

Xenia

Miroslao Červenka

quingagenario
a sodalibus, amicis, discipulis
oblata

I

Pragae 1982

Manuscript
of the
Czech
language
written
in
the
15th
century

Bibl. 1/262/1



964/94 ✓

Vážení a milý pane doktoro Cervenko,
před mnoha a mnoha lety, asi dvaceti, Vám potru-
- jako jednemu z editorů byvší edice Mladé země -
předložil za pomoci přístavice velice četných
rukopisů efemeridy slove carte bleue (nemýlám-li
se, celý jsem pak váš text v hezké uladěnou formu
brožury Beseda o prezii). Tehdy jsem Vás, hloupý
„začínající autor“ kladl mezi starší, dnes,
kdy jsem právě odložil dopisový titulní list
Vašeho jubilejního storučku, zjišťuji, že o těch
dvacet let a nás učinilo téměř vrstevníky.
Liknůdaji tedy tuto nevyžeený vst (pane doktoro
kolore psaní, aby můj list vložil do křesky
jakožto honorář za objednanou práci) a problém
sníj díky za Vaši tehdejší zájem, jehož mu-
i obsah byly tehdy tak lačně vdechuty - a dnes
rečer viděně připomenuty - a připojiti se jako
nezodný no závěr položen Vašich amicis
vpránuje Vás
rodinní mřozník

28.10.82



11. 1. 11

Obsah

- 1 František Daneš: O dvou přístupech k analýze sémantické struktury textu
- 2 Oleg Sus: Významem díla jakožto celkového znaku je osobnost....
- Maria Renata Mayenová: Kłopoty współczesnej poetyki
- 3 Petr Sgall: K vymezení pojmu text
- 4 Vladimír Svatoň: Dvojí koncepce uměleckého textu v současných diskusích
- 5 Mojmír Otruba: Meziznakové konexe
- 6 Květoslav Chvatík: Problémy teoretického pojetí historického vývoje literatury a umění
- 7 Teresa Dobrzyńska: Komunikacja metaforyczna: jej możliwości i ograniczenia
- 8 Karel Hausenblas: Červenka sémantik
- 9 Vladimír Smetáček: Formalismus a transformace uměleckého díla
- 10 Miroslav Procházka: O povaze řeči v dramatickém textu
- 11 Václav Königsmark: Několik poznámek k pojmu inscenace jako typu interpretace literárního díla
- 12 Wolf Schmid: Sinnpotentiale der narrativen Illusion
- 13 Wolfgang Iser: Joyce's Ulysses und die Wirkungsästhetik
- Wolf-Dieter Stempel: Velimir Chlebnikov oder die Grenzen der Entgrenzung

1. Petr Steiner: Praxis of Irony - Viktor Šklovskij's ZOO
2. Petr Rákos: O jednom maďarském příspěvku k teorii verše
3. Věra Kubíčková: Několik stránek z arabsko-perských poetik
4. Emil Pražák: Vpád rýmu
5. Květa Sgallová: Český rým v teorii a praxi národního obrození
6. Svetozar Petrović: Poetic Forms in Serbian and Croatian Romanticism
7. Zdzisława Kopczyńska - Lucylla Psczołowska: Repartycja form wierszowych w polskim romantyzmie
8. Stanislava Mazáčová: Pokus o statistický rozbor verše Miroslava Červenky
9. Pavel Spunar: O středověké kultuře
10. Jaroslav Kolár: Poznámky ke kritickému vydávání staročeských literárních památek
11. Miroslav Drozda: Výpravná struktura Hrdiny naší doby
12. Vladimír Macura: Oživené hroby aneb lesk a bída revoluce 1848
13. Jaroslava Janáčková: Kříž s románem
14. Josef Zumr: Platónská inspirace mladého Masaryka a jeho kritika českých poměrů
15. Vladimír Forst: Podivná historie

- Přemysl Blažíček: Lidská tělesnost v poezii Karla Tomana
- Jaroslav Med: Básník marné touhy
- Jiří Opelík: Olbrachtův "vídeňský román": Žalář nejtemnější
- Jiří Honzík: Sourozenec revoluce
- Zdeněk Pešat: Čapkův Marsyas
- Pavel Trost: Cyklus Tres ciudades F.G.Lorcy *chyba*
- Herta Schmid: Gombrowicz's Plays as a Trilogy
- Eva Stehlíková: Herrmann Broch - Smrt Vergiliova
- Oleg Sus: Projekty člověka, člověk projektovaný
- Milan Jankovič: Tři variace Hrabalovy Příliš hlučné samoty *chyba*
- Aleš Haman: Dvojitý přístup k vesnické látce
- Jarmila Mourková: Ústřední motiv Červenkovy poezie
- Daniela Hodrová-Karel Milota: Od Nové země k Zóně
- Vladimír Karfík: Přečteno za jubilanta

