

1/

V následujících řádcích chceme pojednat o těch složkách uměleckého literárního díla, které jsou vnímatelné smysly. Tyto složky, resp. elementy je tvořící, by podle analogie s jinými odvětvími umění měly představovat to „první“, s čím se vnímatel při styku s dílem setkává, z čeho jako z primárních dat vychází při všech dalších aktivitách, jejichž zásluhou pak před ním postupně vyvstává to, co přijímá jako literární dílo.

Mluvíme-li o smyslovém vnímání, počítáme přirozeně s jeho komplexitou, tj. s účastí zkušenosti, paměti, poučení a kultury na tomto procesu od samého jeho počátku. Člověk vidí, že „labuř pluje po řece“, nikoli že „nepravdělná bílá skvrna se posouvá po šedohnědé, zvrásněné, mírně pachnoucí ploše“, a analogicky vidí i písmena, slova a věty v textu, ne pouhé stopy jakési černi na bílém papíře. Objasnění rozesťupu mezi tím, co je fyziologicky přimární a co je primární na úrovni kladení otázek v uměnovědě, můžeme ponechat psychologii vnímání.

Pro soubor smyslově vnímatelných složek uměleckého díla (spolu s elementy jde i o struktury utvořené z těchto elementů, jako je např. rytmus, a o vztahy těchto struktur) jsem spontánně zvolil pojmenování *artefakt*. Teprve bližší průzkum ukázal, že vlastně uvedené označení věci a stejně i uvedené užití onoho slova zdaleka není ničím samozřejmým. Ustaluje se především v praxích posledních desetiletí (Chvatík 1983/1987, terminologické rozvahy J. Volka 1968).

Slovo *artefakt* znamená u Zicha (cituje Chvatík: 103) a zprvu i u Mukarovského (1931–32/1981) jakýkoli umělý výrobek, nebo

umělecké dílo z hlediska své umělosti nahližené. Blíže našemu výberu pojmenování je Mukarovský, když v práci o estetické funkci (1936/1966: 51n) pokládá materiální složky artefaktu – existují tedy i zde zřejmě ještě nějaké jiné – za nositele jednotlivých mimoestetických hodnot (v tomto díle mimoestetická hodnota o význam si nejsou příliš vzdáleny) spoluvyřících estetický objekt. Zde jedině se u Mukarovského (artefakt viz ještě Mukarovský 1943b/1966 a 1944/1971) dostávají artefakt a estetický objekt, pro dnešní úzus takřka nerozlučná dvojice (srov. Mathauze 1991b: 818), explicitně vedle sebe. V pozdějším vývoji je význam slova *artefakt* pevným spojením s estetickým objektem zřetelně odlišně: když se pro W.D. Stempela estetický objekt prakticky kryje s konkretizací, význam artefaktu se rozšiřuje: zahrnuje nejen smysly vnímatelnou vřstvu díla, ale celou potenciální strukturu jsouciví pohotovosti ke konkretizaci. Tak aspoň si vykládám význam tohoto slova v textu (Stempel 1978), jehož úvahy a kritiky k mé interpretaci strukturalistického pojetí díla jako znak byly jedním z podnětů pro analýzy shrnuté v této studii.

Partnerem estetického objektu u Mukarovského je nejčastěji „umělecké dílo dané v materiálu jako empirická realita“ (1931–32/1981: 39n), hmotné dílo jakožto „věc“ (1934b/1981: 80), ječ z „hmotných“, tj. smysly vnímatelných projektů, takže estetický objekt a jeho protějšek tvoří jen zvláštní případ v obecném fenomenologickém výkladu společenských jevů (1934a/1982: 43). Nejzáměšší vymezení toho, co my nazýváme artefaktem, je v přednášce *Umění jako semiologický fakt* (1934c/1966: 81–88); zde se mluví o „věci“, která předstává dílo ve smyslu „dílo–věc jako protiklad díla–znaku je speciální záležitost studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, 1943b/1966; v „formě“ nebo „smyslovém“ symbolu. Jen zde je výslovně uvedeno paralela se Saussurovou (1916/1989) dvojicí signifiant – signifié, o které promluvíme za okamžik. Těmito hlavními doklady není „materiál“ a jeho vyčerpání.

Uvozovky u přívlakku „hmotný“ a jeho explikace odkazem k empirii nebo smyslům vyjadřují „vůči přímému (metafyzickému) materialismu.“

Mukarovský se v souvislosti s uvedenou dvojicí několikrát odvolává na Christiansenovu *Filosofii umění* (1909). Z tohoto spisu pochází kategorie estetického objektu. Nepřilísť často uplatnění slova artefakt u Mukarovského je dokladem působení německého autora, jehož předchůdcovství zdědil český strukturalismus od ruských formalistů ani u Christiansena se „artefakt“ nevyskytuje, zastupuje ho „vnější dílo“ (*das aussere Kunstwerk*), které přešlo k formalistům i Bachtinovi (Chvatík na cit. místě) a jen epizodicky bylo u Šklovského vyřídáno redukcujícím výrazem „dělo – věšć“, vzešlým z programově estetické polemiky (Hansen-Löwe 1978: 489 a dle rejstříku); „artefaktu“, zdá se, ruší formalisté nepoužili vůbec.

Christiansen je zajímavý především jinak. Mezi smyslové danosti, tedy mezi součástí vnějšího díla předcházející vnímatelově rekonstrukci estetického objektu, je ve *Filosofii umění* vedle materiálu a formy zahrnuto také tema, či lépe zobrazené předmětnosti. Do „vnějšího díla“ patří tedy u Christiansena entity značně různorodé. V Christiansenově koncepci jsou očividně nevýhody tohoto výkladu kompenzovány tím, že sjednocení všech těchto různorodých prvků probíhá tu na základě vnímatelových *Stimmungsimpressionen* – kdybychom chtěli starý text modernizovat, přeložili bychom to snad konotací. Na těchto místech vychází totiž autor převážně z výtvarného umění. Pokud jde o literaturu, Christiansenovo pojetí estetického objektu po celé téměř století zůstalo aktuální, ale jeho představy o struktuře smyslově vnímatelné stránky díla zavál čas.

Tolik pro první terminologickou orientaci. Do úvodních poznámek patří ještě sdělení, že autor této studie se už před léty o výklad literárního artefaktu pokusil (Červenka 1981/1989). Přitomný text má být tentokrát náhradou starého, nikoli jeho pokračováním, a proto dnes přejímám, přepracovávám, nahrazuji, doplňuji a vypouštím, aniž bych to zvlášť komentoval. Proměny něčích názorů nejsou zde naším tématem, nýbrž artefakt; nepůjde nám také o slovo a termin, jak by se zdálo z těchto vstupních odstavců, ale o ten úryvek naší zkušenosti s literárním dílem, který jsme se rozhodli uvedeným slovem podle některých předchůdců označovat.

2/ U artefaktu, smysly vnímatelné vrstvy literárního díla, začíná a se stálými návraty k němu se rozvíjí proces vnímání díla a na to navazující proces konstituce aktuálního estetického objektu. Tyto procesy jsou vždy individuální a konkrétní, a proto je na místě, jestliže jejich charakteristika začíná u nejpřičetější formy či lépe fáze konkretizace, u čtenářského zážitku. Nemysleme ani tak na obsahy zážitku určitého díla, jako na to, jak vnímatel zažívá svůj zážitek: jak si vnímatel svou přirozenou zkušenost s literárním dílem uvědomuje a hodnotí. L. Plesník v podnětné práci *Pragmatika textu* (1991: 29) říká, že čtenářovo ponětí o tom, co je to vnímání díla, se s běžně přijatými teoretickými koncepty podstatně rozchází. V rámci přirozené zkušenosti je podle Plesníka nepřijatelná představa, že dílo¹ – jak to naopak tvrdí teorie – reálně existuje jen v té chvíli, kdy je vnímáno. Pro tutéž přirozenou zkušenost přý není sporu o tom, že kniha, nečtená, stojící v knihovně, „je dílo so všechým, čo v ňom ako v reálne jesťujúčim výtvoru má byť“, tedy se všemi postavami, dějem, větami atd. Zkušenost se v tom utvrzuje kterýmkoli okamžikem, kdy vnímatel vezme knihu do ruky: každý v ní na téže stránce jako předtím příslušné elementy zase najde. Dílo bez recepce – ex definitione vnímání – je mimo hru, neboť bez vnímání je pochopitelně nikdo nikdy nevnímal: „S dualitou díla a recepcie... ešte nikto z nás nikdy nemal skúsenosť do činenia“; to je Plesníkovi jen abstraktní konstrukce pojmová, vnucovaná vnímatelům teoretiky (str. 37).

Kdyby bezprostředně žitá situace vnímání díla vypadala skutečně podle Plesnikova líčení, nebylo by mezi ní a vědeckým přístupem k dílu navaznosti ani smíření. Každé odborné zacházení s dílem literatury, od ediční praxe až po psaní historických syntéz, implikuje dualitu potenciálního estetického objektu (který samozřejmě, také ex definitione, „nikdo nevnímal“) a estetického objektu jako výsledku individuální konkretizace. Vědomi této duality je stejnou podmínkou reflexe o díle, jako např. semiotika začíná až tam, kde znak je odlišen od předmětu znakov miněného; nebo jako fonologie je možná až v okamžiku, kdy za variabilitou akustických vjemů jistě hlásky rozeznáme společně sdílený invariant, jenž je virem všech konkrétních realizací. Je tedy rozrůžka mezi reflexí o díle a přímou zkušeností s dílem nevyhnutelná?

Momenty přirozené vnitřní zkušenosti, které odpovídají Plesnikovu popisu, mají podle mého názoru v rámci téže zkušenosti protiva v momentech jiných, citovaných autorem opomenutých. I při otevření téže knihy na téže stránce se čtenář setkává – po intervenci nových zkušeností se životem nebo s uměním, pod vlivem nových dezluzí, nových překvapení, nachystaných mu jeho vlastní duší – s jinými ději, postavami, interpretantů metafor a motorickými efekty rytmů, s docela jinými konotacemi než při čtení předchozím; není-li zbaven paměti, pocíti rozdíl. Ten může tím spíš vystoupit při přizvání „někoho jiného“, jehož se Plesník dovolává jako svědka. Že v knize jsou právě takové sémantémy, jaké jsme tam vyčetli my sami (str. 30). Zřetelně to platí o skutečném rozhovoru čtenářů o knize či dokonce jejich hodnotách: talkový rozhovor je sice možné odbyť zařazením do salónní konverzace, ale i tak zůstává blíže bezprostřední zkušenosti čtenáře než uvedený pokus o ověření identity díla, který navrhuje Plesník a který vlastně představuje analytický komutační test.

Nadto se živa čtenářova zkušenost setkává s dualitou díla a recepcí i v rámci jediného vnímání díla. Čelba uměleckého textu není přece zděžitostí plynulého lineárního přizpůsobení porcí významu k porcím jeho nositele. V jejím průběhu si vnitřní vytváří hypotézy o tom, co bude následovat, ale především o smyslu a povaze významových celistvostí, které až později budou zavřeny přidělením nových významových jednotek. Stává se tedy svědkem toho, jak z úseku textu se vynořuje několik možností, mezi nimiž se později rozhodne a které budou dalším průběhem kongovány. Zvýznamňuje si zkusmo diferenciální kvality plynoucí např. z porušení rytmu, nepředvidatelného jednání postavy, nepřipraveného časového a/nebo místního posunu. Lexikální jednotka z nepatřičné vrstvy slovníku rozvrátí jeho dosavadní poněti o stylové rovině, v níž se pohybuje vypravěč. To vše jsou mj. i bezprostřední lekce na téma napětí mezi potenciálním a aktuálním estetičtým objektem. (K fenomenologii čelby viz Iser 1976.)

