

1. Místo poetiky v rámci literární vědy

DEFINICE POETIKY

Literární věda je mladá. V antice tvořila součást gramatiky (z řec. *gramma* = písmeno), která zahrnovala celou filologii, tj. stejně otázky jazyka jako otázky literatury. Jako samostatná nauka se ustavila literární věda poměrně pozdě a postupně se v ní vydělily tři oblasti: teorie literatury, historie literatury (literární dějepis) a literární kritika; k nim se někdy připojuje jako čtvrtá oblast metodologie, ta se však jindy zase (a myslím, že právem) připojuje k jednotlivým uvedeným třem větvím (metodologie literárního dějepisu atp.).

Poetika je součástí teorie literatury. Definuji ji jako *nauku o tvaru literárního díla*, tedy jako literární morfologii. Někdy se projevují tendence redukovat na poetiku celou teorii literatury, ale to není správné. Takový postoj by vylučoval z teorie literatury tak důležité otázky, jako je např. vztah literárního díla ke skutečnosti. Je to postoj příznačný pro formalistický přístup k literatuře, tj. pro zužování veškeré literárněvědné problematiky na otázky tvárné.

Již úvodem je nutno zdůraznit, že stejnou jednostranností, jakou představuje formalistický přístup, bylo by podceňování tvárných hledisek při literárněvědném studiu. Studium formy nemusí být formalistické, ani nemusí ve formalismus ústit. Formalistickým se stává jen tehdy, když se forma zkoumá „sama o sobě“, tj. bez potřebného zřetele k sdělovanému obsahu. Literární dílo je především faktem ideologické povahy, a proto ideologické zřetele při jeho studiu nelze eliminovat. Rozbor formálních prostředků izolovaný od ideologických zřetelů je sice někdy výhodný a z metodického hlediska účelný — např. při srovnávacím studiu metaforiky nebo verše —, ale nesmí být v něm viděn jediný a konečný cíl literárněvědného studia. Pokud studium formy izolujeme např. za srovnávacím účelem, je to jen meto-

ká pomůcka. Literárněvědný rozbor vždycky musí vyústit do rozboru ideového; předpokladem ideologického hodnocení je správné porozumění dílu, a právě k tomu nám napomáhá literární rozbor.

K definici poetiky jako morfologie literárního díla je možno se dostat i z širší definice jazyka, jak ji podal Jurij Lotman ve spise *Struktura chudožestvennogo teksta* (Moskva 1970). Tato definice je důležitá proto, že umožňuje uvést společného jmenovatele všechna umění. Jazyk je definován obecně jako systém, který slouží komunikaci mezi dvěma nebo více jedinci. Každý jazyk má své znaky, které tvoří jeho „slovník“ (někdy se mluví i o jeho „abecedě“). Z tohoto hlediska je jazykem stejně čeština jako např. soustava dopravních značek na silnici, film nebo výtvarné dílo. Při studiu uměleckého projevu je třeba především určit, co má jeho jazyk společného s jazykem vůbec (tj. je možno jej popsat obecnými termíny komunikačních systémů), a dále je třeba určit, co je v něm specifického (tj. co jej liší od jiných jazykových systémů). Pojem jazyk zahrnuje 1) jazyky v užším slova smyslu (jestěstvennyje jazyki, tj. např. čeština, ruština, angličtina...), 2) umělé jazyky (sem patří např. jazykové značky na silnici a jazyk vědy) a 3) druhotné jazyky. Z hlediska poetiky nás zajímá zejména tato třetí kategorie. Sem patří komunikační systémy stojící nad prvními kategoriemi; mezi ně patří i jazyk umění. V literárním díle je tento „druhotný“ jazyk ustrojen podle typu jazyka v užším slova smyslu, ale má ještě další normy stojící nad normami jazyka v užším slova smyslu nebo i proti nim. Jsou více proměnlivé v čase než normy jazyka v užším slova smyslu a jejich složitost je úměrná k složitosti podané informace. Poetika by měla být jakousi gramatikou těchto norem, jimiž se liší jazyk literárního umění od jazyka v užším slova smyslu. Nejznámější z nich jsou normy platné pro vytváření tzv. prostředků básnického jazyka a pro kompozici v různých žánrech.

„Gramatika“ uměleckého jazykového projevu jakožto druhotného projevu je tím více důležitá, že v něm dostávají významovou hodnotu i prvky v neuměleckém sdělení irelevantní; kdybychom zveršovali např. úlohu z matematiky, nic bychom tím nezměnili na řešení úkolu, kdežto v uměleckém projevu je možno užití určité formy (v našem případě verše) něco „znamená“.

O tom, že studium formy nemůže být izolováno od studia sdělovaného obsahu, přesvědčuje nás už samo preferování určitých forem určitými obsahy. To znamená, že určité formy jsou oceňovány pro vyjádření určitých obsahů jako optimální. Právě

proto je nutno u každé formy uvážit, k jakému obsahu se normálně poutá (tj. určit její významovou hodnotu; obecně lze říci, že i sama forma něco „znamená“). Přitom zjišťujeme složité vztahy proměnlivé horizontálně i vertikálně: mění se od literatury k literatuře, od jedné básnické školy k druhé a od jednoho období k druhému.

Problém, zda se spolu se změnou formy mění obsah sdělení, je velmi starý, výrazně jej nastolila už antická rétorika. Ta vyhledávala pro daný obsah optimální formu z hlediska přesvědčování publika; optimální forma řečnického projevu byla tedy dána jeho funkcí, totiž vztahem sdělení k publiku. Podkladem tohoto přístupu byl názor, že touž věc lze vyjádřit různým způsobem. Dnes je toto pojetí možné jen v oblasti literatury odborné a věcné, jak uvidíme dále; v antice byl takovýto přístup pochopitelný proto, že se literatura v dnešním slova smyslu (tj. literatura jako slovesné umění) ještě ostře nediferencovala od jiných literárních jazykových projevů.

Zmiňuji se o tomto názoru proto, že v souvislosti s generativní gramatikou se dnes uvažuje i o možnostech generativní poetiky. Ta by však předpokládala, že se literární projev zaměřuje jen na „logický“ obsah, tj. že obsah literárního sdělení redukuje na věcné informace a podceňuje estetickou stránku sdělení, resp. ji pokládá za irelevantní pro sdělovaný obsah. Ve skutečnosti však každá permutace mezi prvky díla přináší nové významové kvality, které mohou být sice zanedbatelné pro literaturu odbornou (tj. z hlediska „věcné“ informace), ale pro umělecké sdělení jsou právě podstatné a specifické. Z hlediska praxe umělecké literatury to znamená, že nelze beze změny sdělovaného obsahu zaměňovat slovní výraz a vůbec tvárné prostředky. Některé myšlenky generativní gramatiky jsou však důležité pro verifikaci některých tradičních pojmů poetiky.

Při klasifikaci formálních prostředků je možno vycházet buď z jejich funkce, nebo z jejich tvaru. Já půjdu v dalších výkladech druhou cestou, protože ji pokládám za instruktivnější; tvar lze „matematelně“ ukázat, je to něco konkrétního, a kromě toho nelze

abstraktně a obecně určit pevné a neměnné sepětí tvaru s významovou funkcí, protože se tento vztah stále mění.

Jak jsem již uvedl, poetika neřeší obecné problémy literárního života a literární tvorby, a proto do její oblasti nepatří například otázky vztahu literárního díla ke skutečnosti, vzniku literárního díla, podstaty krásna, literatury jako součásti ideologie atp. Ty by patřily do obecné teorie literatury a do estetiky; poetika je soustředěna na otázky morfologické, jejichž studium ovšem není možné mimo rámec obecné teorie literatury. Toto pojetí krystalizovalo však v historickém vývoji jen pozvolna a definice poetiky se v minulosti, tak jak se rozrůstala obecná literární věda, postupně měnila. Snad bude účelné, když zde podám na několika výrazných příkladech pohled na vývoj této disciplíny.

Zakladatel poetiky Aristoteles (384—322) ztotožnil vlastně poetiku s teorií literatury krásné, tedy s teorií básnictví, a proti ní stavěl rétoriku jako teorii řečnictví (podle dnešních hledisek jako teorii literárních projevů v „praktické“ funkci). Základ literárního umění viděl v napodobení (mimésis). Tak chápal básnictví také Horatius ve svém básnickém listě *Ad Pisones* (1. stol. př. n. l.), známějším pod názvem *Ars poetica* (Umění básnické).

Antika pojímala poetiku normativně, tj. jako soubor pravidel, a to přešlo i do středověku. Jako soubor předpisů a praktických rad traktoval poetiku např. Galfridus de Vinsauf (Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova* — Nová poetika, ok. 1210), známý i v našich zemích. V jeho teorii poetika pojala do sebe vlastně i rétoriku. Obdobný byl postoj hlavního představitele renesanční literární teorie Julia Caesara Scaligera (1484—1558). Byl italského původu, ale spjat s francouzským kulturním životem. Ve své rozsáhlé latinské poetice hájil tezi, že římská literatura předchází starořeckou, a tím usměrnil na dlouhou dobu směr teoretického myšlení; v jeho díle jsou vlastně obsaženy všechny hlavní myšlenky pozdějšího klasicismu.

Výhodou normativně chápané poetiky je to, že se těsně připíná k literární praxi a bezprostředně ji ovlivňuje. Názorně to ukazují

starší době zejména vůdčí teoretik francouzského klasicismu Nicolas Boileau, jehož veršovaná *Art poétique* (Umění básnické, 1674) měla veliký vliv na téměř všechny evropské literatury až do romantismu. Boileau vycházel z předpokladu, že lze úspěšně konstruovat umělecké dílo jenom tehdy, jestliže poznáme zákony, jimiž se řídí jeho výstavba. (Tento názor byl vlastně obsažen již v 1638 v dobrozdání francouzské Akademie o dramate P. Corneilla *Le Cid*.)

Základní díla, o kterých byla řeč, byla přeložena do češtiny, práce antických autorů dokonce několikrát. Aristotelova Poetika (pův. titul *Peri poiétikés*) byla naposled r. 1964 v překladě Jul. Novákové; Rétorika (pův. titul *Techné rhétoriké*) r. 1948 v překladu A. Kříže. Horatiův list *Ad Pisones* (tj. věnovaný Pisonům, otci a dvěma synům) je nejpřístupněji vydán v souboru Horatiova díla „Vavřín a réva“ (nakl. Odeon v Praze, 1972). Výbor z literárněteoretických textů od antiky až po renesanci včetně ukázky z Galfrida de Vinsauf — pod francouzskou podobou jeho jména Geoffroi de Vinsauf — a z J. C. Scaligera) přináší skripta filozofické fakulty UK v Praze *Literárněteoretické texty I*, 1972. — Boileauovo Umění básnické přeložil do češtiny B. Tablic r. 1832.

U nás podal první systematické výklady o výstavbě uměleckého literárního díla Bohuslav Balbín v rozsáhlé učebnici *Verisimilitudina humanarum disciplinarum* (Nástin humanitních nauk, 1666) několikrát později, i v cizině; novočeský překlad Boh. Ryby vyšel jako skripta filozofické fakulty KU v Praze 1969). Po něm zabýval poetikou soustavně Josef Jungmann, který prakticky ztotožnil poetiku s obecnou teorií literatury (*Slovesnost*, 1820, 2. vyd. 1845); tuto vědu definoval jako „nauku o výmluvnosti prozaické, básnické i řečnické“. Termínu „poetika“ výslovně neuplývá, teorie slovesnosti však u něho s poetikou de facto splývá, protože obecné otázky literární vědy Jungmann neřeší. Josef Durdík, autor naší nejrozsáhlejší systematické a syntetické práce o poetice (*Poetika*, 1881), chápe poetiku v duchu německého filozofa J. F. Herbarta (1776—1841), o kterého se opírala česká filozofie ustavující se tehdy jako věda. Poetika je Durdíkem

definována jako estetika básnického umění. V konkrétních výkladech se Durdík neubráníl formalistickému dogmatismu, kterým jsou prostoupeny i jeho kritiky. Jeho dílo je však důležité tím, že v době zmenšujícího se zájmu o otázky struktury uměleckého projevu udržovalo tradici zkoumání literárního tvaru.

