezprostředně hloupé.

Pokud ale je pro jazyk a mluva předpoklad jiného světa, je naprosto jisté, že mimojazykový korelát bude v obou případech zcela jiné podstaty; a to dokonce už i u velmi jednoduchého psaní na úrovni běžných bestsellerů. Autentická mluva a básnický jazyk představují dva rozdílné sémantické řády a reprezentují dva odlišné světy.

Respektive dvě zcela odlišná vidění světa, pokud ale uznáme paradigmatický předpoklad, že uvidět svět jinak znamená vidět jiný svět, pak by se jednalo o dva velmi nepodobné, nesourodé světy, strukturované dvěma pojmovými aparáty. Obecně lze soudit, že tak, kde

¹⁰⁴ VAŇKOVÁ, Irena. *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2005. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze. ISBN 80-246-0919-3. s.21

básnický jazyk vidí skutečnost, mluva nevidí vůbec nic, a tam, kde se mluvě zdá cosi důležitého, básnický jazyk jaksi postrádá inspiraci.

Ve společenské praxi, avšak i v mnoha teoretických přístupech, je řád autentické mluvy pokládán za „normální jazyk“, pravý řád řeči, slovní pořádek, nadřazený sémantický řád. Tento řád však není dáván významem slov

Pro Arendtovou je jazyk ekvivalentem myšlení. Zastává tedy stanovisko blízké postoji kognitivní vědy. Nicméně pro Arendtovou je myšlení blízko duchu, kognitivní vědě mozku jako součásti těla, a tak je to v tomto prostředí i s jazykem.

Jak se však ekvivalence jazyka a mysli realizuje?

Culler konstatuje dva možné přístupy ke vztahu jazyka a myšlení: 1) jazyk přiděluje pojmy pro danou skutečnost, 2) jazyk determinuje myšlení. K druhému přístupu lze řadit právě i Sapirovu-Whorfovu hypotézu, častokrát odmítanou, a to i poukazováním na schematičnost argumentace, jež byla falzifikována.

Nicméně Culler se opatrně kloní právě k této rovině možných přístupů tvrzením, že jazykový kód je teorií světa. Hypotézu lze bohatě ilustrovat na charakteristikách národních jazyků, těmto komparativním rozborům se věnuje i kognitivní lingvistika.

Vlastnosti jazyka umožňují literatuře ne tak stát se ekvivalentem myšlení, ale tvůrčím způsobem se zabývat všemi způsoby, modalitami a entropiemi myšlení. Jeho doménou není jen prosté doprovázení věcí a myšlenek, jeho možností je vytvářet virtuální obsahy, které mohou umožnit spatřit realitu jinak. Je stejným způsobem demiurgické názornosti, jako stíny v jeskyni. V tomto smyslu je to vehiculum, jež uvádí do pohybu myšlenky a činy bez jakéhokoli energetického vstupu, je to samostatná entita jazyka. Ostatně, může-li tělo sedět, ležet i běžet, proč by měly být myšlenky, respektive jazyk, svázány s jednou nomenklaturní polohou?

Rekonstruovat tento systém do myšlenkově přijatelné podoby je úlohou lingvistiky, jíž v osobě Noama Chomského vděčíme za pojem lingvistická kompetence, od něž je odvozen pojem kompetence literární. Přesněji řečeno rekonstruovat jazykový systém v té poloze, v níž umožňuje výpověď. Výkladem výpovědi se zabývá lingvistická analýza. Nazřeli jsme způsob, jakým způsobem, Jakobson, Barthes i další adaptovali lingvistickou analýzu na umělecký text, a jakými argumenty Culler tento proces ohodnotil jako nedostačující, a jakým způsobem nastolil nutnost poetiky, jejímž cílem ustanovil literární kompetenci, jako systém nikoliv lingvistických, avšak poetických implikací. Byť lze

konstatovat zřetelnou blízkost obou analytických systémů již z toho, jaké jsou roviny lingvistické analýzy vycházející z funkce jazyka: fonetická, fonologická, morfoloická, morfemická, syntaktická, sémantická, pragmatická. Při hodnocení těchto rovin lingvistika vychází z forem a významů, které mají výpovědi pro mluvčího.

Teorii řečových aktů do lingvistiky vpravil Benveniste, jehož systém popisujeme v rámci poetiky.

K pojmu řečový akt obrací pozornost i Austin, který analyzuje performativní schopnost jazyka a jeho lokuční a ilokuční stránku.

Obecně lingvistický přístup obvykle vychází z předpokladu, že jazyk je především komunikační systém, což je jeho hlavní doména, ostatní druhy jazyka jsou vedlejší.

Již jsme naznačili, že směřujeme k transformovanému přístupu: jazyk je především jazyk, v něm se na stejné hladině sonority vynořují komunikační a umělecké systémy. Jde o otázku přístupu, která na popisovaných kvalitách nic nezmění, ty již byly vysloveny nebo napsány, nicméně tento přístup umožní přímé aplikace zvolených metod a zjednoduší popis. Ostatně i literární věda obecně předpokládá, že oba systémy je nutno zkoumat odděleně, nelze tedy žádný z nich redukovat na druhý ani učinit měřítkem, situovaným z pozice hlavní funkce, obecného smyslu.

4.2. CO JE TO BĚŽNÁ MLUVA?

Jaké je to legitimní formalizace nebásnického jazyka?

Setkali jsme se s metodologickým předpokladem, který staví do kontrastního rámce vůči literárnímu jazyku běžný jazyk. Ten je označován jako jazyk sdělovací, hovorový, komunikativní.

Běžně se jím rozumí jazyk běžné komunikace v rámci běžných sociálních institucí: rodina, zaměstnání, infrastruktura. Jeho hlavní funkcí je, jak jsme viděli, dorozumění.

Údajně se podle slovníkových definicí vyznačuje se charakteristickou skladbou lexika, jednoduchou větnou skladbou a stručnou kompozicí, zahrnuje informační, expresivní a citovou stránku. Liší se od jazyka literárního (tvůrčího), avšak i publicistického, odborného, administrativního, řečnického.

Tato klasifikace má v různých systémech různou ontologickou povahu: kategorie jazyka jsou označovány jako funkce, styly, druhy. Kognitivní lingvistika obvykle uvádí pojem druhy.

Ze schémat, která znázorňují vztahy mezi jazykovými druhy, a s nimiž jsme se setkali, vyplývá, že literární (umělecký) jazyk je staven do schematické opozice vůči všem ostatním kategoriím: hlavním účelem jak běžné mluvy, tak odborného stylu, je informace, hlavním účelem tvoření je její ztvárnění; lze-li u jazyka mluvit o estetice, ta patří výhradně uměleckému jazyku, byť v prostředí informačního jazyka lze uplatnit rétoriku, jež má komplexní vazby na poetiku, a i v prostředí informačního jazyka lze sladce hovořit; tedy metaforu umění lze nějakým způsobem promítnout do informativního jazyka.

Hlavní dominantou literárního jazyka je estetická funkce, byť estetikou se zde nerozumí krása, avšak tvůrčí impuls, respektive impact, dominantou ostatních druhů je funkce informativní. Skutečnost, že nejmarkantnější distinktivní rysy jsou vymežitelné funkcí, vede některé myslitele k pojmu básnická funkce jazyka, pod tímto označením se chápe komplexní jazykový agregát, jenž má ontologickou kvalitu útvaru, tvaru, nebo formy.

Z metodologických důvodů je možné tedy koncept jazyka běžné mluvy rozšířit na koncept informativního jazyka, do nějž patří všechny druhy, styly, kategorie jazyka, jejichž

dominantou není estetická funkce. To, co o něm zatím víme, se poněkud liší od slovníkové definice.

Informativní jazyk není doslovný a stručný, je metaforický, skládá se z metafor, jež si většinou mluvčí již jako metafory ani neuvědomují, metafory užívá i odborný styl informativního jazyka: problémy se nastiňují, významy se rodí, myšlenky rostou, badatele čekají obtížné a náročné cesty k poznání.

Nejobvyklejší autentické fráze jsou rovněž nejčastějšími metaforami: Dostaneš padáka, a to je jen vrchol ledovce ukazující, jak metafora prostupuje autentický jazyk. Lze souhlasit s tvrzením, že obyčejný pojmový systém, v jehož rámci autentická mluva probíhá, a to i v performativním smyslu, jako motivace jednání, má v podstatě metaforickou povahu, která je automatizovaná.

Pojmy přitom strukturují všechno, co člověk vnímá, to, jak se pohybujeme ve světě a jaké vztahy si vytváříme k ostatním lidem, větší část pojmového systému je však co do své povahy metaforická.

Je to určitý protiklad k lyrice a básnickému jazyku, který se naopak snaží metafory odbourávat, případně aktualizovat. Ale již jsme ukázali, že metafory nepatří ke klíčovým pojmům básnického jazyka, kam patří rytmicko-sémantický význam, alegorie a aforismus, metafora je spíše signifikantním znakem autentické mluvy.

To souvisí s možností, že distinktivním rysem básnického jazyka je obsažnost. Básnický jazyk usiluje o to, aby básnický projev byl konkrétním obsahem projevu konkrétního básníka, tady a teď.. Autentická mluva používá formální fráze, jejichž obsah je z hlediska analýzy vyprázdněný, cirkuluje mezi aktéry, kteří se mění a v důsledku toho odosobňují, mizí a zaniká. Jestliže je tedy básnický jazyk vědomou substancí, transformovanou materií, čím je pak autentická mluva? Z ontologického hlediska je to jiná kategorie, jsoucna, jak ji však definovat ve vztahu k našim otázkám?

Některé z metafor přitom prokazatelně pocházejí z poezie. Např. metafora duše jako dopravního prostředku je původně z Dantovy božské komedie: *Ku cestě do lepší se vody noře, člun mého ducha plachty natahuje, za sebou nechav kruté ono moře.*

Informativní jazyk se tedy (metaforicky) podílí na vytváření jazykového obrazu světa a formování myšlení, avšak zároveň má všechny vlastnosti, jež u něj analyzuje klasická lingvistika, včetně vlastností znaku, jenž sice byl teoreticky opuštěn ve prospěch nových, atraktivních teorií, z reality tím však nezmizel.

I informativním jazyk lze „tvořit“: uzavírat sňatky, křtít vrtulníky, propouštět lidi ze zaměstnání, vynášet rozsudky smrti etc. Tuto vlastnost definoval jako performativní funkci

jazyka Austin.

Austin soudil, jak jsme připomněli, že literární jazyk parazituje na jazyku běžné mluvy. Tento předpoklad jsme, doufám, zproblematizovali, jak poukázáním na nespojitelné funkce a kategorie, tak na teorie a myšlenky, jež schéma uvádí v opačném řádu: informativní jazyk kráčí za jazykem literárním.

Austin obecně reprezentuje obrat k jazyku odehrávající se v prostředí analytické a postanalytické filozofie, navazující v mnoha ohledech na pozitivisticky orientovaného Wittgensteina. Tento obrat je rovněž ve znamení obratu k praxi, tedy k přirozenému fungování jazyka, přináší celkový pohled na jazyk, nebo zkoumání performativní role. Ovšem přenášení celkového pohledu na jazyk by nemělo znamenat devaluaci forem jazyka na jeden celkový jazyk, ale naopak: postřehnout různé esence různých jazykových forem. Rovněž je-li v rámci tohoto přístupu esenciální pojetí jazyka nahrazeno pojetím rodových podobností, raženým Wittgensteinem, pak je spíš pravdou, že genetické rozdíly mezi psaním a mluvou jsou spíš zjevně antagonistické, než žádné, a že komplexně propojené sítě rodových podobností, které oba jazyky vytváří, jsou odděleně spíš soudržné, zato jejich redukce na jednu rodovou podobnost rozhodně není konzistentní ve všech modelech.

Zároveň platí, že performativní funkci nelze srovnat s performancí literatury, předně: performativní funkce, jak Austin připouští, potřebuje celou řadu mimojazykových náležitostí, v celé řadě případů je jazyková složka formální: k vykonání popravky stačí mávnout rukou. Konstatovali jsem, že u takto pojatých řečových aktů, obsah splývá s formou promluvy, což ji po stránce interpretace vyprázdňuje, respektive činí promluvu ryze formální.

Na druhou stranu verše jako: Křtím tě ve jménu svačiny, evidentně těžší ze syntagmatického půdorysu běžné mluvy, respektive performativního aktu, a zároveň působí jako kontrast. Zde ovšem v postmoderní situaci chápeme ironii básnické promluvy jako jazykovou aktualizaci, nebo integraci. Ta je pak následována, možnými variacemi křtění, prvně v intertextuálním rámci, a posléze v prostředí běžné řeči.

Zároveň tento kontrast vnímáme i opačným prostředím: vnímáme určité kontrastní napětí, jakým prvek, kooptovaný z prostředí běžné mluvy může působit v prostředí literárního jazyka.

Básnický jazyk a běžná mluva jsou tedy v kontrastní korelaci, asi jako zásada a kyselina, přítomnost kyseliny ověříme výbuchem pomocí kontrastní složky: zásady. Tedy tento

vztah mezi jazykem a mluvu, není určen jen potenciální latentní přítomnosti výrazu, je rovněž evidentně kauzální, neboť každé uvedení výrazu na odlišném horizontu vyvolává pozorovatelný kontrast: ať již se jedná o pozorovatelný, empirický, fakt latentní poetické funkce, kdy jednotlivý výraz, chápaný jako „poetický“ působí dojme ozvláštnění, nebo naopak, kdy aktualizovaný syntagmatický půdorys umístíme na pole literárního jazyka. Jaké je legitimní rovina stanovení této empiricky zřetelné kauzality?

Pokoušíme-li se přiblížit, kde asi probíhá bod zvratu nebo přerušení, jehož následky lze detekovat tak, že dochází ke kontrastní reakci mezi básnickým jazykem a běžnou mluvou; a před nímž lze ještě soudit na kompaktní, koherentní celek jazyka, jako systému všech možných výpovědí – měli bychom formalizovat nebásnický jazyk, který spolupůsobí tento kontrast, a vyznačit povrch tohoto vynoření, kdy určitý jazykový objekt začne být vnímán jako kontrastní vůči poli, v němž je umístěn, tedy čím je kontrast konstituován, neboť to nebude jeho sémantický popis.

Přičemž tyto povrchy nemusí být v čase nivelizovány na stejné úrovni, srovnáme-li například jazyk baroka, jazyk reklamy, nebo jazyk popového textu, který studenti gymnázia sdílí na sociálních sítích. Přičemž aby tato analýza byla zcela seriózní, by měla mít stejný časový řez jako Cullerova analýza lyriky – tedy nulový, měla by spadat až do počátku řeči.

Hranice kontrastu přitom bude spíše intuitivní. Sdělení typu: „Mě se líbí to střídání, veršů, kterým rozumím, protože to skoro nejsou verše, a veršů, kterým nerozumím vůbec“, jsou však velmi vzácná na to, aby mohla vytvořit analyzovatelné prostředí: čtenářů, jejichž zájmem operuje konstruktivismus, se nikdo neptá.

Ovšem otázka, čím se líbí toto střídání veršů, z nichž část je výrazně literární a část inklinuje k určitému mimikry běžné mluvy, respektive co čtenář esteticky pocítí jako kontrast, a co už ne, je nastoleny, byť o tom v této chvíli, vzhledem k situaci, můžeme jen spekulovat.

Jisté je, neboť je to empirický jev, že pojem nebásnický jazyk zahrnuje všechny promluvy (vyslovené a napsané), v nichž básnický jazyk působí kontrastním způsobem a naopak. Velmi hrubě souzeno, jedná se pravděpodobně o různé výpovědi a promluvy, které nejsou součástí jednoho konkrétního diskurzu. Nicméně, co je to promluva? diskurz? jak je klasifikovat a vymežit?

Promluvu nějakým způsobem definoval Benveniste, přičemž jí odpoutal od pojmu langue i parole, byť koncept promluvy nějakým způsobem odpovídá pojmu parole, nepředpokládá však koherentní vazbu na žádný abstraktní protějšek, promluva je individuální. Takto, jako

individuální, chápe Chomsky jazyk: jazyk je vytvářen (výpovědí) mluvčího jako projev kompetence.

V jaké pozici se však nachází vzhledem k takovým formám sdělení literární jazyk, jako ustálené intertextuální jsoouco, které nelze chápat na abstraktní rovině, neboť je tvořeno množinou všech literárních textů, výčtem jejich vzájemných interaktivních vazeb a algoritmem možných vzájemných aktualizací a integrací.

Pokud z hlediska kognitivní lingvistiky připustíme, že jazyk je historický produkt, který není objektivní, vyjeví se potíže ještě před tím, než se vůbec pokusíme definovat, co se skrývá pod pojmem autentická mluva. Pro úvahu takové řádu je nutná reflexe jazyka, jako předdeterminované kategorie.

Foucault pak upozorňuje na to, že historie pojmu se radikálně liší od historie objektu, např. slovo socka, jímž se označuje dopravní prostředek pro nemajetné vrstvy, byl původně označen slovem loco motiva, pohybující se předmět, slovo loco se pak pravděpodobně užívá od éry etrusků, tehdy ovšem o slovu socka neměl žádný Etrusk ani páru. Zatímco tramvaje jako objekty se modernizují a digitalizují, s historií jejich pojmenování to jde od deseti k pěti

Tedy co je charakteristické pro neliterární diskurs je, že pojmy nesouvisí s tím co označují, to rovněž koresponduje s výzkumem metaforičnosti jazyka, realizovaný teamem Lakoff-Johnson.

Snahou básnického jazyka je však spíše, aby se slovo stalo objektem, např. v textu Druhého města, který hodláme analyzovat, se slova po otevření knihy mění v matérii paralelního světa – nejsou tedy již jen jazykem, jsou objektivní realitou svého druhu. Působí však všechna běžná mluva symbolicky, prostřednictvím abstraktních metafor? Austin se domnívá, a nejspíš plným právem, že ne.

Teoretické pojetí jazyka je přitom trochu jiné než teoretické pojetí písma. Základní funkční rozlišení jazyka v kognitivní lingvistice, podle toho, k čemu se vztahuje, je jazyk jako kulturní dědictví, médium myšlení, zvuk/gesto, nástroj komunikace, umělecké vyjádření, systém, pojmové uchopení světa, společná identita.

Sedm pojetí písma, podle toho, k čemu se má vztahovat, je ke zvuku (fonogram), tvaru (piktogram), ideji nebo věcnému obsahu (ideogram), slovu (logogram), jménu (monogram), energii (engram), osobě (autogram, signatura). Čistá shoda je zde jen u

zvuku.

Základní (klasická) lingvistická klasifikace jazyka pak rozlišuje langue a parole, tedy jazyk a řeč. Již pokud přijmeme tuto nominální dualitu, pak bychom rozhodně neměli dovolit, aby nám splývaly pojmy básnická jazyk a básnická řeč, a toto rozlišení se obratem k řeči ještě prohlubuje, nikoliv sblíží.

Kromě autentické mluvy se nám pak nabízí další možné řády: čtení města a krajiny jako vizuální kompetence, což nás spíše směřuje k langue, stejně jako termín gramatika a tvarosloví architektonického jazyka. Kam mezi langue a parole umístit symbolický jazyk jako spirituální proces? O co se v této fázi myšlení opírá diskurz?

Není pojem autentická mluva jen teoretický konstrukt, který má pojmenovat absenci výjimečné povahy lyrické události?