M. Gorkij, tuším že v autobiografické trilologii (mlouvám se, že bez přesné citace čerpám jen z dávné čtenářské vzpomínky), dává svému mladému a dosud primitivnímu hrdinovi, fascinovanému intenzivními čtenářskými zážitky, uchopit knihu a proti světlu prohlížet stránky: kde se „to“ „tam“ bere? Plesnikova přirozená zkušenost (dílo je mimo mne a je totožné s knihou) odpovídá to-

muto dojemnému gestu. Jde-li teorie nad ně, neodtrhuje se proto ještě od běžných, byť diferencovanějších zážitků vnitřnímu.

Teorie recepcí nevznikla pro prohloubení propasti mezi vědou a čtenářským zážitkem, ale naopak proto, aby ryze sémantičké popisy díla byly vymáhány z ahistorických absoliutizací a přiblíženy pragmatice reálné literární komunikace. Vzdalujíc se zážitkové sféře svým slohem, blížila se jí na základě pragmatiky svým obsahem. Nechávali naivní zkušenost nerozčleněný prostor mezi tzv. knihou – dílem a estetičtým objektem projektovaným mimo vnitřní zkušenost, máme si proto i my začít prohlížet stránky proti světlu?

Spíš je možná záhodno zastavit se u zvláštních podmínek umělecké semiózy, které projekci estetičtého objektu mimo vnitřní zkušenost, jakousi reifikaci konkretizovaného významu, viditelně podporují: významový korelát textu je vybaven z běžných praktických souvislostí a neověřuje se otázkou po faktické pravdivosti. Ontická kontrola zobrazeného světa je suspendována, jednotlivé prvky významu se ověřují především vzájemným vztahem a zejména vztahem k jednotné celku, která je projektována mimo vnitřní zkušenost (zpravidla do mluvčího), neboť ten nezasahuje kritikou ze stanoviska životní praxe (srov. Mukařovský 1943 – 45/1966: 226). To je snad jedna z možných explikací předpokladů toho, co podle Plesníka tvoří zkušenost, podle níž vnitřní zkušenost konkretizace je totožná s potenciálním estetičtým objektem.

Plesník podrobně vysvětluje, že teorie duality díla a recepcí se projevuje mimoděčnou kontaminací dvou perspektiv. První z nich „zodpovídá situaci přímého účastníka semiózy, který vnímá... dílo jako zvýznamněný fenomén s istými semiotickými... kvalitami (zobrazená udalost sa mu napríklad javí ako „strašná“). Druhá je perspektiva „nezúčastněného pozorovatele“, který nevnímá „dílo, leč člověka pozorujícího do knihy“, a přitahuje tedy k fyzikálnímu objektu (knize) jisté stavy (vnímáelova) vědomí (např. „strach“). Výsledkem kontaminace je pak přiřazení k znakovému fenoménu (z první perspektivy) stavů vědomí (z perspektivy druhé). Tato důmyslná logická Plesnikova analýza nebere v úvahu komplexitu zvýznamňujícího procesu v první z obou perspektiv: tato komplexita je východiskem pro daleko strukturovanější výsledek (konsolidovaný estetičtý objekt), než jaký může být popsán pouhým přívlastkem („strašný“). Vypadá to, že zne- užívám zjednodušení, k němuž autor sáhl pro poučnou přehled-

3/ Už nyní je třeba poukázat na relativně slabý podíl bezprostřední smyslové složky ve vnímání literárního díla. Nejkrainější závěry z toho čini Volek (1968: 117), podle něhož „není v literatuře objektivního artefaktu v pravém slova smyslu“; uznává-li ještě Volek učast zvukových elementů při vnímání poezie, pak v próze dochází už jen k „vnímání“ představovaných předmětů, toho, „co se podle díla subjektivně vyvoří“, a to už pro něho (ani pro nás) žádný artefakt není. Vytváření tematických celků na základě shrnutí smyslově nevratitelných významových jednotek, byť jeho výsledek možná nějak připomíná smyslově vnímatelné předměty mimo jazykového světa, je záležitostí estetického objektu. Proto jen jako obrazný výrok, pojednávající o něčem jiném než o artefaktu, můžeme přijmout Mukařovského ojedinelé tvrzení (1940/1982: 99), že pro znakovou povahu svého materiálu, jazyka, „neapeluje básník přímo na žádný lidský smysl (o tom viz dále, mč)..., ale nepřimo na všechny“. Připomeňme si, že také Christiansen zahrnoval zobrazené předměty do toho, co nazývá vnějším uměleckým dílem. Nám postačí, doufám, odkázat na mnohé kritiky tzv. názornosti slovesného díla, které shrnul a rozvinul už v jedné ze svých raných prací O. Sus (1958: 830n); tamiž je i připomenuto, že Mukařovského zralé stanovisko bylo v této otázce jasné – tematizovaná „vnímaná“ skutečnost nevstupuje do díla jinak než jako význam.

Aniž bychom chtěli znovu probírat starou lessingovskou problematiku, připojíme jen pár semiotických glos na místě, kde stovnutí s výtvorným uměním pomůže osvětlit oslabenou pozici artefaktu v literatuře. Jestliže vyšší významové „zobrazující“ komplexy se v literatuře ustávají až v rámci estetického objektu, pak v malířství a sochařství, podle formulace Chvatilovy (1983/1987: 96), „úhrmně vyšší významové roviny se budují na základě smyslové formy díla“. Proti analogovému, plynulému zobrazování užívajícího neostře rozhraničených elementů ve výtvornictví stojí akumulace diskretních jednotek v umělecké literatuře, řízená syntaktickými (v neširším slova smyslu) pravidly výstavby jazykového projevu, včetně speciálních pravidel literární poetiky. Podle Jakobsona (1963/1971 a 1967/1971) užívajícího Peircovy klasifikace znaků říhnu sluchová označující k symboličnosti, vizuální k ikonicitě. Syntaktickým, systémovým pravidlům integrace v literatuře od-

nost příkladu, ale není tomu tak: komplexita semiózy je spjata s meritem věci, a když si jí dal do závorky, eliminoval tak autor předem a mimoděk podstatu řešené otázky. Neboť právě komplexita semiotického procesu je východiskem oné výše zmíněné hry protence a referce, hypotézy o významové jednotě a ověření i revize této hypotézy; hry, v níž se čtenářova konkretizace konfrontuje s nevyčerpatelnými sémantickými možnostmi díla. Čtenář tedy nepotřebuje žádnou kontaminaci perspektiv, aby si sám uvědomil, či lépe sám zažíval složitost semiotické situace, v níž se přistupuje-li k dílu sub specie estetiké funkce a hodnoty – nachází. Je to zase totéž, jako když Plesník předpokládal, že (měnicí se) čtenář s odstupem najde v knize „tožéž“, a jeho partner – svědek (s jinou zkušeností a tedy – na požadované úrovni jemnosti – nutně s odchylnou konkretizací téhož textu) mu to prostě potvrdí. Jistě, oba se mohou shodnout, pokud ovšem nepřekročí onen stupeň diferenciacie, jaký je dán „výrazovou kvalitou“, „strašný“ – ale co to ostatní? Intelektuální přístup analytiků nabízí něco diferencovanějšího a zároveň bližšího zkušenosti s vnímáním umění. Je podporou zážitku vzprajícího se banalizaci.

Zážitek bez této rezervy přichází z vysněných konzumních rájů, kde význam je vlastností věci a „dílo“ je takové, jaké si je zažívám. Není námitek proti čtenářům, kde Anna Kareninová je televizní erotickou historkou.

Pospíchám dodat, že Plesník samozřejmě nic takového na mysli nemá. Vztah čitatele k empirie a teorie za těchto okolností stráca povahu relacie medzi viac a menej skresleným či pravdivým poznaním literatury a stava sa vztahom medzi jej kultivovaným (čitateľská prax) a kultivujúcim (teória) bytím... Kultivujúca aktivita (teória literatury) je totiž sama sebou nie vtedy, keď kultivovanú aktivitu (pragmatickú skúsenosť) laikov vozvyššene prehliada či odsuva nabok, aby prevzala jej veci do vlastných rúk, ale vtedy, keď sa k nej pokorne skláňa ako k svojmu materiálu, pomimo ktorého by sa jej tvárne gestá odohrávali v zmysluplnej ničote. Tento naprosto správny záver má jen málo společného s tím, co bylo od Plesníka vylouženo výše. Odkud se náhle vzal rozdíl kultivující a kultivované aktivity? Autorovu nejistotu přímo zviditelňují katachreze tohoto až příliš obrazného vyjadřování („pokorne sa skláňa“). Je-li jeden člen vztahu kultivující a druhý kultivovaný, musí být na straně prvního více informace než u jeho partnera.

povídají ve výtvarnictví pravidla identifikace věci z jejich „podob“ (obrysu, barvy, polohy apod.), která v rámci zkušenosti s věcmi je jejich aspektem, a přenesena na obraz jejich (ikonickým) znakem. I při nezbytnosti syntaktické (systémové a kulturně osvobedlené) složky vnímatelovy aktivity je spolupatřičností elementů účastných na konstituci téhož tematického celku ve výtvarnictví více méně bezprostředně znakově vnímána na základě analogii se zkušeností. Ve slovesnosti musí být vyznačena speciálními prostředky; odhud např. důležitost jména (a vůbec ad hoc standardizovaných označení, např. pro dějiště) v literatuře a jejich relativní nevyznamnost v mnohých žánrech umění výtvarného.

Poslední příklad zvlášť si přímo říká o výjimky a protiaugmenty, ale i každé předchozí tvrzení je nutno omezit doklady svědčícími o tom, že obě tematická umění si hledí doplnit chybějící dimenzi. Pomůže nám to snad pokročit ve věci artefaktu literatury. Označení postav psaným jménem není vzácností např. na středověkých obrazech, kde jméno vystupuje jako nápis; umožňuje to tedy existenci grafické podoby řeči. Slovesnost se potenciálně podílí na všech uměních prostřednictvím titulů příslušných děl, ale o nich jen stěží – na rozdíl od literatury – můžeme říci, že jsou složkou vyznačenou v rámci artefaktu. Ilustrace připojené k literárnímu dílu nepatří ani k jeho artefaktu, ani k dílu vůbec (o tom později). Všechny výtvarné techniky mají svá pravidla syntaktická, umožňující identifikaci a integraci ikonických znaků. Odpovídající doplnění slovesného artefaktu o ikonické integrace symbolických znaků představují nápodoby a diagramy procesů, využívající časových charakteristik jazykového projevu. Vnímání čas řeči navazuje vztah k času zobrazenému, přestávky v řeči souvisí s přerывy v průběhu události a fungují i jako indexy přesunu v zájmu a pozornosti mluvčích. Pracuje-li výtvarnictví v relativní nezávislosti na potřebách zobrazení s hodnotovou a mytickou symbolikou prostoru (často jde ovšem o ikony mimouměleckých symbolů, vestavěných do semiotické praxe příslušného času a doby), využívá zase slovesný artefakt počací elementů k signalizaci jejich hierarchie (Jakobson 1965/1995). Ale i v tomto příkladu se jeví chudoba bezprostředně smyslových složek literárního díla.