Odklon zájmu od problematiky výstavby díla byl v druhé polovině 19. století téměř obecný a podmiňovala jej pozitivistická filozofie, pod jejímž vlivem literární věda kladla důraz nikoli na dílo jakožto umělecký tvar, ale na okolnosti „okolo něho“, především na autora a na „vlivy“, jimž autor podléhal. V této době měla rozhodující vliv na další vývoj literární vědy práce zakladatele „historické poetiky“ Alexandra N. Veselovského (1838—1906). Veselovskij hledal ve studiu poetiky objasnění podstaty poezie a jejích dějin; vycházel přitom z představy o nepochybných národních zákonitostech literárního vývoje, který podléhá silným vnitřním (imanentním) zákonitostem, ale současně je podložen společenskými životními podmínkami. Proto studoval Veselovskij v jedné linii jevy odlehle sice časově a místně, ale spojené analogickými sociálními podmínkami, např. archaickou poezií řeckou, starořímskou, germánskou a indiánskou. To ho ovšem nutně vedlo ke srovnávacímu studiu konkrétních slovesných tvarů, které je základem pro zobecnění, k němuž směřuje poetika.

Soustředěním na morfologické otázky literárního díla stal se Veselovskij nepřímým iniciátorem pozdější tzv. formální metody v ruské literární vědě. Syntetickou poetiku, opírající se hlavně o lingvistiku a zkoumající literární dílo jako jazykový fenomén („umění slova“), napsal z ruských „formalistů“ Boris Tomaševskij. Tento autor, který měl veliký vliv i na další literární teorii v meziválečném období, definuje poetiku jako zkoumání výstavby literárních děl a ztotožňuje ji s teorií literatury; tím ovšem rozsah literární teorie příliš a nemístně zužuje, protože z ní vyloučívá ideologické zřetele (*Teorija literatury*, 1925 a několikrát později, český zkrácený překlad 1970). Mistrné jsou však jen postřehy o struktuře literárního díla.

Názory příslušníků ruské formální metody rozvíjela tvůrčí

působem část české meziválečné literární vědy (zejména Jan Mukařovský, srov. *Kapitoly z české poetiky*, 2. vyd. 1948). Dnes v období ruského formalismu svým úsilím o „čistou“ literární vědu, soustřeďující se na zkoumání literárního díla jako jediného výchozího faktu, je francouzský strukturalismus (např. Roland Barthes) a angloamerický new-criticism (např. J. C. Ransom a A. I. Richards).^{*} Tyto snahy vedou k úsilí o maximální specializaci poetiky, jaké představuje např. definice poetiky jako nauky o literární promluvě (zkoumané jako jazykový fenomén, bez ideologických zřetelů); přitom nejde o teorii promluv již existujících, nýbrž o teorii promluv možných.

V tomto pojetí je poetika naukou o modelech.^{**} Pokud jde o poetice o modelování vlastností literárních promluv již existujících, tj. historicky doložených, je to přístup výhodný, protože umožňuje srovnávání; zobecnění ve smyslu modelování „možných“ literárních promluv však znamená zabstraktnění příliš velkého, neboť vede k dogmatické normativnosti. Účelnější je proto vycházet jen z historicky doložených textů a chápat poetiku jako zobecnění výsledků dosavadní literární praxe.

Celkem se v dnešním bádání rýsuje poetika jasně v tom významu, jak jsem výše naznačil, tj. jako nauka o morfologii literárních promluv, i když se to vždycky nevyjadřuje explicitním termínem. Nám termín „poetika“ není proto zcela jednoznačný. Není však podstatné to, jakých se užívá termínů při začleňování problematiky morfologie literárního díla do celku literární vědy, nýbrž je důležité to, že otázky výstavby literárního díla tvoří vždycky samostatnou oblast bádání.

^{*} Marxistickou kritiku new criticismu podal R. Weimann v knize *New Criticism a vývoj buržoazní literární vědy*, český překlad v Praze 1973 (něm. originál 1962).

^{**} Model je uměle vytvořený objekt, reprodukuje jen ty vlastnosti studovaného objektu, které pokládáme za důležité; je tedy výsledkem jisté abstrakce a redukce, např. prozodický model českého osmislabičného trocheje abstrahuje od všech vlastností zkoumaného jazykového projevu, složeného tímto rozměrem, s výjimkou počtu slabik a distribuce slovních přízvuků.

2. - Benet: V. 1. a 11

Abych ukázal terminologickou rozkolísanost, uvedu několik příkladů. V sovětské literární vědě výslovně užívá termínu „poetika“ J. M. Lotman (Lekcii po strukturalnoj poetike, Tartu 1964), jindy se sice neříká explicitně, že je poetika součástí teorie literatury, ale morfologické otázky jsou zkoumány speciálně (např. L. I. Timofejev, *Základy teorie literatury*, český překlad 1965). Jako samostatnou část teorie literatury označuje poetiku Zdeněk Škreb v sborníku *Uvod v književnost* (2. vyd., Zagreb 1969, str. 223). Julia Krzyżanowski (*Nauka o literaturze*, 2. vyd., Wrocław—Warszawa—Kraków 1969) zahrnuje do poetiky jen nauku o „vnitřní“ formě a tematologii a staví ji tím proti stylistice, rytmice a metrice, které zkoumají formu „vnější“. V kolektivním spise M. Gżowiński — A. Okopień — Sławińska a J. Sławiński, *Zarys teorii literatury* (2. vyd., Warszawa 1967), dělí se teorie literatury na teorii literárního díla čili poetiku a teorii literárního procesu.

Termínu poetika se někdy používá také pro označení souboru norem platných pouze pro určitý směr („poetika romantismu“, „poetika školy“, „poetika májovců“), nebo dokonce pro jednoho autora. Konečně je možno mluvit i o „poetice“ jediného díla, tj. odhalovat normy, podle nichž je toto dílo vybudováno. Postupování o norem platných pro jediné dílo k normám vyšších celistvostí (autora, školy, žánru) je normální badatelský postup, při němž se provádí abstrakce, a v tomto smyslu je také třeba zúžené aplikace termínu „poetika“ chápat. V dalších výkladech — pokud výslovně neuvedu — budu mluvit o otázkách poetiky jen v obecném slova smyslu, tj. z hlediska co největšího zobecnění. Budu však pochopitelně uvádět jako doklady určitá konkrétní díla.

POETIKA A LITERÁRNÍ KULTURA

Jaký je vnitřní vztah poetiky k ostatním větvím literární vědy? Vyplyvá jednoznačně z našeho chápání poetiky jako nauky o morfologii literárního díla. Protože nejvlastnější cestou k pochopení významu („obsahu“) literárního díla je správné porozumění všem jeho složkám, znalost poetiky a propracování její problémů je nutným a nezbytným východiskem každého literárněvědného zkoumání, ať už jde o řešení obecných literárních

otázek, nebo o problémy literárněhistorické, nebo o problémy literární kritiky. Ať už chceme literární dílo zhodnotit, určit jeho místo v literárním vývoji nebo řešit otázky jeho vztahu ke skutečnosti, k autorovi a k publiku, nikdy nemůžeme poetiku ignorovat, protože vždycky je nezbytným předpokladem literárněhistorické práce správně porozumět tomu, co dílo sděluje. Za tím účelem dílo rozbíráme a právě poetika nás učí tomu, jak při analýze postupovat.

Kromě tohoto teoretického poslání má studium poetiky důležitost i pro čtenářskou a spisovatelskou praxi, protože zamýšlení nad tím, „jak je dílo uděláno“, pomáhá na jedné straně čtenáři dílo lépe chápat a na druhé straně autorovi pracovat efektivněji. Tím přispívá poetika ke zvyšování úrovně literární kultury.

V této souvislosti je nutno se zamyslet nad *poznávací funkcí literatury*. Nebudu podrobně rozvádět teorii odrazu a vysvětlovat obecně známou věc, že je literární (a vůbec každé umělecké) dílo specifickým poznáním reality. Soustředím se jen na to, že z hlediska poetiky umělecké dílo zprostředkuje určité poznání, slouží tedy komunikaci mezi lidmi. Řečeno jinými slovy, literární dílo jakožto jazykový projev, tj. promluva) přináší čtenáři určité informace, je tedy komunikátem. Má-li mít literární dílo skutečnou speciální hodnotu, musí ovšem zprostředkovat takové poznatky, které obohacují vnímatelův život. Umělecké dílo nás z tohoto hlediska obohacuje po dvojí stránce: jednak nám sděluje něco o obecné skutečnosti (tj. podává určité „věcné“ informace, zjednodušeně řečeno je to jeho „obsah“ ve školském slova smyslu), jednak v nás vzbuzuje určité estetické emoce (to jsou jeho informace estetické). O nové věcné a estetické informaci lze mluvit správně slova smyslu tehdy, jestliže dílo nějakým způsobem sděluje naši životní a estetickou zkušenost.

Literární dílo představuje konstrukci složitou a zároveň jedinečnou, složenou ovšem z určitého počtu (matematicky řečeno z určité množiny) „hotových“ prvků, jež tvoří v každé době jakoukoliv konvenční soustavu. Náročný čtenář chce být při četbě, má-li

jej skutečně vnitřně obohatit, čtenářem tvůrčím, a k tomu potřebuje určité znalosti. Základní mu dává škola, ale jenom základní chce-li být skutečně tvůrčím čtenářem, nevystačí s nimi. Pochopit totiž, že každé dílo musí být pro svou jedinečnost nově a novým způsobem chápáno a „prožíváno“, a proto se také ke klasickým dílům vrací. Dílo, které nechá čtenáře chladného a nevzbudí v něm touhu vracet se k němu, hovořit s ním a prožívat při jeho opětovné četbě duchovní dobrodružství, je čtenářsky hluché. V umělecké literatuře nejde o sériové výrobky, a proto musí čtenář — ovšem náročný čtenář — dovést sám si s každým dílem poradit. A právě k tomu mu dává návod znalost poetiky.

Z tohoto hlediska není poetika jen čistě teoretickou disciplínou, ale stává se i návodem pro čtenářskou praxi. Tím, že návodem poetika učí kulturně a efektivně číst, má i velký kulturní dosah, protože pomáhá vychovávat náročné čtenáře, a tím přispívá k ovlivňování spisovatelské praxe a k vytváření vysoké úrovně literární kultury. Na čtenáře ovšem nepůsobí obyčejně poetikou bezprostředně, jakýsi most mezi literární tvorbou a jejím chápáním u čtenářské obce vytváří literární kritika a publicistika. Kritika a publicistika se však bez znalosti poetiky sotva může obejít. Hodnocení opřené o znalosti poetiky je daleko fundovanější než hodnocení spoléhající se jen na kritikovu nebo publicistovu intuici a vkus.

Literární život předpokládá souhru dvou komponentů, spisovatelů a čtenářstva. Bez náročné čtenářské obce usměrňované publicistikou a kritikou nemůže vzniknout náročná literatury. Čtenářská obec vykonává na spisovatele tím větší tlak, čím je sama náročnější. Z toho hlediska je literatura zrcadlem i obrazem národní vzdělanosti. Tam, kde se knižní trh hemží brakem, není vysoká úroveň kulturního života; je ovšem třeba, aby se čtenář dovedl sám v literární tvorbě orientovat. Proto se dostává literární výchově pozornosti na školách. Znalost literatury a sčítání se plným právem pokládá za znak vzdělanosti.