Pozdravy

O dvou přístupech k analýze sémantické struktury textu

O. Ve své osobité knize (u nás tuším nedoceněné) "Sémantique structurale" A.G. Greimas nastiňuje vytváření jazykových komunikátů (jakožto "sdělení", tj. "vyjádření se o světě nebo vyprávění událostí vnějšího nebo vnitřního světa") v těchto hrubých rysech:

(1) Jazyková činnost, jíž mluvčí konstruuje sdělení, záleží především ve vytváření "hypotaktických" (hierarchických) relací mezi malým počtem sémémů, tj. "funkcí" (predikátů), aktantů a cirkumstantů. Tato činnost prezentuje tedy řetězce sdělení jakožto algoritmy. Na tuto hypotaktickou strukturu pak mluvčí navrstvuje systematickou strukturu přidělování rolí aktantům a tak konstruuje sdělení jako objektivizující projekci simulující objektivní svět. - (2) Na druhé straně činnost metajazyková se projevuje jako vyhledávání a etablování ekvivalencí, tudíž jakožto manifestace vztahů konjunkčních. Pomocí ekvivalencí, tj. identity sémů (v širokém smyslu) mluvčí konstruuje sdělení (jakožto doplňky informací o světě) takovým způsobem, že přestávají být jednoduchými redundancemi a naopak slouží ke konstrukci jazykových objektů pomocí stále nových determinací a definic. Tato systematická metajazyková činnost vede nakonec k vytváření objektů majících morfematickou strukturu.

1. Je zřejmé, že dosavadní průkopnická práce Miroslava Červenky v oblasti studia stylistického využití tematických

posloupností v textu ("textových paradigm") významným způsobem přispívají k hlubšímu poznání Greimasovy "metajazykové činnosti při vytváření sdělení". Na Červenkových studiích je třeba ocenit na jedné straně obohacení repertoáru typů tematických posloupností o další typy a jejich detailnější subklasifikaci na základě podrobné analýzy literárních textů, jakož i rozlišení komunikativní dynamiky textu a dynamiky jednotlivých výpovědí a poukaz na relevanci jejich vzájemných proporcí, na druhé straně pak autorovu obdivuhodnou schopnost tyto jevy spojovat s fakty umělecké výstavby textů, resp. interpretovat je ve vztahu k těmto faktům. Bylo by asi předčasné pokusit se tu podat kritický přehled přesvědčivých výsledků, k nimž Červenka dosud dospěl, spíše je třeba těšit se na jeho další práce z této oblasti, na textech dalších druhů. Nabízí se tu však alespoň srovnání s výsledky jiného (a patrně jediného) badatele, který podnikl v podstatě analogická zkoumání. Jde o známého finského lingvistu N.E. Enkvista.

Autor zkoumal textovou frekvenci toho, co nazývá "theme-dynamics patterns" a co zhruba odpovídá našim typům tematických posloupností, na materiále 15 děl anglicky psané literatury (beletrie, publicistika, odborné texty). Rozlišuje 4 typy těchto vzorců, a to: 1. tematickou iteraci ($T_i - T_{i+1}$), 2. tematickou progresi ($T_i - R_{i+1}$), 3. rematickou iteraci ($R_i - R_{i+1}$), 4. rematickou regresí ($T_i - R_{i+1}$). Ze statistických výsledků (získaných na základě jednoho sta mezivětných přechodů pro každý text) lze ilustrativně uvést, že ve čtyřech Hemingwayových dílech je typ 1 zastoupen průměrně asi 60x, typ 2 jenom asi 20x ;

zbývající dva typy vykazují vůbec vždy mnohem menší výskyt, z nich typ 5 je dokonce velmi řídký. Naproti tomu zhruba opačné proporce mezi typem 1 a 2 vykazují texty odborných výkladů. Enkvist dochází pak k závěru, že lze lišit dva základní (stylistické póly": styl tematicky iterativní či statický (1,3) a styl tematicky dynamický (2,4). Zároveň upozorňuje, že texty bývají z tohoto hlediska heterogenní, resp. že se na různých místech téhož textu oba způsoby různě kombinují, a z toho vyvozuje možnost zjišťovat v textech "stupně homogenosti tematické dynamičnosti."