Ačkoliv běžnou mluvu chápeme oproti básnickému jazyku jako závaznou – což básnický jazyk neznevažuje, předpokládáme-li, že je text určen čtenáři, který žádá a očekává nezávaznost. Na to poukazuje i sám Jan Sokol: lidé se nebaví fotbalem, protože chtějí válčit, tento zápas je k ničemu nezavazuje, stejně tak lidé nečtou proto, aby se jazykem zavázali k povinnostem, nebo výčítkám, čtou proto, že jazyk je v momentě četby jev sice umělecký, ale nezávazný – to je v tomto případě katarze, toto odpoutávání od všedních povinností a náležitostí jazyka. Otázka určení jazyka běžné mluvy, tedy dominantního komunikačního systému, se komplikuje, pokud se lživá monologičnost reklam a nekalých obchodních praktik připouští jako nový komunikační systém, a pokud se nám běžná mluva dělí na neslučitelné domény jako je politický jazyk, veřejný jazyk, soukromý jazyk.

Pokud je jazykem běžné mluvy politický jazyk, v čem spočívá? Ibrahimovičova komparativní analýza uměleckého a politického textu ukazuje desítky, možná stovky distinktivních rysů, které se neshodují v jenom jediném, pokud by platilo, že politická promluva je součástí běžné mluvy, platilo by rovněž, že základním rysem běžné mluvy je persvaze, ideologie, manipulace, dogmatismus, narcismus a lež – a to skutečně nejsou kvality, jež očekáváme od tvůrčího, uměleckého jazyka.

Do popředí se rovněž dere problematika popového textu. Jak jej klasifikovat? Kam jej zařadit? Jde prostě o produkt masového konzumu, nebo má tento neartikulovaný, nelidský řev nějaké gramatické pozadí?

4. 3. CO JE TO DISKURZ?

Intertextuální přístup tvoří model poezie jako diskurzivní formace. Pomocí kategorií diskurzu ukazuje na tomto modelu některé jevy spjaté s literaturou; i zde se lze ptát, za jakých okolností může být růže tématem, ovšem řetězec otázek může být nekonečný, stejně jako otázka vztahů mezi prostorem růže, jako místem inspirace, a celou skupinou technik a kódů, které interpretují čtenáře jako pole poznávajícího subjektu; rovněž i strategií, které se týkají přijetí a hodnocení literárního díla, nikoliv jeho literární analýzy, kritického rozboru, případně zkoumání struktury. Zároveň takový model může rozlišit, jaké asi strategie jsou formovány diskurzivním modelem poezie a jaká diskurzivním modelem běžné řeči, a to i prostřednictvím toho, jak se uplatňují na poli nediskurzivní praxe.

Z našich postupně formulovaných předpokladů vyrostly některé požadavky. Prvním bylo odlišit pojem literární jazyk od pojmu literární řeč, jež je spojena s aspektem básnické promluvy a básnického výkonu, tedy s obratem k praxi. Druhým požadavkem bylo odlišit pojem literární jazyk od pojmu literární diskurz – ten je v literatuře spojen jednak s konceptem intertextuality, jednak s distribucí komplexu kulturních hodnot v prostředí literárního textu.

Pojem diskurz je však příliš nevyhraněný. Obecně je chápán jako proces výpovědi aktualizujících jazykový kód. Tím je také dán rozdíl mezi pojmy promluva a výpověď, promluva se konstituuje v řeči, výpověď v diskurzu.

Na definování a charakterizování pojmu diskurz pracoval filozof M. Foucault v práci Archeologie vědomí. Zde zavedl pojem diskurzivní formace. Ten označuje zákonitosti, které určují výskyt výpovědi v určitém diskursu a které mohou být sdílené s několika rozdílnými diskursy najednou. Diskurzivní formace určuje regularitu výpovědi. Pravidla výpovědi jsou na stejné úrovni jako výpověď sama. Výpověď je spjata s celkem, který přímo určuje podmínky její existence.

Své myšlenky Foucault prezentuje rovněž v přednášce Řád diskursu, kde píše, že by si přál do projevu, který má pronést, nenápadně vklouznout. Východiskem je zde vědomí

přítomnosti činného diskurzu: „Raději však než se ujmout slova bych si přál být jím zahalen a nesen za jakýkoliv možný začátek. Přál bych si pozorovat, jak v okamžiku, kdy mluvím, mě už dlouho předchází nějaký bezejmenný hlas: stačilo, abych navázal, abych pokračoval ve větě, abych se vložil, aniž by si to někdo příliš uvědomil, do pomlky toho hlasu, jenž jako by tím dával znamení, že je sám chvíli na váhách. Pak by nebylo začátku a místo toho, abych byl oním, z koho vzechází projev, představoval bych v nahodilosti jeho odvíjení nepatrnou pomlku, bod jeho možného zmizení.“¹⁰⁵ Tímto vyjádřením rovněž profiluje své hlavní filozofické postoje v této oblasti 1) jedinec nemůže být příčinou sebe sama; 2) dílo postrádá homogenitu a nemůže být připsáno jedinému původci 3) dílo se vymyká intenci i kontrole autora.

Je třeba říkat slova až mě zastihnou, navazuje básnický Foucault a artikuluje předpoklad, že „mnozí“ zakoušejí podobnou touhu nemuset začínat, podobnou touhu nalézt se rovnou na druhé straně diskurzu...., jakkoliv se zde směřuje někam jinam, totiž k otázkám moci, tato „praxe“, činí z diskursu cosi až zlověstně existujícího – jakoby pravé skutečné jsoucno v platónském smyslu slova. Není to však ono pravé jsoucno, neboť je sice neviditelné, je však složené a je možné v něm diferenciovat.

Otázka však je, jakou epistemologickou rovinu tento přístup vlastně předpokládá. Obecně lze snad vyjádřit, že touto rovinou je u Foucaulta rovina teorie a dekonstrukce.

Foucault vychází z přesvědčení, že diskurz se nachází v zákonech a že nad jeho charakterem bdí instituce, skrze něž diskurz nabývá moc, respektive bytnost. Klade však otázku Co je to diskurz ve své hmotné skutečnosti pronesené nebo napsané věci?, vyslovuje domněnku, že prostřednictvím tolika slov, která ztratila svou drsnost dlouhým užíváním, se ohlašují zápasy, vítězství, rány, nadvláda i otroctví.

Na základě této domněnky pak formuluje základní hypotézu. „V každé společnosti je produkce diskurzu současně kontrolována, vybírána, organizována a předělována určitým počtem procedur, jež mají za úkol odvrátit jeho moc a nebezpečí, zvládnout jeho nahodilý výskyt, uklidit z cesty jeho těžkou, obavu vzbuzující hmotnost“.(FOUCAULT, 1994, s. 9)

Dále se věnuje procedurám distribuce diskurzu: jsou to zákaz a vylučování. Zákaz se naplňuje tak, že ne každý může mluvit o všem. Má různé typy, které se navzájem kříží: tabu předmětu, rituál okolnosti, privilegované nebo výhradní právo subjektu, který mluví. Vytvářejí komplexní mřížku, jež se neustále modifikuje, což je podstatné pro uplatnění

¹⁰⁵ FOUCAULT M. Diskurs, autor, genealogie. Praha: Svoboda, 1994. ISBN 80-205-0406-0. s.7

strukturalistické metody. Mimo to, tato procedura v důsledku z diskurzu činí moc, které se snažíme zmocnit, to, pro co a čím bojujeme.

Vylučování je postaveno na protikladu podílu a zavržení, což je tématizováno na protikladu rozumu a šílenství. Projev toho, kdo je označen za blázna, nemůže veřejně kolovat jako projev jiných lidí, nesmírný diskurz blázna se tak obrací v pouhý hluk, který zůstává nevyslechnut. V praxi pak dochází k tomu, že nechtěný projev bývá označen za projev blázna, a takový projev není projevem.

Proces vylučování z prostoru veřejné promluvy je patrný i v případě básnického jazyka. Za třetí systém vylučování Foucault považuje systém pravdivého a falešného, respektive vědeckého a nevědeckého. Tento protiklad se stává jakousi zvláštní dření Foucaultova myšlení, která jej vede považovat vědu v jisté smyslu za formu nátlaku.

Diskurzivními analýzami jsou zkoumány různé diskursy, které se navzájem liší: např. diskurz války a operace, diskurz úspěšného člověka, právní diskurz, diskurs psaní o literatuře, jenž dokonce vlastní specifický pojem fenotext (Kristeva), diskurs dělnické třída apod.

Který z těchto diskurzů je ale ten, který vyjadřuje „obyčejnou“ běžnou mluvu? Který z těchto diskurzů by tak měl být korelátém k jazyku literatury? Měl by to být diskurz „obyčejného běžného člověka,“ jehož lexikum je kvantitativně i kvalitativně zanedbatelné a z velké části se skládá z vyprázdněných metafor, nadávek a vulgarit? Jak bychom vysvětlili tuto příliš nápadnou disproporci? Měl by to být tedy nějaký sociolekt? V tom případě bychom asi neuhájili ani pojem literatury, neboť za literaturu by mohlo být prohlášeno cokoliv. Ovšem lze to upřesnit: Je zde sociolekt, s nímž se ztotožňuje fiktivno.

Foucault hledá diskurz jako podmínku jazykové selekce, při níž dochází k vytržení referenčního pole z jeho ztotožnění s realitou. Domnívá se, že to, co umožňuje provádět selekci, je právě diskurz. Podmínkou diskurzu jsou takto výpovědi chápány jako události. Báseň jako událost představuje Culler.

Obecně lze tedy diskurz chápat jako skupinu výpovědí patřících ke stejné diskurzivní formaci, která definuje podmínky existence této skupiny výpovědí.

Pojem diskurz Foucault vymezuje proti komplexitě jazyka, jako potenciálu nekonečného množství možných promluv, jako pole diskurzivních událostí, které je tvořeno všemi skutečnými výpověďmi. Do té míry je diskurz společnou rovinou pro diskurz běžné mluvy, literární diskurz a pro jakýkoliv jiný libovolný diskurz.

Základní analýza v takto vymezeném poli se týká charakteru výpovědi. K němu lze přistupovat různými způsoby. Prvním je analýzou jazyka, která se ptá na pravidla, již

výpověď tvoří, a proto mohou tvořit i další výpovědi stejného řádu. Druhý přístup se ptá proč se na konkrétním místě textu nebo promluvy objevuje právě tato a jen tato výpověď? a takto položenou otázku klade do optiky popisu diskurzivní události. Tedy je zřejmé, že popis diskurzivní události v sobě spojuje sémiotickou i pragmatickou rovinu jazyka, zatímco analýza jazyka vychází primárně z pravidel určených jazyku.

Takto se dostáváme k pojmu pragmatika. Ovšem s tímto pojmem lze spojovat analytickou filozofii L. Wittgensteina, Austina i Searla. Obecně se pragmatická lingvistika jako vědecká disciplína nachází na pomezí lingvistiky a filozofie. Zabývám se řečovými akty, k nimž lze řadit jak promluvu, tak výpověď. Znamená tedy paradigmatický obrat k praxi, v tomto případě k praktickému užití řeči, zabývá se mj. intencionalitou mluvčího, znakovost a sémantika v pragmatice ustupují do pozadí, pozornost se soustředí na strategie, situace a kontexty výpovědi, rovněž i její účinky, v případě literatury jsou to účinky na čtenáře.

Zatímco tvrzení, že za jazykem je duch (Hjelmslev) se jeví jako dost obsírné, pragmatické tvrzení, že za výpovědí se skrývá intence subjektu, jako vědomé či nevědomá aktivita, je méně abstraktnější. Nicméně u Foucaulte nejde primárně o to, odhalit pozadí výpovědi, ale – velmi zjednodušeně - spíš o to, čím je každá výpověď unikátní. Tedy jde v jistém smyslu o přesné určení existence, která je vázána právě jen a jen k této výpovědi a k žádné jiné, a vzájemně určit charakter výpovědi touto existencí.

Některé výpovědi k sobě váží existenci zřetelně (Popravte ho, Koupím se tehle mercedes), jiné méně, nicméně lze předpokládat, že každá výpověď má nějakou vazbu k existenci, byť by to byla sebemenší nicotnost.

Výpověď je tedy pojímána jako jedinečnou událost, jíž v rovině epistemologické nelze přímo redukovat na jazyk, ani na vnímání, a která je, jako zkušenost v pozici pro nás tvůrčí, existenčně svázána s gestem psaní či s artikulací promluvy, avšak v pozici předmětu, která je pro nás pozicí interpretace, zaujímá setrvalou existenci umožňující interpretaci.

Zde se Foucaultovi zdařilo rozlišit abax-adaxiální dvojdomost pojmu výpověď, tedy vlastnost, jíž zaznamenáváme především u poetiky, jež je zároveň řídicím principem, zkušeností, metodou i předmětem analýzy.

Zároveň je výpověď událostí, která je v ontologické rovině určena situací, která ji vyvolala,

a s důsledky, které podnítila, ale zároveň je svázána s výpověďmi, které ji předcházely a které ji následují, je tedy ontologicky, fenomenálně, rozprostřena mezi jsovoum diskurzu a vědomím a je podmíněna oběma ontologickými kvalitami. Takto lze diskurz chápat jako intertextovost v neliterárním prostředí.

Foucault výpověď analyticky fixuje především k jazyku, proto aby mohl analyzovat elementární vztahy mezi jednotlivými výpověďmi, aby zkoumal posloupnosti, trajektorie a transformace výpovědí, podle diskurzivních regulativů, které jsou vlastní právě jen těmto posloupnostem, pokud nějaké takové jsou, ve smyslu proč právě tato jedna konkrétní výpověď následuje po jisté konkrétní výpovědi, a předchází další zcela konkrétní a nezaměnitelnou výpověď, jako souvislost tvoří gradienty předchozí a následující výpovědi, kam takovou souvislost zařadit. Z toho se zdá, že diskurzivní posloupnost lze chápat analogicky ke kompozici textu, nicméně posloupnost diskurzu je určena jinými faktory, a ty jsou spíše vnější, než tvůrčí, jak je tomu u kompozice.

Zda lze z vazby posloupností něco přímo odvodit, např. že výpověď je strukturována pokrytectvím, k tomu se Foucault v tomto bodě analýzy nevyjadřuje, a konstituuje pojem diskurzivní formace.

Přístup lze zhruba přiblížit vysvětlením, že ve dvou dvojicích výpovědí (zastřel to ho / ustřelte mu hlavu) a (Dejte mu najíst / ať se teda nacpe) nezkoumá rozdíly uvnitř těchto dvojic, jež by nás zajímaly v rámci poetiky, ale rozdíly mezi dvěma typy výpovědí, jako událostmi určitého druhu.

Již na této rovině prvního diskurzivního regulativu je vidět, jak se básnický jazyk míjí s běžnou mluvou, neboť verše, či názvy básní jako Zastřelte ho knedlíkem!, nebo Vrať se do guláše! jaksi procházejí nepřekročitelnou hranici diskurzu. Moment difference mezi jazykem a mluvou tedy musí předcházet prvnímu diskurzivnímu regulativu neboť ten již reflektuje distinktivní rysy.

Ve snaze nominalizovat tyto takto zformované skupiny – čili diskurzivní formace, Foucault rozvíjí řadu hypotéz, např: výpovědi, různé ve své formě a rozptýlené v čase, tvoří celek, jestliže odkazují k jednomu a témuž objektu. Domnívá se, že pro individualizování skupin výpovědí bychom měli definovat pole strategických možností – a to celkem zdá se by mohlo v určitých rysech odpovídat našim kontrastním jednotkám: psaní a mluvě, to, čím je možné je jednoduše definovat, je zcela odlišné pole strategických možností, v němž realizují svou výpověď.

Foucault vytvářený ří jakýsi předběžný model diskurzu má spíš tvar vložky, než kruhu nebo čtverce. Vložka jednoho diskurzu skvěle zapadá do svého pole, ale v druhém poli se rychle rozpouští v posměchu. Toto uvědomění nám umožňuje přijmout druhý předpoklad:

analýzu systému rozptýlení. Systémy je obtížné popsat zevnitř, lze ale přibližně postřehnout jejich rozptýl v potenciálním nekonečnu jazyka: výrazy, které jsou bytostně básnické nebo běžné, výrazy, které jsou již kontrastní.

Strategické pole diskursivní formace Foucault sleduje v několika směrech: formování objektů; formování modalit vypovídání, formování pojmů a formování strategií.

Již se se dotkli toho, že zejména v rovině formování modalit vypovídání, by bylo možné analyzovat poezii kategoriemi diskurzu. V takovém metodickém případě by však mělo platit, že nejde o to vztahovat různé modalities vypovídání k jednotě subjektu – „ať už by šlo o subjekt chápaný jako čistá zakládající instance myšlení, nebo jako empirická funkce syntézy“¹⁰⁶ Přímo by mělo jít o ontologicky jiné uplatnění vložky diskursu: „Místo, aby ukazovaly k syntéze nebo k jednotící funkci subjektu, manifestují různé modalities vypovídání v této analýze jeho rozptýlení. Rozptýlení do různých postavení, do různých umístění, do různých pozic, jež může obsadit či získat v rámci působení v diskursu.“

(FOUCAULT, 202, 86)

Nicméně takový přístup předpokládá systém vztahů, minimálně mezi básní a čtenářem, a zcela nepřipouští syntetickou aktivitu vědomí, mlčícího a předcházejícího každou promluvu, což v poezii zjevně neplatí, neboť zde naopak je nápadná specifická koncentrace vědomí, poezie je především fenoménem výrazu, řeči a básnického výkonu, nic na tom nezmění, že pro interpretaci básně lze hledat různá pole pravidelnosti pro různé pozice subjektivity. Nicméně lze souhlasit s východiskem, že by poezie chápaná jako diskurs byla souborem, v němž lze určovat rozptýlení subjektu a jeho nespojitost se sebou samým.

Zde by zřejmě šlo především o to, že z poezie lze vyloučit jak (hláskový) text, tak transcendentální poznávající subjekt, avšak že i takto se odvíjející esence má pravidla svého výskytu, cosi jako své plátno temnoty probouzející vnitřní nutnost hledat reflektovanou artikulaci. Tomu by odpovídala i základní strategie poezie, jejíž genealogii jsme již naznačili, ta se nezakládá ani na hláskové struktuře, ani na poznávajícím subjektu, spíše na jistém momentu, který je vnímán jako básnická situace, z něj pak postupně klíčí to, co postupně může být označeno za literaturu; je pak otázka zda tento moment může být pramenem jak básnické situace, tak běžné výpovědi, tedy zda potenciál diferenciací (která

¹⁰⁶ FOUCALT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 86

se bude realizovat až z jistým odstupem) je umístěn již před vznik tohoto momentu, nebo až za jeho vznik.

V rovině formování objektu by byl zřejmě diskurzivní přístup k poezii naddimenzovaný, neboť literaturu je vázána především na knihu, a i zeď, nebo povrch vozovky, nebo tričko, na němž je vytištěna báseň, jsou pokračováním knihy, neboť jsou to texty přetištěné z knihy, která ve většině případů vyšla, jen vyjímečně nikoliv, tedy tato rovina snad může být převedena na otázku co je to literatura?, aniž by došlo k fatálnímu nárůstu neřešených problémů.