Vedle čtenářstva by měla být studována poetika i spisovatelů, tj. praktický dosah by měl směřovat „na dvě strany“, stejně

literárním tvůrcům jako ke konzumentům literatury. Je známo, že se opravdoví mistři zamýšleli nad svým „spisovatelským řemeslem“ (u nás např. Vančura, Nezval, Řezáč* a jiní) a nikdy řemeslnou stránku své práce nepodceňovali. Ani spisovatel nespadne nebe, i on se musí učit — a hodně učit. „Všechno je jasné“ pro spisovatele podřadného, který vystačí s lacinými prostředky a neprodukuje umělecká díla, nýbrž jen popsany papír. Bohatě není náhodou, že často hrála právě poetika rozhodující roli v literárním životě a usměrňovala jej, např. za klasicismu. Totéž platí i pro její aplikaci nepřímou, totiž médiem literární kritiky. Z naší literatury stačí jen uvést jako příklad vliv Jos. Langmanna a F. X. Šaldy na literární život.

Závěrem ještě dvě poznámky k dalším výkladům.

1. V dalších výkladech budu často popisovat určité tvárné prostředky a literární žánry. Protože nejednou přechází jeden tvárný prostředek nebo literární žánr pozvolně (a tedy téměř neznatelně) do druhého, takže mezi nimi není ostrá hranice,** budu postupovat tak, že se soustředím na případy vyhraněné, tj. svým působením krajní, limitní. Mezi nimi existuje široké přechodné pole, jehož hranice jsou v neustálém pohybu. Právě tento pohyb je zásadně důležitý pro literární život a pro literární vývoj; bez něho by byla literatura „zmrazena“, a tím umrtvena.
2. Poetika je možná jen tam, kde existuje více textů a kde se určité tvárné prostředky v jednotlivých textech opakují. Viděli jsme, že z tohoto hlediska je to nauka o modelech literárních promluv, a také jsem uvedl, že jde o modely odvozené z promluv existujících; proto budu své další výklady nejednou doprovázet historickými exkursy.

*Uvahy Vl. Vančury o literatuře a vůbec o umění vydali souborně pod titulem *Rád nové tvorby* r. 1972 M. Blahynka a Š. Vlašín. Nezvalovy stati jsou zařazeny do 25.—26. svazku jeho *Díla*. Řezáčovy myšlenky vydal r. 1960 pod titulem *O pravdě umění a pravdě života* J. Opelík.
**Je např. nesnadno říci, kde jde ještě o povídku a kde jde již o novelu, kde jde ještě o verš sylabický a kde jde již o verš sylabotónický, atp.

Zvláštní problém nastává tam, kde rekonstruujeme poetiku celého žánru na základě znalosti malého počtu literárních děl, protože se většina děl ztratila. To platí např. pro starořecký hrdinský epos, z něhož máme dochováno jen dvě díla Homérova. Lze však předpokládat, že — jak to dosvědčuje metoda tehdejší literární práce — i nedochovaná starořecká hrdinská epika byla pektována „poetiku“ básní homérských. Kromě toho se homérský epos stala normou pro díla novější, a tedy podkladem pro vytvoření nového žánrového povědomí, takže je nutno znát jeho „poetiku“ pro poznání pozdějšího literárního vývoje sahajícího od antiky až po dnešek; jestliže pojmáme poetiku jako nauku o modelech, je jasné, že můžeme (jak jsem uvedl již výše) vytvářet modely různých stupňů, v krajním případě i model jednoho díla; v tomto případě se ovšem musíme omezit jen na modelování oněch prvků, které se v díle systematicky opakují (např. stylistické figury, varianty verše atp.).

Dále z pojetí poetiky jako nauky o modelech vyplývá, že — obdobně jako zkoumáme poetiku literatury krásné — dala by se zkoumat „i poetika“ (tj. zákony výstavby děl) literatury odborné. V moderní době se však poetika omezuje jen na literaturu uměleckou.

4. Specifičnost umělecké literatury

DVA KONTEXTY UMĚLECKÉ LITERATURY

Klasická definice se skládá ze dvou částí: *genus proximum* (nejblíže nadřazený pojem) a *differentia specifica* (specifický znak odlišující definovaný pojem od pojmu nejblíže nadřazeného); když se snažíme podle toho definovat umělecké literární dílo, *genus proximum* je *jazykový projev* (promluva). Každé literární dílo je *jazykovým projevem*. Jde však o to, čím se liší literární jazykový projev od jazykového projevu „neliterárního“.

V první řadě vidím rozdíl v tom, že jde o jazykový projev usilující o *fixovanost*, ustálenost. To je hledisko sice formální, ale je důsledkem hodnoty „literárního“ sdělení pro společnost. Na rozdíl od promluvy z oblasti běžné komunikace představuje totiž literární sdělení takový jazykový projev, u něhož máme zájem na tom, aby byl uchován; proto jej *fixujeme*, takže může být několikrát vnímán a adresován určité společnosti. Důvod toho spočívá v obsahu literární práce: jde o takový projev, jehož obsah je pro nás něčím závažným. (Přitom zdůrazňuji sociální povahu sdělného *fixování*. Zápis v notesu pořízený pro čistě soukromou potřebu, např. poznámka, že mám v pondělí vyzvednout vyprané prádlo, není ještě literárním faktem.)

Způsob i stupeň *fixace* literárních projevů je různý. Maximální *fixace* je při vydání tištěné knihy. Zde je jazykový projev ustálen v mnoha exemplářích a ve všech je naprosto stejný. V důsledku toho může mít tištěný jazykový projev veliký sociální obsah, protože se obrací k široké čtenářské obci. Menší stupeň *fixace* je při tradování rukopisném, jaké bylo běžné např. ve středověku, protože při opisování vzniká mnoho variantů; v praxi je variantem vlastně skoro každý jednotlivý opis. Dále je důležitý rozdíl mezi jazykovým projevem *fixovaným* rukopisně a jazykovým projevem *fixovaným* knihtiskem i po té stránce, že se rukopisně *fixované* dílo zpravidla nedostane k tak velikému počtu

publika jako jazykový projev tištěný. Vedle fixování tiskem vůbec písmem jsou možné i jiné způsoby fixování, dnes je čast např. „zápis“ na magnetofonový pásek nebo na gramofonovou desku. Jiný způsob ustálení jazykového projevu, ovšem ustálen dosti nepevného, je udržování ústním podáním (ústní tradicí). Na samé hranici fixace jsou řečnické projevy. Řečnický projev si nepředpokládá opakování (resp. potenciální opakování), ale je zespolečenštěn tím, že se obrací ke skupině posluchačů, takže se udrží po jistou dobu v povědomí určitého kolektivu. Kromě toho se řečnické projevy obyčejně předem skládají písemnou formou a velmi často jsou dodatečně opisovány nebo tištěny.

Jazykovému projevu, který je nějakým způsobem fixován, budeme dále říkat *text*. O jeho problematice promluvíme ve zvláštní kapitole. *Literatura* říkáme souboru textů. Na první pohled je však patrné, že té podmínce, aby patřil text do oblasti literatury v dnešním slova smyslu, nevyhovují všechny fixované jazykové projevy. Sotva bychom do literatury v dnešním slova smyslu zařadili např. sbírku úloh z matematiky, zákoník, úřední vyhlášky atp. Musíme proto hledat dále, v čem spočívá *differentia specifica* literatury v dnešním slova smyslu.

Dnes splývá normálně pojem literatury s literaturou krásnou a zábavnou. V čem je však hlavní rozlišující znak mezi literaturou krásnou a ostatními fixovanými promluvami? Obyčejně se vidí v přítomnosti a nepřítomnosti estetické funkce. Říkává se, že literatura krásná je charakterizována přítomností estetické funkce, kdežto literatura odborná a praktická ji postrádá. Je však možno přiblížit se k literární problematice i z poněkud jiného hlediska; mám na mysli otázku kontextu.

Termínu kontext používám dále ve smyslu „souvislost“. Tak např. význam slova „kohoutek“ můžeme určit teprve podle kontextu: jiný je ve větě „kohoutek donesl slepičce vodu“, a jiný ve větě „polámal se nám kohoutek u vodovodu“. Kontext u literárního projevu může být literární (souvislost část textu s jinými částmi textu nebo souvislost jednoho textu s jinými texty) nebo věcný (tj. souvislost s objektivní — tzv. mimoliterární — skutečností, např. „kontext politický“). Lingvistika chápe kontext často jen v tomto druhém

slova smyslu (tj. jako to, co výpověď označuje, k čemu se vztahuje a co podrobuje verbalizaci), srov. určení šesti různých funkcí jazyka (podle zaměření na mluvčího, adresáta, komunikát, kontakt, kód a kontext). V slovanské poetice z uvedeného pojetí vychází např. M. Głowiński — A. Okopień - Sławińska — J. Sławiński, *Zarys teorii literatury* (2. vyd., Warszawa 1967).

Jde mi o to, v jakém kontextu „funguje“ dílo literatury krásné a v jakém kontextu „fungují“ ostatní texty. Nápadně to vyvstane, jestliže srovnáme z tohoto hlediska básně a odborné pojednání. Z hlediska objektu, o kterém vypovídá, je v prvním případě irrelevantní, zda jde o dílo napsané česky nebo v některém jiném jazyku, a kdybychom odborné dílo převedli do veršů (jak to bývalo časté ve středověku i ve starověku), nezměnil by se jeho obsah, tj. informace, na které příjemci záleží, byla by stejná. Z tohoto hlediska by zde byla veršová forma irrelevantní a redundantní (nadbytečnou). Pro dílo básnické je však právě tato forma důležitou složkou a nelze ji od obsahu sdělení oddělit, jinými slovy, zde není redundantní, nýbrž je součástí sdělení.

Už z toho je vidět, že sdělení je zde jiné povahy než v díle odborném, že nejde jen o informaci věcnou, ale i o informaci — řekněme pro stručnost — estetickou. Soustředme se však k otázce kontextu!

Dílo odborné se zapojuje jen do jednoho kontextu, pro stručnost jej nazveme *kontextem věcným*. Hodnota díla spočívá v tom, zda přináší něco nového z hlediska disciplíny, do jejíž oblasti námaleží. Pokud jde o jazykovou stránku, ta nás zajímá jen potud, pokud nám zprostředkuje věcnou informaci, a podle toho ji také hodnotíme: jde nám o jazykovou správnost, slohovou přesnost, přesnou volbu termínů atp.

Dílo literatury krásné naproti tomu je součástí dvou kontextů, je jaksi podvojným životem. Na jedné straně podává určitou informaci o životě, je tedy — stejně jako dílo odborné — součástí kontextu věcného. Při hodnocení díla v tomto případě zkoumáme je jako odraz určité reality a mluvíme o jeho pravdivosti, o jeho ideovém obsahu atp. Na druhé straně — a to má proti dílu odbornému navíc — je součástí *kontextu literárního*, což se

někdy vyjadřuje slovy, že je vnímáme „na pozadí jiných literárních děl“. Samozřejmě i dílo odborné vnímáme na pozadí jiných odborných děl svého oboru a tak hodnotíme jeho přínos, ale zde jde o kontext jiné povahy. U odborného díla jde pouze o informaci věcnou, směřuje tedy vlastně jen do oblasti kontextu „objektivního“ světa, existujícího nezávisle na literatuře; dílo umělecké literatury směřuje naopak vedle kontextu života do kontextu jiných literárních děl, do kontextu literární struktury.