Důsledkem těchto rozdílů je i různá možnost včlenit do artefaktu – přímo, hmatně a fakticky – reálné objekty vnějšího světa, existující původně nezávisle na umění. Takové včlenění je po-

chopitelně možné jen tam, kde způsob existence příslušného uměleckého artefaktu a včleňovaného předmětu je totožný. Po průbojích tohoto století sotva lze okruh objektů začlenitelných do artefaktu výtvarného umění jakkoli a priori vymezit; také hudba má zřejmě k dispozici úplné kontinuum existujících i pouze jen možných zvuků. Součástí literárního artefaktu se stávají hotové jazykové objekty, výsledky řečové aktivity psané i mluvené. Oni také shodou slovesného díla a libovolného projevu jazykového je natolik silná, že oslabení nebo ztajení hranic mezi mimouměleckým jevem a jeho novým kontextem je v rukou původce díla. Zvýraznění těchto hranic užívá často prostředků grafických. Důsledkem jazykové povahy včleňovaného objektu – kromě toho, že se do estetického objektu zařazuje i prostřednictvím svého denotovaného významu – je to, že vnímatelem snadno rozezná jeho provenienci (znakový systém či oblast zkušenosti, z níž přichází) a na tomto základě konstituuje příslušné významy konotativní. Zde je jedna z nejintenzivnějších příležitostí samostatné aktivity artefaktu ve slovesném díle. Jinou terminologií (a ne vždy tak, abychom se všim souhlasit, ale to už je od našeho tématu odlehle) hovoří o tom velice podnětně I. Osolsobě (1967) v práci o ostenzivních znacích v umění i jinde (1987). (Viz též Procházka 1988: 254n)

Jako je neostrá hranice mezi literárními a neliterárními jazykovými předměty na syntagmatické ose konkrétního textu, je též hranice stejně plynulá na ose paradigmatické: různé žánry řeči do sebe navzájem přecházejí. Literární text obsahuje pasáže, jejichž vlastnosti připomínají vlastnosti určitého žánru mimoliterární jazykové komunikace. Konotace s tím spjaté jsou podobné konotacím, které lpějí na shora uvedených mimoliterárních ready-mades. Přesto zde už jsme mimo oblast artefaktu jako něčeho, co je přímým smyslem vnímatelové. Jazyk tu nevystupuje jako sui generis předmět, „věc“, ale jako „materiál“.

4/

Výklady o materiálu obvykle obsahují mnoho důležitého pro pochopení smyslu vnímatelové stránky uměleckého díla. Mukarovsky v raném období (1931–32/1981: 40) při zcela christiansenově novském rozboru estetického objektu dělí předmět „smyslového vnímání“ díla na jeho materiál a na obsah, tj. téma.

„Pro umělcovo tvoření je materiálem to, co je hotově dáno, jeho práce záleží v tom, že zformuje tuto látku“, říká Mukařovský na témež místě. Blíží se tak stanovisku ruských formalistů, kteří za materiál, člen opozice materiál – forma, pokládali vše, co bylo před dílem, čeho autor použil – ať to byly prostředky jazyka, skutečné události nebo postupy pocházející ze starších stadií literárního vývoje. Na rozdíl od substance kodažské školy (Hjelmslev 1943/1972) jsou tu novému formování vystaveny i elementy jině už zformované. Z jejich souboru vybral Mukařovský v právě citované přednášce Úvod do estetiky jen prvky smysly vnímatelné. Především však zevrubně zkoumal aktivitu tohoto materiálu (a pak i tématu) z hlediska estetického objektu.

Jinak Mukařovský pojmově členil tutéž oblast o dva roky dříve. V předmluvě knihy o *Majji* (1928/1948) je na místo nadřazené kategorie (v Úvodu do estetiky to byl předmět, který při četbě smyslově vnímáme) postaven právě materiál, jemu podřízeny jsou téma a jazyk. Je zajímavé, že už příštího roku v přednášce O současné poezie (1929/1971: 104), která je v této pasáži jen přepracovanou verzí uvedené předmluvy k estetické studii o *Majji*, je právě toto místo změněno: „Materiálem díla básnického je řeč a vlastně nic kromě ní.“ Téma vstupuje do díla pouze prostřednictvím řeči.

Kategorie materiálu je od té doby Mukařovskému především nástrojem klasifikace uměleckých odvětví,³ přičemž v případě literatury se opětovně za materiál označuje jazyk. Jako v jiných případech, také zde je bojovné heslo formalistů – a jím bylo nahrazení dvojice „obsah/forma“ párem „forma/materiál“ především – výstřízlivě vysvětleno pracovní pomůckou poetiky a srovnávací uměnovědy.

Tento materiál stejně jako náš artefakt především zakládá existenci slovesného díla. Kterakoli složka díla se může konstituovat jen na základě příslušných jazykových prvků. (V přednášce o poezie, jak jsme viděli, to bylo uvedeno o tématu.) Zdaleka ne všechny prvky jazyka jsou ovšem smyslově vnímatelné. Materiálem básnických je jazykový systém ve všech svých vrstvách, stylech, časových, místních a sociálních variantách. Je jím celý, včetně toho, čeho v daném slovesném díle nebylo využito. Paradigmatické vztahy k neužitým složkám jazykového systému se v díle uplatňují, ovšem jen při konstituci estetického objektu. Do artefaktu se začle-

ňují jen ty smyslově vnímatelné prvky jazyka, které byly pro danou promluvu skutečně vybrány.

Mluvíme o těchto samozřejmostech také proto, že zkratkovitě vyjadřování vystavilo zde teorii jistým nebezpečím. Jazyk jako systém sdělovacích prostředků, existující v povědomí kolektiva, je materiálem díla jinak než mramor: přechodem ze systému do aktuálního užítí mění prvek svůj způsob existence. V systému po něm nezůstane díra, jako po Michelangelově mramorovém bloku v carrarských lomech: v literatuře platí vztah type – token, tj. vztah mezi virtuálními, vždy znovu použitelným „vzorcem“ (systém) a jeho „replikou“ (příslušnou složkou textu).⁴ Teze o jazyce jako materiálu nesmí zastírat práh, existenční předěl mezi potenciální jazykového systému a aktualitou (která je zase potenciální vzhledem ke konkretizaci) něčeho z jeho užitých elementů.

Toto zastření se projevilo především vzhledem k estetickému objektu. Mukařovského umístění estetického objektu do „kolektivního“ vědomí je velkým pokusem o odpsychologizování a odsubjektivizování oné významové struktury, která se týčí naš smysly vnímatelným artefaktem. (Smysly vnímatelné může být něco jen individuálně, kolektivní vědomí dojísta postrádá smyslové orgány.) Mínil se estetickým objektem potenciální dílo, možnosti semiózy v univerzu komunikace řízené těmi a těmi semiotickými systémy a kulturními tradicemi v dané fázi jejich vývoje, není radno pomíjet, že i tento konstrukt je výsledkem aktivity jedinečného individua, tentokrát badatele, bez jehož zásahu o potenciálním estetickém objektu nevíme nic.⁵ Nelze znevažovat prvky vnesené individuem, jako by to byly pouhé asociované duševní stavy, předurčené „ústředním jádrem, které je v kolektivním vědomí“ (Mukařovský 1934c/1966: 85, s odkazem na Fechnera). Bez intervence těchto prvků nedospívá dílo do podoby, která by mohla být předmětem estetického hodnocení.

Přenesením estetického objektu do vědomí individua vystanou obříze, které teorie kolektivního vědomí pouze zasírala. S jejich rozbořením bychom se dostali daleko od našeho tématu. Poznamenáme jen, že k těmto požitím nepatří pomnutí sociálního prvku, jehož se tu obává Chvatík (1983/1987). Tak jako individuum tvoří soustřediv sobě všechny „vnější“ činitele a prizmatem sebe sama je promítno do díla, tak vstoupí vše nadindividuální – dobové i věčné – do estetického objektu prostřednictvím indivi-

dua vnímajícího. Jiné cesty není, ale postaći. Ani tvůrce ani vnímatele neredukujeme přece nikdo jen na to, čím se od ostatních lidí (od všech ostatních nebo jen od nějaké množiny) liší.

Ale vraťme se k jazyku jako materiálu, k různému způsobu existence jazyka jako systému a jeho aktuálně užitých prvků. Tato různost je u Mukarovskyho skryta, neboť jak systém, tak estetický předmět vznikly na základě jeho užívání mají podle něho existovat v jednom a též kolektivním vědomí. Myslím, že vymezení kolektivního vědomí jako místa existence těch a těch systémů (např. Mukarovsky 1936/1966: 25) je definice kruhem. Pochybují – neprávem, nejsa sociolog ani etnolog –, že v kolektivním vědomí existují kromě paradigmatické také syntagmatické (nemyslím samozřejmě syntaktická schémata), nebo aspoň syntagmatické struktury oné complexity, jaká je příznačná pro umělecké dílo.⁶

Situování výtvoru a systému do téže sféry kolektivního vědomí eliminuje už předem napětí mezi individuálními verzemi aktuálně užitého kódu, a tedy i rozdíly mezi jednotlivými konkretizacemi. Ale právě tyto rozdíly jsou východiskem otázky, na kterou by teorie estetického objektu měla odpovědět! Časové, místní, třídní a podobné rozvrstvení kódu je jen rozpojením jednotného toku kolektivity do několika stejně neosobních ramen.

5/

Programové přihlášení k semiotice v bábelu mezinárodního filozofického kongresu (Mukarovsky 1934c/1966) se muselo dít ve formě prostých a zřetelných tezí, a ty právě pro svou pádnost jsou pro nás přitažlivé podnes. V soudobé fakultní přednášce *Filosofie básnické struktury* (1934b/1981) je Mukarovsky zdůrazněnější, neurčitější a diferencovanější; jak je to u něho obvyklé, v rozpravě s posluchači nahmatává a zkouší nové myšlenky.

V prvním z uvedených textů, kongresové přednášce (a pouze zde) se objevuje paralela mezi uměleckým dílem pojatým jako znak a Saussurovým dvojitranným znakem jazykovým. Podle této aplikace artefakt (zde „dílo - věc“) odpovídá označujícímu,⁷ estetický objekt označovanému, významu. Klasické Saussurovy obrazy (1916/1989: 97)

pojem	
akustický obraz	

„strom“	
/sítrom/	

by tedy měly mít analogické pokračování

estetický objekt	
artefakt	

Když si to takto postavíme vedle sebe, je ihned zřejmé, jak těžko přenosné je Saussurovo schéma, týkající se elementárního jazykového znaku (slova), na komplexní znak – umělecké dílo. Zkušenost z bezprostředního vnímání uměleckého znaku sotva potvrzuje představu, že by analogicky se vztahem znění (nebo grafického obrazu) slova /strom/ a příslušného významu „velká dřevnatá rostlina“ platila relace znamenání i pro komplexní vztahy mezi sumou smyslových podnětů, tvořících artefakt uměleckého díla, a úhrnným jeho významem, estetickým objektem. Vnitřní telovo vědomí nemůže rázem pojmut rozsáhlé sumy elementů na obou stranách komplexního uměleckého znaku; s úkolem přimout dílo se vyrovnává tak, že na základě pokynů obsažených v díle samém i v příslušných kódech seskupuje tyto elementy do dílčích souborů, které jsou hierarchicky uspořádány. V rámci artefaktu se ustavují komplexnější smyslově vnímatelné útvary (rytmus, kompoziční členy apod.), jimž přísluší samostatné významové ekvivalenty, které si čtenář včleňuje do estetického objektu.⁸ Na druhé straně z elementárních významů vznikají dílčí významové struktury, jež jako nehmotná označující se stávají východiskem dalších semiotických procesů. Hierarchii významových rovin dala si lze nejlépe modelovat tak, že to, co bylo označovaným na nižší rovině, se samo stává označujícím na rovině vyšší. Jsou tu tedy znaky, které nemají bezprostřední vztah k smyslově vnímatelným označujícím a jsou s nimi ve spojení jen prostřednictvím třeba i několikerým – svých vlastních, smyslově nevnímáníelných označujících. Jednotlivé motivy, nesené elementárními významy

slow uspořádanými ve významy věi, jsou označujícími komplexního znaku (např. jako metonymie nebo synekdochy), třeba doupěje v Kafkově povídce, o tento tematický celek je opět nositelem nějakého souhrnného významu (treba neurčitěho).