Obecně z Foucaultovy úvahy o diskurzu vyplývá, že otázka, již si klade, může být, podle jakých pravidel je jedno literární dílo hodnoceno na základě hypotéz o životě (a podle jakých pravidel mu tyto hypotézy propůjčují literární hodnotu), zatímco jiné dílo je posuzováno, např. z hlediska atribuce. Jak tato kritéria spolu souvisí, na jakém základě získávají prioritu, může být náplní diskurzu o literatuře. Avšak jak se pak dostaneme k zodpovězení našich otázek?

K možným vztahům mezi jazykovými druhy Foucault uvádí některé možnosti, jak mohou být uspořádány a jak mohou probíhat gramatické analýzy a jaké formy následnosti jsou možné mezi analýzami původního jazyka, a analýzami projektovanými umělým jazykem. Tato různá uspořádání jsou předepsána vztahy, jež lze pozorovat mezi teoriemi atribuce, artikulace, označování a derivace. Tyto operace pak rovněž ukazují, že literatura a teorie literatury a samozřejmě i běžná mluva se definují na třech rozdílných základech, na třech rozdílných souborech kritérií; mohou případně ukázat jaký je vztah literatury k jiným oborům lidské činnosti.

Zde se, v jiné souvislosti vrací otázka poslání literatury, je spíš literatura hodnotou sama pro sebe, jak většinou zdůrazňují autoři, anebo má literatura smysl je pokud formuje společnost kulturním přesahem? Např. Chaloupka strýčka Sama (Stoweová) a úloha této knihy v boji proti otroctví, nebo Harry Potter (Rowlingová) a jeho kulturní fenomenalita? Lze najít nějaké vodítko, nějak objektivizovat situaci? Proč právě Chaloupka strýčka Sama, Harry Potter. Jakými cestami vedou možné záměny formy, nebo změny v poli aplikace?

To, co by mohlo odhalit hlubokou kompatibilitu odlišných, zdánlivě protikladných

systemů, jsou podle Foucaultu otázky: Jak jsou (ve formě alternativního výběru, modifikace nebo substituce) současně nebo následovně možná různá pojetí slovesa „být“, spony, slovesného kmene a ohebných koncovek (díky teoretickému schématu *atribuce*); jak jsou možná různá pojetí fonetických prvků, abecedy, vlastního, podstatného a přídavného jména (díky teoretickému schématu *artikulace*); jak jsou možné různé pojmy pro vlastní a obecné jméno, ukazovací zájmeno, jmenný kořen, slabiku či zvukové vyjádření (díky teoretickému segmentu *označování*); jak jsou možné různé pojmy pro původní a odvozený jazyk, pro metaforu a tropus, pro básnický jazyk (díky teoretickému segmentu *derivace*). (srov. FOUCAULT, 2002, s. 95)

Tyto operace v tomto smyslu bychom při posuzování vztahu literárního jazyka a běžné mluvy tedy rozhodně neměli minout. Jejich cílem by mělo být uvolnění předpojmové roviny – básnického jazyka a běžné mluvy – a toto předpojmová rovina by neměla odkazovat ani k horizontu ideality, ani k empirické genezi abstrakcí. Velmi stručně řečeno, měla by objasnit pravidla, nebo spíš podmínky, v literatuře, v diskurzu o literatuře a v běžné mluvě, respektive výpovědi, které určují, že padne-li v těchto třech polích slovo růže: v prvním to bude přítelkyně, v druhém to bude obraz, v třetím ilokuce; a zároveň by se měl načrtnout možný rámec vztahů mezi těmito třemi velmi odlišnými pojetími; k tomu se pak v Archeologii vědění naznačuje, že v pozadí těchto třech podmínek je hra pojmů a bohatých transformací. Pravidla formování pojmů jsou pravidla, která se neformují v mentalitě, nýbrž v diskursu samém – nemohou tedy určit, proč tvůrce vytvořil v kontextu pojem, který vytvořil, ale proč se přesně tento pojem vynořený v jednom poli může jevit v těchto a ne jiných světlech, zatímco v druhém poli se může a nemůže jevit ve světlech zcela jiných.

Zda-li takový přístup může zodpovědět otázku, proč někteří kritici nebo teoretici věnují pozornost jistým složkám literárního díla a jiné opomíjejí, což autoři jako Robbe-Grillet s jistým odstupem kriticky komentují, to v tuto chvíli ještě nemůžeme posoudit

Zbývá nám ještě poslední kategorie diskurzivní formace a to je formování strategií. Mezi takové strategie můžeme počítat i odmítnutí Baudelaira: respektive témata, nebo teorie, které toto odmítnutí formovaly. Ovšem Foucaulta zajímá, zda existuje nějaká nutnost, která tyto dobové diskursy o literatuře činí nevyhnutelnými, doslova postupně uvádí na jejich místo, jako by byly ve skutečnosti řešením problému... (srov. FOUCAULT, 2002, s. 95) tedy jaké byly body ohybu diskursu, které uzavřely pole možných rozhodnutí před Baudelairem, jaké instance se na tomto procesu podílely

Základní výklad pojmu diskurs, který Foucault realizuje v Archeologii vědění uzavírá dokazováním jsoucnosti pojmu diskurz, a to tak, že čtyři systémy formování (objektu, modality výpovědi, pojmu a strategie) jsou ve vzájemné závislosti a podmíněnosti, nejsou analytickými kategoriemi ex post, jsou spíše vlastnostmi diskurzu.

Hlavní rysy tedy spočívají v tom, že se mění geometrie analýzy, nejsou již žádné kruhy vzdáleností, ale rozptýlené vločky, a pak, těmito analýzami lze ukázat, že důvody zavržení Baudelaira nepřišly z nějakého esenciálního ticha, ale ze systematického křiku diskurzivních formací.

V konečné fázi je diskurz konstituován souborem výpovědí, pokud jim lze připsat specifické modality existence. Přičemž diskurzivní formace je přímo konstituována jako zákon těch řad znaků, jež lze chápat jako výpovědi, tím je „diskurz definován jako skupina výpovědí, která patří k jednomu systému formace.“(FOUCAULT, 2002, s.165) Analýza diskurzivních formací je tak konečně chápána jako popis výpovědi.

4. 4. CO JE TO VÝPOVĚĎ?

Slovo diskurs by tedy mělo sloužit jako hranice a obal termínu výpověď.

Východiskem teorie výpovědi je přesvědčení, že výpověď je něco jiného a něco víc, než jen čiré seskupení znaků.

Podle Foucaulta výpověď nelze individualizovat pomocí modelů gramatiky, logiky nebo analytické filosofie. Považuje za prokazatelné, že definování výpovědi se nepřekrývá ani se strukturou tvrzení, ani s gramatickou konstrukcí věty a ani pomocí formulace řečového aktu, neboť je běžné, že kompletní akt formulace se skládá z většího počtu úplných výpovědí. Oproti těmto figurám je výpověď chápána jako jemnější, určitelná v menší míře a slaběji strukturovaná.

Absence strukturální kritérií výpovědi jako jednotky, pak vede Foucaulta k tomu, aby ji definoval jako funkci existence, jež sice je vlastností znaků, ale která vůči jednotkám jazyka působí vertikálně a křížuje tak oblast struktur, které odkrývá v čase a prostoru. Tato funkce je dána podmínkami, za nichž poskytuje existenci skupině znaků.

Takto je možno určit Báseň stromečkovým písmem jako básnickou výpověď, a pokud bychom někdy v budoucnu vyvázali pojem literatura s jeho etymologickou podmíněností přítomností litery, jako znaku verbální struktury diakritického jazyka (případně bychom pojem litera přenesli na básnické sémiologické systémy), a definovali pojem literatura prostřednictvím pojmu básnické výpovědi, mohli bychom i v tomto případě mluvit, kromě o poezii, i o literatuře.

Tedy pokud přijmeme že: „...výpovědi neexistují v tom smyslu, v jakém existuje nějaký jazyk a spolu s ním soubor znaků“(FOUCAULT, 2002. s. 130), pak se tím potvrzuje hypotéza, s níž jsme do básnického jazyka zahrnuli poezii stromečkového písma a dalších písem: jazyk a výpověď nejsou na stejné rovině existence.

Podmínkou výpovědi, respektive její individualizace, je, aby řada znaků obsahovala „něco jiného“, specifický vztah, který se týká jí samé, nikoliv její příčiny, ani jejích prvků. Tato invence je rovněž v kostce principem funkce vypovídání. Definovaná podmíněnost pak v jistém smyslu nominalizuje výpověď k pojmu literární hodnota; literární hodnota díla, které neobsahuje výpovědi, ale kopie výpovědí, je zanedbatelná.

To, k čemu se výpověď primárně vztahuje, je chápáno jako prostor korelací výpovědi. V souladu s charakterem diskurzu se nejedná o konkrétní pojmovou předmětnost, jako spíš soubor oblastí, v nichž se může výpověď vyskytovat. Souřadnicová soustava, s níž lze výpověď spojovat, je tvořena spíše zákonem možnosti a pravidly existence, než jednotlivými věcmi, jevy etc. Jakoby v charakteru výpovědi převažovalo bytí nad jsoucnem. Rámcově může jít například o to určit, zda hranice výpovědi prochází skrze větu, anebo zda se drží hranice věty.

V jiném, širším, pohledu na operační pole funkce vypovídání, nahlíženého jako přidruženého pole, se okamžik bytí a jsoucná mění ve prospěch jsoucná: Výpověď činí z vět a znaků přidružené pole koexistencí, a jen potud je výpověď výpovědí, pokud je součástí komplexní sítě konstituované řadou jiných formulací, nebo k nim odkazuje; jinými slovy: výpověď se může vyskytovat pouze v diskurzu, jen pokud je součástí nějaké řady nebo souboru. Izolovaná věta zůstane větou sama o sobě, ale cosi jako izolovaná výpověď, je nemožnost. Takové chápání výpovědi má u Foucaulta kauzální rozměr: „Obecně lze říci, že sekvence lingvistických prvků je výpovědí, pouze je-li ponořena v poli vypovídání, kde se potom objevuje jako jedinečný prvek.“ (FOUCAULT, 2002, s. 151) Na pozadí těchto zjištění se ukazuje smysl básnické zkratky jako výpovědi velmi ostře: nejen že má implikovat maximální hutnost sdělení, má reprezentovat co nejširší, nejlépe nekonečné, pole koexistencí, jež je však zkratkou uspořádáno do nekonečna.

Rovněž Báseň stromečkovým písmem patří do komplexního pole výpovědi: jsou to výpovědi se smutným koncem

Typickou vlastností výpovědi je její orientace na subjekt, který nelze redukovat na žádné lingvistické prvky, včetně gramatického prvku první osoby. Nelze jej ani ztotožnit s autorem výpovědi; v řadách vypovědí, které konstituují románovou stavbu, se nalézají výpovědi s různou charakteristikou vypovídajícího subjektu, např: subjekt výpovědi. Subjekt výpovědi tedy není orientován na konkrétního jedince, jako spíš na soubor požadavků a možností, které vycházejí ze strategického pole, např. předchozí existencí množství efektivních operací; resp. subjekt výpovědi je zachován charakterem výpovědi. Je to spíše smutek, který byl zmaterializován a trvale působí (jako v našem případě), než autor, co propůjčuje subjektu výpovědi jeho bytnost, přesněji je to určité a prázdné místo smutku, jež může být účinně vyplněno rozmanitými jedinci. Toto se nazývá specifickou pozicí vypovídajícího subjektu, touto pozicí může být, a bývá, specifický druh vůle. Výpověď je potud výpovědí, pokud může určit pozici subjektu, tato pozice je v rámci textu mírně proměnlivá, v tom smyslu, že ji lze akcentovat. Popis výpovědi pak spočívá spíše ve stanovení této pozice, již může každý jednotlivec zaujmout, aby byl účasten na místě

subjektu výpovědi, než v popisování vztahu mezi autorem a tím, co napsal.

Mezi podmínky výpovědi patří materiální existence. Tato podmínka pak přináší závažné tvrzení: „Věta, ačkoli složena ze stejných slov, obdařena naprosto stejným smyslem, zachovávající svou syntaktickou i sémantickou totožnost, nekonstituuje tutéž výpověď, je-li artikulována někým v průběhu konverzace či vytištěna v románu.“ (FOUCAULT, 2002, s. 154). Výpověď charakterizuje režim opakovatelné materiality. Ten je v případě básnického jazyka a běžné mluvy pochopitelně nepropojitelný, zde máme dva odlišné režimy opakovatelné materiality.

Na základě uvedených charakteristik je výpověď popisována jako modalita formulace, která formulované skupině znaků umožňuje koexistovat se skupinou objektů, konkretizovat pozice jakémukoliv subjektu, situovat se mezi dalšími verbálními performancemi, a případně i disponovat opakovatelnou materialitou.

Takto chápaná výpověď, respektive formace výpovědi, která patří k jednomu systému formace, pak konstituuje diskurz; tak tedy můžeme hovořit o literárním diskurzu jako o diskurzu o literatuře, avšak i o literárním diskurzu jako o literárním jazyku, stejně jako o principu intertextuálního literárního jazyka, nebo principu distribuce kulturních hodnot v básnickém textu – neboť výpovědi těchto diskurzů se nemísí, a to ani v případě absolutní lingvistické, gramatické a logické shody.

Konečně lze soudit, že básnický jazyk je samostatným diskurzem, jehož funkce je komplexní.

Stejně jako skrytá, není výpověď ani viditelná, konstatuje Foucault, rovina vypovídání se nachází na samé hranici řeči. Její neviditelnost je dána tím, že výpověď se jednoznačně váže k promluvě, nikoliv k jazyku, který se v ní uplatňuje, proto ji taky nevymezuje vztah označujícího a označovaného, ale jak patří k autorovu kánonu, element její možnosti vynoření se v řeči, modalita jejího zjevování; nicméně v poetice existuje celá řada možností, jak realizovat ekvivalenci jazyka jako element roviny vypovídání.

Otázkou je, zda hranice řeči je v básnickém jazyce a v běžné mluvě identická, stejně relativní, stejně reaktivní. Jinými slovy: princip výpovědi netkví ve skladbě podmět-spona-predikát, ani v systematickosti tvrzení, ale v průlinčité membráně, již chápeme jako okraj výpovědi, která povoluje do výpovědi proniknout těm a těmto pojmům, ale jiným pojmům již nikoliv.

Tato membrána je skutečně spíše intuitivně tušena, než zřetelně narýsována. V tomto smyslu autor poukazuje na to, že situace nespočívá jen v trvalém průřezu tichem, jež je

principem průlinčité membrány, avšak zejména v působící funkci vypovídání, jež průchod membránou řídí a organizuje.

Takový rozdíl je možné ilustrovat na různých popisech srdce: v některých je krev do srdce libovolně tlačena, v jiných je nasávána zevnitř. Mez výpovědi a ticha tedy není jen čistě transcendentní, je i arbitrární. Pokud by tedy Bouškova otázka měla mířit k tomu: že si básník není jist, odkud pochází jeho řeč, fundamentálně tak poukazuje na první, transcendentní možnost, nicméně tím jaksi kategoricky zanedbává Kantův imperativ. A samozřejmě tím poukazuje na všechny možnosti a diskurzu a výpovědi, jež jsme zaznamenali.

Nicméně Foucault soudí, že přes svou skrytost a neviditelnost, výpověď představuje určitý pozitivní moment, tedy moment, který je jasným faktem, a nikoliv teoretickým konstruktem a to je onen moment, kdy se neváhá označit za pozitivistu. Tento koncept od něj přebírá i Culler, jenž jej však bohužel detailně nerozebírá, nicméně tam, kde Culler vynáší tento pojem – pozitivita výpovědi, je nejspíš pravděpodobné, chápat jej v tomto významu – v důsledku to znamená, že skrze výpověď se rozvíjí svoboda subjektu, dílo lidského bytí, otevřenost vůči transcenci, ovšem v mezích a limitech diskurzu. V těchto místech teorie výpovědi se jasně rýsuje příklon k pragmatismu řeči od jasně vymezeného strukturálního pojetí jazyka. Přestože hlavním rozlišujícím prvkem výpovědi je princip diferenciaci, jako metoda klasifikace prvku jeho odlišností v soustavě souřadnic. Tato pozitivita je pak hlavním argumentem pro to vidět ve výpovědi básnického jazyka skutečnou formu invence, skutečnou samostatnou entitu, a nikoliv teoretických konstrukt projektovaný interpretací na jakýkoliv libovolný text.

I přes tato vymezení podle Foucaulta platí, že diskurzivní formace působí zároveň na frázování ve vzájemném proplétání diskurzů. Znamenalo by to to, že v knihách se může mísit básnický jazyk s diskurzem běžné mluvy, což konstatuje i Culler. Dochází k tomu však za předpokladu, že toto mísení musí být diferenciováno oproti změně charakteru výpovědi s identickým obsahem.

Takové mísení poněkud limituje mnohé slibné předpoklady, které jsou spojeny s funkcí strategického pole diskurzu. Naopak směřuje k hodnotě výpovědi jako takové, schopnosti cirkulace, možnosti transformace, snad i v umění takové transformace výpovědi dosáhnout, nikoliv jako doplňkové interiority výpovědi, ale jako uvedení pravidel zjevování a podmínek přivlastnění do jejich funkce nastavením příslušné exteriority – v tom by se měla již ukazovat přítomnost moci, respektive v našem případě moci nad

rukopisem.

Myšlenku lze generalizovat tak, že pole výpovědi není popisováno jako překlad vnitřních stavů, avšak je přijímáno jako místo událostí, vztahů, modifikací etc. nikoli jako stopa něčeho jiného, ale jistá praxe. Rovněž i Cullerova definice poezie počítá s básní jako s událostí, nikoliv jako s přepisem vnitřních stavů.

Takto popsaný soubor výpovědi poukazuje k výjimečnosti a neopakovatelnosti výpovědi, která mj, podléhá zákonitosti sebenaplnujícího proroctví: jednou vyslovená věc již podléhá jinému systému vztahů. Právě výjimečnost jedinečné výpovědi, která vykazuje výjimečnou exterioritu, aditivitu i rekurenci vede Foucaulta k tvrzení, „že analyzovat diskursivní formaci tedy znamená zpracovávat soubor verbálních performancí, na rovině výpovědi a ve formě pozitivivity, jež je charakterizuje; či stručněji znamená to definovat typ pozitivivity diskursu.“(FOUCAULT, 2002, s. 192)

Tato pozitivita je chápána jako členěný, mezerovitý útvar, jenž není popisován ve vztahu k intenci či subjektu, ale podle rozptýlení, jež nejsou opakujícím se opisem jednoho, ani stopu počátku, jsou však vybaveny polem předchozích prvků, jež dokáží reorganizovat a redistribuovat podle nových vztahů.

Analýzou pozitivivity je pak analýza vzácnosti, jež je založena nikoli transcendentně, ale v rámci funkčních vztahů a kumulací předchozích prvků. Takto vymezená pozitivita charakterizuje jednotku výpovědi v průběhu doby, šířeji, než individuální dílo.

Neumožňuje nám zhodnotit, kdo z básníků zůstal věrný svému nitru, ale umožňuje ukázat, kde není pokračovatelem Charlese Baudelaira, nebo že minimalismu, přes exkluzivitu a vytříbenost, jimiž je obdařen z akademických pozic, bojkotuje čtenáře a pravděpodobně i výpověď samotnou etc.

Pozitivita diskurzu definuje vymezený prostor komunikace. Všichni tito pánové, říká Foucault, kteří se navzájem znají, ignorují, nebo kritizují .. nekomunikují pouze logikou tvrzení, umíněností formulace etc., komunikují formou pozitivivity svého diskurzu.