Pro větší názornost to řeknu ještě jinými slovy. Literární dílo je *sloučením fikce a non-fikce*, na jedné straně je odrazem reálna, ale na druhé straně součástí obrazu reálna, jaký vytvořila právě literatura. Protože pak při literárním zobrazování, jak ještě ukážeme, má každá složka (tedy i složky, které jsou z hlediska věcné informace významově irelevantní) sdělovací význam, signalizuje něco (jde o věci, které nás při věcné informaci nezajímají), dostává se daleko více do popředí zájmu otázka vyjadřovacího forem; nezajímají čtenáře jen z toho hlediska, zda jsou gramaticky správné a zda „ulehčují“ porozumění, ale i z hlediska svého tvaru, protože tento tvar něco znamená, vyjadřuje kvality pro které jsou věcná sdělení netečná.

Umělecké dílo jako určitá fikce je „vzdáleno“ od vnímatele, který oceňuje estetické a ideové kvality artefaktu, aniž by jej zaměňoval za realitu a snažil se do něho vstoupit nebo sám působit na zobrazovaný děj. Po této stránce je příznačné, že např. při divadelním představení ani sebevětší iluzivnost scény v nás vědomí fiktivnosti neruší. Případy, kdy primitivní divák zastřelí aktéra hrajícího padoucha, jsou anekdotickou výjimkou, která jen potvrzuje pravidlo. Takové anekdoty dosvědčují jen tolik, že míra iluzivnosti může být různá a také pocit množství fiktivnosti není konstantní pro vzbuzení pocitu uměleckosti. V historickém vývoji jsou patrné na jedné straně tendence tuto iluzivnost zvětšovat (např. u naturalismu) a jindy zase zmenšovat (např. u expresionismu). — Pro odloučení vnímatele od uměleckého díla, které je nezbytné, má-li být dílo pocítováno jako umělecké zobrazení a zná užívá se termínu *psychická* (nebo *estetická*) *distance*.

Ať už čteme dílo odborné nebo umělecké, vždycky provádíme určité srovnávání s jinými díly, ale pokaždé jde po jiné ose, pro

tože pokaždé jde o jiný druh informace. Při meteorologické zprávě nás např. zajímají konkrétní údaje o počasí (a proto je maximálně zautomatizovaná, aby nám šetřila čas), při lyrické básni z oblasti přírodní lyriky nás nezajímá jen údaj o počasí, ale jsou pro nás relevantní i jiné části sdělení, např. básníkuv vztah ke sdělované objektivní skutečnosti. Tuto informaci srovnáváme s informacemi jiných lyrických básní na podobné téma. Jde tedy o soubor informací, které ve svém celku jsou součástí uměleckého kontextu (kontextu literatury), nikoli kontextu věcného (ačkoliv v něm mají zakotvení). Jde tedy o informaci dvojdomou. To je nejlépe vidět na tzv. psychologickém románě: podává informaci věcnou — (psychologickou), ale zároveň estetickou.

Míra této estetické informace není přitom konstantní. Jsou některé literární směry, které zdůrazňují i v literatuře krásné její věcné informace (naturalismus), a naopak. Je to dáno širším sociálním a kulturním kontextem. Jestliže vznikne taková situace, že se na vrchol kulturních hodnot tlačí věda, dostává i krásná literatura hojněji její rysy, a naopak. Např. romantická historie může být vlastně básnickým dílem („vcítování“ do minulosti a její evokace), realistický historický román se naopak chce přiblížit vědecké historiografii, a proto posiluje otázku pravdivosti, vyžaduje přílovnější pramenné studium atp.

Je tedy vidět, že poměr mezi fikcí a non-fikcí není v literárním životě konstantním vztahem, ale jejich relace se mění dobou. Z hlediska historického vývoje pak pozorujeme, že se toto kombinování informace věcné a informace estetické vyvíjelo jen pomalu. Tomu faktu se říká, že dlouho existoval *synkretismus funkcí*, tj. že literatura umělecká nebyla dlouho oddělena od literatury odborné. Jakmile se však obě tyto větve kulturní tvorby osamostatnily, vyplynul z toho důležitý důsledek, že se totiž nedá mechanicky poměřovat „správnost“ informace uměleckého díla měřítkem vědy. Zdůrazňuji slovo „mechanicky“, protože žádoucí míra pravdivosti literárního díla je dána dobou, celkovým kulturním stavem společnosti a místem, jaké v ní zaujímá umění a věda. Dalo by se také říci, že jde o to, do jaké

míry má společnost zájem o skutečně objektivní informace. Jde například o známé, že společenské vrstvy usilující o posílení statu quo zdůrazňují fiktivnost literatury. Na druhé straně se však často v fiktivní formě formulovaly revoluční myšlenky, zřejmě ovšem pod společenským tlakem. Pravdivost literatury nelze shledávat jen v reáliích, např. v zobrazování prostředí. Podstatné je zobrazení společenských vztahů a z toho hlediska může být utopie „pravdivější“ než dílo zaplavené sice spoustou z reality obkreslených detailů, ale falešné z hlediska psychologie postav a vztahů mezi lidmi.

Té skutečnosti, že literatura spojuje fikci s non-fikcí, všiml si dobře K. Čapek. V dále otištěném citátu z *Povětroně* je dobře vidět také to, že se spisovatel snaží svou fantazií proniknout hlouběji do skutečnosti, poznat její podstatu, že tedy nejde v jeho práci o fantazií samoúčelnou. Citát je úryvek z vypravování básníka:

„Co mně je vůbec po tom, jak se mají věci ve skutečnosti? Mé řemeslo je vymýšlet si, hrát si, předstírat —“ Básník vyklonil svá těžká ramena. „To je právě ta svízele, pane: že mně tak strašně záleží na skutečnosti. Proto si ji vymýšlím, proto musím pořádně vymýšlet, abych se jí dostal na kobyliku. Mně nestačí, co vidím; chci vědět víc — a proto vymýšlím povídačky. Prosím vás, má to nějaký smysl? Má to vůbec co dělat se životem? Dejme tomu, že teď zrovna mám něco rozepsáno —“

„Dejme tomu, že něco píšu,“ opakoval básník po roztržité chvíli. „Já vím člověče, co to fikce je, já vím, jak se to dělá: řekněme, jeden díl zkušenost, tři díly fantazie, dva díly logické kombinace a zbytek je chytrácký kalkul: aby to bylo nové, aby to bylo časové, aby se v tom něco řešilo nebo dokazovalo a hlavně, hlavně, aby to působilo.“ (*Atd.*)

LITERÁRNÍ DÍLO JAKO ODRAZ A ZNAK

Řekneme-li, že je literární dílo odrazem skutečnosti, neznamená to ovšem, že by bylo odlítkem nebo mechanickým zrcadlením. Kromě toho nejde o odraz bezprostřední, protože literární odraz je výsledkem složitého procesu a prochází — obrazně řečeno — několika filtry. Z nich je pro nás zvláště důležitý filtr literární tradice, jinými slovy: způsob zapojování literárního díla do určitého již existujícího kontextu literatury.

S tímto kontextem se dílo může vyrovnat buď pozitivně, tj. včleňuje se do něho „hladce“, ochotně přejímajíc základní prvky panující literární struktury, nebo negativně (včleňuje se do něho „drsně“, polemizuje vlastně s některými součástmi panující literární struktury). Znovu zdůrazňuji, že literární strukturu nechápu jen jako záležitost formální, ale především jako záležitost obsahovou; při začleňování nového díla do panující literární struktury nejde tedy jen o jeho vyrovnání se zvláštnostmi výrazovými, ale především jde o myšlenkové konvence, myšlenkové úbočí na jedné straně a myšlenkové výboje na straně druhé.

Z toho plyne, že lze za odraz skutečnosti pokládat i dílo inspirované knižně. I takové dílo je zakotveno v životě, jde jen o to, že zde je filtr literární tradice příliš silný, takže skutečnost do díla vstupuje nepřímou a oklikou. Autor chce zobrazit určitý problém, který tkví v soudobé realitě, ale nezobrazuje jej prostřednictvím obrazů vzatých přímo z reality, nýbrž sahá k obrazům literatury.

Je-li literární dílo odrazem, je současně *znakem*, protože jde o komunikát, o druh sdělení. Účelem literárního díla je vždycky podat nějakou informaci, jinak by nemělo smysl. Z tohoto hlediska nelze stavět pojetí literárního díla jako znaku a jeho pojetí jako odrazu proti sobě jako dvě pojetí vylučující se. Jde jen o dva různé aspekty téže věci. Z hlediska původu chápeme dílo jako odraz; z hlediska jeho destinace jako znak. Dílo slouží komunikaci, tedy společenskému styku, a to tím, že přináší určitou informaci.

Zkoumání uměleckého díla pod zorným úhlem znakovosti může být velice plodné, nesmí se však (jak je to charakteristické pro buržoazní literární vědu) stávat tento postoj samoúčelným a vést k ignorování ideologických zřetelů a nesmí se dostávat do odporu s leninskou teorií odrazu.

Literární věda by měla brát v úvahu oba tyto zmíněné aspekty, měla by zkoumat literární dílo i jako znak i jako odraz.

Omezení jen na jedno hledisko by zjednodušovalo složitou situaci. Východiskem musí být zkoumání díla jako znaku; teprve až pochopíme a vyložíme přesně jeho význam („obsah“ sdělení), můžeme hledat nitky, které k němu vedou, a zároveň nitky, které vedou od něho. Protože je pak umělecké literární dílo — nepochybně — rozdílné od literatury odborné — zapojeno současně do dvou kontextů, musíme je zkoumat současně pod zorným úhlem jeho zapojení do života a pod zorným úhlem jeho „literárnosti“.

Nehlásám ani zdaleka nějaký metodický eklecticismus nebo neúčelnou pluralitu metod. Je ovšem pravda, že se tu literární věda kříží s jinými vědami, např. s psychologií a sociologií, ale nezapomínejme na to, že není „čistá“ věda, která by vystačila sama se svými poznatky. Specifičnost vědecké disciplíny spočívá v tom, pod jakým zorným úhlem hierarchizuje své poznatky a pod jakým zorným úhlem hierarchizuje a klade otázky. U literární vědy je tímto zorným úhlem *literárnost*, tj. ono specifické umělecké dílo, které mají literární projevy navíc proti jiným jazykovým projevům. Nemusím snad zdůrazňovat, že marxistická věda hledá toto specifikum především v oblasti obsahové, tj. v povaze informace, jakou literární dílo přináší.

2 Otázkou znaku se zabýval již starořecký filozof Aristotelés ve 4. stol. př. n. l. Znak definoval jako „věc, která kromě sebe přivádí na mysl ještě něco jiného“. Dnes se znak nejčastěji definuje jako „smyslově vnímatelný předmět, operace nebo událost ukazující, označující, reprezentující jiný předmět, jinou operaci nebo událost, subjektivní útvar atd.“ (Stručný filozofický slovník, Praha 1966.) Z tohoto hlediska je znakem např. slovo, protože je smyslově postžitelné jako zvuk (nebo — jestliže je napsáno — jako soustava písmen nebo jako nějaká zkratka), ale současně něco „znamená“, „označuje“. V moderní vědě byla otázka znaku zkoumána z hlediska filozofického a filologického od druhé poloviny 19. století. Důležité jsou po té stránce práce amerického filozofa Ch. S. Peirce (1839—1914) a práce švýcarského lingvisty F. de Saussura (1857—1913), zakladatele sémaziologie. Ob

pracovali nezávisle na sobě, ale dospěli k některým podobným závěrům.