Neríkám tu nic neobvyklého, tyto procesy jsou např. jádrem tartuských tezí o sekundárních semiotických systémech. I ze strany celkem nečekané, z úvah teoretického lingvisty (Coseriu 1971: 188) se ozývá podobná teze: „V literatuře se zvlášť všechno označované prostřednictvím řeči (osoby, situace, jednání atd.) stává znovu označujícím, jehož označováním je smysl (Sinn) textu.“ Klasickou formulaci hierarchického modelu díla je práce Ingardenova (1931/1989). Semiotický pohled však opráti Ingardenovi hledá v díle méně strohou hierarchii významů a klade důraz na neočekávaná propojení významových komplexů nejrůznější úrovně a provenience, bezprostřední kontakty elementární významové vrstvy s úhrnným smyslem díla (např. při básnickém pojménování), kontexty úvatů propustujících několik vrstev zároveň atd. (srov. Cervenka 1967/1992, kde jsou podrobněji pojednány znakové vztahy mezi jednotkami různého hierarchického postavení; pouhé nerozvedené tvrzení o znakové povaze těchto vztahů, jak jsme je právě vyslovili v přítomném textu, nepůsobí možná přesvědčivě, ale naše téma je jiné a nelze než spolupojit se s tímto odkazem).

Tento model je těžko slučitelný s aplikací prostého binárního členění, které odpovídá elementárnímu jazykovému znaku analyzovanému Saussurem.

Kterýkoli prvek estetického objektu patří tedy jednou svou stranou do sféry označujícího, druhou do sféry označovaného. Výjimkou je pouze nejvyšší významová rovina úhrnného smyslu díla: ten už pochopitelně v rámci estetického objektu, sám jsa označováním všech jeho složek, neoznačuje nic. Zrcadlovým obrazem situace na vrcholu významové hierarchie je pozice prvku na samém „počátku“ významového dění, tj. u prvku smyslově vnímatelné složky. (Např. proto tu nechci vkládat časové vztahy a chápat hierarchii jako posloupnost; pohyb semiózy probíhá oběma směry, vedle „sestavování“ komplexů z elementů jsou tu i předem přijaté představy dílčích celků i úhrnného smyslu, korigované dalšími elementy, ale i předurčující jejich místo a hodnotu.) Artefakti sám není ničím označován a funguje výlučně jako

označující. Je to „primární“ označující, nad nímž se zvedá celá hierarchie označujících vyššího řádu. Všechny prvky artefaktu patří do řidy označujících, ale zdaleka to neplatí naopak. Vlastnosti „být smyslově vnímatelný“ a „být označujícím“ mají odlišnou extenzi.

6/

Dosud jsme v těchto kapitolkách artefakt pouze obecně situovali navenek. Je na čase pokusit se o posížení jeho povahy, podívat se na něj zvnitřku. Je-li artefakt dílem – věcí, z čeho je ta věc? Je-li smyslově vnímatelný, ke kterému smyslu se obrací?

Čtenářská přirozená zkušenost říká, že věc, reprezentující dílo ve světě věcí, je kniha a že smysl, jímž do našeho vědomí vstupují elementární označující a na němž se zakládá vnímání díla, je znak. Ale při bližším přihlednutí a uvážení jiných, stejně bezprostředních zkušeností přestane přirozenost mluvit tak jednoznačně.

Jako vizuální předmět je kniha dost podivná věc. Vnímáme ji od začátku do konce, tedy v čase; není přítom – jak by se patřilo u vizuálního objektu – nijak využito dvojitosti stránky ani trojzrmosti hraničky listů, a tisíce jejích řádek je jen jediný předlouhý řádek, rozsekány z technických důvodů na úseky odpovídající šířce stránky. Řádky nahoře, dole či uprostřed, vpravo nebo vlevo jsou si všechny rovny. Můžeme sice přerušit jednosměrný postup textem a vrátit se zpět (to je důležitá výmnoženost, daná fixací textu v grafickém – ale stejně dobře třeba v magnetofonovém – záznamu), ale skutečně pořadí elementů jsme tím nezměnili: byl to právě „návrát“ a „zpět“, a o tom, co je v textu dříve a co později, nejsme proto ani chvíli na pochybách. Vnímání v časové následnosti známe ze zkušenosti z objektů zvukových. Tento způsob ze zvukovosti vyplývá nezbytně: v jednom okamžiku se dá vnímat jen jeden element, nebo také jejich skupina (akord), která se současným vnímáním speciálně počítá. (Později budeme toto tvrzení náležitě korigovat.)

Teď o něčem zcela jiném. Jaký je vztah knihy – věci a toho, co je tam vytištěno, např. románů *Paní Bovaryovův*? Je to vnější vztah zaměnitelných prvků, což je dostatečně zřetelné z toho, že zcela odlišná díla mohou (např. v nějaké ediční řadě, jako byla třeba *Knihovna klasiků*) beze vsí úhony být prezentována ve stejné grafické úpravě. Pokud věc – kniha je vůbec uměleckým předmě-

tem, máme před sebou dvě samostatná díla: dílo knižního umění a dílo literární. Kniha jako předmět je orientována na jiný typ nebo fázi estetická (srov. Jankovič 1978/1991). Její obdoba je šperk, ornament nebo dokonce působivost reklamního použítka. (Ilustrace nejsou součástí díla, ale mají jeho sverzátně prezentovanou konkretizaci; jako každá konkretizace mohou tedy ovlivnit konkretizaci jinou, např. toho, kdo vnímá dílo literární už s určitými ilustracemi.) Věc – kniha a dílo jen výjimečně směřují k nějaké vyšší významové syntéze, a ta je pak ještě stále výsledkem kombinace dvou umění (např. povídky E. T. Setona provázené na margu stránek perokresbami zvířat od téhož autora). S intimitou, kterou se vztahují k vyšší významové syntéze, jež je výjimkou v případě knižního umění, je naopak pravidlem a normou při hlasovém provedení literárního díla, tj. při umělecké četbě nebo recitaci. Ozdobné prvky, samozřejmě u knihy, jsou tu spíše něčím rušivým a vnějškovým. Text díla se tu totiž stává integrální složkou jednotného výtvoru recitačního umění, miniaturního syntetického Gesamtkunstwerk. Od necharakterističtějšího syntetického uměleckého díla zahrnujícího literární text, totiž od divadelního představení dramatu, se recitace ovšem podstatně liší: slovesná složka v ní vždy dominuje, zatímco v představení může mít vedoucí pozici kterékoli ze zúčastněných umění. Recitace je jednak předurčena těmi zvukovými složkami díla, které jsou závazně vepsány do textu, jednak – ve svých nepředurčených zvukových aspektech – ovlivněna určitým výkladem jeho významových složek a jeho smyslu. Dílo se včlení (nebo nevčlení) do recitačního výkonu proto, že mnohé složky zvukové stránky obou výtvorů jsou totožné.

Hlasová prezentace se tedy vztahuje k souboru smysly vnímatelných elementů, které jsou intimitněji a nezbytněji vestavěny do literárního díla, než je tomu v případě prezentace vizuální. Stejně jako fakt, že sukcesivní povaha literárního textu, odvozená z jeho zvukovosti, se zachovává i v jeho podobě tištěné (viz výše o „nekonečném řádku“), mluví i srovnání recitačního výtvoru a výtvoru umění knihy pro zvukovou povahu literárního artefaktu.

Recitační výkon nám pomohl předvést zvukovou povahu té stránky slovesného artefaktu, kterou se tato vrstva díla nutně a intimitně včleňuje do jeho výstavby; artefaktu nejen jako východiska, označujícího, u něhož začíná celý semiotický proces, ale i jako složky,

v jejím rámci se vytvářejí smysly vnímatelné konfigurace prvků, schopné – v souhrně s jinými, smysly už nevnímátnými prvky – samostatně umělecky fungovat. (Nemusím zvlášť říkat, že v těchto funkcích není artefakt závislý na skutečné hlasové realizaci, naopak jí sám předurčuje.) Artefaktu však přísluší ještě další úloha, totiž „představovat umělecké dílo ve smyslovém světě“, být tím, co „je přístupné vnímání všech“ (Mukařovský 1934c/1966: 85). Tuto úlohu pro literární dílo plní v naší kultuře skutečně grafický záznam. Přirozená zkušenost, pokládající za artefakt knihu a tisk, se v tomto ohledu potvrzuje. Ve výtvarném umění obě funkce neoddělitelně plní též matérie, která je jak smysly vnímatelná, tak irracionální v čase. Ve slovesnosti jsou obě funkce artefaktu rozštěpeny; pro zajištění irracionálního díla se slovesnost uchyluje k materiálním výtvarníkovi, k bílé ploše papíru a obrysům na ni uspořádaným. Ne-ní to ovšem nic specifického pro umění, ale obecný technický způsob fixace jakéhokoli jazykového projevu. Tam, kde artefakt plní funkce osudově spjaté s povahou umění a aktivně se včleňuje do výstavby díla, tam vystupuje jeho zvuková podstata.

7/

Příklad s recitací není ovšem víc než výmluvnou indicí. Otráčka po smyslové povaze literárního artefaktu musí být položena ještě jinak. Mluvme-li o osudovém sepětí s uměleckou povahou slovesnosti a o aktivním začlenění do výstavby díla a vime-li zároveň, že materiálem slovesného umění je jazyk, musíme se orientovat v otázce, jak je to se smyslovou existencí jazykového projevu zvukově nerealizovaného a jak se vykládá podíl zvukové složky na jazyce jako systému. Mezi lingvisty různých směrů není v této věci jednoty.

Kanonizovaný záznam Saussurova Kursu (1916/1989) na jedné straně pojímá jazyk jako síť čistých relací, pro něž je lhostejno, na jaké substanci se realizují, na druhé straně se vyslovuje je pro primát zvukové substance; vizuální grafický záznam je označován ve znaku, jehož označováním je zvuk. Druhý z těchto názorů má hlavní zastánce v pražské fonologii (Teze 1929/1970, Trubeckoj 1939). Konkrétní práce na strukturu fonologických systémů jednotlivých jazyků se neobešla bez předpokladu určité, a to právě zvukové substance jazyka, neboť bez odvolání k ní nelze repertoár fonémů smysluplně uspořádat. Toto

stanovisko energeticky obhajoval R. Jakobson i v řadě pozdějších teoretických prací (např. 1939/1962 a 1962).

Názor o jazyce a jeho fonologickém systému jako soustavě relací nezávislých na substantii dovádí do důsledků kodaňská glotematická škola (Hjelmslev 1943/1972). K otázce psané a přenášené řeči říká Uldall (1938/1944), že ani jedna z těchto forem není integrační součástí jazyka, takže mezi nimi není ani hierarchie. Je zbytečné rozlišovat primární a sekundární soustavu, obě jsou to stejně vnější a náhodné funkce jednotek jazykové formy (přičemž jednotky formy už nemají povahu smyslu vnímatelného jevu).

Na glotematiku explicitě navazuje J. Derrida¹⁰ v kapitole o „psaní před písmem“ (1976), kde zvuková řeč a abecední písmo (na zvukové řeči závislé) jsou zahrnuty do obecné kritiky evropské epistémé. Lingvistická stránka věci ostatně zůstává stranou tam, kde nakonec „difference“ a „stopa“ neutralizují protiklady mezi vnímatelnými substancemi. Zásadní je pravděpodobně Derridův zásah do Jakobsonovy kritiky představ o foném, které měl Baudouin de Courtenay. Pro Baudouina je foném psychologický obraz, pro Jakobsona (Jakobson a Halle 1956/1962: 471) je to součást reálného zvuku, invariant ve variacích. Filosof namítá Jakobsonovi, že je nutno zachovat rozdíl mezi zjevujícím se zvukem (le son *apparaissant*) a zjevováním se zvuku (l' *apparâtre* du son), a odvolává se na Husserlovo překonání naturalistické opozice mezi vnitřní a vnější zkušeností. Nejsa lingvista, a tím méně filosof, musím se praktické aplikace Derridovy teze vzdát; celé moje ponětí o podstatě fonologie se uvěřelo pod vlivem koncepce Jakobsonovy, a budu se jí přidržovat i nadále.