Na tomto poli rovněž zřejmě, vědomě či nevědomě, probíhá nejpodstatnější část střetu různých škol a solitérů. Z tohoto pohledu, jako pole, v němž lze uplatnit formální, žánrové identity, transformace pojmů etc., je pozitivita diskurzu chápána jako historické a priori. Toto apriori podstatně rozšiřuje komplexní objem diskurzu oproti jeho rozptýlenému nominálnímu povrchu a zakládá systémy výpovědí, pro něž Foucault navrhuje pojem archiv, jako zákon toho, co může být řečeno, jako systém, který vládne zjevování se výpovědí jako singulárních událostí.

4. 5. MOŽNOSTI ONTOLOGICKÉ A EPISTEMOLOGICKÉ DIEREZE

Několikrát jsme zdůraznili, že poetiku lze vnímat různými způsoby: jako tvůrčí princip, zkušenost, metodu i předmět analýzy, to samé se však týká i samotné promluvy, jak vyplynulo ze studia poznatků.

Vědomí, že promluva se může jevit jako tři různé ontologické řády: jako látka, tvar, výpověď, se pokusíme v rámci maličkého experimentu experimentálně na ukázce z textu M. Prousta. Je to postup sice účelový, ale metodický, a ušetří čas i práci.

Marcel Proust napsal v třetí knize *Hledání ztraceného času*: „Promluvy Jupienovy – (...) – byly však velice pěkné. Rozpoznal jsem u něho totiž brzy výjimečnou inteligenci, s níž souvisela možná i ta výraznost očí zahlcující celý obličej (...), a v této inteligenci se zračilo jedno z nejpřirozenějších literárních nadání, jaké mi bylo dáno poznat, v tom smyslu, že aniž měl pravděpodobně nějaké vzdělání, ovládal nebo si jen s pomocí několika narychlo přečtených knih osvojil nejdůmyslnější obraty jazyka. Nejnadanější lidé, které jsem znal, zemřeli velice mladí. Proto jsem také byl přisvědčen, že Jupienův život skončí brzy. Byla v něm dobrota a soucit, nejjemnější a nejušlechtlejší city.“¹⁰⁷

Jistě tu nemáme vědecky podložený výrok, nicméně je zde kognitivní soud s kulturním významem. Tento kognitivní soud znamená tu důležitou okolnost, že Proustem, jako spisovatelem, jsou určité promluvy běžné mluvy vydávány za signifikantní promluvy literárního talentu, jde tedy o jistou ukázkou poetické funkce přímo v jazykovém prostředí běžné mluvy; toto se děje bezesporu fiktivně v rámci fikční výpovědi.

Tento soud je uveden v souvislosti s jedním konkrétním výrokem vestaře Justiena „Však vy byste je mohli mít taky, kdybyste chtěli, a možná byste jich mohli mít dokonce víc než oni, jenomže vy si na tohle všechno nepotrpíte.“ (PROUST, 2012, s. 16)

Zde, jak uvidíme, pro uvedení promluvy na režim literárního talentu, není rozhodující diskurz, ani formální struktury, ale kontext a především intence promluvy. Promluva se týká spřežení koní stojících ve dvoře a je adresována staré kuchařce Františce, která ovšem

¹⁰⁷ PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času*. Praha: Rybka, 2012. ISBN:978-80-87067-63-5, s. 18.

nepromluví ani slovo. Je jím myšleno, že rodina, kde slouží Františka, by rovněž mohla vlastnit spřežení koní, avšak nepotrpí se na to.

Jiskru k výroku zažehne Františčin pohled na čekající koně, respektive moment čekání v počátku nebo počátek v čekání, a proto můžeme směřovat situaci ontologicky v platónském duchu, neboť tento triangulární moment počátku v čekání, který je jiskrou promluvy a zároveň však i narativu fikce, nemůže být založen ontologicky jinak, než že je zaměřením ideje. Respektive, že tato promluva (v pojetí diskurzu výpověď) pasovaná na promluvu literárního talentu, a zároveň narativ v jedné znakové formulaci, jsou projevem jisté interference, jejíž ohnisko tkví ve světě idejí. Aby se věc zkomplikovala, tento počátek čekajících koní, jež je jiskrou k výroku, je doprovázen touto okolností: „Ukázala Jupienovi na zapřažený kočár, jako kdyby chtěla říci: „Krásný koně, co!“, ale zároveň si pro sebe bručela: „Takový starý herky!“; a ukázala na něj hlavně proto, že věděla, že jí na to odpoví, s rukou u úst, aby ho slyšela, i když to řekne polohlasem.“(tamtéž) Čili jistá vznešenost, jež může být kladena na pasování promluvy vestaře na promluvu mimořádného literárního talentu, je okamžitě v zásadě zcela ironizována dvojsmyslným gestem, které rovněž ironizuje promluvu / výpověď, a dává jí možný význam: však můžete mít taky takový herky, ale vy o ně nestojíte.

Přesto bychom námi sledovaný vyslovený výrok vestaře mohli chápat mj. jako epideiktickou deklaraci proto, že vestař slůvkem *vy*, zvýrazněným na úrovni *écriture* kurzivou, kuchařku ztotožňuje s rodinou, která ji zaměstnává, což není zcela v souladu se sociální normou, zároveň oceňuje tento celek rodiny, tak, že umožní staré kuchařce odpovědět tichem, tedy gestem, jehož význam byl přibližně: „Každý má svůj způsob, tady je v lásce prostota.“(tamtéž), což je již čistá fikce, čistý narativ, mimochodem velmi věrohodný. A vzhledem k oné okolnosti, v níž se mívá popis koní jako krásných s pojmenováním herky, by tento epideiktický soud zůstal epideiktickým soudem, i kdyby tyto koně do rána posli.

K takovým asi úvahám nás vede prvotní dojem. Z hlediska našeho cíle je důležité, že představa „přirozeného literárního talentu“ získává nějaký konkrétní tvar poetické funkce jazyka. A ta jak se můžeme přesvědčit je dána především situačním kontextem, v němž vyniká intence promluvy, a pak dvojznačností, jež z něj plyne. Podstatné je, že inkriminovanou větu zde máme třikrát. Jednou jako aktérský výrok vestaře (pojmenovaný jako promluva, jíž má v citovaných teoretických textech však hodnotu výpovědi), jednak jako promluvu vypravěče, a rovněž jako narativ autora. Je tedy obzvlášť praktická tím, že ji máme ve všech součinnostních expozicích, jež studujeme: jednou jako výpověď a jednou jako literární promluvu, jednou jako výraz jazykové kompetence a jednou jako výraz literární kompetence, navíc současně jako narativ fikce. Zde tedy nám jakoby oba naše

předměty vědeckého zájmu splývají v jeden. Dává nám to možnost uvažovat o teorii relativity, a to skrze roli přesvědčení, jež se zde zdvojuje, kmitá na určité relativní frekvenci, srovnatelné s funkcí c^2 , jako určitý korelát této funkce v oblasti sémantiky, přičemž fázový posun, o který zde jde, a který způsobuje relativní časovou trhlinu, je dán ontologickou diferencí mezi jazykovou a literární diferencí, zde se prokazatelně vyskytující v jednom jediném kvantitativním bodě, totiž námi opsané větě z Prousta..

Co je zde literární kompetence, o níž snad vzhledem k Proustově prestiži nemusíme pochybovat? Lze retrospektivně rozklíčovat její předmětnost – pokud zde máme zaměření, historickou i rozvrstvenou intencionalitu?

Jakým typem promluvy je inkriminovaná věta, ať již skutečně pronesená, či vymyšlená autorem jako názorná ideace typické promluvy?

Co předně nás přímo udeří, je nápadná deixe a nápadná funkce, pro Austina podezřele moralizujících sloves a pochybných podmiňovacích vazeb. A věru, kdo by toto od „přirozeného literárního talentu“ čekal? Ve větě, ve které je šest zájmen, fakticky chybí podstatné jméno, a prakticky všechna slovesa jsou v kondiciálu, kromě slůvka nepotrpíte, které je zde nositelem epideiktického soudu, potvrzením kvalit.

Zjevně nás to odkazuje k tomu, že základním charakterem promluvy je její intencionalita, než cokoli jiného. Což by znamenalo obrátit svou pozornost k dílu Johna Searla a k oblasti filozofie jazyka vůbec. A pak pochopitelně je tu Barthes, který konstatuje pro nás důležitou okolnost. A to hned v první větě Nulového stupně rukopisu: „Hébert nezačínal nikdy žádné číslo „Otce Duchéna“ jinak než několika „sakry“ a „hromy“. **Tyto hrubosti nic neznamenal, ale cosi značily.** Co? Celou revoluční situaci.“¹⁰⁸

Je to tudíž příklad „rukopisu“ (l'écriture), jehož funkcí není už jenom sdělovat nebo vyjadřovat, ale zaznamenávat cosi, co je za jazykem, co je zároveň historie i to, na které straně v ní stojíme.

Z tohoto hlediska je důležité uvědomit si jeden podstatný kontext, jímž není popsána situace, avšak rozumění obou aktérů. Františka žije s rodinou v symbióze, která možná není sociálně přípustná, ale jako cítěná a prožívaná je reálná, a to si vestař dobře uvědomuje. Po přestěhování do dotyčného domu, na jehož dvoře se scéna odehrává, ona Františka mohla uchradnout steskem po předchozím místě své služby, avšak: „Františčin

¹⁰⁸ BARTHES, Roland. *Kritika a pravda..* Liberec: Dauphin, 1997. ISBN 80-86019-53-5, s. 9.

stesk byl rychle vyléčen právě Jupienem, neboť ten jí poskytl požitek zrovna tak intenzivní a přitom rafinovanější, než kdybychom si opatřili kočár (...) Jupien dokázal totiž pochopit a kdekoho o tom poučit, že pokud nemáme ekvipáž, pak jen proto, že nechceme.“

(PROUST, 2012, s. 17)

Přesto, jak je zkoumaný narativ, totiž fikční výrok vestaře gramaticky mlžný, syntakticky zastřený, zdánlivě nepodstatný, má mohutný, léčivý, přímo transcendentní účinek. Celou záležitost to však evidentně komplikuje: nejen že se zdá, že si Proust protičeří, ukazuje se, že možný vztah mezi jazykovou a literární kompetencí nebude snadné přímočaře hledat v gramatických strukturách a schématech, ale spíše ve funkcích jazyka, v jeho nasazení, orientaci, v jeho metafyzickém předpokladu. Ale pak by to ovšem naše úvahy mohlo vést k nečekanému nahrazení pojmu jazyková kompetence pojmem jazyková performance, a tedy ke zkoumání možných vztahů mezi literární kompetencí a jazykovou performancí, a nebo ještě spíše ve vztahu k jakémusi třetímu stavu, o němž ještě nevíme, jak jej pojmenovat, ale který bytuje někde mezi jazykovou kompetencí a jazykovou performancí.

Zabývat se v této práci analýzou Hledání ztraceného času se všemi nutnými záležitostmi a procedurami je nemožnost. Pokusíme se alespoň vytyčit, vymežit nějaký jasnější horizont, z něhož bychom mohli posuzovat onen výrok vestaře Justiena. Tedy, cosi jako narativní fundament a fundament přisouzený postavě vestaře.

To, co hledáme je přitom povaha nevyjádřené předmětnosti, a její artikulace, která měla tak blahodárný vliv na život kuchařky Františky. Pátráme tedy po smyslu a významu tohoto jednoho sdělení, a to na třech výše zmíněných rovinách, mezi nimiž je ontologická diference, a to jsou aktérský výrok vestaře, promluva vypravěče, a rovněž narativ autora. tyto tři ontologické roviny jsou vloženy je jedné znakové formace, jíž lze interpretovat na těchto třech ontologických úrovních.

Překvapivě se lze domáhat pomoci u J. Austina, jenž zaznamenal jistý průlom do zkoumání jazyka a promluvy v praktickém fungování, a předznamenal tak a otevřeně inicioval obrat k jazyku jako změnu v dějinách filosofie. Cílem jeho práce není ani tak metodika pro ideální přesnost vyjádření, a kritika neplnění této přesnosti, jako jím je bystrost získaná prostřednictvím zaostřeného vědomí pro slova a namířená k vnímání jevů a uvědomění si složitost života, vesmíru a vůbec.

Jedním z jeho ústředních témat je skutečnost, že slovy je možno nejen něco sdělovat, ale i něco udělat. Konstatovali jsme již, že v námi pozorované promluvě se spíše něco děje, než sděluje – už z povahy slov, která nic přímo označují. Výsledkem tohoto dění je vyléčení Františky z churavosti. Ovšem, co je zde ve skutečnosti uděláno slovy a jak? S jakým se zde setkáváme typy promluvy? Bez ohledu na to, jaké byly znalosti jazyka

v Proustově době jazykových her, k nimž obrátíme pozornost záhy.

Promluvy, které něco dělají, Austin popisuje jako performativní výpovědi. Tyto se odlišují od výpovědí konstativních, kterými se nic neděje, ale které jsou charakterizovány tím, že jsou buď pravdivé, nebo nepravdivé, jsou označeny jako tvrzení.

Výpovědní akty performativní výpovědi jsou charakteristické jednak tím, že nic nepopisují, neoznamují a nejsou ze své podstaty zakotveny v binární opozici pravdivost / nepravdivost, a jednak jsou charakteristické tím, že vyslovení věty znamená vykonání určitého činu. Austin v tomto smyslu deklaruje, že: „Vyslovit výpověď znamená vykonat čin – nemyslí se tím normálně pouze něco říci.“¹⁰⁹ Potud by se zdálo, že Justienova promluva je performativem, neboť vykonala cosi záslužného, nebyla jen pouze „něčím řečeným“.

Jak však vyplývá z podrobnějšího popisu performativu, o performativ se v našem případě zjevně nejedná, absentují zde totiž základní podmínky performativu. Není zde „...konvenční procedura, která má konvenční účinek, procedura zahrnující vypovídání určitých slov určitými osobami za určitých podmínek,“ a chybí osoby a okolnosti, které „...musí být v daném případě přiměřené k tomu, aby se oné speciální procedury, která má být použita, mohlo použít. (srovnání: AUSTIN, 2000, s. 31) Naopak, sociální konvence je zde překročena přiřčením služebnictva k rodině, a to jak vestařem, tak i Proustem, což musíme vzít v potaz, neboť jde ve francouzském prostředí o citlivé, reflextované, téma. Rovněž zde absentují možné nezdary nezdařeného performativu, neboť úspěšné vyléčení Františky se týká jak krásných koní, tak herek. A chybí zde i podstatná jména a slovesa, k nimž by bylo lze proceduru performativu ukotvit. Přesto se promluvou cosi děje, a to cosi záslužného. Vzniklý rozpor se Austin pokouší vyřešit obecnou teorií toho, v jakém smyslu kterákoliv výpověď je zároveň děláním něčeho jiného., a nikoliv pouhým pronášením slov, tedy vnesením pojmu *ilokuční platnost*. Lze tedy soudit, že intence, která je rozhodující faktorem, jenž generuje ontologicky přijatelná jsoucna, je ilokuční platnost.

K tomu je však zřejmě třeba doplnit, že u kontextu je, zdá se, určitým faktorem *korespondence*. Kontext může být zřetelný, ale např. v ukázce z Prousta se hodnotící soud vztahuje k bezprostřednímu výroku vestaře Justiena, a tento výrok je podmíněn přítomností koní ve chvíli, kdy z oken kouká kuchařka, a nebýt těchto koní, a nebýt této korespondující chvíle, zůstal by výrok nepronesen, kontext by zůstal nevyslovený, a nebylo by se čím zabývat na rovině jazyka.

¹⁰⁹ AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Základní filosofické texty. Praha: Filosofia, 2000. ISBN 80-7007-133-8. s. 24

2. ČÁST

POKUS O POETICKÝ POPIS KNIHY M. AJVAZE DRUHÉ MĚSTO

Vzhledem k tomu, že kniha je představována jako fantaskní a surrealistický text, nebo jako iniciační metafora, lze se pokusit, v rámci Cullerova pojmu konvence, o poetický popis díla, v celém rozsahu možností, jež nám metoda, jíž jsme se podrobně zabývali, poskytuje. Včetně fenomenologického popisu vícevrstevné struktury, studie sémiologického systému a struktury vyprávění, implantace poetického vidění skutečnosti, nebo naslouchání řeči tohoto textu jako vytvořené promluvy. Fakt, že text neobsahuje jen věty a odstavce, avšak i verše a sloky, snad umožní posoudit, že zvolený přístup je adekvátní textu. Poetické prostředky pak samozřejmě nejsou čerpány v plné šíři poznatků, jimiž jsme se zabývali, avšak v omezené míře literární kompetence, jíž je schopen autor této bakalářské práce.

Vydání knihy, z něž čerpáme, je elektronickým vydáním z roku 2005, v tomto vydání nejsou uvedeny stránky. Text se jinak shoduje, snad až na drobné editorské zásahy, jež jsem nezaregistroval, s textem 1. vydání z roku 1993.

Jak vyplynulo ze studia teorií, význam může mít celý text i jednotlivá slova, dokonce i jednotlivé fonémy. Tato skutečnost je zároveň i základním metodologickým aspektem, o něž se opírá analýza knihy i všechny analytické postřehy začleněné do bakalářské práce. Toto tvrzení významu je tak v této práci téměř kauzálním prvkem, zákonitostí, která dozoruje každý závěr.

Tímto přístupem jsou i rozvrženy prvky literární analýzy v této práci. Ta se zabývá tvarem textu vzhledem k jeho jednotlivým dimenzím, jak vyplývá z dialektického uchopení opozice teorie a textologie, a vztahům jednotlivých částí k celkům díla, jak v poeice požaduje Culler, a zároveň jak zdůrazňuje, jakým prostředky jsou tvořeny literární účinky, a jaké jsou jejich imanentní dispozice v rámci literární kompetence. V popisu jde tedy vysloveně o popis imanentních textových složek, nikoliv o produkování interpretace, nebo o hodnocení díla.

V souladu s filosofickým myšlením M. Ajvaze, neboť není důvod se domnívat, že by jej v literárním díle zcela opouštěl, by měla být pozornost čtenáře zaměřena spíše na rytmické souhry průběhů dění, než na substance, procesuální a strukturační analogie procházející

různými oblastmi, než na kauzální a teleologické vztahy, na analogie průběhových útvarů, utvářejících se na různých rovinách, význam komplikovaných zpětných vazeb, vzájemnou propletenost jevů, sahající přes linie, jimiž vedou předpokládané dráhy souvislostí. Tato charakteristika je trestí Ajvazova přístupu z filosofických textů a jak uvidíme, lze ji skutečně prakticky využít jako metodický nástroj. Z těchto předpokladů lze rovněž pozorovat syntagmatickou organizaci v tom smyslu, zda se opírá o tradiční, nebo relační syntax.

Tajemná kniha psaná neznámým písmem otevírá vypravěči paralelní svět Druhého města. Vše, co se v příběhu odehrává, je následkem otevření tajemné knihy a luštění jejího záhadného písma. Kniha přivádí vypravěče, jenž není čtenáři znám jménem, ani občanskou profesí, ani věkem, rodinným stavem etc, na stopu Druhého města: města noci a podzemí. Město jej však nepřijímá, brání se mu jako vetřelci. V závěru knihy se vypravěč rozhodne navždy opustit původní svět a odchází do Druhého města, které si pro něj samo přichází, respektive přijíždí: zelenou mramorovou tramvají.