Peirce se zabýval otázkou znaku již v šedesátých letech 19. století a rozeznával znaky ikonické (ikony), indiciální (indexy) a symboly. První skupina se zakládá na vnější podobnosti (např. obrázek něčeho, znak tedy poukazuje k minulosti), druhá na souvislosti (např. kouř označuje chalupu, znak tedy poukazuje k přítomnosti) a třetí na konvenci; sem patří např. slovní označení (jeho pravdivost se ověří teprve dodatečně, jde tedy o znak spjatý s budoucností). Saussure formuloval své názory počátkem našeho století v přednáškách, konaných na ženevské univerzitě. Jako filolog vycházel ze znaku jazykového a poukázal k tomu, že *jazykový znak má dvojí stránku: signifiant (nositel významu, smyslově postžitelná stránka, u slova jeho zvuk) a signifié (význam, tj. to, co signifiant „označuje“)*. Vztah mezi těmito oběma stránkami, které jsou od sebe neodlučitelné, je podle Saussura konvenční, nemotivovaný (arbitraire.) Jde tedy o znak, který Peirce nazývá symbolickým.

znaku o literárním významu
Při aplikaci sémaziologie na literární vědu vzniká několik problémů. Jedním je otázka, zda je vůbec možno pokládat literární dílo za znak. Pokud se popírá pojetí literárního díla jako znaku, vychází se z předpokladu, že znakem může být pouze slovo; pak by bylo literární dílo „sekvencí znaků“ nebo „soustavou, strukturou znaků“. (Synekdochicky však lze i v tomto případě říci, že je dílo znakem, tak jako i jindy často označujeme věc jako „pars pro toto“.) Vycházíme-li ovšem z definice, že znak je smyslově vnímatelný předmět, reprezentující něco jiného, pak je nepoporně znakem text díla (smyslově vnímatelný) a označovanou věcí je sdělovaný obsah. V tom případě vyvstává však další problém, totiž o jaký druh znaku u literárního díla jde. Jako konstrukce složená ze slov je text jistě znakem povahy symbolické. Protože však výběr slov a způsob jejich řadení (autorský styl) má individuální povahu a poukazuje k autorově osobnosti, jsou i prvky indiciálního znaku (indexu); právě proto je možno na základě statistického rozboru autorova slovního výběru a jeho

spektrální - jak u lidí

stylu určit původce anonymního díla. Složitějším problémem je otázka ikoničnosti. Někdo vidí ikoničnost v tom, že literární dílo něco „zobrazuje“, jindy bývá zase ikoničnost viděna v „obrazném“ vyjadřování (metaforika). Problematika ikoničnosti se promítá i do kompozice, a jestliže autor řadí informace o událostech v témž pořadí, v jakém události následovaly za sebou (tj. jestliže vypravuje bez časových inverzí), bývá v tom viděn prvek ikoničnosti.

Otázka, zda a do jaké míry je text literárního díla (a slovesné umění vůbec) znakem ikonické povahy, těsně souvisí s problémem motivovanosti jazykového znaku. Jak již bylo řečeno, Saussure pokládá slova za znaky nemotivované (podle jeho terminologie za znaky arbitrární povahy). To je evidentní, pokud jde o jednotlivá slova (s výjimkou slov onomatopoických jako „bouchnout“ nebo „kukačka“, a s výjimkou klení, což je však nepatrný zlomeček slovní zásoby), ale složitější je problém tehdy, jestliže začneme zkoumat rozsáhlejší celky. Zde dalek promyšlení oslabilo Saussurův názor na arbitrárnost jazykového znaku. Na jedné straně bylo poukázáno k tomu, že Peirce dělí ikony dále na *obrazy* a *diagramy*; tato druhá kategorie znázorňuje vztahy, nikoli vnější podobnost. Jazyk má v morfologii a syntaxi bohatou diagramatickou síť, která nám uniká při kognitivním jazykovém projevu (např. odborném), ale která je odhalována v básnickém jazyce (srov. např. různé figury). V básnickém jazyce se tedy uplatňují silně ikonické prvky. Z jiné strany bylo zjištěno na základě zvukového rozboru veršovaných textů, že vztah mezi slovem a zvukem není zde docela nemotivovaný. Rozbor zvukové výstavby textů ukazuje, že se v básni pro próze zmenšuje libovolnost výběru slov a že jejich výběr je determinován i jejich hláskovou podobou (v některých textech např. převládají „temné“ hlásky atp., a to v souvislosti s tématem). Tím se zmenšuje proti próze v poezii arbitrárnost jazykového znaku. Znova vyvstává otázka (vyslovená již Denise z Halikarnasu v 1. stol. př. n. l.), zda má hláska sama o sobě nějakou významovou hodnotu a zda může předměty přímo sugerovat

ne pouze označovat. Sám se domnívám, že sice existují některé expresivní hlásky (sykavky, „r“), ale jinak dostávají hlásky významovou potenci až v asociaci s určitými výrazy nebo texty.

V této souvislosti se zmiňují ještě o starověkém a středověkém názoru, že vztahy mezi slovy odrážejí vztahy mezi věcmi. Takové názory vyplývaly z učení o objektivní existenci pojmů (Platón, středověký realismus). Do jisté míry na to navazovali i někteří symbolisté. — Jiné povahy je otázka poznávací hodnoty metafory a synekdochy; jde o to, že tropy poukazují na některé objektivně existující vztahy, které si při normálním jazykovém projevu neuvědomujeme, např. na podobnost mezi určitými věcmi a představami. Otázka ikoničnosti jazyka v literárním díle, jak se rozpracovává na základě Peirceova třídění znaků, vychází vlastně jen ze znaků slovních a ne z vyšších významových celků. — V docela jiném světle, než jaké vrhá na znakovost jazyka literárního díla jeho lexikální a hláskový rozbor, jeví se ikoničnost literární promluvy také tehdy, když k literárnímu dílu přistupujeme jako k druhotnému jazykovému projevu, jak o tom byla již řeč výše. Jestliže chápeme literární promluvu jako významovou jednotku a neatomizujeme ji na slova a hlásky, pak je jasné, že něco *zobrazuje*. Jazyk se zde stává prostředkem pro modelování skutečnosti, a z toho hlediska se dá říci, že má literární dílo vlastně ikonickou povahu.

Objektivní metodu, jak se přiblížit k problematice zvukové výstavby literárních textů, podává ^{JEJÍ UPLATNĚNÍ} teorie informací. Je to jedna z disciplín kybernetiky (řec. kybernetike = umění řídit, od kybernao = kormidluji). Kybernetiku definuje její zakladatel Američan N. Wiener (Cybernetics, 1948) jako vědu „o řízení a sdělování v složitých systémech“. Stručný filozofický slovník (Praha 1966) ji definuje jako vědu „o procesech řízení v složitých systémech“ založenou „na matematice a na použití výpočetních strojů“. Teorie informací je jednou z jejích základních disciplín, proto, že se kybernetika vždy zabývá procesy předávání, zachování a přeměňování zpráv.

Z lingvistického hlediska je teorie informací teorií jazykového dorozumívání, komunikace. V obecné teorii informací se ovšem chápe „jazyk“ obecněji, není to jen jazyk mluvený („přirozený“), ale dorozumívací kód vůbec. Kód se definuje jako systém předem stanovených znaků. Kódem jsou tedy nejen jazykové projevy,

ale také dopravní značka, oděv (např. černý šat při pohřbu) znakem smutku nebo piety) atd.*

Teorie informací chápe informaci pouze kvantitativně (bada-tele nezajímá obsah „přenášené zprávy“, tak jako nezajímá telegrafistku, co sděluje — zajímá ji jen počet vysílaných znaků, tj. písmen); proto je třeba najít nějakou jednotku, na základě které by se dalo měřit množství informace. Touto jednotkou je *bit* (zkratka z angl. *binary digit* = asi „binární měřítko“). Vychází se z předpokladu, že množství informace je tím větší, čím menší je pravděpodobnost, že správnou informaci získáme: kde jde o prostou volbu mezi odpovědi „ano“ a „ne“, je množství informace menší než tam, kde jde o výběr z většího inventáře možných odpovědí. Jeden bit (též „ano-ne“ jednotka) je množství informace spočívající v rozhodnutí mezi dvěma stejnými pravděpodobnými alternativami (např. když mám v jedné ruce korunu a v druhé ruce dvoukorunu, rovná se hodnota zjištěná v které ruce mám dvoukorunu —, nebo naopak — jedním bitu).

Pro literární vědu je z pojmů, s nimiž pracuje teorie informací svým způsobem důležitý pojem *entropie* (z řec. *entropé* = točení, obracení). Je to míra neuspořádanosti systému. Informaci lze z toho hlediska definovat jako potlačenou entropii: vzniká tím, že zmenšujeme neuspořádanost systému. Protože entropie je mírou dezorganizace systému, množství informace v systému je možno pokládat za míru jeho organizovanosti. Informaci lze tedy pokládat za zápornou entropii. — Při aplikaci teorie informací na literární dílo se dále setkáváme s termínem *redundance* (angl. = nadbytečnost). V jazyku je to rozdíl mezi nejvyšší

* Teorie informací se zabývá jen těmi stránkami sdělovacího procesu, který je společný pro jazykovou komunikaci mezi lidmi a pro jiné způsoby předávání zpráv; z širšího hlediska jde tu jednak o různá strojová zařízení (např. automatické řízení dopravy nebo programování různých strojových činností) a jednak o možnost popisovat s pomocí přenášení informace i jiné procesy, např. fyziologické procesy probíhající v organismu. Proto se je metody dají na literární problematiku aplikovat jen ve velmi omezené míře a s velikou opatrností.

možnou hodnotou a faktickou hodnotou znaku. Vystihuje tedy uspořádanost systému (v jazyce uspořádanost textu) proti entropii, tj. informaci obsažené v samé struktuře jazyka. V systému znaků je redundantní ta jeho část, kterou můžeme při sdělování postrádat (kterou si pod tlakem kontextu „domyslíme“, srov. zkratky: ve slově „například“ je redundantních pět posledních hlásek).

Po tomto dlouhém vybočení se vracím k literatuře pod zorným úhlem teorie informací. Její výsledky jsou poměrně chudé, ale přece jenom bylo např. statisticky zjištěno, že entropie (tj. neuspořádanost) hlásek v básnickém textu je menší než hlásková entropie jiných jazykových projevů. To je ovšem samozřejmě (protože výběr slov je omezen požadavky metra, rýmu atd.), ale teorie informací umožňuje přesně vypočítat míru redundance (nadbytečnosti) pro jazyk jednotlivé básně, autora i básnické školy. S pojmem redundance je však třeba zacházet velmi opatrně. Z hlediska kognitivního („logického“) obsahu sdělení je ovšem redundantní např. rytmus, protože nepřidává žádnou novou explicitně vyjádřenou informaci, ale z hlediska básnického sdělení redundantní není, protože podává určitou informaci už tím, že zařazuje sdělení do jiného literárního kontextu, než ve kterém bylo sdělení v řeči nevázané. Obdobně je tomu s použitím metafory: obrat „padalo listí“ sděluje sice touž objektivní skutečností jako obrat „přšelo listí“, ale z hlediska subjektivního vztahu k výpovědi nejde o totéž sdělení (srov. dále).

Teorie informací je schopna hodnotit informace jen podle jejich novosti a měřit z tohoto zorného úhlu „množství informace“. Proto přistupuje ke sdělení jen z hlediska kvantitativního a právě v tom je úskalí aplikace této teorie na poetiku. Množství informace je pojem důležitý sice pro sdělovací techniku, ale nedá se snadno aplikovat na uměleckou literaturu, protože tam nejde jen o novost informace z hlediska věcného. „Novost“ informace není totiž totožná s její hodnotou pro vnímající subjekt. Vyjádřeno kvantitativně, je stejné množství informace v odpovědi na otázku „je venku pěkně, nebo prší“, jako v odpovědi na otázku

„zemřel strýc (po kterém budu dědit), nebo nezemřel“, protože jde v obojím případě o informaci spočívající ve výběru ze dvou možností; z hlediska vnímajícího subjektu (subjektu kladoucího otázku) je však informace druhého typu daleko důležitější, i když z hlediska telegrafisty vysílajícího a přijímajícího signály je rozdíl v důležitosti pro vnímatele irelevantní.