Zdá se však, že pokud jde o speciální otázky jazyka v umělecké slovesnosti, Derrida sám nás zbavuje povinnosti vyvozovat závěry z této debaty na rovině obecné filosofie jazyka. Literaturově je v *Grammatologii* věnován zajímavý odstavček, kde – byť v rámci málo odůvodněné chvilky nečetných literárních studií: kodaňské školy a s nevalným ponětím o ruském formalismu („snad dával přednost fonologické instanci a literárním modelům jí do minovaným“) – se praví: Kodaňská škola „ukázala, jak se dostat k literárnímu elementu, k němuž se v literatuře dospívá skrze ne-redukovatelné grafický text, na základě spojení hry formy s určitou substancí výrazu. Je-li něco v literatuře, co se nepodřizuje re-

dukci na hlas, na epos nebo poezii, nelze to postihnout, aniž bychom přísně izolovali svazek spojující *hru formy* se substancí grafického výrazu“ (str. 59; podřídi Derrida). Rozumím-li správně, autor tu 1. pokládá za samozřejmou primárnost zvuku v „eposu nebo poezii“ a 2. kritériem eventudního osamostatnění grafické nebo výrazu v literatuře je mu účast tohoto výrazu na „hře formy“.

– Tato „hra formy“ tu nemůže znamenat nic jiného než to, co jsme výše označili za funkce artefaktu vnitřně spjaté s povahou umění, s aktivním začleněním smyslově vnímatelné substance do umělecké výstavby díla. Závěr odstavce, zde už necitovaný, naznačuje, že tu Derrida má na mysli novodobé literární experimenty (např. v tzv. konkrétní poezii, v díle Mallarméově atd.), kde aktivní role grafiky při utváření díla je nesporná. Platí-li pro Derridu bod 2, je ovšem samozřejmá i jeho teze 1, neboť je to právě kritérium aktivní účasti ve „hře forem“ (eufonie, rytmus atd.), co i nás vede k názoru o zvukové povaze literárního artefaktu.

V této formulaci připouštějící závažnost „hlasu“ ve výstavbě „eposu nebo poezie“ je však důležitější ještě něco jiného. Pouze veršované básničky se tu řadí do hájemství hlasu. Je to stanovisko velice rozšířené. Protože v próze sotva můžeme předpokládat podstatnější účast grafického záznamu na hře forem, a účast zvuku na téže hře se zdá být omezena na slovesnost veršovanou, vypadá to tak, že existence artefaktu (resp. jeho aktivní role v umělecké výstavbě) zůstává próze odeprána vůbec, a smysly vnímatelné vrstvě zbývá pouze vnější úloha standardního fixování textu. Umělecká slovesnost se tu štěpí na dvě zcela odlišné větve, poezii s artefaktem zvukovým a prózu bez artefaktu. Tento radikální řez přímo středem literatury provádí řada autorů, někteří explicitě (Volek 1968), jiní tak, že využití zvuku omezují na poezii a o próze prostě nemluví. Radikálnost tohoto řezu je dána faktem, že právě využití materiálů a apel na určitý ze smyslů jsou základními kritérii klasifikace uměleckých odvětví.

Důvody přimlouvající se za stejný rozlom uvnitř literatury najdeme, zdá se, i tehdy, když se na zcela opačném konci lingvistiky, tam, kde se stává nástrojem praktických aplikací, dovidáme o psychologii čebvy. F. Smith (1978) při shrnutí vlastních i cizích empirických výzkumů vyslovuje názor o naproste transparentnosti psaného jazyka: „Porozumění psanému jazyku nevyžaduje překódování na zvuky; způsob, jímž vnášíme význam do tištěného

textu, je právě tak přímý, jako způsob, jímž rozumíme pronášené řeči" (str. 72). Přirozování zvuků k písmenům nastává pouze tehdy, setká-li se čtoucí s izolovanými slovy nebo se slovy, která nezná (str. 134). Ani tehdy to však není nejšťastnější strategie, okamžitě polože s porozuměním pomůže spíše přikonat přímá orientace na význam. Pro nás je tu zajímavé, že soustředění na výraz, nezbytné při zřízení porozumění (ale charakteristické i pro umění), se u čtoucích automaticky spíná s aktualizací zvukové stránky jazyka. Stejný smysl má i zjištění Grodzinského (1976: 60), že při nesnadném porozumění a jen při něm dochází při tichém čtení i naslouchání k náznakům analogických pohybů artikulačních orgánů čtoucího (resp. posluchače): kinestetické vjemy (přirozené spjaté s potenciálním zvukem) pomáhají vyvolat ve vědomí vnitřní myšlenkové obsahy, na jejichž vyvolání nestačily vjemy zrakové (nebo i sluchové).

Ale to jsou jen charakteristické odchylky. Normální četba znamená – podle Smithe – přímo rozlehlejší úseky významu, aniž by členila vnímaný text na slova, natož na jednotlivé fonémy. Do zkoumaného materiálu patříly přitom nejen noviny nebo naučná literatura, ale i výtvory krásné prózy. Případ poezie, jímž se analyticky nezabývá, vidí ovšem Smith a priori úplně jinak: „Když bedlivě věnujeme pozornost jednotlivým slovům, např. v subtilních záležitostech čtení poezie, je to především důsledek kladení jiného druhu otázek. Zvuky, jež můžeme přiřadit k slovům, nepřispívají tolik k doslovné interpretaci, jako ustavují odlišný – komplementární nebo alternativní – druh nálady nebo významu“ (str. 162). Autor těchto slov se nezajímá o estetiky, a tím pro nás povzbudivější je zvláštní způsob, jakým formuluje specifickou epizodicky připomenutě situace čtení poezie: tato specifická záležitost leží v odlišných otázkách, kladených vnitřním textem. Tento vnitřní vztah sverzátní přístup k textu je navozen, řečeno už zase jazykem teorie umění, probuzením estetičské funkce, která soustřeďuje pozornost k samému sdělení včetně jeho – samostatně významově aktivní – zvukové vrstvy, „Hra formy“, zas pro změnu slovy Derridovými, může být zahájena.

Odmítnutí hierarchizovat mezi hlasovou a psanou formou jazyka bylo u glosematiků, jak jsme viděli, důsledkem jejich teze o lhostejnosti substance v jazyce vůbec. I méně abstraktní pojednání o psaném jazyce ve vztahu k mluvenému opětovně a právem

pohlíží na psaný text jako na praktickou záležitost, co nejméně poukající pozornost k jednohlavostem výrazu a bez zadrhnutí směrující vnitřně k vyšším vrstvám komunikátu. Vachek v klasické rozpravě (1942) se souhlasem cituje Frintův požadavek na popis, který má umožnit, aby text „mluvil rychle a určitě k očím, aby příslušná představa bez obtíží se vybavovala“, a sám sřezí v psaném jazyce „prostředky, jež mu napomáhají, aby mohl rychle a zřetelně zprostředkování významu bez potíží zastat“ (str. 236 a 238). Od počátku svých dlouhých výzkumů psaného jazyka (viz zejm. 1939/1976 a 1973) upozorňoval přitom na intenzivnější využití zvuku v „uměleckém díle“ (i on myslí pravděpodobně převážně na poezii).

Vachek spisuje – v navázání na Mukarovského (1940/1982) – prostředky zvukové řeči nezachytitelné v grafice. Teoreticky pojmenovává tato omezení Coseriu (1962, cit. podle Trabant 1970), podle jehož Bühlerovské terminologie se psaná řeč do značné míry vzdaluje plnění apelové a expresivní funkce a soustřeďuje se na funkci referenční. Pro vynikajícího teoretického lingvistu je to důvod k odmítnutí Hjelmslevovy teze o lhostejnosti substance. Plnost obsahu může vyjádřit pouze řeč zprostředkující úhrn všech funkcí, tedy řeč zvuková. Pod tímto vlivem literární semiotik J. Trabant (1970), vycházející z kritiky a rozvíjení glosematikých literárněvědných studií, v této věci se staví proti Hjelmslevovi a jeho škole, a i když věnuje grafickým prostředkům básnického výrazu obsáhlý rozbor, pokládá slovesné umělecké dílo za zvukové (str. 77n).

Je to ovšem zvukovost zvláštního typu, což v příští kapitole ukážeme podrobněji. Zde jen tolik, že samozřejmě nelze pomítnout triviální fakt, že komunikace literární se děje převážně v psané formě, estetičská funkce „pouze“ otvírá text „jinému druhu otázek“ a zaměřuje vnitřní pozornost k vnitřní realizaci potenciálního zvuku. Ona lhostejnost, transparentnost smyslu vnitřního označujícího, jež se opětovně objevuje v charakteristice vnímání mimoumělecké psané řeči, je neslučitelná se zaměřením na výraz, jež je složkou estetičského postoje.

Zároveň nesmíme zapomenout, že druhou z funkcí artefaktu, totiž zajištění existence díla v hmotném světě (viz výše), plní literární text právě ve své manifestaci grafické. K tomuto zjištění musíme se teď ještě na okamžik vrátit. Trvalost v tomto případě neznamene-

mluvě ani o tempu, hlasovém zabarvení atd. Tyto volby z paradigmatu při tichém čtení mohou a nemusí být vykonány. Vnímání slova aktivita se běžně zastavuje u pouhých schémat zvuků, tak jak jsou v textu abstraktně vyznačeny. Nadto mnohých textově zakódovaných podnětů ani nevyužívá: psycholingvistické práce prokázaly, že text je vnímán po rozsáhlejších úsecích, přičemž hlásky a dokonce ani jednotlivá slova nemusí být vyčleněny a uvědomovány. Zde však předpokládáme, že zaměření na výraz vnáší do standardního průběhu čtení radikální proměny.

Uvedené volby nemusí být vykonány ani na straně autorově, a pokud v okamžiku tvorby přece jen vykonány byly, mohl je autor jen náznakově věřit do psaného a tištěného záznamu. Tento záznam „na cestě“ od mluvčího k vnímání, v „knize zatřesené do knihovny“ tvoří pouhá písmena, mezery mezi nimi, interpunkční znamínka. (Fakultativně se k tomu připojují další grafické znaky - konvenční prostředky vyznačení veršových hranic, různé typy a velikosti písma usměrňující polohu a sílu hlasu apod., grafické znaky makročlenění textu.) K písmenům, aspoň k některým, přirazuje vnímání potenciálně příslušná schémata zvuková; děje se pro tak na základě poměrně jednoznačných pravidel, která se pro něho stabilizovala v době, kdy se učil číst, a která jsou pro příslušný kolektiv v podstatě jednoduší. (Vydání starých textů, psaných poprvé v době, kdy platila odlišná pravidla, bývají souborem úzu beze zbytku přizpůsobena, přičemž se velice dbá o zachování všech prvků potenciální zvukové realizace; také to vypovídá o hierarchii hlasového a grafického živlu v literatuře.) Stabilita této elementární normy je pro nás nezbytným předpokladem, neboť potvrzuje, že jsme se příliš neodchýlili od pravdy, když jsme pokládali zvukový artefakt za „primární označující“, které už samo není označováno ničím (viz výše). Ve skutečnosti označováno jest (hlásková písmenem atd.), ale tento proces je za normálních podmínek natolik automatizován, že s vědomím jiné nepřesnosti od něho můžeme abstrahovat.