Z hlediska charakteru výpovědi se v knize Druhé město vyskytují dvě různé oblasti; dva prostory diference, jejichž diferenci odhaluje výpověď prostřednictvím syntagmat, vět a tvrzení: (fikční) oblast materiálních objektů (např. Klementinum) a (fikční) oblast fiktivních objektů, jako oblast, jíž konstituuje sama výpověď (Zelená tramvaj). Rámcově tak může jít, vzhledem k teorii výpovědi, například o to určit, zda hranice výpovědi prochází skrze větu, anebo zda se drží hranice věty.

Rozdílu mezi městy (fiktivními oblastmi) zhruba odpovídá pojem magický realismus. Svět, ze kterého vypravěč přichází, je realistický, reálný, ordinární, velmi zhruba *kauzálně-funkční svět*. Druhý svět je magický a poetický, *svět křížících se, spojujících a rozpojících se smyslových a významových řetězců*.

Děj románu je uspořádán hierarchicky, což logicky odpovídá Ajvazovu zájmu o řád světa: vyvíjí se od kolektivního nevědomí, přes osobní podvědomí, až k vědění a poznání, a končí rozhodnutím, které má iniciační, transcendentní, osudový význam: projeví se ve struktuře a smyslu světa – dějová linie je metafyzická.

Druhý svět čtenář poznává spolu s vypravěčem, dovídá se jen to, co se dovídá i ústřední postava, nejprve prostřednictvím knihy, poté různých vyprávění, ze stop a náznaků, až k opuštění prvního, realistického světa navždy a zcela

Postava nemající jméno, ani identitu, splývá s figurou vypravěče a fakticky se čtenářem, na

úrovni účinku. Je jistě místem subjektu, nikoliv však místem jednajícího subjektu v osovém subjekt-predikátovém vztahu, tím je kniha, která se otevírá a vytváří příběh. Různých vyprávění a postav vypravěčů je asi dvanáct, včetně psychoanalytické černé ryby a recitačního ptáka Félix, v němž poznáme ironickou alegorii obvyklého atributu fantaskních vyprávění ptáka Fénixe.

Kromě něj vypravěči nemají jméno, jen stručnou charakteristiku, jejich charakter je přiblížen fokalizací jejich vyprávění, jímž se účastní vytváření děje. Např: vědecký pracovník Klementina, asi čtyřicátník s obtloustlou tváří – z jeho vyprávění vlastní příběhu o setkání s tajemnou knihou pochopíme, že to je člověk spíš bázlivý a konzervativní, a zřejmě proto je jeho pohled na druhé město takový, jaký je: „Nestarejte se o podivné knihy, které vám připomínají hranici našeho světa, nemohou vás z něho vyvést ven, mohou jen zevnitř začít rozežírat jeho stavbu. Hranice našeho světa je čára, která má jen jednu stranu, žádná cesta zevnitř ven není a nemůže být.“ (2. kapitola)

Do jeho vyprávění je vloženo vyprávění velké černé ryby, jež se objeví ve vodní stěně tsunami na Petříně, vyprávění má formu psychoanalýzy, ryba mj. říká: „...najednou jsi uslyšel z amplionu na sloupu hlas, jenž ironicky předčítal tvou studii o grálu venkovských pošt, která ležela na dně zásuvky tvého psacího stolu a kterou jsi nikdy nikomu nedal číst...“

Studie ze dna zásuvky (sémioticky s „e“: dne) čtená veřejně v amplionu, je psychoanalytickým archetypem úzkosti, za níž cítíme osobní apokalypsu, a který se objevuje v různých podobách nejen v umění, avšak i v psychologii.

Zde bychom tedy mohli aplikovat jak intertextový přístup, tak snad i přístup nové poetiky, neboť obraz vychází ze syntagmatického půdorysu běžné, vědní i praktické, mluvy, aktualizace, která do archetypu umísťuje grál venkovských pošt, zapadá do původní lingvistické struktury. Nicméně je to aktualizace velmi působivá, je jedním z postmoderních lyrických obrazů, jimiž je kniha prošpikována. Tím se již blížíme k jazyku, neboť jazyk postmoderních lyrických obrazů je signifikantní útvar, který v prostředí běžné mluvy nemá význam, ani smysl, zde jej ovšem máme z roku 1993, (respektive 2005), tedy ještě v obdobích jisté jarosti a progresu.

Lze tedy soudit, že subjekt, který vypravuje, tj. subjekt vypravování, není identický se subjektem vypravěče, který zároveň představuje hlavní epickou roli. O něm, kromě toho, co prožívá společně se čtenářem, nevíme nic – je to z různých perspektiv neurčitelný subjekt, kterému chybí aspektu subjektu promluvy (běžné mluvy): sebechvála, sebeobhajování, sebe prezentace, tj. absolutní určitelnost subjektu.

V případě postmoderního lyrického obrazu nejde jen o řeč a styl, avšak o jistý diskurzivní

útvár. Rozdíl mezi moderním obrazem, např: setkání deštníku a šicího stroje, lísky na černé větvičce v metru, a postmoderním obrazem, např: grál venkovských pošt, atlas ticha, je zřejmý: moderní obraz je nečekanou souvislostí, možnou analogií; postmoderní obraz je symbolem zastupujícím nekonečnou řadu motivů a dějů, od Artuše v poštovní uniformě, až po svůdnou poštovní lupičku. Figura přitom, jak jsem uvedli, je lapidární, jde o juxtapozici dvou nominativ v 1. a 4. pádu, spojených adjektivem. Jedno z nich reprezentuje mystično a tradici, druhé všednost, známost, přítomnost. Vícenásobná a komplexní reference je zde organizována jinak, než v moderním obraze, kde se adjektivum rozvíjí dva nominativy a je umístěno na začátek, nikoliv uprostřed figury. Pojetí odpovídá obrazu postmoderny jako světa, v němž neplatí žádné definice a kosmos se rozpadá do fragmentů, stejně jako funkčního spojení minulého a současného, kde grál je minulým a venkovská pošta současným fenoménem.

Lze soudit, že stříbrný úkol přivíraných řas se ocitá někde mezi těmito útvary. Není však zatím stále jisté, zda se jedná o obraz.

Vzpomeneme-li si v této chvíli na N. Goodmana, mohli bychom na „grál venkovských pošt“, zaměřit pozornost jako na syntagma. Jde o nejjednodušší juxtapozici, kdy je něco přiřazeno k něčemu, ovšem do velmi konzistentní vazby. Juxtapozice je vystavěna na sémiotickém půdorysu „úschovna železničních zavazadel“, „erby královských rodů“ apod, čili dvou nominativ, z nichž druhé je rozvíjeno adjektivem. Ovšem toto nápadně konzistentní spojení je spojením, které v běžném životě nemá žádný smysl a ani žádný *denotát*, zato na poli literárního jazyka vytváří řetězce denotací, jež mohou probíhat donekonečna, toto přesně si lze představit pod pojmem estetický symptom, který je podmínkou umění, tedy literárního jazyka, a zároveň jde o exemplifikaci jako systémovou funkci.

Z tohoto bodu lze rozvinout určitou hypotézu, že právě takovéto pochopení pojmu exemplifikace a takové pojetí inverzního protikladu denotátu a konotace nám umožňuje vystihnout postmoderní básnický obraz jako charakteristický a distinktivní rys literárního jazyka, tedy jako estetický symptom uměleckého projevu. To ovšem neznámá, že v každém uměleckém díle vytvořeném literárním jazykem je nějaký postmoderní básnický obraz.

Zároveň zde platí další otázka Kdy je umění? Postmoderní básnický obraz je součástí vyššího rytmického celku a ten je opět součástí něčeho vyššího, hustota je zde tedy mimořádná, a to vytváří požadovaný kontext a okamžik.

Postmoderní lyrické obrazy, vyskytující se v chvályhodném množství a v dokonalé jiskřivosti ukazující na tvůrčí invenci, jsou jedním z nosných prvků díla, což posiluje prozodické, polysémické – polyfonní chápání díla, v němž lze, vedle narativních prvků, sledovat prvky poetické a vzhledem k dějové linii i prvky filosofické.

Rozdíl mezi prvním a druhým městem je nejprve zřetelný, první je město dne, druhé město noci. Obyvatelé prvního města jsou jako Proustovy akvarijní rybičky sledující svět za sklem, žijí v monotónním, bezmyšlenkovitém, utilitárním řádu navyklých rolí (jež jako čtenáři sice neznáme, ale můžeme tušit, co obnáší), obyvateli druhého města jsou považováni za tupce, kteří ztratili počátek i smysl bytí. Druhé město je městem bolesti, dobrodružství, démonů a nestvůr, jeho obyvatelé věří, že stále žijí v počátečním stavu bytí, v jeho prvotním tanci.

Pokud je podle našich předpokladů pozornost čtenáře zaměřena spíše na rytmické souhry průběhů dění, než na substance; procesuální a strukturační analogie procházející různými oblastmi, než na kauzální a teleologické vztahy – pak nelze mezi městy hledat strukturní protiklady: například druhé město je sice městem podzemí, ale jeho obyvatelé staví vzdušné sochy a mohou za určitých okolností létat na rejnocích, rovněž se ukazuje, že rozdíly mezi městy nejsou tak signifikantní, jak se zdály být.

Podle prodavače z obchodu s nočním zbožím, který je paralelní existencí obchodu s denním zbožím v Maislově ulici, je první město stejně poetické jako druhé: „Proč by přímá cesta měla být něco lepšího než kroužení? Všechno je tak krásné, věci z vašeho města jsou opojné, boty, které tu prodávají ve dne, jsou se svými temnými dutinami tak poetické, tak tajuplné, jako posvátné předměty zaniklé civilizace...“ (11. kapitola)

Chovatel recitačního ptáka Félixé otevřeně přiznává, že Félixé nechová proto, že by to bylo krásné povolání, ale protože se na něm dobře vydělává, a tím se k nerozeznání podobá obyvatelům prvního města (Prahy). K bohaté historii a rituálům druhého města, které se až do této chvíli ve vyprávěníjevily jako vznešené, říká: Pořád se chlubí, že jejich obřady jsou utajeným předobrazem řádu vašeho světa a že skrývají jeho zapomenutý smysl: já o tom pochybuju, řekl bych, že je to spíš naopak, že spleť rituálů, která drží pohromadě život našeho města, je jen zmateným odrazem historických událostí, které se odehrály ve vašem světě (my jsme se se svým kultem počátku a opakování na žádné dějiny nikdy nezmohli), že temná dogmata naší mytologie jsou jen rozmazané napodobeniny a náhražky vašich logických zákonů.“ (12. kapitola)

Pokud podle tohoto platí, že jeden svět se zrcadlí v druhém, pak obyvatele prvního města – Prahy, lze vidět jako akvariijní rybičky obývající dutiny skleněných soch druhého města, tedy rybky, které jsou zabíjeny uprostřed zimy při Velké rybí slavnosti a kladeny na oltář na Pohořelci.

Druhé město žije paralelně s prvním, s Prahou: na jejích okrajích, v dutinách reálných prostorů, ve škvírách a meziprostorech mezi skříněmi a zdmi, v hlubinách, nebo výškách: všude, kam oko spěchajícího člověka běžně nezahlédne.

Některé situace odehrávající se v Praze připomínají scény z Kafkova Procesu. Zde lze opravdu váhat, zda významem těchto scén je obraz „kafkovské Prahy“, nebo všeobjímající absurdity, jejíž násilnou formu lze izolovat až s odstupem, u knihy.

Nicméně postupně absurdita dostává zcela jiný nádech, například v jednom z vložených vyprávění, kde muž ve flanelové košili, sedící v periferní hospodě líčí pocity obyvatel periferie ze Zelené tramvaje: „... v jednom průjezdu jsem četl nápis vyškrábaný do omítky, který říkal, že zelená tramvaj má vozovnu na nádvoří kláštera v Tibetu a že k nám přijíždí skrytými cestami, které vedou přes lesy a přes pole...jednou vyprávěl nějaký pán u holiče...

Jiní ale říkají, že je to tramvaj ze dna Atlantického oceánu...ale ve dne se vyhýbáme tomu, abychom se o tramvaji zmínili, tramvaj mezi námi neustále trčí jako temný stín...“ (5. kapitola) Brzy nato se atmosféra vyprávění promění v líčení mrazivého thrilleru, odehrávajícího se ve světě „...kde záhyby látek jsou důležitější než obličeje a mají svá jména, zatímco houští tváří se rozplývá v lhostejné nerozlišenosti.“

Intertextuálně se v tomto vztahu nejprve dvou měst, a pak spíše souměstí, projevuje mírná analogie k Odysee Jamese Joycea, na níž kniha dává několik explicitních poukazů.

Struktura knihy je v tomto smyslu uspořádána tak, že určité oblasti prvního města odpovídá oblast druhého města a sdílený vzor: např. Petřín – podzemní chrám – liturgický (biblický) text.

Liturgický text, respektive liturgický příběh vyprávěný knězem podzemního chrámu líčí Boha, o němž se později dozvídáme, že se jmenuje Dargúz, pod přívlastkem Vyhnanec. Ten do druhého města připlul 15. dne putování na loďce. Bůh byl rozsápán tygrem, načež jeho tělo srostlo. Mučednická smrt je jediná analogie s postavou Krista, nicméně ta sama reálně odpovídá spíš bolestnému prožívání obyvatel druhého města, než spořádanému konzumu akvariijních rybiček.

Byť je Bůh opředěn mnoha příběhy, Dargúz, jehož vypravěč ke konci vyprávění potká na nuselských schodech, je skutečný Vyhnanec s tváří uštvaneého cizince zmateně bloudícího krajinami exilu, podobný tak vypravěči, osaměle putujícím na okraji obou světů, v prostoru

stažených garážových rolet, slepých zdí, rozpadajících se továren a křoví u železničního náspu.

Z této perspektivy pak chápeme rovněž „grál venkovských pošt“, nikoliv jako vycpávku postmoderní slovní hmoty, jak soudí část interpretativní linie, avšak jako významový prvek ztraceného a periferního, a dnes, jak víme, již nadobro odepsaného, zaniklého světa. Naše vnímání obrazu se přenáší z grálu na venkovskou poštu.

Právě toto všecko jsou procesuální a strukturační analogie procházející různými oblastmi, analogie průběhových útvarů, významy komplikovaných zpětných vazeb, vzájemné propletenosti jevů, sahající přes linie obsahů, jejich významy jsou rozloženy v rytmicko-sémantických kódech a postmoderních poetických diskurzích, nikoliv v projektovaných horizontech.

Prozkoumávání Druhého města spojené s hledáním jeho středu s sebou přináší typicky Ajvazovské motivy, již zmíněné postmoderní lyrické obrazy, nečekané obrazové vjemy, které se rychle střídají, metafyzické modely časoprostorových významů, intencionální i ontologické zvraty.

Otázkou je, do jaké míry lze takto pojatý „magický realismus“ reflektovat z hlediska teorie možných, nebo fiktivních světů. Uváděli jsme v předchozí části poetiku možných světů a k jejím východiskům patří, že světy se musí traktovat jako modálně homogenní množiny (Doležel, 2000, 57), pak pro Druhé město to neplatí. Jestliže Breitinger předpokládá tři druhy zázračných světů: a) alegorický svět b) ezopovský svět c) neviditelný svět duchů, pak Druhé město je čtvrtým druhem zázračného světa.

Nicméně vyčerpávající hledání v tomto směru nesouvisí zcela s námi položenými otázkami.

Takto je východiskem popisu v této práci opakující se důraz na textualitu. Např: *Vojáci dešifrují tapety, navzdory konvencím se vede nelítostná gramatická válka...* Básnický metajazyk, který zdá se, se odehrává na lingvistickém půdorysu postmoderního básnického obrazu je spíše básnickým gestem, alegorií spojenou s vrstvením rukopisu, snad i, jako v jiných textech, je explicitním vyjádřením práva na beletrii, tedy na literární jazyk.

Metafora přirovnávající psaní k válce a boji, a interprety k (nelítostným) vojákům, zabijákům je používána i jinými autory, např. H. Murakami (Spisovatel jako povolání), M. Houellebecq (Rozšíření bitevního pole) a mnoho dalších.

Básnický metajazyk nás provází celým vyprávěním, a stává se místy ústřední dějovou linií. V 18. kapitole, odehrávající se v možné odysseovské konstelaci Hlavní nádraží Praha – Vzdělávací zařízení Druhého města – ironie, je formátem výuky, čtenáři jediným známým,

zřejmě i hlavním, výuka aplikované gramatiky. Ta učí, že pádové koncovky vznikly z invokací démonů, opakovaných za každým slovem, a společně s tím se ve státním zájmu učí, že se vrátí zlatý věk, kdy se pádové koncovky opět stanou invokací démonů.

Škola ve Druhém městě je však zdá se především – zcela logicky – vzpourou děvčátka proti učiteli: „Samozřejmě, že to bylo zbytečné, hlupáku,“ řeklo opovržlivě. „Očistil jsi geometrii od polárních zvířat... Zapomněl jsi, že první Eukleidův axiom říká, že v geometrickém prostoru vždycky zbudou jeden dva tučňáci? Copak jsi mi tuto větu ve svém automobilu z ledu sám nevytetoval na stehno? Vykládal jsi mi přitom přece, že to byla právě tahle zásada, co způsobilo, že se od Descarta v Amsterdamu náhle oddělily obě jeho ruce a začaly proti němu útočit, vrhaly se na něj jako pominuté, pronásledovaly jej podél grachtů a chtěly jej shodit do vody, nakonec před nimi musel uprchnout ke královně Kristině, ale ani na jejím dvoře, jak přiznává v dopise Arnauldovi, jej ruce nenechaly na pokoji.“

Na základě tohoto zjištění, i na základě této krátké citace, je nutno ke knize přistupovat z jednoznačně umělecké perspektivy, z hlediska teorie polyfonní skladby R. Ingardena, přiblížené ontologickému (fenomenologickému) statutu literárního díla podle Bachelarda, avšak – vzhledem k povaze obrany rukopisu – také z hledisek adekvátních metod intertextuální i strukturální analýzy, které zahrnuje vícevrstevná analýza textu chápající knihu jako intencionální předmět. Pojem intencionální předmět naznačuje, že literární dílo lze chápat jako událost svého druhu, což, jak jsme již zdůvodnili, znamená, že popis předmětu nelze vyčerpat nástroji nomotetické lingvistiky zaměřené na kauzální prostorové vztahy.

Knihy začíná touto větou:

„V antikvariátu v Karlově ulici jsem procházel podél řad knižních hřbetů, čas od času jsem se podíval skleněnou výlohou ven: začalo hustě sněžit, s knihou v ruce jsem přes sklo pozoroval sněžné víry kroutící se před zdí salvátorského kostela, vracel jsem se zase ke knize, vdechoval jsem její vůni, nechal jsem pohled poletovat po stránkách a tu a tam si přečetl fragment věty, který tajemně a oslnivě zazářil ve vytržené souvislosti.“

Slova: „V antikvariátu v Karlově ulici jsem procházel podél řad knižních hřbetů...“, lze porovnat s konceptem ideje, jako prvky literární lingvistiky. Lze souhlasit s tím, že v tomto

centrálním momentě věčnosti je symbolicky zakódován potenciál celého univerza, aniž by v sobě sumarizoval perepetie dějové linie, moment v sobě zahrnuje rovněž možnosti, které se v textu vůbec neobjevují. Časově je to bod, od kdy už nic (nevíme, co to bylo, není to ani důležité, kromě několika náhlých vzpomínek z dětství) nebude jako předtím, a všechno bude jinak, a právě toto jinak budeme poznávat do chvíle, kde se vypravěč rozhodne, na věky skoncovat s tím, co bylo (a co se nikdy nedovíme, co to vlastně bylo), a odebrat se do onoho jiného, druhého.