Kromě toho v uměleckém díle množství informací nemusí být předností. Umělecké dílo, které je zaplaveno údaji, stává se nepřehledným a platí zde známé „méně je více“. Jestliže je ideálem naučného slovníku, aby byl přímo napěchován věcnými informacemi, tj. aby jich na nejmenším prostoru bylo co nejvíce pro umělecké dílo to neplatí, tam je nutné — z hlediska věcných informací — určité omezení. Ani novost věcných informací není pro umělecké dílo rozhodující, protože táž věcná informace může být nositelkou různých informací estetických. Jako příklad lze uvést několikeré zpracování téže látky u různých autorů. To znamená, že „staré“ věcné informace mohou být „novými“ z hlediska estetického.

Přejdeme-li z oblasti věcných informací do oblasti estetických informací, nastávají obdobné svízele. Teoreticky vzato spisovatel vybírá z určité množiny estetických „stavů“, které popisuje poetika, a tento výběr by se dal kvantitativně vyhodnotit. Avšak ani zde množství estetických informací není rozhodující. Jednak proto, že i v této oblasti často „méně je více“, ale i proto, že všechny estetické stavy nejsou stejně hodnotné. Kromě toho některé prostředky se automatizují a jiné zase nově vytvářejí. Kvantitativně by se tedy daly estetické stavy jen pro tzv. mrtvou literaturu, kde nové prostředky již nevznikají. Sotva je však možné kvantitativně zachytit míru automatizace a literární pozadí, které je proměnlivé od osoby k osobě a od období k období.

Jsou ovšem literární směry, které vidí básnickou tvorbu jen v kombinování různých prvků a jejich přeskupování. Tam by mohla mít kvantitativní teorie informací pole působnosti, ale takovéto směry jsou z hlediska celkového literárního vývoje přece jen okrajového významu, i když jejich studium je instruktivní a nemůže se z poetiky a priori vylučovat.

V literárním díle se využívá k vyjádření určitého sdělení i typu písma a grafické úpravy. Písmo tím vlastně dostává „druhý význam“, protože neoznačuje jen zvuky a slova, ale ještě něco navíc.

Grafická úprava normálně vyjadřuje členění jazykového projevu, a to typem písma a jeho rozložením na stránce. Např. začátek věty se označuje velkým písmenem (*majuskulí*), často ozdobným (*iniciálka*), konec věty tečkou, resp. otazníkem nebo vykřičníkem, začátek odstavce odstupem na začátku řádku, začátek kapitoly odstupem, že ji otiskujeme na nové straně, atp. Tyto prostředky jsou zvláště důležité tam, kde se v textu používá neobvyklého členění; proto bývá např. v umělecké literatuře neobvyklá, z hlediska pravidel popisné normy „nesprávná“ interpunkce.

Graficky lze naznačit i různou důležitost sdělení: nadpis jako vstupní informace se liší od ostatního textu obvykle větším typem písma* a umístěním na zvláštní řádek oddělený od vlastního textu odstupem, někdy i umístěním na zvláštní list (*titulní list*); kde jsou i uvnitř knihy nadpisy na zvláštních listech, mluví se o *patitulech*). Kromě toho se typem písma odděluje hlavní proud informací od informací vedlejších, a to tak, že se informace dopřívky vyznačují menším typem písma a zařazují často pod čáru.

V umělecké literatuře se naznačuje grafickou úpravou především to, zda jde o verš nebo o prózu (každý verš začíná novou řádkou). Nápadnější aktualizace spočívá v tom, že se určitý text vynází pouze velkými nebo pouze malými písmeny; v obou případech jde o zrušení protikladu mezi majuskulemi a minuskulemi, jenže při textu složeném pouze z velkých písmen je to úzus častý (rov. např. tituly knih a často i kapitol, nápisy na plakátech, označení obchodů...), naproti tomu užívání samých minuskulí působí nápadněji; shledáváme se s ním někdy v básních. Kromě

* Velikost písma se označuje v tzv. typografických bodech (1 bod = 0,3759 mm). Pro knihtisk padá v úvahu především *cicero* (12 b.), *garmona* (10 b., to je normální velikost písma v knihách), *borgis* (9 b.) a *petit* (8 b.). Pokud jde o formu písma, rozlišujeme především *antikou* (stojaté písmo) a *kurzívu* (ležaté písmo). Zvláště důležité informace se tisknou *proložene*.

grafické úpravy má určitou sdělovací hodnotu i papír, knižní obálka a vazba (např. kniha tištěná v bibliofilské úpravě na ručním papíře naznačuje už touto úpravou, že jde o dílo, jehož obsah vydavatel přisuzuje mimořádnou hodnotu).

Po stránce grafické úpravy je zajímavý útvar tzv. *technopaignia* čili *carmina figurata* (báseň-obraz, něm. Bilderlyrik), oblíbená zejména za baroka. Různé dlouhé verše jsou upraveny tak, že tvoří obrázek, např. vázu, srdce atd. Někdy se tak upravuje i próza, např. v lidových kancionálech a sbornících. V moderní době grafickou úpravu aktualizoval zejména futurismus; známí jsou též kaligramy Apollinairovy a grafické hříčky našeho poetismu. V poslední době využívá grafické úpravy svérázným způsobem tzv. konkrétní poezie (viz dále v kap. o verši).

Také ilustrace v literatuře krásné má jinou funkci než v díle odborném. V odborném díle slouží k větší názornosti a obrazkem se podává informace o objektivní skutečnosti (srovnání z obrázky zvířat v přírodopise), diagram znázorňuje přehledně nějaké vztahy atp. Ilustrace tedy poukazuje k něčemu mimo text, jaké vztahy atp. Ilustrace tedy poukazuje k něčemu mimo text, jaké vztahy atp. Ilustrace tedy poukazuje k něčemu mimo text, jaké vztahy atp. Ilustrace tedy poukazuje k něčemu mimo text, jaké vztahy atp.

Ve středověku měly ilustrace někdy za účel nahradit lidem neznalým čtení text, zejména biblický. Takovým ilustrovaným kniham se říkalo *biblia pauperum* (bible chudých — podle biblické úpravy „chudí duchem“, tj. prostí). Doplnkovou funkcí výtvarného textu měly ilustrované tabule, na kterých byly vymalovány scény z *kramářských písní*; zpěváci na tyto obrázky při zpěvu ukazovali. Jiná je problematika dekorací a výpravy u *divadelních her*, ale ta se již vymyká z oblasti literární vědy. Zato však existují dva útvary na pomezí výtvarnictví a literatury: jsou renesanční a barokní emblémata a dnešní comics.

Emblém je znak s přesně vymezeným obsahem, např. olivová ratolest jako znak míru. V básnictví se emblém skládal z hesla (např. *festina lente* = pospíchej pomalu), které bylo nadepsáno nad obrázek (obvykle rytinu nebo dřevořez), resp. vepsáno do něho, a z připojené básně nebo bajky ilustrující toto heslo. Obrázek sloužil k ilustraci tohoto hesla stejně jako bajka. *Comics* jsou obrázkové seriály vyprávějící nějaký děj; vlastní text je obvykle komponován do tzv. „bublin“, které vycházejí z úst jednotlivých postav.

Z hlediska srozumitelnosti se rozeznávají texty *exoterické* (určené širšímu publiku obvykle nesrozumitelné) a *esoterické* (určené jen „zasvěceným“, proto velmi stylizující jazykový projev). Určitou estetickou funkci má i způsob vydání (publikace vydané jako soukromý tisk nebo jenom na subskripci). Každé literární dílo má nějakou základní ideu, kterou lze definovat jako to obecné, co je vyjádřeno jedinečnou formou v uměleckém obraze. Je to tedy těžisko sdělení, řečeno jinak těžisko obsahu díla. V této souvislosti je třeba se zmínit o vztahu obsahu k formě. Obecně lze zde vidět obdobu vztahu, který je mezi *signifiantem* a *signifié*. Otázka vztahu obsahu a formy v uměleckém projevu bývala řešena různě. Ruský formalismus tento protiklad rušil; výrazně to formuloval Viktor Šklovskij (*Teorie prózy*, český překlad 1933, str. 15): „... duše literárního díla není nic jiného než jeho sklad, jeho forma, nebo, užijeme-li mé formulky: „obsah (tedy duše) literárního díla se rovná smyslu jeho stylistických metod.“ Je to viděno jednostranně, protože Šklovskému se všechno v díle jeví jako forma, ale Šklovskij při této jednostrannosti bezděky dobře postihl, že v literárním díle má každá složka určitou sdělovací hodnotu, tedy vytváří spolu „obsah“. Strukturalisté chápali dichotomii obsahu a formy hlouběji: „Místo dvojitosti obsahu a formy nabyla pro strukturalistickou estetiku významu dvojice *materiál-umělecký postup* (tj. způsob uměleckého využití materiálu). Materiál vchází do díla skutečně zvenčí a je svou podstatou na uměleckém využití nezávislý...“ (J. Mukařovský, *Kapitoly z české poezie I*, Praha 1948, str. 17). I v tomto pojetí (pro úplnost ještě dodávám, že materiálem literárního díla je zde jazyk) je obsah uměleckého díla chápán jen v mezích díla samého (resp. v mezích literatury) bez bytostné souvislosti s objektivní realitou; ta se sice nepopírá, ale také se nestaví do ohníka zkoumání. Strukturalistické pojetí kritizoval L. Štoll ve spise *O tvar a struktura slovesného umění* (Praha 1966, 2. vyd. 1972), kde si všiml především noetických kořenů a vztahů strukturalismu s ruským formalismem, poukázal na společenský vliv a smysl hodnocených teorií a nastínil i takové pojetí literární

něvědné práce, „které by umožnilo na základě vědeckého světového názoru kolektivisticky sjednotit vzájemně se osvětlující speciální výzkumné zřetěle literárněvědné činnosti“ (str. 7).

I když „obsah“ je nesen dílem jako jeho sdělení, není jej možno chápat bez vztahu k realitě, kterou dílo odráží. Tento vztah vyložila leninská teorie odrazu. Podrobně je rozvedena v kolektivním spise *Marxisticko-leninská estetika*, Bratislava 1975 (ruský originál v Moskvě 1973). Dále o problému pojednává na příslušných místech J. Borev, *Estetika*, 2. vyd. v Moskvě 1975.

V posledních letech v souvislosti s rozvojem sémiotologie, která se stala zvláště na Západě módní disciplínou, začali i v socialistických státech někteří autoři ustupovat od pojmu „umělecký obraz“ a nahrazovali jej pojmy „znak“, „kód“ nebo „symbol“. S těmito teoriemi se vyrovnal M. Chrapčenko ve stati *Sémiotika i chudožestvennoje tvorčestvo* (Sémiotika a umělecká tvorba; Voprosy literatury 1971, č. 1, str. 68), kde se postavil za pojem uměleckého obrazu, který je jedním z ústředních pojmů marxistické estetiky. (Vedle prací citovaných v předcházejícím odstavci k tomu srov. ještě rozsáhlou studii N. Lejzerova *Obraznost v iskusstve* — *Obraznost v umění*, Moskva 1974.)

V české vědě se zabývá teorií umění jako znaku zejména S. Šabouk. Podle něho má umělecké dílo jako složitá struktura povahu znaku „jednak jako celek, jednak v celé řadě svých dílčích prvků: tyto prvky jsou rovněž s to s relativní nezávislostí na celku přivádět na mysl kromě sebe sama ještě něco jiného“ (v knize *Umění, systém, odraz*, 1973). V podobném smyslu se také mluví o tom, že umělecké dílo — ve srovnání s dílem patřícím do oblasti literatury věcné — má „druhý význam“, který se jaksí vrší nad významem „doslovným“.