Na první pohled je zřejmé, že ve srovnání s pracemi Červenkovými jsou Enkvistovy výsledky (alespoň ty, které byly publikovány) dosti chudé, bez interpretace z hlediska umělecké výstavby zkoumaných textů. Protože oba badatelé pracují s tematickými souvislostmi srovnatelného charakteru, lze provést porovnání jejich výsledků. Jak známo, Červenka zjistil, a toto zjištění interpretoval z hlediska umělecké struktury, že posloupnosti typu T - T (srovnatelné s Enkvistovou tematickou iterací) se uplatňují především ve vyprávění a nedějovém popise, kdežto posloupnosti typu R - T (srovnatelné s Enkvistovou tematickou progresí) jsou příznačné pro výklad a popis procesů. Jestliže, jak jsme uvedli výše, zjistil Enkvist u textů vyprávěcích převahu iterací a u textů výkladových převahu progresí, je to v zásadním souladu s nálezy Červenkovými.

2. Vraťme se nyní k prvnímu bodu Greimasových výkladů a položme si otázku, zda i distribuce sémantických rolí ak-

tantů nemá nějakou relevanci též v "činnosti metatextové", ve výstavbě souvislého (vícevětého) textu.

Jedním z možných postupů je zkoumat věc buď z hlediska jednotlivých v textu se vyskytujících sémantických rolí, přidělovaných predikáty jednotlivým aktantům (a sledovat pak, jakým způsobem jsou tyto role distribuovány po denotátech odpovídajících aktantům, tj. po jednotlivých "předmětech řeči" uvedených v textu - jde nejen o "objekty", tj. osoby, zvířata a věci, ale i o vlastnosti, stavy, děje, události, relace), anebo naopak z hlediska jednotlivých "předmětů řeči" (např. jednajících osob) a sledovat, jakých různých sémantických rolí nabývají. Do jaké míry může takovéto zkoumání přinést výsledky zajímavé z hlediska struktury textu, není jasné. (Jeden takovýto můj pokus naznačil sice možnost využít této charakteristiky osob k charakterizování díla jako celku z hlediska literárního druhu, skoro nic však neřekl o výstavbě daného textu.)

Jinou možnost představuje postup usilující o to, zjistit "konceptuální spojitost" v textu (termín Beaugrandův), tj. síť sémantických vztahů (v podstatě takových, s jakými pracuje soudobá syntaktická sémantika), jimiž jsou navzájem propojeny sémantické jednotky ("pojmy, koncepty") textu, resp. jeho jednotlivých úseků. Takovýto postup je jistě možný (při zadání vymezené množiny sémantických vztahů) a jeho výsledky lze prezentovat např. ve formě (delinearizovaných) grafů. Z takových grafů je jistě možno vyčíst leccos zajímavého - tak např. de Beaugrande upozornil na to, že uzly, do nichž (resp. z nichž) míří větší počet vztahů,

představují vlastně témata. Je jistě možno uvažovat o zjednodušení takových grafů na pouhé spoje tematických uzlových bodů, což by představovalo jisté zobecnění, tedy jakousi "makrostrukturu" textu. Takovýto postup je však a si těžko proveditelný v širším měřítku vzhledem k jeho značné pracnosti, i když ovšem má přednost v objektivnosti a názornosti.

Více je dosud zastoupen přístup přímo zaměřený na zjišťování makrostruktur, většinou ve smyslu informačního, obsahového jádra textu (často v souvislosti s úkoly informatiky, automatického résuméování - srov. např. práce Agricolovy). Jádro makrostruktury se obvykle vidí v "makropropozici" (resp. v komplexu makropropozic), konstruované z jednotlivých "mikropropozic" (tj. s predikátovo-aktantových konfigurací odpovídajících jednotlivým větám textu). Jde tedy o jisté sémantické (obsahové) zhušťování a zobecňování. Navazuje se při tom zejména na podněty T.A. van Dijka, který též navrhl některá pravidla pro konstruování makropropozic; záležitější v podstatě jednak ve vypouštění (mikro)propozic (představujících náhodné, nezajímavé vlastnosti, nedůležité okolnosti, vedlejší jevy atp.), jednak ve zobecňování buď pomocí hyperonyma, nebo zkonstruováním makropropozice (hyperpropozice) na základě odpovídajícího situačního "rámce, schématu, scény" (např. skupina mikropropozic popisujících scénu 'loučení' se nahradí makropropozicí 'A se loučí s B').