Tímto procházením kolem hřbetů knih začíná objevování Druhého města, a vše, co v knize je, stojí na tomto bodu jedenácti slov jako jehlan postavený na špičce.

Kdybych pak přistoupili na modus interpretace, a pokud známe Ajvazovu knihu Dynamický logos o významové stavbě světa, pak alegorickým významem tohoto počátku je, že duch prochází kolem hřbetů hor, jako poutník kolem hřbetů hor, všechny ty knihy jsou nesnadné, jsou jich řady, člověk je nikdy nepřečte všechny, na to je život příliš krátký, a tak alegorie vyznívá i anagogicky. Neboť Ajvaz se příliš často ptá na to, co víme o slovu hřbet, co znamená, co zjevuje, co připomíná, abychom toto slovo mohli přejít bez povšimnutí, rozhodně nikoliv v první větě knihy; není jisté, zda Ajvaz patří k autorům, kteří si první větu své knihy opakují několikrát denně, ale v jeho případě lze, zdá se, trpělivě vyloučit, že by nevěděl, co píše.

Tento účinek na čtenáře, jímž se projevuje nejkratší a nejsevernější možný „perex“, lépe řečeno dominantní dianoia, jako výraz ideje logosu, či počáteční básnické ideje díla, lze jistě považovat za jeden z prvků struktury literárního díla. Není to sice prvek, jenž se nemůže opakovat v jednom textu, je to však prvek, jenž nacházíme napříč různými texty (Homér, Tolstoj). Takto se může jevit nejen jako estetický, avšak i distinktivní rys uměleckého díla. Dominantní dianoia (básnická idea) je jev nápadný tím, že v sobě nějakým způsobem zrcadlí zvláštní relativitu jazyka, a má zvláštní vztah jak k počáteční, tak koncové situaci – je vybavena velkou sémantickou energií.

Takto tedy lze souhlasit, že v knize nacházíme podle literární lingvistiky distinktivní rys narativní struktury, typický pro uměleckou literaturu od Homéra do současnosti.

Zároveň platí, což lze pozorovat, že první věta, případně souvětí, místo počátečního založení, do něhož je koncentrována idea, je v geometrickém schématu psaného díla obvykle umístěována na levý konec úsečky, ale pokud tento bod chápeme jako počátek spirály, zůstává počátkem, který zůstává uprostřed a vše kolem krouží dál a výš, nebo níž, zároveň tento první bod, ač zůstává středem, stává se středem sám sobě a opisuje stále

větší a větší kruh, jenž se ztrácí za poslední tečkou knihy.

Zároveň tato první část složitého souvětí představuje jeden z hlavních konceptů příběhu: knihu. Víme, že Ajvaz klade důraz na subjekt-predikátový vztah.¹¹⁰ V tom případě by byla kniha jednajícím subjektem umístěným do centra textu, subjektem, který k sobě nejprve poutá vypravěče (hřbetem), zároveň již však je otevřen v jeho ruce.

Kniha k sobě také následovně poutá transcendenci sněžení, které nechává přesahovat z exteriéru ulice do interiéru knihkupectví a rovněž do noesis vypravěče, poté kniha otevírá paralelní svět, pohlcuje realitu a nakonec celý text. Je pramenem subjekt-predikátového vztahu, hlavním vodítkem, aniž by vyčerpávala témata příběhu, byť ta nějakým způsobem na sebe navazují a jsou tak poutána k tomuto prameni.

Již na tom můžeme spatřit, že literární jazyk zde nabízí jakési zvláštní rozvrhy, jimž je jazyk běžné mluvy běžně vzdálen. Tyto rozvrhy bychom mohli s ohledem na fenomenologickou literární teorii R. Ingardena chápat jako složky vícevrstevné struktury díla na úrovni významových systémů.

Autor v příběhu propůjčuje médiu knihy velkou moc: její písmo k sobě poutá jasné zelené, fosforekující světlo, září jako uhlíky, mění se v ohnivě písmo. Spojení světla a slova má svůj biblický formát, nám však spíše připomíná metaforu řazení slov jako vůně, barvy a chutě.

Druhá věta prvního souvětí: *...čas od času jsem se podíval skleněnou výlohou ven: začalo hustě sněžit*, spojuje myšlení s reálným světem, v třetí větě se začíná konkretizovat pobyt obou realit: *s knihou v ruce jsem přes sklo pozoroval sněžné víry kroučící se před zdi salvátorského kostela ... vracel jsem se zase ke knize, vdechoval jsem její vůni, nechal jsem pohled poletovat po stránkách a tu a tam si přečetl fragment věty, který tajemně a oslnivě zazářil ve vytržené souvislosti.*

Autor / vypravěč nejenže cézannovsky vdechuje vůni knihy, nechává „poletovat“ vločky sněhu po zdi a pohled po stránkách, nechává zazářit fragment věty ve vytržené souvislosti, tak jako na chvíli zazáří sníh na pozadí zdi. Tím se signalizují tři momenty transcendence: transcendence jako ustavení jiného, transcendence jako přesah vůči danému rozvrhu, transcendence jako začlenění do celku.

Již toto první souvětí nám poskytuje čtenářský zážitek, a pokud by kniha po první větě

¹¹⁰ srov. AJVAZ, Michal. *Cesta k pramenům smyslu: genetická fenomenologie Edmunda Husserla*. Praha: Filosofía, 2012. ISBN 978-80-7007-375-9. s. 18

skončila, mohli bychom ji chápat jako báseň. Věta tedy do jisté míry tvoří jednotku sui generis, není referenčním oslím můstkem, něco nám říká. Již od první věty je patrné, že se nejedná o referenční způsob psaní, aliterární řeč, což potvrzuje fakt, že vazba sních/písmo prochází (transcenduje) i dalšími větami (zkroucené arabesky na předsádce, které mi připomněly vířící sních).

Ajvazův rukopis, ať již se jedná o prózu, nebo poezii, těžší z koncentrace básnického jazyka, jak z principu ekvivalence, tak z principu kombinace. Dává si záležet na pletivu knihy, text místy graduje do rytmických složek a melodií; např: *Klavír se proměnil v kraby a rozlezl se po pokoji, ještě nenastal vhodný okamžik k tomu, aby zazněla hudba, ještě ne, bohyně ve stříbrných pouzdrech dosud nepropadly stropem do parlamentu nestvůr.*

Z antikvariátu se děj posouvá pokračováním světla: *...sních se zmítal ve světle luceren. Doma jsem rozsvítil lampu na stole u okna...*

První co vypravěče, – a čtenáře, osloví – jsou mědirytiny v knize: První svým opisem vybaví obraz ideálního města neznámého autora (1470) z galerie v Urbinu. Místo baptisteria v centru obrazu je na rytině obelisk, města rovněž není zcela liduprázdne, ve stínu kolonád se skrývají postavy: jedna z nich představuje mladého muže trhaného tygrem – muž, jak se později dovíme, je Bůh Druhého města. Na druhé rytině je anatomický řez perlorodkou, na třetí stroj. Na vylíčených rytinách nacházíme ideu, přírodu a kulturu (civilizaci), tyto tři prvky má Druhý svět společné s prvním.

Konec první kapitoly uzavírá sněžení zelenavě zářící v nazelenalém světélkování písma tajemné knihy. Fosfereskování písma je motivem různých autorů, jako jakési „tapetum lucidum“ poezie, charakteristika zeleného písma je rovněž spojována s enigmatičností, alchymičností textu. Kromě Cézannovy vůně je to další fyzický útvar, nebo jev spojený s literárním jazykem. Záření písma pak bývá shodně popisováno jako nazelenalé, nikde například ne modré, růžové apod. V tom smyslu příběh popisuje alchymický jev, spojovaný s mystikou písma, nikoliv např. vnitřní představu, nebo dojem.

První věta druhé kapitoly je určitým refrénem první věty první kapitoly: *Rozhodl jsem se, že zajdu do univerzitní knihovny a zeptám se na knihu nějakého odborníka.*

V určité strukturní analogii, nebo korelaci, kniha putuje z antikvariátu v Karově ulici do univerzitní knihovny – vytváří jistou synergii k vertikální ekvivalenci hlavní pohybové formace dosud vylíčené v knize, již je let sněhových vloček.

Rytmus příběhu je určitým uplatněním elementární vrstvy vícevrstevné struktury díla, tedy jako zvukový útvar vyššího stupně. Slovo *procházel* se mění v *zajdu*.

Termín „*Rozhodl jsem se*“ pak představuje konkrétní neviditelný počín rozhodnutí, který však obvykle mívá nedozírné následky, pro toto rozhodnutí je však impulsem sama kniha, která tak zůstává hybatelem příběhu i jednajícím subjektem.

Odborník, v postavě vědeckého pracovníka, který se stává vypravěčem, pak přenáší putování knihy dále. Moment vyprávění ve vyprávění je dalším typickým rysem knih M. Ajvaze, autor pak postavy vyprávějící vložená vyprávění přímo iniciuje jako vypravěče větami jako „...pokračoval ve svém vyprávění..“, „...Ta strašlivá historie začala v šedesátých letech..“ etc.

Tento první paralelní vypravěč přenesený do jara – je to onen bázlivý vědecký pracovník – popisuje samotnou knihu, a rovněž jevy, jež způsobilo její otevření – v tomto momentě přechází děj od nevědomí k podvědomí, do vyprávění je vloženo vyprávění psychoanalytické ryby o potlačených vzpomínkách. Podmořský svět lze chápat alegorií nevědomí, povědomí a dalších temných a polotemných stránek lidské mysli, vybízí nás k tomu i metafyzická struktura knihy, začínající kolektivním nevědomí, pokračující pak přes podvědomí až k akci, již je vykonání rozhodnutí, jež již nelze nikdy zvrátit.

Pátrání po tajemství knihy vede vypravěče k dalším vypravěčům a jejich svědectvím, z nichž se rodí pocit, že v naší těsné blízkosti se prostírá nějaký podivný svět. Tato vyprávění probouzejí odhodlání bezejmenného hrdiny vydat se pátrat po blízkosti paralelního světa: „*sníh, který všude leží, je už skoro začátkem neskutečného, také on nás vyzývá k odchodu, jistě na něm najdeme plno stop fantastických bytostí.*“

Odhodlání porozumět jinému vnáší do příběhu nejen děj, ale i smysl a význam: *A co je nejdůležitější: tuším, že tam za hranicí je ukryté tajemství našeho světa, doopravdy žít budeme moci až potom, až se vrátíme z druhé strany.*

Navazující věta pak dává tušit pozadí genetické fenomenologie: *Třeba se za hranicí opravdu skrývá pramen tvarů našeho světa, ale stejně bychom mu nemohli nikdy porozumět, nemohl by pro nás mít žádný smysl.*

Pramen tvarů smyslu nemá nic společného s fantaskností vymyšlenou pro pobavení. Vědecká kategorie je zde aplikovaná *do adjektiva jako do starého obnošeného obleku*, čímž je vykázáno její místo ve světě.

Rytmická periodizace se ve třetí kapitole stupňuje. Petřín, nejdříve viděný předchozím vypravěčem příběhu z okna, se stává místem, kde postava poprvé spatří Jiný svět. Bíle rozkvetlé stromy, sněžení bílých květů, v něž se ve vyprávění proměnil sníh, se opět stává sněhem. Cesta připomíná klasickou adventuru: *Klouzal jsem po zledovatělých cestách*

a padal jsem, bloudil jsem mezi stromy. Objev vstupní brány do jiného světa, jíž je nízký válec v mělkém dolíku. Na jeho stříšce leží vysoká sněhová čepice a provází jej vzpomínka z dětství. To je poslední projev čistého podvědomí, neboť okénkem na uskladňování škváry pak vypravěč poprvé vidí jiný svět, jenž se jeví jako konkrétní fenomenologické pozorování: nejprve se objeví elementární tvary prostorového názoru, posléze se rozrůžňují do tvarů smyslu, ty mezi sebou začínají vykazovat souvislosti. Místo připomíná chrám, v sousoší za oltářem postava rozpozná muže rvaného tygrem tygra z měděřtiny v knize. To je první okamžik, kdy je v jiném světě cosi již rozpoznáváno a poznáváno; tato apercepce je přímo spojena s knihou.

Zároveň se zde lze ptát, zda Druhé město je v této chvíli spíš objevováno, než vytvářeno, a tím poukázat na starodávný rozpor již liebnizovské teorie možných světů; lze také říci, že je vytvářeno imaginární a objevováno fiktivní.

Podzemní chrám se zaplní lidmi, mše je sloužena poetickým jazykem: *Dnes si připomínáme patnáctý den putování Vyhnance, kdy jeho lod'ka za večerní tmy doplula po říčce do města.... Mluví o tom Kniha zpustlých zahrad, na stránce, na níž je mastná skvrna od nudlové polévky.* (3. kapitola)

Vyprávění kazatele v paralelním chrámu pak obsahuje explicitní intertextový poukaz na knihu Itala Calvina Neviditelná města: *před okny kavárny Slavie, zrovna ve chvíli ve chvíli, kdy se mladý básník, který tu sedí nad šálkem kávy, definitivně rozhodne, že nechá svou poému o zářících vládcích vnitřní Asie měst nedokončenou, protože už se mu omrzelo psát na psacím stroji.* (3. kapitola)

Ve čtvrté kapitole se mění temporalita děje i struktura vícevrstevnatosti, začíná další pasáž, změna je příznána v první větě: *Ještě několikrát jsem se vypravil na Petřín.*

Pro popis vizualizace Druhého města lze uchopit jak fenomenologický princip genia loci, tak princip intencionality, neboť ta se v případě Druhého města mění z fantasmata v životní jistotu, tato proměna reprezentuje princip geneze smyslu.

Vizualizace Druhého města vyvstává z neznámého písma knihy ve vazbě z tmavě fialového sametu, na němž nebyl ani název, ani jméno autora, a jíž postava násilím vytáhne a zároveň již vytáhla z hloubky police antikvariátu doličného, zpočátku působí jako tříšť náhodných obrazů, ostatně jako všechna fenomenologická pozorování, to je způsobeno

tím, že Druhé město je stejně tak rozmanité a vizuálně nekonečné jako město reality, jehož vizuální rozptýlenost je považována za běžnou. Tím, že postava nosí knihu stále u sebe, mimoděk se blíží samotnému Druhému městu. Tím, jak postava a zároveň čtenář poznávají Druhé město, objevuje se pro druhé město charakteristická urbanistická scéna, typické rituály, opakující se a tím – postupně známé postavy. Vystává tu jistý druh apercepce, daný *geniem loci*.

Postava se během příběhu seznamuje s dívkou se dvěma jmény, jedním denním, druhým nočním. Jejím prostřednictvím proniká s ní do hlubin Druhého města. Tento „aktant sblížení“ tak získává roli průvodce.

Ve chvíli, kdy postava nabývá přesvědčení, že se před ním Druhé město uzavřelo, uzavírá sama se sebou vnitřní smlouvu a dává si niterný slib zasvětit svůj život Druhému městu, i přesto že se zdá, že cesta je již uzavřeno, přichází románové vykoupení: přijíždí zelená tramvaj a postava mizí z tohoto světa.

Ovšem kdybychom četli text důsledně „fenomenologicky“, vzhledem k autorovu filosofickému myšlení, dispozice analýzy by se poněkud změnila.

Meditace o smyslu Druhého města, plná smíření, analogická k duchovnímu usebrání, nebo vyznání lásky, je ve výsledku naplněnou katarzí, jakoby naplněnou modlitbou.

V textu pak působí to, že intencionální předmět se s konečnou platností stává z chiméry životní jistotou. Na tento moment lze rovněž transformovat fenomenologický moment pasívní syntézy, v níž se ukazuje dynamismus geneze smyslu.

Hlavním problémem analýzy je vztah imaginárna k fantazii a explikaci, případně porovnání fantazie s explikací fantazie. V tom smyslu jsou momenty imaginárna rozprostřeny mezi nejrůznější stupně naplnění, jejichž modalities se navzájem nevyčerpávají.

Na závěr tohoto kratičkého nasmělého pokusu o poetický popis knih Druhé město je třeba připomenout, že podle Husserla ve fenomenologii pozornosti jednorozec stejně intencionální předmětem jako stůl, nebo Napoleon.

Jednorozec má v Druhém městě podobu opravdu prazvláštní a jeho význam se vytváří postupně. Nejdříve je zde žralok, jenž se nabodne na vysoký kovový kříž, který drží jedna z kamenných postav na atice mikulášského chrámu. Teprve druhý den, kdo kolem něj chodí bez povšimnutí turisté, tmavá silueta, z níž trčí kus kříže, začíná připomínat „vlajku noci“, tedy symbol jednorozce.

Zde pravda se již ocitáme na samé hranici mezi poetikou a interpretací. Lze však konstatovat, že byl-li tento pokus pokusem ukázat, zda se v konkrétním textu naplňují

některé teoretické předpoklady, lze snad soudit, že předpoklady se jistě naplňují. Nutno však uznat, že nijak samozřejmě. Nejdříve jsme se museli ujistit o literární konvenci. Pak jsme museli zaměřit pozornost na konkrétní poetické systémy. Mezitím na nás zapůsobilo myšlení autora, a konečně rozhodujícím impulsem k popisu bylo slovo hřbet z první věty knihy, jíž jsme pochopili jako počáteční básnickou ideu díla, či dominantní dianoiu.

Nakonec jsme mohli konstatovat, že jazyk díla před námi otevírá mohutné projekce do oblasti fenomenologie, kosmologie, metafyziky a spirituality, a že tuto schopnost, činit toto všechno zároveň, tedy prostírat souběžné a souvztažné komplexní programy s vlastními nekonečně rozvrstvenými diskurzy, může, vzhledem k svým distinktivním vlastnostem, skutečně jen literární jazyk, nikoliv jazyk běžné mluvy, ani pokud by byl vybaven latentní poetickou funkcí.

ZÁVĚR

V této práci jsme se zaobírali především pozicí literárního jazyka a jeho distinktivních rysů. Postupně jsme se pokusili přiblížit úzce související pojmy: literatura, poetika apod. Pokusili jsme se rovněž nastínit situaci jazyka běžné mluvy, s nímž je pojem literární jazyk běžně konfrontován. Nicméně nelze říci, že by nám naše zkoumání pomohlo odpovědět na konkrétní otázky typu: Kde se v básnickém jazyce vynořuje básnická řeč, je toto místo identické u Ch. Baudelaira a D. Browna? Jak se z jazyka tvoří běžná mluva, tvrzení nebo soud?

V souhrnu je nutno rovněž přiznat, že vzhledem k rozsahu práce a časovému limitu, zůstaly některé plánované motivy, avizované v plánu bakalářské práce mimo realizaci. Toto se týká jak některých autorů, jimž se práce chtěla věnovat, tak rozpracované diskurzivní analýzy. Nicméně doufám, že míra shromážděných poznatků je postačující pro možnosti částečné rekapitulace.