AUTOR JAKO SOUČÁST LITERÁRNÍ STRUKTURY

Z hlediska specifčnosti umělecké literatury je důležitá i úloha autora, protože je zde autor jinak začleněn do kulturních souvislostí než autor v odborné literatuře; jeho osobnost je často zdrojem zvláštních asociací, které zabarvují význam textu. V odborné literatuře je autorova osobnost pro sdělení irelevantní začleňuje se jen do kontextu „věcného“ (autor má určitou „pořez“ mezi pracovníky dané disciplíny), kdežto v literatuře umělecké je autorova osobnost zároveň součástí kontextu uměleckého. Umělecké dílo je znakem indexové povahy, jak již bylo řečeno, některé žánry a literární školy autorovu osobnost stavějí přímo

do popředí. Proto je nutno uvážit, do jaké míry je autorova osobnost předmětem literární vědy.

Literární věda ve svém vývoji řešila autorskou problematiku ve vztahu k dílu různě. V některých obdobích a vývojových fázích ji zajímalo především to, co je „okolo díla“, a jindy zase dílo samo. Pozitivistická a „duchovědně“ orientovaná literární věda se zajímala především o vznik díla, a tak přenášela svůj zájem na autora jakožto tvůrce a pídila se po jeho životopise, prazážitcích, prožitcích atp. Naproti tomu strukturalismus kladl důraz na rozbor díla samého. V současné západní literární vědě je po té stránce charakteristický postoj, při kterém autor zajímá badatele jen jako „vysílač zpráv“, takže se zájem soustřeďuje na pouhý rozbor textu.

Pokud jde o poetiku, obecně zde platí, že objektem jejího zájmu je samo dílo. Je však třeba pamatovat i na to, že v některých případech poznání díla předpokládá některé znalosti o jeho autorovi. Řečeno jinak, v určitých případech vstupní informaci podává už sama autorova osoba. V historickém vývoji se ovšem zájem o autora pohybuje od „nulového“ stupně až k relevantnosti, srov. rozpětí od klasického „le moi est haïssable“ až po romantický egoismus. V dnešní společnosti nelze autora z problematiky díla vymazat, autor není pro čtenáře abstraktní jednotkou, ale živou osobností, kterou čtenářská obec zná z rozhlasu, televize, besed s autory atp.

Autorskou osobnost z hlediska literárního díla lze chápat ovšem také ryze formálně, totiž jako nitku, která spojuje epizody v epice a jednotlivé výpovědi v lyrice. Tato nitka však není — obrazně řečeno — bezbarvá, je to *obraz člověka*. V lyrice je vlastně autor literárním charakterem, tak jako je literárním charakterem v epice hrdina. Zvláštním případem aktualizace autorského subjektu jsou různé autostylizace, jako např. Bezručova v době, kdy vystupoval na veřejnost a jeho pseudonym byl zdrojem určité „mnohovýznamnosti“ (protože za ním byly hledány různé osoby od dělníka až po učitele), čímž se zařadovol do poetiky symbolismu. V epice hraje autor významnou úlohu

jako součást literární struktury tehdy, když se stylizuje do úlohy principála hýbajícího loutkami (Thackeray v Trhu marnosti, u nás do určité míry John v Moudrém Engelbertovi).

Autorské autostylizace stejně jako thackerayovský postoj vyplývají z četby díla samého. Jiným typem uplatnění autorské osobnosti jsou takové případy, kdy se k literárnímu dílu používají — a jsou pokládány za podmínku jeho správného vnímání — určité autorské asociace zakotvené mimo dílo. To je nápadné např. u politické lyriky, kde přímo autorova osobnost dává dílu určitou pečeť a kdy by dílo bez vědomí o určitých mimoliterárních skutečnostech poutajících se k autorově osobě nebylo plným sdělením. Jako jiný příklad lze uvést různé literární polemiky. Tyto asociace s autorovými osobnostmi jsou dvojího typu; jiné jsou u žijících autorů (vyhraněný případ tvoří politická lyrika a tzv. angažovaná literatura) a jiné u zemřelých autorů starší epochy, kde se vytváří tzv. autorský mýtus, tj. kde se vytváří určitý obraz autorovy osobnosti, který nemusí být objektivně pravdivý, ale žije jako fikce doprovázející dílo a podmiňující jeho určité chápání. Zde se stává literární skutečností a součástí významové struktury díla něco, co stojí mimo ně.

Tím nabývá problém autora a jeho osobnosti obecnější povahy. Někteří literární vědci na Západě považují za doménu literární vědy jen „vnitřní problematiku“ literárního díla (intrinsic approach), kdežto „vnější problematiku“ (extrinsic approach) odkazují do jiných věd. Ale autorova osobnost je činitel, který tento obojí přístup spojuje, stejně jako v angažované a časově literatuře nelze dílo porozumět bez znalosti skutečného významu různých narážek a vůbec bez znalosti situace, kterou toto dílo odráží a na kterou chce působit. Zřejmě nelze škrtnout z literární vědy spojnicí díla s vnějším světem. Jestliže je pro pochopení literárního díla v oblasti literární kritiky a literární historie nezbytné zkoumat dílo jako odraz, je pro poetiku nutné tam, kde se dílo zaměřuje na vztahy k určité situaci, všimnout si jeho spojnic s vnějším světem, ovšem pod zorným úhlem výstavby daného díla.

Poetika nemůže autorovu osobnost obecně ignorovat, protože jsou v historickém vývoji období, kdy básníková osobnost vytváří určité asociace pro pochopení básnického díla nebo kdy se stává „básníkův mýtus“ součástí významu jeho díla. V obojím případě jde ovšem o stylizaci a poměr této stylizace je ve vztahu ke skutečnému básníkovu životu asi obdobný jako poměr básnických figur k hovorovému jazyku. Vytváří se určité napětí, které je ovšem různé i podle žánrů, srov. na jedné straně „neosobní“ epiku a na druhé straně „osobní“ lyriku.

Odhalit úlohu autorova subjektu a zjistit, do jaké míry vytváří „autorský mýtus“ významové kvality tvořící součást obsahu díla, to je problém „vnitřní“ i z hlediska výše zmíněného pojetí. Vztahy ostatní (zážitky, podíl pravdivosti a míra stylizace z hlediska objektivní pravdivosti) jsou pak problémem „vnějším“ podle uvedeného pojetí. Ani ty však nejsou bezvýznamné pro literární vědu, protože mezi autorovým subjektem a jeho literární výpovědí vzniká obdobné napětí jako mezi hercem a jeho rolí: jde o napětí mezi tím, co o autorovi víme, a mezi jeho stylizací (tj. mezi tím, jak se nám prezentuje). Některé žánry s tím přímo počítají. Zejména je to relevantní pro moderní literární život, kde se autoři projevují politicky i občansky a s těmito projevy se počítá jako s pozadím jejich díla. Není dvojí pravda — pravda autorova života a pravda jeho díla.

Některé informace o autorovi jsou dány již předem, autor tedy není pro čtenáře jen „vysílač“, a dílo podává o něm i jiné informace než o kmitočtu, na němž vysílá. „Něco“ říká už samo autorovo jméno (a na tom se zakládá trik, že autor záměrně někdy „vypadne ze svého stylu“). Jiné informace vznikají během četby. Literární věda se ptá z toho hlediska na čtyři věci: 1. Jak je do struktury díla zapojeno autorovo „já“, tj. které motivy v díle ukazují k autorovi (způsob, jakým motivy vybírá). 2. Které jazykové prostředky poukazují k autorovi (např. zájmena, hodnotící epiteta atp.). 3. Kde jde o asociace dodatečné („mýtus“ klasiků a vůbec starších autorů) a kde jde o asociace inherentní.

4. Problematika díla jako indexu. Typické pro poetiku jsou první dvě skupiny otázek.

Vztah autora k literární tradici není vždy stejný. Obecně lze říci, že literární tvorba v historickém vývoji probíhá buď směrem k napodobování vzorů, nebo naopak směrem k jejich přetváření. První typ byl charakteristický pro starořímskou literaturu, kde bylo základním pojmem imitatio (napodobení), a tato tvůrčí metoda převažovala i ve středověku. Dnes si vážíme naopak přetváření vzorů, nápodoba je charakteristická pro konvenční a epigonskou tvorbu.

Kde jde o přesné napodobení cizího vzoru (ať už pro nedostatek vlastní invence, nebo z důvodů parodistických), mluvíme o *pastiši* (pastiche — ital. pasticcio = pasta).

ČTENÁŘ JAKO SOUČÁST STRUKTURY LITERÁRNÍHO DÍLA

Na svém místě byla řeč o tom, že z literární vědy nelze škrtnout spojnicí díla s vnějším světem. Z toho hlediska nelze také škrtnout z oblasti zkoumání čtenáře jako účastníka literárního života. Je s ním nutno počítat už proto, že je literární dílo komunikátem, a tedy padají při jeho zkoumání v úvahu všechny tři články, které se zúčastní komunikačního procesu: autor (podle teorie informací vysílač a kódovatel), text (komunikát) a čtenář (podle teorie informací přijímač a dekódovatel). V širší perspektivě nás tento vztah vede k poznatku, že i čtenář je součástí struktury literárního díla, tj. že je do ní nějakým způsobem „zabudován“, tak jako je do ní zabudován autor.

Nemyslím ovšem jen na to, že dochází mezi čtenářem a autorem k vzájemnému působení (interakci), bez které by nebyla možná komunikace a dílo by nemohlo splnit své poslání, ale jde mi o skutečné včlenění čtenářovy osobnosti do struktury textu, tj. do obsahu i formy komunikátu. Řečeno jinými slovy, jde o to, že text podává určité informace i o publiku, kterému je

adresován, protože vztah ke čtenáři modifikuje určitým způsobem sdělení a z tohoto způsobu vyplývá určitý obraz čtenáře. Jestliže otázka dopadu literárního díla na čtenáře patří do oblasti literární sociologie, problém zabudování čtenářovy osobnosti do struktury díla patří do oblasti poetiky. Je to zejména důležité pro studium starší doby, kdy si čtenářskou obec musíme víceméně rekonstruovat, protože nemůžeme vycházet z vlastní čtenářské zkušenosti.

Místo čtenáře v struktuře literárního sdělení je ovšem jiné než místo autora; ten je reálný, kdežto čtenářova osobnost je potenciálního rázu. Základně důležitý je z toho hlediska způsob, jakým navazuje autor vztahy se svým publikem. Toto navazování kontaktu je v různých obdobích a prostředích a patrně i v různých literárních žánrech různé. Např. ve folklóru a ještě dlouho ve středověku byl vztah bezprostřední (proto se také ve středověkých literárních dílech často oslovuje publikum) nebo v dnešní literatuře je vztah bezprostřednější při řečnictví nebo publicistice než v povídce atp. Zvláštní typ navazování kontaktu představují extempore na divadle a v řečnictví. V publicistice má navazování vztahu obvykle mobilizující povahu.

Z hlediska vztahu mezi autorem a čtenářem je literární dílo vlastně dialogem, čtenář je vlastně oslovován; literární komunikace je jakýsi druh hry, při níž pravidla udává autor. Jsou zde ovšem různé typy; zvláště důležitý je typ problémové literatury, kde autor nastolí problém a přesvědčuje čtenáře o správnosti svého řešení. Kde čtenáře získá (tj. kde čtenář „hru prohraje“), pokládá to čtenář za umělecký úspěch, pociťuje, že mu četba „něco dala“ (jinými slovy: pociťuje uspokojení nad tím, že hru prohrál). Kde autor čtenáři nadbíhá, vyvíjí se „hra“ tak, že její pravidla dává vlastně sám čtenář, nebo jsou docela zkonvencionalizovaná, takže je čtenář již předem výhercem. Tím se ovšem dialogická povaha literárního díla ztrácí, autor nekonfrontuje svůj názor s názorem čtenářovým, ale snaží se jen formulovat to, co čtenář očekává: na místo konfrontace nastupuje konformace.