Tolik o hláskách. Složitější je to s hlasovými signály větného členění, modalit, významové výstavby věty (aktuálního větného členění), tj. - v širokém významu slova - s intonací. Interpunkčními znamínky je intonace vyznačena zcela nedokonale: např. v místě závazné poloklone může a nemusí být čárka, nic v písmu neodpovídá odstupování síly přízvuků apod. Realizace intonační

ho členění v průběhu čtení - a není sporu o tom, že právě to je z hlediska porozumění textu podstatné, dokonce více než realitě zace jednotlivých hlásek a slov - se tedy může dít jen tak, že po vykonaném pohybu od písmen k hláskám, slovům a úsekům sdělovaného významu se vnímání „vrací zpátky“ do roviny zvukové a koriguje své předchozí hypotézy o intonaci, jež byl získal na základě signálů obsažených v interpunkci a na základě předběžného souhrnného ponětí o charakteru textu. Pro povahu vnímání literárního artefaktu je sotva co důležitější než tento stálý pohyb „tam“ a „zpět“, „vzhůru“ po hierarchii vrstev díla a zase „dolů“ k elementární a zakládající smyslově vnímatelné vrstvě. Je to něco velice podobného oněm procesům, které při analýze vnímání vyšších vrstev díla, především vrstvy zobrazených předmětů, sleduje W. Iser (1976).

Mluvím-li o schématech hlásek a intonaci a tedy počítáme s tím, že některá určení zvukových úvarů (při jejich hlasitím pronesení nezbytná) odpadají, předpokládáme, že zachováno zůstává přinejmenším to, co je nezbytné pro založení existence vyšších vrstev díla, tj. to, co je podstatné pro funkci zvukových elementů jako nositelů významu. Zvukovými jednotkami, jejichž zřetězení je základem vnímaného artefaktu slovesného díla, jsou fonémy a intonémy. (Fonémy jsou elementy schopné rozlišovat „slova“, tj. jejich zvuková označující; intonémy jsou samy už znaky suprasegmentálního členění.) Toto umístění systémových elementů přímo do vrstvy toho, co je smyslově vnímáno, nám umožňuje Jakobsonovo pojetí fonému (výše jsem se zmínil o polemice Derri-dově). Pro Jakobsona je foném inherentní vnímanému zvuku, je to invariant ve variacích (1939/1962). Kdybychom se přidržovali nějakého pojetí jiného (o nich Jakobson - Halle 1956/1962), musel by být na tomto místě výklad složitější. Foném pojetí jako čisťe mentální jednotka nemůže být smysly vnímatelný. V rané fázi uplatnění fonologie byl foném takto skutečně chápán; např. S. Bernštejna (1921 a 1927/1972) to vedlo k tezi o slovesném díle jako o „mimomateriálním“ (smysly nevnímatelném) jevu, který o smyslové kvalitě jako složky estetického dojmu můžeme obohatit zase až recitace (srov. Červenka 1983/1996).

Druhým zdrojem Bernštejnova postoje (tj. popření existence jakýchkoli smysly vnímatelných složek slovesnosti) byl značně rozšířený názor, že složkou díla nemohou být prvky nefonologické.

Jiným prvkům bylo totiž tehdy upíráno, že vůbec mohou být součástí jazykového povědomí. Na základě tohoto kritéria Jakobson (1923/1995) vyloučil přízvuk jako nositele rytmu v českém básnictví, neboť český přízvuk – jso závislý na mezislovním předělu – nemůže rozlišovat významy. Jakobson přitom nevzal v úvahu, že kterýkoli příslušník daného jazykového společenství každé jiné než iniciální umístění přízvuku ihned zaznamená jako odchylku nebo intervenci cizího (např. nářečního) jazykového systému (i když výpověď mu bude nadále srozumitelná). Všechny fonologické jevy jsou intersubjektivní, ale extenze intersubjektivních prvků je širší než extenze prvků fonologických. Je zřejmé, že i pouhá intersubjektivita jevu postačí jako předpoklad jeho komunikovatelnosti, a tedy i toho, aby se uplatnil při konstituci literárního artefaktu. Už v teziach Pražského lingvistického kroužku (Teze 1929/1970), při zásadním důrazu na fonologické hledisko, se píše: „V básnickém jazyce mohou být aktualizovány i ty akustické, motorické a grafické prvky dané řeči, kterých není využito v jejím fonologickém systému aneb v jeho grafickém ekvivalentu.“ (Stejně viz později Mukarovsky, 1934d/1982 a 1940/1982.) Jakobson své stanovisko revidoval např. ve společné práci s Halleem (1956/1962: 471), podle níž stejně jako foném je přítomný nejen v kódu, ale i v promluvě, tak naopak zase kontextově a expresivní varianty (tj. prvky nefonologické) jsou nejen součástí promluvy, nýbrž také kódu.

Intersubjektivně sdílitelné zvukové prvky, mezi nimiž dominují prvky fonologické, nám tedy zhruba určují okruh jevů, které má k dispozici vnitřitel, když na základě grafického záznamu konstituuje artefakt slovesného díla. Pravděpodobně už na této úrovni se tento repertoár obohacuje, konkretizuje i deformuje v závislosti na podobě čtenářova idiolektu, jeho individuálního úzu a zkušenosti. O tom nedovedu říci nic podrobnějšího.

Důležitější je, že jak se rozvíjí zkušenost s textem, dospívá vnitřitel k jistému neformulovanému povědomí o celkovém zvukovém rázu příslušného artefaktu. Zvukové elementy téhož druhu se seskupují ve strukturu a ustávají se to, co nazýváme „složkami“ díla: rytmus, ráz intonace daný hustotou a výrazností větných předělů, hláskové konfigurace, stabilita nebo proměnlivost templa a timbru... Kvantita podnětů tohoto druhu je v textu pravděpodobně větší, než kolik jich čtoucí zaznamená. Ale jsou tu

i opačné tendence, které působí, že výsledkem čtenářova zacházení se zvukovou vrstvou textu nejsou jen samé ztráty. Fragmenty útvary vskutku zaznamenaných se stavají jakýmiś partes pro toto: co bylo posířehnuo na jednom místě, je přijato jako charakteristika celého textu. Globální vnímání celých úseků, o němž vypovídá psychologie četby, nemusí znamenat katastrofu pro působnost podobně globálních dílčích struktur.

Interakce mezi těmito útvary naprosto nezačíná až ve stadiu, kdy každý zvlášť se ve vnitřelově vědomí plně ustavil. Už když jsme argumentovali pro zahrnutí intonémů do zvukového artefaktu, ukázalo se nutné přecházet k vyšším vřivám významu a od struktur, teprve se tam ustavujících, se „vrátit“ k nižší rovině zvukové. Zvuková vrstva je pro vyšší celky nositelem, zároveň však je jimi zpětně dourčována. Působnost kterékoli vrstvy se nevyčerpává tím, že zakládá vrstvy vyšší; prosifednictvím významového ekvivalentu svých vlastních „samoučelých“ útvary se začleňuje do významového dění díla. Hierarchická výstavba díla podle vrstev se proplétá s jeho povahou jako struktury, na níž se rovnoprávně podílíjí a v níž se navzájem ovlivňují jednotlivé složky. (Zabývají se tímto vzájemným působením, to by znamenalo podniknout výklad poetiky.) Hierarchizace smysly vnímáelých a číselně významových složek má tedy jen relativní platnost. Připomeňme Týřnanovův rozbor vlivu rytmické segmentace na význam (1924/1988), Mukarovského důkaz vlivu významu slov, slovosledu i věmého členění na intonaci verše (1929/1982) i umělecky zřormované prózy (1939/1982), nebo studie M. Jančkovice postupující obdabným směrem (např. 1989/1991). (V předstrukturalistické Mukarovského práci O motorickém dění v poezii, 1927/1985, jsou dokonce doslova všechny složky díla, včetně tematu a básníkova celkového postoje, vloženy jako nositelky jistého individuálního zvukového uspořádní.)

Také z těchto vztahů vyplývá, že čtenářská realizace jednotlivosti a její schematická, mezerovitá povaha není pro vnímání zvukového artefaktu rozhodujícím a jediným činitelem, i když je zajiště závažná. Z interakce složek, která ovlivňuje konstituci každé z nich ve vzájemných vazbách, vyvstává vědomí o rázu každé složky, o jejím postavení ve struktuře. Je to souhrn, nikoli mikroskopie interakcí (z nichž většina zůstává pod prahem pozornosti), co ve Vrchlického verši i v Čapkově próze staví do centra intonaci.

Vratme se však ještě jednou k obecné charakteristice artefaktu. Viděli jsme, že jeho konstituce vyžaduje jednak složitých operací integračních, jednak neustálého přecházení, přesunů pozornosti k vyšším patřům výstavby díla (jež jsou složkami estetického objektu) a odtud zas zpět k vrsně zvukové. [Už jsme upozornili na to, že jako proces, v němž vztahy mezi rovinami semiózy jsou reciproční a v němž probíhají rekursy od vyšší úrovně k nižší, sleduje konstituci estetického objektu Iser, 1976: 175m.] Z hlediska fenomenologie díla je zvuková vrstva jeho „nejspodnější“ a základající vrstvou. Živý proces konstituce artefaktu však odhaluje vztahy daleko dynamičtější. Mnohonásobné propojení s významem, který je na základě podnětů z textu znovu tvořen vnímatelem, dokládá, že také artefakt je ve slovesném umění (podobně jako v hudbě) výsledkem procesu konkretizace. Jeho specifičnost zaleží jen v tom, že míří k jiným útvaram než k těm, které na základě semiotických operací spoluvoří estetický objekt. V kontextu této kapitoly to vypadá jako zbytečně dořikávaná samozřejmost, nikoli však v rámci dosavadních obecných úvah o vztahu artefaktu a estetického objektu. Mukarovsky uvažoval epizodicky o proměnlivém literárního artefaktu vynucených historickým vývojem jazyka (1940/1982) nebo přemístěním v čase a prostoru (1934c/1966; zde však výklad není dost jasný, zejména když se jako příklad uvádějí překlady téhož díla). Ale v téže studii se mluví o díle – věci, jež je „přístupná vnímání všech bez jakékoli rezervy“; stejně v práci o obecné platnosti estetické hodnoty (1939/1966) se tvrdí, že „způsob, jímž je dílo utvořeno ve své podobě hmotné“, je možným podkladem trvalosti jeho hodnoty. Konečně i čtené práce o zvukové výstavbě verše se opětovně vracejí ke staré sieverské problematice s otázkou, které prvky zvuku jsou dány dílem a co je na vůli vnímatele, resp. recitátora. (Zde se en miniature vlastně už řešila recepční problematika, podobně jako raná představa „motorického gesta“, 1927/1985, předjímá pozdější téma sjednocení estetického objektu v termínech gesta sémantického.) Zde se Mukarovsky bez pochybnosti opírá o představu „danosti“ jako vlastnosti, která zaručuje identitu a musí být tedy zachována.

Nějaký element díla je tím samozřejměji „dán“, čím jednodušší, energeticky méně náročnou a situacně méně proměnlivou akcii-

Dojem eufonických útvary se pro čtoucího opírá o celé skupiny naráz vnímaných slov, nikoli o jednotlivé grafémy – a ovšem i o speciální uspořádání slovních významů, o rytmus, který vytváří lešení těchto konfigurací, atd. Poslední instancí je pak estetické zaměření vnímatele, který přodem zná druh vnímaného textu a který řídí svou pozornost podle toho. Až úhm všech těchto podmínek vytváří podklad estetického vnímání textu. Najít v novovém článku stejně zvukosledy není obtížné; ale tam si jich nikdo nevšimne, už proto, že žádné sepětí s ostatními složkami, žádná vnitřní funkce na ně neupozorní.