Otázka Co je to literatura? může být dnes zodpovězena jen přibližně, minimálně však takovým dostačujícím popisem, který nám umožní pokládat námi zvolené otázky. Tedy především jaká je povaha existence literárního jazyka? V naznačeném smyslu je tato povaha exteriorní: podmaňuje si texty v různých diskurzech do té míry, že je přivádí na teoretický práh literatury. V tom smyslu se zdá realističtější tvrzení, že běžná mluva je historickým pozůstatkem literárního jazyka, než že by byl literární jazyk simulakrem běžné mluvy – tedy, že jazyk se vždy ubírá stejným směrem jako literatura, jak se shodnou Humboldt, Marx, Heidegger, Arendtová, Eco i Doležel; opačný „revizionistický“ postoj hájí např: Bally (proti němuž se Mukařovský přímo vymezuje), či Austin, jehož neocenitelný přínos však tkví v definování ilokučních aktů.,

Poezie a literární próza jsou dvě odlišné konstituce, zatímco poezie je spíše jazyková forma, próza je spíše poetickou funkcí jazyka, byť tyto dvě formální složky mohou nezřídka působit v jednom textu. Jak jsme však viděli v námi provedené analýze toto rozlišení je opravdu jen metodologické, čili Druhé město je nutno přijímat jako umění, ať již to v tomto pravidle „poezie a prózy“ bude výjimkou, či zvláštní kategorií.

Vzniklý rozpor se Austin pokouší vyřešit obecnou teorií toho, v jakém smyslu kterákoliv výpověď je zároveň děláním něčeho jiného., a nikoliv pouhým pronášením slov, tedy vnesením pojmu *ilokuční platnost*. Lze tedy soudit, že intence, která je rozhodující faktorem, jenž generuje ontologicky přijatelná jsoucna, je ilokuční platnost.

To by pochopitelně, že ze všeho, co jsme zjistili, zbydou jen nepatrné obrysy v podobě pojmů: korespondence, intence, básnická řeč, básnický výkon, diskurz.

Zdá se tak, že hlavním hledáním odpovědi bakalářské práce nebude, jakými distinktivními rysy se liší literární jazyk od jazyka běžné mluvy, avšak jak se liší jednotlivé esence literárního jazyka. Neboť on dva druhy jazyka, psaní a hovor, se liší zvukově, vizuálně, gramaticky, syntakticky, sémanticky a v některých polohách i sémioticky, diskurzívně, obsahově, formálně, funkčně, logicky, historicky, kulturně, filosoficky, fenomenologicky, metafyzicky, ontologicky i spirituálně.

Tato pozitivita je pak hlavním argumentem pro to vidět ve výpovědi básnického jazyka skutečnou formu invence, skutečnou samostatnou entitu, a nikoliv teoretických konstrukt projektovaný interpretací na jakýkoliv libovolný text.

Ukázali jsme například, že na rovině vlastností se liší tím, že psaní (literární jazyk) definuje performance, hovor (účelovou mluvu) definuje performativ: obojí nemusí být ve svém poli naplněno v přemíře, jedno však nelze přenést do druhého, a naopak.

Ontologicky je běžný jazyk entitou přírody, literární jazyk entitou kultury, zároveň platí, že polyvalentní a vícenásobně determinované básnické slovo se řídí logikou, jež přesahuje logiku kodifikovaného diskursu.

Lze opakovat, že na úrovni diskursu platí, že fenoménu akcentování jazyka běžné mluvy v literárním jazyce (psaní) binárně odpovídá fenomén *literárnosti mimo literaturu*: literární vlivy, tj. vlastnosti básnického jazyka, se ukazují jako rozhodující i v textu neliterárního diskursu, např. narativní vzorce v dějepisectví. Tím je přiblížena pozice pojmu literární diskurz a je konstatován průnik diskursu básnického jazyka do jiných diskursů. Tyto procesy lze sledovat jen za předpokladu, že sledujeme dva anatomicky oddělené diskurzy.

Tohoto rozdílu si povšiml i Austin v knize *Jak udělat něco slovy*: pokud je něco vyřčeno, je to již součástí promluvy, lze se jen dodatečně omluvit – psaný text lze kdykoliv změnit. Nereflektuje však důsledky, jež to má – běžná mluva má vždy jen jeden kanál, každou hláskou prochází jen jeden zvukový kanál, literární jazyk je vícekanálový konektor, každou prázdnou hláskou, tedy statistickým místem znaku, může vést nejen několik zvukových kanálů, ale toto místo, které je v běžné mluvě jen jedno pro jednu hlásku, se může vertikálně násobit různým počtem umístitelných hlásek a mocnit počtem zvuků. Jak se ukázalo v maličkém experimentu, právě tato funkce, jež zcela vyvažuje prvek ze strukturních vazeb, neboť z něj činí relativní víceprvek, neboli plastický vícekanálový konektor, je pro určení významu literárního jazyka zcela rozhodující.

Možnost, že v jednom místě se může vyskytnout více arbitrárních spojení, což

umožňuje uplatnění principu ekvivalence, je základem 1) všech tvůrčích snah 2) však snah toto zmnožení eliminovat v dimenzi běžné mluvy. Základ diferenciacie mezi literárním jazykem a jazykem běžné mluvy je tedy dán již na znakové rovině jazyka. Frege tuto diferenciaci klade na rovinu sémantiky, především v důsledku jejich rozdílných funkcí. Z hlediska funkce je básnický jazyk soustředěn na výstavbu znaku, jímž je podmíněn, běžná mluva směřuje k mimojazykovým instancím, jimiž je podmíněna, básnický jazyk rovněž usiluje pojmenovat dosud nepojmenované nebo vůbec nepojmenovatelné, účelová mluva se ve svých účelech vždy váže k pozici denotátu. Sám tedy pojem funkce je dostatečnou podmínkou ontologické diferenciacie a distinktivního rozlišení pojmů. Greimasova koncepce sémantického popisu klade dierezi na úroveň textu. Uzavřené (autonomní) pojetí dává textu idiolektickou povahu. Chápána jako uzavřený celek prvků je poetická výpověď strukturou achronickou, totální předmět sebe sama. Poetický objekt se však zároveň času otevírá v podobě transformací obsahu v rámci poetického diskurzu. Na sémiologické rovině je básnický jazyk chápán jako *jazyk situovaný uvnitř jazyka*. Z čehož ovšem vyplývá, že poetický objekt je otevřen universu poetických forem a neexistuje mimo ně.

Podle Blanchota je řeč v literatuře vůči běžné řeči jako obraz vůči věci. Báseň je ontologicky konstituována tím, že není běžnou mluvou, avšak obrazem řeči – nikoliv tedy tím, že obsahuje signifikantní rysy: figury a tropy. Bachelard uvádí, že měřítko bytí básnického obrazu (tj. slova) tkví v opaku kauzality, ve *zvučení, ozvuku* (retentissement). Celý moderní přístup k literatuře je založen na oddělení básnického, imaginativního a esteticky funkčního jazyka od jazyka běžného, komunikativního a pragmatického, jako základní ontologické podmínky umění. Postmoderní přístup pak tuto osovou dierezi převádí z roviny jazyka na další roviny: řeč, psaní, diskurz. Jedním z rysů dekonstrukce je, že skutečnost již není jazykem reflektován, avšak vytvářena – tento přístup má blízko ke kognitivní lingvistice a principu jazykového obrazu světa. Lze se tedy ptát Jaký svět vytváří literární jazyk a jaký svět vytváří jazyk běžné mluvy.

Mezi potenciální shodné rysy patří lingvistické vlastnosti adaptované na literární text, to by umožnilo vrátit literární jazyk na pozici teoretického konstruktu, jak si však pozorně všimá Culler, tato adaptace v podobě lingvistické poetiky nespĺňuje očekávání literární kritiky, v mnoha jednotlivých případech selhává zcela, a prakticky zaostává za vývojem paradigmatu.

Mnohem zjevnější shodou vlastností je korpusová nestálost jazyka, která platí stejně jak pro psaní, tak pro hovor: jazyk neexistuje mimo sebe, není nijak obsažen, ani předznačen

v předmětech, entity jako např. pes, kočka nemají mimo jazyk žádný název. V jejich přírodním prostředí je nic taxonomicky nezaopatřuje, jsou to reálné subjekty, jejichž povaha je mimojazyková. Je sice pravda, že básníci a spisovatelé vedou s korpusovou nestálostí jazyka „zuřivý boj“, jak jsme ukázali na příkladu Pynchona, nebo básně stromečkovým písmem – tato autorská, aktéřská strategie však zůstává prakticky bez povšimnutí, jak vědy, tak teorie, tak veřejnosti. Z tohoto zápasu lze soudit, že o básnících ani o prozaicích nelze obecně tvrdit, že chtějí něco předstírat, nebo napodobovat; logos je z jedné strany rozprostřen v jejich slovech, které nemají podstatu znaku, avšak obrazu, nebo impulsu, nebo nervového vlákna (tím také je definována analytická estetika díla); z druhé strany jsou situovány ve virtuální sféře, která není kolektivním vědomím, ani kolektivním nevědomím. Poněkud jiné situace mohou nastat v případě vyprávění, tedy realizace narativních struktur a aplikace pravidel, která zakládají jinou esenciální povahu, než je básnický obraz. Zároveň platí, že někteří autoři mohou usilovat o pravdivost a autenticitu literárního díla, a mohou tak do něj implantovat prvky běžné mluvy, toto se však děje prostřednictvím složitých systémů strategií, taktik, transformací, technik a tvůrčích postupů, lišících se podle žánrů i stylů, které mohou nabývat ryze individuální podobu.

V souvislosti s tím jazyk běžné mluvy zůstává jazykem běžné mluvy, pokud se stává vědeckým jazykem, nebo pokud utilitárně uplatňuje rétorické figury, rétorikou převzaté z poetiky – všechny toto – esenciálně různé – formy jazyka běžné mluvy spadají na racionální základ, který není základem sférickým, imaginativním, fiktivním, ani vyprávěným.

Nicméně, jak zdůrazňuje Culler, je zjevné, že substance jazyka literatury a jazyka běžné mluvy bude stejně tak obtížné teoreticky propojit, jako anatomicky oddělit přímo v textu. Jisté konstitutivní momenty jsou však zřejmé. Zatímco autoři literatury usilují o kreativitu, invenci a o posunutí limitů literatury, mluvčí běžné mluvy se často soustředí jen na to, aby vykonal (úst) typizované znění výpovědi v typizovaném procesu typizovaného diskursu, který má často podobu předplněného formuláře nabízejícího jen několik málo možností promluvy.

Pojem literární jazyk nemůžeme zcela samozřejmě označit jako teoretický konstrukt, neboť tento konstrukt v uplynulých staletích nedokázal přesvědčivě definovat předmět, který kategorizuje, nedokázal jej, jako funkci běžné mluvy, anatomicky oddělit od jazyka běžné mluvy, ani jednoznačně popsat takovou funkci jako úplný funkční systém

v samostatné svébytnosti: tj: vytvořit institucionální teorii literárního jazyka, ve smyslu vymezení předpokládaného intuitivního obsahu pojmu, dokonce nedokázal ani vytvořit účinné nástroje pro jeho zkoumání, není tedy přístupný reálné nebo pravdivé definici, nebo alespoň takové, která by nebyla vyvrácena nastupujícím uměleckým hnutím.

Jak zdůrazňuje Bachelard: literární jazyk je něco živého a nekonečně proměnlivého, co se vzpírá jakékoliv pojmové kategorizaci a nemůže tak ani být něčím, jako je abstraktní pojmový konstrukt sestavený za účelem kategorizace.

Lze rovněž soudit, že je-li literatura definována především jazykem, je-li jazyk literatury základní podmínkou literatury, měl by literární jazyk vykazovat i konstitutivní vlastnosti.

Problémem tedy opět zůstává: Jak vlastně literární jazyk definovat, nebo vymežit?

Jak klasifikovat jeho rozličné esence.

Několikrát jsme v této práci byli konfrontováni s tím, že pojem literární jazyk označuje esenciálně odlišné kvality, a na této hranici se také nebylo kam dál rozvíjet, bez toho, že bychom toto tvrzení přijali jako východisko dalšího zkoumání.

Toto tvrzení je ostatně hlavním principem antiesenciální kritiky, která však často selhává se zcela mylným přesvědčením, že neexistuje vůbec žádná esence, ani substance literárního jazyka. Ostatně požadavek klasifikačních schémat převádějících vše na společný princip, a vytvářejících redukované generalizace postavené na odporujících se spekulativních inverzích, je v naprostém rozporu s elementárními východisky postmoderního myšlení: literární jazyk nemá žádnou univerzální esenci, ani disjunktivně nutné podmínky, ani konjunktivně nutné podmínky její existence, avšak proto, že těchto esencí je několik, ze stejného důvodu nemá univerzální esenci ani literatura.

Za jednu z esencí literárního jazyka Mukařovský označuje tempo a pauza, Tyto jsou rozprostřeny v jazyku, jsou tedy imanentní součástí literárního jazyka o sobě.

Z našeho studia vyplynulo kromě marného tázání i několik podmínek. Například z hlediska jazyka (langue) jako systému pravidel, jež musí být dodržena, aby řeč měla smysl, musí exemplární literární jazyk respektovat pravidla a normy fonologické tvorby, aby měl literární smysl; tento atribut v systému přirozeného jazyka zcela absentuje.

Tato skutečnost pravděpodobně nemá sama o sobě dispozici klasifikovat literární jazyk jako svébytnou entitu, řadí se však ke kompaktnímu souboru distinktivních rysů a (binárně) diferenciovaných vlastností, které se realizují jen v jednom prostředí, buď v prostředí psaní (lit. jazyka), nebo hovoru (přír. jazyka)

Literární jazyk je tedy relativní pojem závislejícím jednak na způsobu vnitřní proměny, jednak na umístění pozorovatele, v relativním modelu pak rukopis může znázornit světelnou trajektorii pohybující se vpřed, básnický jazyk jako světelný bod opisující vertikální elipsu, přičemž zúčastněný pozorovatel je situován v bodě, z něhož má dostatečný nadhled, aby mohl pozorovat fázový posun ekvivalence.

Literární jazyk nabízí rozmanité a pestré podoby, jejichž sémiotické a sémantické plány mezi sebou nelze esenciálně ztotožnit. Zdá se, že jediné, co mají společné, je úsilí o umělecký, nebo alespoň specifický výraz: styl. V případech, které nás zajímaly, je ideou tohoto úsilí, aby umělecké dílo bylo pocíťováno jako umění. Principem tohoto pocíťování je zvláštní práce s jazykem, specifická organizace možných znaků nesoucích možné atributy tohoto pocíťování, jehož metaforou je vůně (Cézanne, Majerová, Gramont), barva/světlo (Breitinger, Rimbaud, Ajvaz, Gramont) chuť (Coleridge, Verlaine, Majerová, Gramont) Mínil-li se literární jazyk jako prostředek komunikace, je to komunikace umění.

Literární jazyk se běžně profiluje pod pojmem básnický jazyk. Přesto je nelze redukovat na poezii, a není synonymem poezie. Během práce na textu se sám pojem literární jazyk natolik zproblematizoval, že jsme na jeho významové místo umístili pojem **literární řeč**. Důsledkem toho je požadavek toho, aby kvalitativní zřetel při posuzování literárního tetu zahrnoval i analýzu literární řeči, její distinktivní rys, a způsoby, jimiž se liší od běžného hovoru. Tyto procesy jsme umístili do souvislosti s paradigmatickým obratem k praxi, který chápe jazyk spíše jako individuální zkušenost než abstraktní systém. toto se odráží v mnoha reflexích literatury vůbec.

Zaznamenali jsme, že poezii nelze zcela redukovat na literaturu, a výpověď nelze zcela redukovat na jazyk, jestliže tuto skutečnost se Foucault snaží překlénout pojmy intence a pozitivita výrazu, pak ekvivalentem těchto pojmů může být v literatuře básnická výpověď, básnický výkon a nepochybně sám pojem umění. K básnické řeči je tak nutno přistupovat jako k uměleckému projevu, to jí relativně vyvazuje z jazykových funkcí, včetně funkce poetické. Toto je rovněž třetí postupný předpoklad, k němuž jsme dospěli studiem souborných poznatků.

Jako průzračnější, ekonomičtější i teoreticky naléhavější se tedy jeví snaha popisovat jednotlivé druhy a esence literárního jazyka, a srovnávat a hodnotit je mezi sebou, než vytvářet náročné hypotézy dokazující, že literární jazyk je specifickou součástí běžné mluvy. Tyto hypotézy jsou pojmově nesourodé, nedaří se jim vytvářet generalizující

taxonomii, jsou logicky křehké a snadno falzifikovatelné. Fakticky mohou být založeny pouze na zdánlivé podobě hlásky „a“ (b, c, d...) literárního jazyka s hláskou „a“ (b, c, d) jazyka běžné mluvy. Nicméně již běžný fonetický a fonologický výklad nás ubezpečuje, že prostor, jímž je diferenciována hlásky „a“, není bodový, avšak frekvenční – zahrnuje jak nekonečné spektrum emfáze, tak intonace, barvitosti, rytmičnosti a hudebnosti – rozdíl lze zachytit výtvarně: budou-li vedle sebe obří plátna, přičemž na jednom bude zelené A, a na druhém rudé A – budou oba obrazy interpretovány různě. Pokud bychom jedno z obou a vztáhli k označení noty A, neznamenalo by to ještě, že slyšíme hudbu. Rovněž představíme-li si, neboť je nám to známo z náležitě instrukce, že jedno z A je označeno neviditelným křížkem, budou znít obě a pochopitelně velmi různě a budou mít také odlišný význam pro interpretaci.

To platí i přesto, že jsme naznačili, že pojem literární jazyk je koncept, který není determinován textem hláskové abecedy; literární jazyk lze realizovat i mimo prostředí hláskové abecedy, jinými slovy vehiculum psaní není vázáno na modul hláskové abecedy. Druhým závažným problémem je proměnlivost znaku. Ta činí z literárního jazyka skutečné monstrum, s nímž si v rozsahu této bakalářské práce neporadíme – nicméně jeho amorfni podoba v literárním jazyce je jedním z kvalitativních znaků, které jej radikálně odlišují od podstaty znaku v prostředí běžné mluvy.

Taxonomie literárního jazyka přitom může být velmi lapidární, základem takové taxonomie může být základní dělení literárního jazyka na enigmatický, hermetický a realistický – byť nejspíš každý znamenitý tvůrce bude usilovat o to, aby v jeho díle byly zahrnuty všechny složky, nebo aby předstíraly jedna druhou.

Nabízet v takto rozprostřené jednoduchosti spekulativní přechod do teoretického zázemí jazyka běžné mluvy může v důsledku vést až k mrhání s finančními prostředky státu.. Zkoumání založené na taxonomii literárního jazyka v rámci poetiky může generovat členité poznatky na poli umění, zatímco druhý postup snažící se o postižení kauzální zákonitosti literárního jazyka jako simulakra, a o převedení všech komplexních a komplikovaných kauz vztahů vazeb a dierezí, bude zřejmě i nadále akumulovat neřešitelné problémy a paradoxy.

Pokud přiznáme jistou pravdivost Barthesovu tvrzení, že rukopis má jinou ontologickou substanci než literární jazyk i styl, ovšem tato jiná substance odděluje od sebe dvě kategorie jsoucen, pak logicky nelze žádné z těchto jsoucen experimentálně vysublimovat a učinit regulativním pojmem, nebo projektem konstrukce. Z perspektivy rukopisu se jazyk jeví spíše entitou přírody, literární jazyk (styl) spíše entitou kultury.