Při aplikaci tohoto postupu na texty literární, především typu narativního, vzniká otázka, v jakém vztahu je

tato, v podstatě obsahová analýza k pojmům analýzy literárněvědné, kompoziční. Jde zřejmě o jistou paralelu k výstavbě motivické (srov. např. Bremond, Doležel, Lindekens); v narativních textech jde zejména o kategorie jako: činnost, událost, okolnosti; expozice, zauzlení, rozuzlení atp. Navíc pak upozorňuje Agricola na jistou paralelnost s kategoriemi a strukturami "teorie jednání", dnes rychle rozpracovávané.

Není jistě náhodou, že jedna z mála soustavných materiálových prací zabývajících se sémantickou strukturou textu na propozičním základě, totiž monografie H. Hamburgera "The Function of the Predicate in the Fables of Krylov" (Amsterdam 1981), zvolila si za výchozí materiál texty bajek. Jde totiž o texty s poměrně snadno uchopitelnou strukturou: nejsou příliš dlouhé a dějově i kompozičně složité, vystupuje v nich vždy zcela malý počet "osob" a predikáty jsou typově dost vyhraněné.

Centrální pojem Hamburgerova přístupu představuje "textový predikát" (na úrovni makrostruktury). Skládá se z makropredikátu a množiny jemu odpovídajících mikropredikátů (jde o jejich "parafrázi"). Novem je u Hamburgera to, jak vymezuje tuto množinu, resp. obecně, podle jakého principu konstruuje makrostruktury z mikrostruktur: nějaká složka jisté mikrostruktury náleží do množiny mikrostruktur vytvářejících jistou makrostrukturu tehdy, jestliže mezi některým mikrokonstituentem a makrokonstituentem existuje vztah úplné nebo částečné významové totožnosti ("opakování významu" nebo vztah "celek - část"). Jde tedy v podstatě o vztahy, které měl na mysli Červenka, když uvažoval o význa-

mové totožnosti, souměznosti s podobností sémantických jednotek textu a které se Daneš pokusil podrobněji rozpracovat v souvislosti s problematikou identifikace známé informace (či vztahů "izotopických" v terminologii Greimasově). Komponent makrostruktury má tedy charakter jakéhosi hyperonyma (k hyponymům představujícím příslušné komponenty jednotlivých mikrostruktur), které není prostou sumou složek, nýbrž útvarem ("gestalt"). To ovšem znamená, dodejme, že tímto způsobem Hamburger zajímavě kombinuje - řečeno v termínech Greimasových - "systematickou strukturu přidělování rolí aktantům" s "vyhledáváním a etablováním ekvivalencí".

Při analýze, popisu a interpretaci 23 Krylovových bajek postupuje Hamburger zhruba takto: Nejprve uspořádá jednotlivé "povrchové mikropredikáty" dané bajky (tj. ruská slovesa v tvaru určitém i neurčitém) do řetězců v pořadí, jak jdou v textu za sebou, podle jednotlivých "osob" jakožto aktantů těchto predikátů (tedy podle principu sémantické totožnosti); pak významy těchto predikátů vyjádří metaязыkově (anglicky) (vzniknou tak "hloubkové řetězce") a zařadí do příslušných sémanticko-syntaktických strukturních tříd (tyto třídy přejímá v podstatě z prací Danešových). Dále pak zkonstruuje "sumarizované hloubkové řetězce" a z nich pak makropredikát (často komplexní, složený ze dvou i tří částí, mezi nimiž bývají časové a/nebo kauzální vztahy), mívající v podstatě stejnou "fázovou" strukturu jako (mikro)predikáty typu Danešových mutací (událostí). Nakonec pak podává "makrostrukturu děje bajky" (v podstatě obsahové jádro) - např.: "A Frog tries to make himself as big as an

Ox, but this makes the Frog become the cause of his own death."

Co k tomu povědět? Kdybychom chtěli být ironičtí, mohli bychom říci, že k oné makrostruktuře děje lze dojít (a už dávno se došlo) způsobem méně složitým, i když pomocí kroků nekontrolovaných a neobjektivizovaných. Hamburgrův pracný, ale objektivní postup by bylo patrně možno ocenit u textů delších a komplikovanějších. Jeho upotřebitelnost a hodnota by se ukázala, až bude (bude-li) k dispozici mnoho analýz rozsáhlejších textů různých druhů. Snad by pak bylo možno dojít k nějakým relevantním zobecněním a diferenčním charakteristikám. Může se však i ukázat, že nastoupená cesta vede do slepé uličky, resp. že se nově a pracně zjišťují věci už více méně známé, byť nově a přesněji pojaté. Neměla by se hledat jiná cesta, která by ve svých výsledcích byla méně "obsahová" a více "strukturní"?