Z tohoto hemžení složek chci ještě na okamžik vyjmout intonaci a věnovat jí zvláštní pozornost. Zdá se totiž, že shora uvedené rozštěpení literatury na texty, které „mají“ artefakt, tj. texty veršované, a na ty, které artefakt postrádají, to jest prózu, vyplývá do značné míry z toho, že při úvahách o zvukové vrsně slovesného díla se pozornost mimoděk vzádycky soustředovala k fonologii slova. Hlaskový sklad řeči je skutečně ve větší části umělecké prózy transparentní, vnímatelem skrze grafické znaky prochází přímo k významům slov a rozlehlejších celků. Z hlediska porozumění, vezmeme-li v úvahu omezenou kapacitu krátkodobé paměti, je to dokonce nezbytné. Stejně nezbytná, pro totéž porozumění, je však právě důsledná realizace předělu větých. Ono globální vnímání textových úseků, o němž nás informuje psycholingvistika Čelby (viz výše), totiž naprosto neeliminuje větné předěly, naopak se o ně opírá. Z druhé strany právě sestava vět a větých částí, jejich hierarchická stavba, gramatická struktura, slovosled jsou v umělecké próze předmětem nadměrného uspořádání; jehož výsledkem jsou „samoučelné“ útvary vtiskující textu určitý ráz. Tyto útvary spolu se všim ostatním musí být realizovány i jako sestavy zvukové (intonační) apelující na vnímatele sluch. Jsou to především tyto intonační struktury, co nám umožňuje pokládat slovesnost za jednotné umění, členěné ovšem tak, že veršovaná poezie stylizuje – od textu k textu v míře nejirůznějši – potenciálně všechny zvukové aspekty jazyka, zatímco próza se až na výjimky v zásadě zaměřuje na fonické ekvivalenty supra-segmentálního členění. Ty jsou v poezii naopak často podřízeny dominujícímu rytmu.

vítu musí vnímatel vynaložit, aby byl tento element převeden z poetičnosti textu v aktuální vnímatelový rekonstrukce díla. Příkladem takových procesů jsme se v elementární podobě došli při vztahu grafických znaků a hlásek; s většími komplikacemi probíhal obdobný proces u intonemů. Konstituce zvukových elementů, a zejména komplexních zvukových složek díla, jak jsme ji pozorovali dále, zdaleka není snadná a samozřejmá a také není jednoznačně předurčena textem. Závisí i na proměnlivých poetických strukturách významových. Proto nemůžeme zvukový artefakt literárního díla pokládat ani za daný, ani za stabilní. Zajištění trvalé existence díla – funkce, kterou ve výborném umění plní artefakt – je ve slovesnosti tudíž svěřena grafickému záznamu (srov. str. 57).

Proměnlivost artefaktu literárního díla se projevuje dokonce i v konkretizacích maximálně zaměřených k objektivitě, zejména pokud jde o komplexnější zvukové konfigurace a struktury. Je například velmi zajímavé, jak odlišné modely téže zvukové vrstvy Máchova *Máje*, konkrétněji: aktualizovaného hláskového složení textu, předkládají ve vědeckých pojednáních J. Mukarovský (1928/1948) a R. Jakobson (1960/1995). První, vycházející z obecně přijaté charakteristiky hudebnosti explikované jako významová zastřenost, slyší v *Máji* především ryze formální zvukosledy zavěšené na lešení rytmu; spolu s jinými postupy podporuje toto eufonické uspořádání volně tékami neurčitých konotativních významů. Jakobson, už zde směřující ve stylu své budoucí koncepce „gramatiky poezie“ k odhalování výslovných, sémanticky osířte profilovaných vztahů mezi hláskovou stavbou a dramaticky vyplátným tématem, soustřeďuje pozornost k výmluvným paralelám a kontrastům typu *KOLO* (popravčí) – *KOLÉbka*, *HYNEK* – *HYNovii* apod. Rozdíl je tak výrazný, že vlastně ani nelze mluvit o téže zvukové struktuře: badatelé konstituují ve své čelbě *Máje* zcela odlišné zvukosledné útvary. Není to tedy tak, že by každý jinak významově interpretoval *tutéž* zvukovou strukturu. Přitom nemá smysl dát za pravdu jednomu proti druhému. Ba dokonce nejistou nemožné ani takové konkretizace zvukového artefaktu *Máje*, které by tékaly mezi oběma těmito způsoby zvýznamnění, od čaromoci huby k dramatismu zvukem navozených významových kolizí, ač se obě, racionálně vzato, navzájem vylučují.

10/

Z jazykové a tímto prosřednictvím ze zvukové povahy literárního artefaktu vyplývá, že jeho nejjednodušší elementy jsou vnímány v zásadě „zleva doprava“, v sukcesivní časové následnosti. (Jakobsonov, 1939/1962, zdůraznění koexistence různých distinktivních rysů v jediném fonému, to jest i v jediném okamžiku promluvy, nepokládám v této souvislosti za relevantní.) Už v obecné jazykové základně je však tato zdánlivá lineárnost podstatně modifikována, ba prolomena simultaneitou nejen významových (táž koncovka vyjadřuje řadu gramatických významů), ale i čisté zvukových elementů. Ve větě „Kam letos pojedete na prázdniny?“ se na téže zvukové substanci posledních čtyř slabik realizují jak lexikální jednotky určitého významu, tak intonační figura označující konec výpovědi i její tázací modus (nemluvě o řadě dalších zvukových znaků a jejich konfiguraci daných například začleněním do kontextu). V literatuře množství a komplexita zároven vnímaných znaků různého druhu je oproti běžnému mluvení podstatně vyšší. Jak jsme pověděli: výše (viz též Červenka 1978/1996), zvukové elementy, jež jsou v běžných textech rozloženy jen podle své závislosti na vyjádření předmět daných obsahů (tj. „chaoticky“), vytvářejí v umělecké slovesnosti samostatné útvary, které se formují simultánně s vyššími celky významovými a interagují jednak s nimi (prosřednictvím svých vlastních významů), jednak spolu navzájem (například figury větné intonace a rytmus), tj. ve sféře artefaktu samého. *Mutatis mutandis* probíhají tedy na této rovině integrační procesy podobného charakteru, jaké ve sféře estetického objektu popsal v citované práci Iser.

Rozsáhlejší celky v rámci artefaktu podléhají zákonitostem platným pro smyslové vnímání. Jen to, co je v průběhu velkého úseku textu trvale zpřítomňováno (např. rytmus), může být stejně průběžně zaznamenáváno sluchem. Masa všech zvuků jazyka odpovídající třeba kapitole románu nemá ve sféře toho, co si uvědomujeme jako zážitek smyslu, žádný ekvivalent. Vnímáme ovšem její graficky vyznačené hranice, ale i jejich hierarchické posavení je už realizováno výlučně v rovině estetického objektu: „pauza“ mezi kapitolami není „krajší“ než mezi díly trilogie, je pouze méně závažná. Něco jiného je ovšem členění na strofy, a to i v případě, že jeho signálem (v nerytmovaném verši) není nic než třeba pravidelná mezera po každém čtvrtém řádku. Grafic-

ký signál se odvolává na rytmické povědomí, v němž je strofa pevně zakotvena jako zvukový útvar. Totež ostatně platí i o jednotlivém verši (řádce), kde grafické vyznačení předělu je dodatečnou „interpunkcí“ vyznačující zvukovou realizaci.

Někdy se dokonce stává, že se dokládá aktivní úlohy grafiky, která v celé řadě významných případů přestává být pouhým označujícím, jehož významem je zvuk. Všeobecná aktivizace označujícího, příznačná pro umění, se nezastavuje ani u zvukově vnímaných prostředků parafrázových a proměňuje je epizodicky v samostatné znaky: to jest vrtá se do oně „hry forem“, kterou, jak jsme viděli, kritériem samostatné platnosti smyslových podnětů učinil Derrida. Artefakt literární tak dostává smíšenou sluchově-zrakovou povahu. V procesu semiózy se využívá např. významového zbarvení grafických znaků, získaného mimo literaturu. Čapek ve *Válce s mlouky* při parodii žurnalistiky dává příslušné pasáži grafickou úpravu novin, švabach mezi básněmi standardně tištěnými má platnost archaismu. (Poslední příklad je z Mukařovského netištěné přednášky, která poukazuje i k využití kurzivy apod.) Využití různých typů písma je kompozičním prostředkem zejména v případě, že úhrnný text literárního díla je prezentován jako montáž dvou či více relativně samostatných textů (Dos Passosova *Dvaactýřicátá rovnoběžka*). Také to má své konvencionalizované mimoumelecké paralely. Mukařovský účelně odděluje tyto typy grafického formování textu od případů, kdy úkolem grafické úpravy je vyvolat samostatný dojem optický. Obecně by se tu děličí kritérium dalo zavést asi takto: ve chvíli, kdy je potlaštěná stránka pojata jako dvourozměrná plocha pokrytá simultánně působícími vizuálními znaky (i když tu nejsou jiné obrazy než písmena), máme před sebou smíšené dílo literárně-výtvarné. Je na místě, nazývá-li se takové dílo i nadále poezii, neboť to odpovídá jednak synkretickým tendencím, jednak programové dominanci poezie v mnoha uměleckých prouděch moderní doby. Odtud také – ačkoli uvedená tradice započala už v antice, obnovilo ji baroko atd. – pochází nejvíce doklady různých způsobů tělo výtvarně-literární syntézy. Klasickým příkladem a otevřením avantgardních experimentů je ovšem Mallarméova báseň *Un coup de dés...*, u níž snad autor předpokládá zvukovou realizaci, ale která je bez optických kvalit jednotně pojeté dvojitě nemyšlitelelná.

* * *

Výtvarná, hudební i divadelní tvořivost – všechny mají své okrajové oblasti, jimiž překračují hranice tvoření uměleckého. Sotva kde však jsou tyto oblasti tak rozlehle a přechody k nim tak plynulé jako v případě tvorby slovesné. Sepětí těchto okrajů s centrem, odlišujícím se od nich dominantní estetické funkce, je důležitým nebo totožným „materiálem“, jehož využívá jako příslušné umění, tak přílehlé oblasti mimoumelecké. Naproti tomu ve vyšších rovinách výstavby (zobrazovaný svět) je specifčnost uměleckých výtvorů možná viditelnější. Proto je to právě zvláštní povaha nejnižších a zakládajících vrstev díla, obracujících se k našim smyslům, která vyžaduje speciálního zájmu z hlediska zvláštní povahy uměleckých výtvorů: jen její analýzou lze dokázat, že výtvor slovesného umění je něčím jedním i v tom smyslu, že umělecko postupuje opravdu veškeré jeho vrstvy, že vrtá se do své hry, tj. do samostatné aktivity, i složky zdanlivě jen inerentní a služebné. S tímto záměrem jsme zkoumali artefakt literárního díla a snažili se naznačit cesty k překonání nemalých obtíží, které před jeho výkladem jako složky umělecké výstavby vystavují. Snad se podařilo ukázat, že i umění slova, nikoli jen jeho štastnější sestry,¹¹ se obrací k tomu, co v lidském duchu je nejtěšněji spjaté s tělesným bytím člověka, k jeho smyslům.¹²

Poznámky

- 1 Plesník příležitostně místo *dílo* užívá označení *text*, ale dojista tu nechce úhnout od problému k faktu, že písemný záznam *Královy Drámy* světa existoval, i když o něm nikdo nevěděl.
- 2 Radili: Jakobson v tomto ohledu bok po bok ikon také indexy, pokládám toto tvrzení vzhledem k univerzální povaze indexů za pochybné.
- 3 V encyklopedickém hesle *Umění* (1943a/1966: 131) je sice pro klasifikaci umění uvedeno pět kritérií, ale tři z nich jen rozepisují různé aspekty materiálu: „Nejběžnější řídění umění jsou: 1. podle smyslu...; 2. podle poměru... k času a prostoru...; 3. podle míry schopnosti sdělovací“ (umění tematická a atematická); „4. podle hmotnosti či hmotnosti materiálu (umění muzická, jako básnictví, a plastická, jako malířství; 5. podle samostatnosti, popř. volnosti tvoření“.
- 4 Každé užítí působí ovšem zpětně na systém, posouvajíc postavení užitého prvku v něm; ale to už je jiné téma.