Obzvlášť pak předpokládaný endogenní biologický původ literárního jazyka zpřetrhává vazby s přírodní materií jazyka i s kulturou společnosti. Literární jazyk lze definovat jako

autarkní řeč, nezávislou na jazyku doby a společnosti, rovněž i jako řeč „autoraktní“, zcela podléhající pravidlům, rozmarům i chybám a omylům autora. Literární jazyk (styl) je klíčový pojem, neboť znamená zásadní proměnu, jíž Barthes vidí chemicky, jako proměnu tekutiny, zázrak této proměny „...dělá ze stylu jakousi supraliterární operaci, která člověka unáší na práh moci a magie.

Teoretickým překročením mezi literárním jazykem a jazykem běžné mluvy by mohl být pojem poetická funkce jazyka. Zde však nutně musí být zrcadlovitě přítomna jako metoda diskurzivní analýza, například pokud zaměstnanec české pošty X. Y. (cca 58 let, syn majitele textilní továrny, nedostudovaný, mírný dobrodruh milující fotbal a dobrou hospodu, rozvedený s občasnými známostmi, v uvedeném prostředí až netypicky družný) do ticha pracovní doby cca ve 22. 00 noční směny řekne: „Vidíš? Támle je takovej nápis: Vložte přepravku. Jak vidim ten nápis, hned dostanu žízeň. Krásnej nápis!“ nebo „Já se schovám tady do tý klece, třeba si nikdo nevšimne, že tu nejsem.“ Lze se skutečně zabývat, jakým jsou tyto výpovědi naplněním poetické funkce jazyka, v jakém jsou poměru k promluvě, a zda mohou obsahovat rysy glosy.

Byť tento druh promluvy tvoří na pracovištích sotva promile všech výroků, lze nicméně právě v takovém momentu nastínit diskuzi na téma možných analogií mezi literárním a účelovým jazykem, respektive mezi literární a jazykovou kompetencí.

Předpoklad však, že by člověk byl v tomto smyslu „bilingvní“ bytost, přivádějící obě kompetence současně k dokonalosti, je mimořádně skeptický, vzhledem k tomu, co bylo poznamenáno již v úvodu: lidé, vybaveni jazykovou kompetencí k tomu, aby se jako elity společnosti živili verbálním projevem, se na poli literatury příliš neohřáli, nebo zcela propadli, naopak básníci, včetně velikánů jako Seifert, Hölderlin na poli běžné mluvy shořeli, včetně těch, kteří onemocněli mutismem, a dokonce i těch, které mutismus dohnal k sebevraždě.

Čili možné analogie mezi literární a jazykovou kompetencí bude nutné zkoumat induktivně z ryze idiografického hlediska, v jednotlivých kauzách, nikoliv na základě generalizující syntézy a s důsledným uplatněním diskurzivní analýzy. Za předpokladu, že oba jevy budou striktně odděleny způsobem, jenž naznačuje tato práce.

Tyto předběžné závěry, tak jak se prozatím rýsují, je možné doplnit o některé další dílčí poznatky. Zdá se například, že literární diskurz je distribucí kultury, zatímco ostatní diskurzy jsou distribucí moci. Zatímco běžná mluva je pevně svázána s pojmovým konceptem jazyka, a je bezpodmínečně vázána na osovou strukturu langue a parole,

koncept literatury vychází spíše z pojmu language. Takto uchopený korpus k sobě váže nekonečné, řetězící se metajazykové struktury (narace, sonet, aliterace etc), které v prostředí běžné mluvy nemají žádný význam.

Pokud bychom přesto trvali na principu stratifikace, totiž že běžná mluva je základním segmentem jazyka a literární jazyk je simulakrum, případně specifická sféra běžné mluvy, neřeklo by nám to vůbec nic o umělecké povaze literárního díla. V takovém případě by však bylo dobře detailně popsat, jak vlastně probíhá operace takové poetické funkce, kdy se z jazyka běžné mluvy stává simulakrum literárního jazyka, a podrobně vysvětlit, jak je možné, že taková operace nijak nezasahuje do daných prvků, vlastností a struktur jazyka běžné mluvy

Zdá se, že se lze odborně a především teoreticky zabývat pojmem literární diskurz. Spíše však bychom měli mluvit o literárních diskurzech, neboť nalezneme i v těchto různé druhy, jevy a kategorie. Hlavním projevem literárního diskurzu je literární pole na němž se setkávají, střetávají a potýkají právě ty významy a kvality, které jsou vlastní poezii.

Druhým hlavním polem literárního diskurzu je pole, na němž se setkávají, střetávají a potýkají interpretace. Zde můžeme za předchůdce považovat Horatia.

Literatura však není těmito diskurzy podmíněna. Na základní definici poezie nemají vliv.

Dalším závěrem je, že nelze v literatuře směšovat pojmy jazyk a diskurz, a to nejen na lingvistické rovině, ale ani na rovině významu.

Bakalářská práce nemá rozsoudit, zda pojem literární jazyk označuje teoretický konstrukt, nebo skutečnou formu invence. Nicméně po těchto úvahách zdá se být elegantnějším i praktičtějším řešením uchopit literární jazyk jako fenomén, a trošku se do něj ponořit, než pozorovat jej z vnějšku optikou teoretického konstruktů jako funkci jazyka běžné mluvy a snažit se porozumět umění prostřednictvím pojmů „anomálie a deformace“ běžného jazyka, jímž se tato funkce projevuje – je to svým způsobem dehonestující, jak pro tvůrčí snahy, tak pro duši čtenáře, tak i pro ducha, připustíme-li nematerialistický výklad světa. Ostatně ani k modré barvě na plátně Raffaelovy Madonny nepřistupujeme jako k teoretickému konstrukt, byť modrá se vyskytuje i v přírodě, například na slupce švestky.

Ať již se náš náhled na smysl a význam literárního jazyka přikloní k jevu, nebo teoretickému vzorci, sám tento nominální problém vytváří patrný racionální předpoklad, že má smysl promýšlet a porovnávat definice a charakter jazyka a literárního jazyka, diskurzu a literárního diskurzu, nacházet úplné a zcela vyřešené shody, anebo naopak diferenciaci s distinktivní rysy, a směřovat tak možnosti dalších úvah.

BIBLIOGRAFIE

Do bibliografie jsou zahrnuty všechny knihy z nichž je citováno i knihy, které patřily mezi hlavní intelektuální opory bakalářské práce. Ne všechny tyto knihy byly autorem bakalářské práce studovány systematicky, tj, včetně pasáží věnujících se tématům, jež nejsou předmětem této práce.

- AJVAZ, Michal. *Cesta k pramenům smyslu: genetická fenomenologie Edmunda Husserla*. Praha: Filosofía, 2012. ISBN 978-80-7007-375-9.
- ARENDDT, Hannah. *Mezi minulostí a budoucností: osm cvičení v politickém myšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2019. ISBN 978-80-7298-368-1.
- ARENDDT, Hannah. *Život ducha*. Praha: OIKOYMENH, 2020. ISBN 978-80-7298-168-7
- AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy. Základní filosofické texty*. Praha: Filosofía, 2000. ISBN 80-7007-133-8.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.
- BARTHES, Roland. *Kritika a pravda..* Liberec: Dauphin, 1997. ISBN 80-86019-53-5.
- BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. in. KYLOUŠEK, Petr. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-016-3.
- BLANCHOT, Maurice: *Literární prostor*. Praha: Herrmann, 1999.
- BLOOM, Harold. *Úzkost z ovlivnění: teorie poezie*. Praha: Argo, 2015. Specula. ISBN 978-80-257-1728-8.
- CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-233-7.
- CULLER, Jonathan D. *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literatura*. Taylor & Francis e-Library, 2004. ISBN 0-203-45774-9 (Adobe eReader Format) vydáno podle: Routledge Classics, 2002, New York, London
- CULLER, Jonathan D. *Teorie lyriky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020. ISBN 978-80-246-4456-1.
- DAŃBASKÁ, Izydora: O sémiotických funkcích mlčení. in. TRÁVNÍČEK, Jiří. *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-072-4.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs: Autor ; Genealogie : tři studie*. Praha: Svoboda, 1994. ISBN 80-

205-0406-0.

FOUCALT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2002.

ERIKSEN, Thomas Hylland. *Sociální a kulturní antropologie: příbuzenství, národnostní příslušnost, rituál*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-465-6.

FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3.

GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Delfin (Triáda). Praha: Triáda, 2003. ISBN 80-86138-48-8.

GRAMMONT M. *Le vers français : ses moyens d'expression, son harmonie* (1913)

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

HAMAN, Aleš. *Literární dílo a soudobá literární věda*. Praha: ARSCI, 2012. ISBN 978-80-7420-027-4.

HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk: německo-česky*. Třetí, opravené vydání.. Praha: OIKOYMENH, 2021. ISBN 978-80-7298-342-1

CHOMSKY, Noam. *Jakými tvory jsme?* Praha: Academia, 2018. ISBN 978-80-200-2804-4.

INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0104-4.

ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8.

ISER, Wolfgang. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-2781-6.

JAKOBSON, Roman a ČERVENKA, Miroslav. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.

JIRSA, Tomáš. *Fyziognomie psaní: v záhybech literárního ornamentu*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2012. ISBN 978-80-7308-439-4.

KOBLÍŽEK, Tomáš. *Nová poetika: kapitola z francouzského myšlení o literatuře*. Polemos. Praha: Togga, 2012. ISBN 978-80-7476-002-0.

KRISTEVA, Julie: *Polyfonie*. Břeclav: Malovaný kraj Břeclav, 2000. s.13

LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4., přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon). ISBN 80-207-0087-0

MURAKAMI, Haruki. *Spisovatel jako povolání.. Světová knihovna (Odeon)*. Praha: Odeon, 2017. ISBN 978-80-207-1761-0.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5

OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004. ISBN 80-902660-2-9.

PAPOUŠEK, Vladimír a BÍLEK, Petr A. *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"*. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 978-80-87481-61-5

PECHAR, Jiří. in JACCOTTET, Philippe. *Myšlenky pod mraky a jiné básně*. Poezie (Torst). Praha: Torst, 1997. ISBN 80-7215-031-6.

PECHLIVANOS, Miltos, ed. *Úvod do literární vědy*. V Praze: Herrmann, 1999. ISBN 80-238-5329-5.

ROBBE GRILLET, Alain. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970. str. 5
SEARLE, John R. *Mysl, mozek a věda*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0509-7
VAŇKOVÁ, Irena. *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2005.
VYBÍRAL, Zbyněk. *Psychologie lidské komunikace*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-291-2

internetové prameny

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O jazyce básnickém* in: Kapitoly z české poetiky I.: Obecné věci básnictví. (Praha: Svoboda, 1948) s. 78 – 86 dostupné z [Slovo a slovesnost – O jazyce básnickém \(cas.cz\)](#)

Slovo a slovesnost – K problematice „smyslu“ a „významu“ literárního díla (cas.cz)

[Poznámka ke sporu o básnický jazyk – Wikizdroje \(wikisource.org\)](#) dostupné z

https://cs.wikisource.org/wiki/Poznámka_ke_sporu_o_básnický_jazyk

Science direct, NeuroImage 15. 4. 2023 *Native language differences in the structural connectome of the human brain*. Přístupné z

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811923001015?via%3Dihub>

BERAN, Z. *Eliotova pustá země počtvrté*. in: [Eliotova Pustá země počtvrté – iTvar](#) dostupné z

<https://itvar.cz/eliotova-pusta-zeme-poctvrte>

KRASICKÝ, J. *Nad překladem jedné významné básně*. [Nad překladem jedné významné básně – iTvar](#), dostupné z <https://itvar.cz/nad-prekladem-jedne-vyznamne-basne>

STANĚK, Libor: *Nefalšovaná revoluce (Ne)falšovaná revoluce – iLiteratura.cz*, dostupné z

<https://www.iliteratura.cz/clanek/41667-skrob-jan-real>

Literární ukázky

AJVAZ, Michal. *Druhé město*. [Druhé město \(books-are-next.github.io\)](#) (Městská knihovna v Praze) dostupné z <https://books-are-next.github.io/druhe-mesto/index.html>

BOUŠKA, Kamil. *Hemisféry*. Praha: Fra, 2015. Česká poezie (Fra). ISBN 978-80-7521-031-9.

HOLAN, Vladimír, CHALUPA, Pavel a JUSTL, Vladimír (ed.). *Jeskyně slov*. 2., rev. vyd. Praha: Paseka, 1999. ISBN 80-7185-267-8.

PARRA, Nicanor, *Jiné básně*. Praha: Fra, 2018. Světová poezie. ISBN 978-80-7521-022-7

PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času*. Praha: Rybka, 2012. ISBN:978-80-87067-63-5. Str. 18

PROKOP, Josef a Jiří HOLUB. *Přátelé, přiléhavý složím vers: písně okcitánských trubadúrů*. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-409-x.

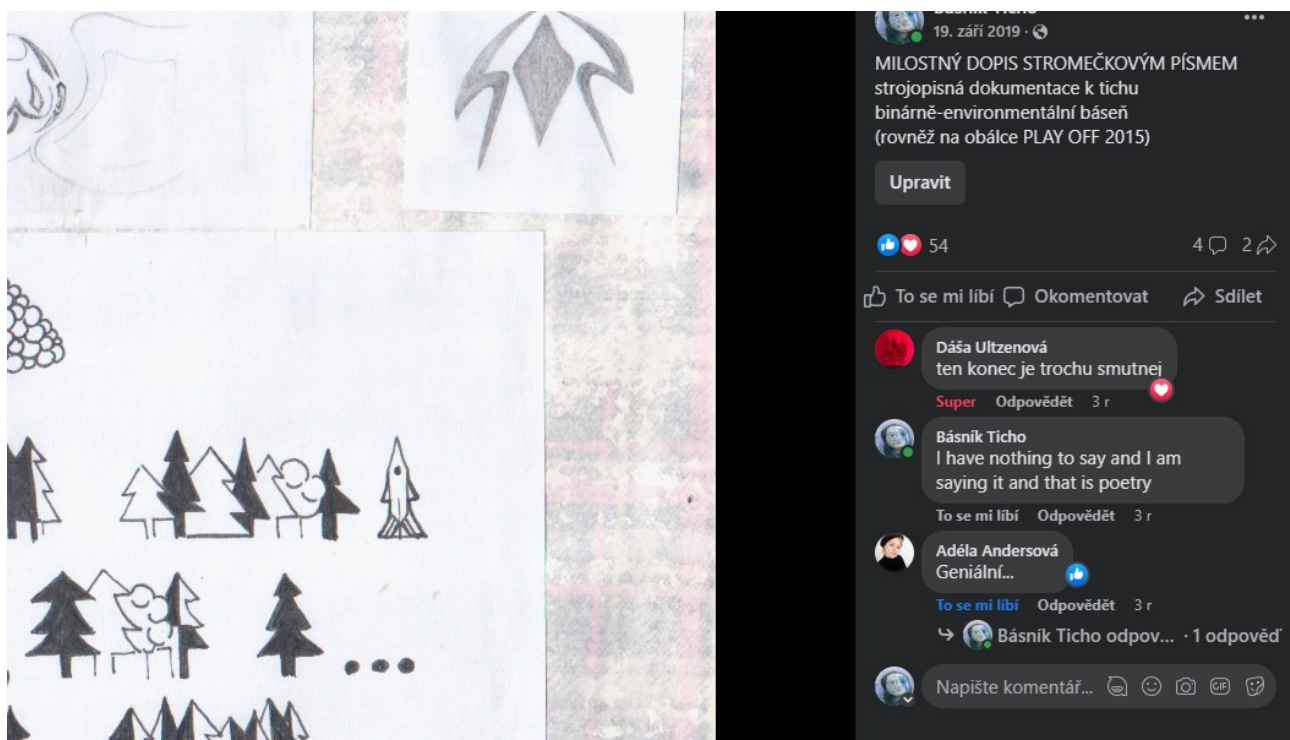
ŠKROB, Jan J. *Reál*. Praha: Malvern, 2018. ISBN 978-80-7530-134-5.

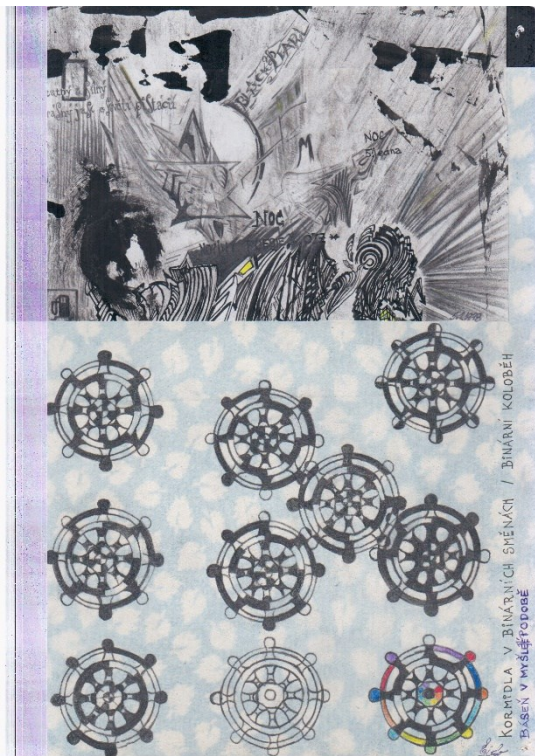
TICHO, Básník. *Play off*. Ostrava: Protimluv, 2015. ISBN 978-80-87485-25-5.

PŘÍLOHY

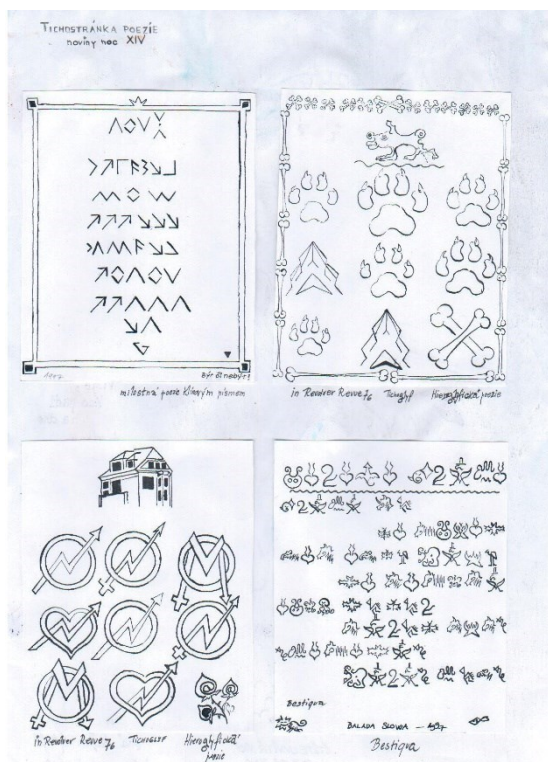
ten konec je trochu smutnej

báseň stromečkovým písmem jako výraz umělecké sémiologické textury
přesto, že sémiologickou poezii lze snadno přecíst, definujeme poezii obecně raději jako
umění, nikoliv jako literaturu, abychom se vyhnuli zdlouhavým, nikamvedoucím
teoretickým obstrukcím, a mohli pracovat na projekci hodnoty a významu





Báseň psaná binárním kódem: uplatnění binárního kódu v symetrických řádcích binárně uspořádaných kormidel, paralelně umístěných vedle logotypu slova Noc



Různé druhy sémiologických textur