Čtenář se v literární struktuře objevuje v různé podobě. Jednou je do díla zabudován přímo okatě, jindy jen náznakově, ale v každém případě autorův způsob podání je ztělesněním

vzájemného působení mezi autorem a vnímatelem, takže jsou oba tito „protihráči“ do struktury díla včlenění, i když ne vždyc-ky ve stejné míře a stejným způsobem. O autorovi jako součásti struktury literárního díla byla už řeč v předcházejících odstav-cích, nyní si budeme všimnat některých způsobů, jimiž se včle-ňuje do struktury díla čtenář.

Nejnápadnější případ představují texty dedikované některé osobnosti. I zde jsou ovšem stupně. Nejvíce vyhraněný je případ, kdy dílo bylo napsáno (často na objednávku) na oslavu určité osoby nebo kde se (často se žebravým úmyslem) dílo k určité osobnosti obrací s blahopřáním apod. V obojím případě je adre-sát přímo v díle zobrazen. Dnes je takové literární dílo celkem výjimečné, ale časté bývalo v antice a v renesanci. Řadu příkladů výjimečné, ale časté bývalo v antice a v renesanci. Řadu příkladů z naší latinské renesanční poezie najdeme v antologii H. Bu-sinské Renesanční poezie (Praha 1975). Výmluvná jsou zejména tzv. posláná, např. báseň věnovaná „urozenému pánu Petru z Rožmberka“ nebo „Blahopřání panu Janu Hodějovskému z Hodějova a na Řepici k narození syna Bohuslava“.

Je možno namítnout, že tento nejnápadnější příklad na včle-nění čtenářovy (nebo spíš „adresátovy“) osobnosti do struktury díla je přitažený za vlasy, protože objednatel — nebo oslavovaná osoba, ke které se autor obrací — není jediným čtenářem. Je ovšem pravda, že se zde počítá vedle jedince, kterého skladba oslavuje, i s širším okruhem čtenářů, takže se vyhraněné „včle-nění do díla“ jeví z hlediska osobnosti, které je dílo věnováno, jen jako zdánlivé zabudování čtenáře, avšak v každém případě se počítá se čtenářem, který bude — obrazně řečeno — naladěn na stejnou strunu jako ten, komu byla báseň výslovně adresována. Jedinec přímo zabudovaný do díla se tedy jeví jako představitel určitého kolektivu (což je v podstatě synekdochický princip literární výpovědi). Zejména je to odhaleno v „básnických posláních“, jaká byla psána v obrození, např. v posláních A. Marka adresovaných J. Jungmannovi: adresát je zde repre-zentantem určité skupiny stejně smýšlejícího publika.

To v podstatě platí i pro případy, kde adresát není sice přímo

v dílu zobrazen (jak tomu bývá v oslavných básních) ani se k němu dílo neobrací jako k jedinému adresátovi (jak tomu bývá v básnických posláních), ale kde je dílo někomu „věnováno“. Zpravidla jde o známou osobnost, tedy o jedince reprezentujícího určitý vztah k životu a k literatuře. I v tomto případě adresát vystupuje tedy jako představitel určité skupiny čtenářů. Jeho osobnost je zabudována do díla tím, že se ideologie práce zto-tožňuje s jeho ideologií (nebo — v případě ironické dedikace — polemizuje s ní). Totéž platí mutatis mutandis i pro formu dedi-kovaného díla. Kdo přijal dedikaci, je jaksi ztotožněn s autoro-vými postoji. Není tedy do díla včleněn jen tím, že je přímo jmenován. Někdy může být takový jedinec chápán i jako před-stavitel určité společenské vrstvy. Tím, že např. K. H. Mácha dedikoval svůj Máj „mnohováženému pánu a panu Hynkovi Kommovi, usedlému měšťanu pražskému, vlastenci horlivému“, takto pekařskému mistrovi na Malé Straně, nenaznačil snad, že je jmenovaný pekař citelem romantismu, ale nepřímou pole-mizoval s dedikacemi starších básníků, kteří se zpravidla obra-celi k šlechtě nebo k duchovenstvu, a tím zřetelně naznačil, že se obrací k jinému publiku než tradiční literatura.

Jindy jsou zabudováni potenciální vnímatelé do díla ve formě apelu, tj. tím, že se přímo oslovují v textu. To bylo časté v naší starší literatuře. Někdy to bylo dáno přímo žánrem. Charakteris-tická je po této stránce homiletika (kazatelství). Např. ve veršo-vaném kázání, které je dochováno v Hradeckém rukopise ze 14. století pod titulem Desatero kázanie božie (= Desatero božích přikázání) a které se pro svůj útočný ráz zahrnuje do oblasti staročeských satir, čteme hned v úvodních verších prvního přikázání oslovení:

Slyšte, páni, i vy, panie,
prvé jest božie kázanie,

Je však třeba mít na mysli, že každé oslovení pomyslného poslu-chače není zabudováním čtenáře do struktury díla. Např. satira

O zlých kovářích, dochovaná v témž Hradeckém rukopise, začíná slovy*:

Kováři, vy znamenajte:
zlého se diela chovajte;
jáz (já) vy (vás) vystřichaji z toho (varuji před tím),
byste se chovali (vystřihali) toho,
ješto (co) mnozí to činíte.
Vy z toho hříechu nemníte,
by (že by) z toho mohl hříech býti,
že chceš zle sbožie dobytí (získat majetek).

Zde je adresát fiktivní a nelze jej ztotožňovat s vnímatelem (neříkám „čtenářem“, protože se skladba patrně hlasitě přednášela a nebyla k tichému čtení pro sebe). Jde o vytvoření iluze, jako by autor oslovoval hřištníka.

Pomyslný čtenář býval však zabudován i do jiných literárních druhů, např. do legendy. Tak Legenda o sv. Prokopu, zapsaná v témže Hradeckém rukopise, začíná slovy:

Slyšte, staří, i vy, děti,
co jáz (já) vám chci pověděti
o dědicěvi slovenském (slovanském),
cíž (totiž) o Prokopovi svatém.

V staročeské literatuře autoři vůbec často oslovovali své publikum, jak to bylo dáno zaměřením díla na hlasitý přednes. Kontakt recitátora s publikem byl těsný, docházelo k přímé interakci, tak jako je tomu dnes u divadelní hry.

Oslovování publika se však udržovalo i později, když orální zaměření literatury zmizelo. Tak např. Rabelais začíná jednotlivé díly svého románu o Gargantuovi a Pantagruelovi (1532 až 1562, resp. 1564) předmluvami, kde rozmlouvá s fiktivním publikem; svou čtenářskou obec nazývá „slovutní pijáci“, „oběti

* Novočeský význam výrazů, které by mohly být pro dnešního čtenáře málo srozumitelné, dávám přímo v textu do závorek.

Venušiny“, „vysoce slovutní pijáci“, „vysoce vážení pakoslivci“ atp., a tím jaksí vtahuje do struktury díla čtenářstvo jistého zaměření. Zde to má ovšem za účel navodit určitou atmosféru. Metodu oslovování publika převzal i Vančura, srov. začátek první hlavy románu Markéta Lazarová (1931): „Blázniviny se rozsevájí nazdařbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mlado-boleslavském, za času nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potře se šlechtici, kteří si vedli docela zlodějsky, a co je horší, kteří prolévali krev málem se chechtajíce. Stali jste se ze samého uvažování o ušlechtilosti a spanilém mravu našeho národa opravdu přecitlivělí, a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole, ale chlapi, o nichž počínám mluvit, byli zbujní a čertovští.“ Oslovené publikum vstupuje do struktury díla jako protiklad opravdových chlapů.

Ve formě dopisu je zabudován přímo adresát. Jde o literaturu jednací, ale někdy se dopisy stylizují a pak jsou vztahy k adresátovi různé. Kde je stylizace dopisů využito pro formu románu v dopisech nebo kde se fiktivními dokumenty prokládá autorské vypravování, tam ovšem adresát je do textu včleněn jako románová postava, nejde tedy o zabudování potencionální čtenářské obce do přediva románu. Jiný případ představují dopisy paní de Sévigné (zemř. 1696), které byly adresovány většinou sice její dceři, ale četly se v tehdejších salónech, kde plnily asi podobnou funkci jako dnešní reportáže. (Vzpomeňme si v této souvislosti na začátky novočeské reportáže, např. na Dopisy z Lázní Františkových B. Němcové.) Původní adresátka se tak stávala reprezentantkou jisté čtenářské skupiny, která se jejím prostřednictvím včleňovala do díla. Zabudování adresáta do dopisu je dáno tím, že výběr zpráv i způsob podání je podmíněn ohledem na něj, adresát tedy nepřimo působí na výběr informací i na jejich řadění.

Nejčastější způsob zabudování čtenáře do struktury literárního díla je nepřímý: je to autorova intence, jeho zaměření na určitý typ publika. Toto zaměření je v díle jaksí rozptýleno, ale dá se dobře vyčíst. Do této oblasti patří např. problém „vysoké“

a „nízké“ literatury (také se mluví o pokleslých literárních formách), problém lidovosti, problém konvenční literatury sloužící „čtenářské poptávce“ bez vyšších uměleckých cílů, dále literatura pro mládež, proletářská literatura atp. Podrobné rozvedení této problematiky není zde ovšem možné, chtěl jsem jen na ni upozornit.

3. Textová kritika jako předpoklad pro literárněvědnou práci

Výše jsem definoval text jako jazykový projev, který je fixován, protože máme zájem na jeho uchování. Z toho vyplývá, že text představuje určitou hodnotu. Literární text v užším slova smyslu má určitou *intencionalitu*, tj. je komponován s předpokladem, že se bude tradovat. Vedle toho jsou texty povahy *neintencionální*, např. dialektické magnetofonové záznamy. Zde je zájem o fixování dán potřebami lingvistiky. Vstoupí-li však takovýto text do literatury (tj. je-li prezentován jako text literární, např. ve fejetonu), vzniká i zde pocit „literárnosti“ pod tlakem normálních textů tvořících literaturu.

Také jsem naznačil, že text musí být východiskem literárního studia. Proto prvním předpokladem pro literární vědu je stanovení správného textu. Někdy se to zdá být zbytečným, např. nepochybně správný text některého moderního románu představuje znění publikované autorem. Není to však již jasné u textů folklórních, které jsou fixovány jen tradicí a které se pozměňují nejen od přednašeče k přednašeči, ale i od jednoho přednesu k druhému, a stejně to není jasné u textů dochovaných rukopisně, jak tomu bylo ve středověku, nebo u textů dochovaných v porušené podobě. Proto je třeba opřít se o textovou kritiku a určit s její pomocí kanonizovaný text.

Výše podaná definice textu platí pro jazykové projevy. Abychom mohli srovnávat navzájem různé druhy umění, je účelné vytvořit takovou definici textu, která by počítala s jazykem chápaným v nejšířším slova smyslu, tj. s „jazykem“ jako prostředkem komunikace mezi lidmi, využívajícím i jiné prostředky než lidskou řeč (dopravní značky, malířství atd.). Z tohoto hlediska definuje text Boris Uspenskij (*Poetika kompozicij*, Moskva 1970, str. 10) jako sémanticky organizovanou sekvenci znaků. Tím vytváří předpoklady pro srovnání kompozice v literatuře a v malířství. J. Lotman definuje text jako celistvý znak. Ten musí mít tři vlastnosti: 1. Je zafixován. 2. Text je signál celistvý (nerozčleněný), a proto musí být ohraničen; v jazyko-