- 5 Jak rezervovaně naznačuje ve skvělém příspěvku o estetickém objektu Z. Mathauser, vlastním partnerem artefaktu na této rovině je nejspíš transcendentální subjekt Husserlovy fenomenologie (1991a: 427).
- 6 To, čemu Aristoteles říká „mýtos“, je sice možná „příběh“, syntagma, obecně známá posloupnost událostí, ale i tak to bylo virtuální a nečlenitelné schéma, předpoklad možných realizací (v rituálu, v eposu, v tragédii atd.), paradigma těchto realizací. Možná, že na této úrovni se protiklad paradigmatické a syntagmatické osy ruší.
- 7 „Značitel“ v české verzi ve *Studích z estetiky* je zajímavým návrhem překladatele Jana Patočky.
- 8 Proces významování artefaktu, jeho přechod v estetický objekt v průběhu recepcce, charakterizuje jenně a přesně Z. Pešal v příspěvku na Mukarovského konferenci (1992), v přítomné stati už nemohu reagovat adresně na ty teze jeho studie, v nichž se naše názory odlišují (Pešal pokládá artefakt za grafický a stabilní, viz dále).
- 9 Tímto tvrzením nevyposuším vnější znakové fungování uměleckého díla, jež odkazuje – máme-li parafrázovat měnici se Mukarovského – ho vymezit – např. k univerzu sociálních jevů dané kolektivity (kultury) nebo k úhrnu životní zkušenosti vnitřatelovy; tento odkaz je re-laci k „předmětu“ a vstupuje do něho dílo jako celek. Nemusíme se tomu věnovat, protože tyto vztahy jsou předmětem systematické estetické analýzy M. Jankoviče (1968/1992). – Vzdáleně obdobné věcné vztahy k předmětům mimo dílo, vztahy, pravda, působnosti estetické funkce oslabené, mohou samostatně navazovat i dílčí významové celistvosti nižších rovin díla, např. celistvosti tematické.
- 10 Pronikavému „dekonstruujícímu“ rozboru podrobil Derridovy názory z téže kapitoly v poslední době M. Procházka (1992). Jeho stati, jež si klade daleko obecnější a náročnější úkoly než naše následující řádky, jsem v úplné a tišné podobě mohl poznat až po dokončení této stati. Problému, jemuž se zde věnuji, se Procházka dotýká spíše zběžně a příslušná místa z Derridy spíše zaznamenává (viz jeho pozn. 11), vykládaje je ve srovnání se mnou odlišně.
- 11 „...chtěli si představit ideál umělce štátného ze svého díla, vidím malíře sedícího před napjatým plátnem, někde v nevídaném kouřové krajiny, potopeného očima v malebně rozlitou její duši, šťastně ho ze zpívání slunce, jež se k němu odráží z usychajících barev.“ (Brezina 1896/1989)
- 12 Nebylo už možno vzít v úvahu lingvistický sborník *Writing vs Speaking* (Tübingen: G. Narr 1994), redigovaný S. Čmejkovou, F. Danešem a E. Havlovou. Týká se ostatně jiných aspektů problematiky, než jsou ty, které jsou rozhodující pro náš výklad.

Citovaná literatura

- BERNSTEIN, Sergej
1927 „Stich i deklamacija“, *Russkaja reč (novějšíj serija)* 2, 1927, str. 9–41
- 1927/1972 „Estetičeskije predposylki teorii deklamacij“ in W.D. Stempel (ed.), *Texte der russischen Formalisten 2* (München: Fink 1972), str. 338–384
- BŘEZINA, Otakar
1896/1989 (list č. OB 7) in *Vzájemná korespondence Otakara Březiny a Sigismunda Boušky, Literární archiv* 23 (Praha: PNP 1989), str. 32–34
- COSERIU, Eugenio
1971 „Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung““ in W.D. Stempel (ed.), *Beiträge zur Textlinguistik* (München: Fink 1971)
- ČERVENKA, Miroslav
1967/1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: UK 1992)
- 1978/1996 „Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu“, v této knize str. 15–25
- 1981/1989 „O artefaktu v literatuře“, *Slovenská literatúra* 36, 1989, str. 406–420
- 1983/1996 „Rytmičský impuls“, v této knize str. 120–148
- DERRIDA, Jacques
1976 *Of Grammatology* (Baltimore: The John Hopkins UP)
- GRODZINSKI, Eugeniusz
1976 *Mowa wewnętrzna* (Wrocław: Ossolineum)
- HANSENLOWE, Aage A.
1978 *Der russische Formalismus* (Wien: Verlag d. ÖAdW)
- HJELMSLEV, Louis
1943/1972 *O základech teorie jazyka* (Praha: Academia 1972)
- CHRISTIANSEN, Broder
1909 *Philosophie der Kunst* (Berlin)
- CHVÁTIK, Květoslav
1983/1987 „Artefakt und ästhetische Objekt“ in K. Ch., *Mensch und Struktur* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987), str. 80–109
- INGARDEN, Roman
1931/1989 *Umělecké dílo literární* (Praha: Odeon 1989)
- ISER, Wolfgang
1976 *Der Akt des Lesens* (München: Fink)
- JAKOBSON, Roman
1923/1995 „Základy českého verše“ in R. J., *Poetická funkce* (dále: P. f.) (Praha: H+H 1995), str. 157–248
- 1939/1962 „Zur Struktur des Phonemes“ in R. J., *Selected Writings* (dále: SW), sv. 1 (The Hague: Mouton 1962), str. 280–310

- 1960/1995 „Srovnání Machi o zve gorlicy“ in R. J., P. f., str. 447-495
- 1962 „Retrospect“ in R. J., SW 1, str. 629-658
- 1963/1971 „Visual and Auditory Signs“, SW 2, 1971, str. 334-337
- 1965/1995 „Hledání podstaty jazyka“, in R. J., P. f., str. 42-54
- 1967/1971 „On the Relation Between Visual and Auditory Signs“, SW 1, str. 338-344
- JAKOBSON, Roman, MORRIS, Halle
- 1956/1962 „Phonology and Phonetics“ in R. J., SW 1, str. 464-504
- JANKOVIČ, Milan
- 1968/1992 *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace 1992)
- 1978/1991 „Estetická funkce a dynamika významového sjednocení“ in M. J., *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Čs. spisovatel 1991), str. 60-71
- 1989/1991 „Tri tečky v Prolukách Bohumila Hrabala“, *tamtéž* str. 193-210
- 1991 „Čas Přilisi hluché samoty“, *tamtéž* str. 160-192
- MATHAUSER, Zdeněk
- 1991a „Estetický objekt v dějinách fenomenologie a hermeneutiky“, *Slovenská literatura* 38, 1991, str. 423-428
- 1991b „Semiotika a hermeneutika“, *Filosofický časopis* 39, 1991, str. 801-830
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
- 1927/1985 *O motorickém dění v poezii* (Praha: Odeon 1985)
- 1928/1948 „Máchův Máj“ in J. M., *Kapitoly z české poezie* 3, 2. vyd. (Praha: Svoboda 1948), str. 9-202
- 1929/1982 „Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších“ in Mukarovský 1982, str. 170-186
- 1929/1971 „O současné poetice“ in J. M., *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Čs. spisovatel 1971), str. 99-115
- 1931-32/1981 „Úvod do estetiky“, *Estetika* 18, 1981, str. 25-45 a 118-136
- 1934a/1982 „Palákova Vznešenost přírody“ in Mukarovský 1982, str. 439-513
- 1934b/1981 „Filosofie básnické struktury“, *Wiener slawistischer Almanach* 8, 1981, str. 77-116
- 1934c/1966 „Umění jako semiologický fakt“ in Mukarovský 1966, str. 85-88
- 1934d/1982 „Fonologie a poetika“ in Mukarovský 1982, str. 161-169
- 1936/1966 „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt“ in Mukarovský 1966, str. 17-54
- 1939/1982 „Proza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“ in Mukarovský 1982, str. 722-737
- 1939/1966 „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“ in Mukarovský 1966, str. 78-84
- 1940/1982 „O jazyce básnickém“ in Mukarovský 1982, str. 93-107
- 1943a/1966 „Umění“ in Mukarovský 1966, str. 129-139
- 1943b/1966 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ in Mukarovský 1966, str. 89-108
- 1943-5/1966 „Individuum a literární vývoj“ in Mukarovský 1966, str. 226-235
- 1944/1971 „K metodologii literární vědy“ in J. M., *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Čs. spisovatel 1971), str. 183-200
- 1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)
- 1982 *Studie z poetiky* (Praha: Odeon)
- OSOISOBĚ, Ivo
- 1967 „Ostene jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění“, *Estetika* 4, 1967, str. 2-23
- 1987 „Slovo jako exponát, jako hrana a jako herecká postava“ in *Znak systém proces* (Literaria 24) (Bralisava: Veda), str. 125-151
- PEŠAT, Zdeněk
- 1992 „Artefakt, estetický objekt, konkretizace“, *Česká literatura* 40, 1992, str. 139-144
- PLEŠNIK, Lubomír
- 1991 *Pragmatika textu* (Nitra: Pedagogická fakulta)
- PROCHÁZKA, Martin
- 1992 „Na okraj(i) Gramatologie“, *Česká literatura* 40, 1992, str. 195-208
- PROCHÁZKA, Miroslav
- 1988 *Znaky dramatu a divadla* (Praha: Panorama)
- de SAUSSURE, Ferdinand
- 1916/1989 *Kurs obecné lingvistiky* (Praha: Odeon 1989)
- SMITH, Frank
- 1978 *Understanding Reading*, 2. vyd. (New York: Holt et al.)
- STEMPEL, Wolf-Dieter
- 1978 „Zur literarischen Semiotik Miroslav Červenkas“, in Červenka 1967, str. VII-III
- STIERLE, Karlheinz
- 1981 „Text als Handlung und Text als Werk“ in *Poetik und Hermeneutik* 9 (München: Fink), str. 537-545
- SUS, Oleg
- 1958 „O interpretaci Hegelovy Estetiky“, *Filosofický časopis* 6, 1958, str. 795-846

- TEZE
 1929/1970 Prázský lingvistický kroužek. Teze předložene 1. sjezdu slovanských filologů v Praze. 1929 in J. Vachek (ed.), *Uzáklaďu prázské jazykovědné školy* (Praha: Odeon 1970), str. 35-65
- TRABANI, Jürgen
 1970 *Zur Semologie des literarischen Kunstwerks. Glossematik und Literaturtheorie* (München: Fink)
- TRUBECKOJ, Nikolaj S.
 1939 *Grundzüge der Phonologie*, *Travaux du CIP* 7, 1939
- TYŇANOV, Jurij
 1924/1988 „Problem básnického jazyka“ in J. I., *Literární fakt* (Praha: Odeon 1988), str. 425-534
- ULDALL, Hans J.
 1938/1944 „Speech and Writing“, *Acta Linguistica* 4, 1944, str. 11-16
- VACHEK, Josef
 1939/1976 „Zum Problem der geschriebenen Sprache“ in J. V., *Selected Writings in English and General Linguistics* (Praha: Academia 1976), str. 112-120
- 1942 „Psoný jazyk a pravopis“ in Čtení o jazyce a poezii (Praha: Družstevní práce), str. 231-306
- 1973 *Written Language* (The Hague: Mouton)
- VOLEK, Jaroslav
 1968 „Artifakti a umělecké dílo“ in J. V., *Základy obecné teorie umění* (Praha: SPN), str. 105-122
- VYGOTSKIJ, Lev S.
 1956/1970 *Myšlení a řeč* (Praha: SPN 1970)
- ZICH, Otakar
 1918/1937 *O typech básnických* (Praha: Orbis 1937)