Oleg Sus

Významem díla jakožto celkového znaku
je osobnost...

(Poznámka na okraj jednoho problému)

Strukturálnímu zkoumání literárního díla bývalo a dosud je vyčítáno mnohé. Že prý podceňuje roli tzv. tvůrčího individua, osobnosti vůbec. Že se mu funkce autora-individua rozplývá v nadindividuálních vztazích a podobně. V mnoha případech jde o výtky vzniklé jednoduše nepochopením vlastního smyslu textů českého strukturalismu (respektive i prací dalších generací Pražské školy), jindy prostě předpojatostí zasnoubenou s neznalostí. A mimochodem: nahrává se tak - třebaš bezděky - ješitnosti onoho typu autorského "ego", jež považuje své dílo za zcela svojskou, jedinečnou a samopašnou zplozeninu právě všeho tzv. osobního, za ryzí výraz "duše" a jejích vnitřních hnutí. Maně se v této souvislosti vtírají do mysli pádné výroky jedné z postav Čapkova románu Život a dílo skladatele Foltýna: "I když tvé dílo je z tebe, musí se začínat i končit samo v sobě; jeho tvar musí být tak dokonale uzavřen, že už v něm není místa pro nic jiného, ani pro tebe ne; ani pro tvou osobitost, ani pro tvou ctižádost, pro nic z toho, v čem sebe samo nalézá a v čem si libuje tvoje já. Ne v tobě, ale samo v sobě musí mít stvořené dílo svou osu."

Kuže, za těmito výroky stojí zřejmě sám Karel Čapek právě jako autor. A je v docela dobré společnosti: s jeho

literárním názorem prosvítajícím za textem nedokončeného žel románu by mohli obecně souhlasit i byvší členové Pražského lingvistického kroužku. (A také jejich dnešní následovníci a žáci z valně žel prořidlých řad padesátníků až šedesátníků.) Přirozeně - byl by to souhlas právě jen obecný. Strukturálně sémiotická analýza musí postupovat po svém. Ale shodla by se - aspoň v jisté analogii - s romanopiscovou myšlenkou. A tak tedy jakoby souběžně s ní se předmětem uvedeného zkoumání stává dílo samo, jež začíná a končí samo v sobě. Což nijak neznamena likvidaci autorského subjektu nebo tzv. umělecké osobnosti. Ostatně nejde o problematiku, jež by snad zůstala strukturalismu neznáma nebo byla nějak záměrně zastírána a potlačována. Stačí si například přečíst dnes již klasické studie Jana Mukařovského Individuum v umění (1937), Individuum a literární vývoj (1943-1945) a Osobnost v umění (1944), nemluvě již o jiných. Mukařovský naopak zdůraznil - zvláště v přednášce z roku 1944 - "iniciativní sílu" osobnosti. Osobnost není nějaký součet vlivů a nedá se v nich rozpustit jako sůl ve vodě.

Strukturálně znakové pojetí se přirozeně nemůže zastavit před nerozanalyzovanými obecnými představami. V těch se mnohoznačně, v oscilujícím šerosvitu prolíná subjekt díla s osobností umělce, autorská osobnost s konkrétním psychofyzickou osobou původcovou - spokojme se na chvíli, prozatím s touto zcela ještě neprecizovanou, nerozlišenou

terminologií. Nemá tu jistě smyslu opakovat "slabikář" základních tezí ražených Mukařovským. Budiž však uvedeno ve zkratce jen to, co je z nich najmě důležité a co se také stalo jedním z předpokladů při prozkoumávání vztahu díla jako tzv. celkového znaku k osobnosti v systematicky rozvržené monografii Miroslava Červenky Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks (Mnichov 1978, český rukopis již z roku 1967 - majíť knihy své osudy...).

A tak tedy Mukařovský vyšel z elementární teze, že dílo má nějakého původce - to je ona skutečnost - jak sám podtrhává - osobnosti v umění, na žádném dílčím, historicky podmíněném pojetí osobnosti nezávislá. Ze sémiotického hlediska pak dílo jako znak prostředkuje mezi tím, kdo jej vysílá, a tím, kdo jej přijímá. Jeho znaková funkce se uskutečňuje mezi těmito dvěma subjekty. Jenomže právě v uměleckém díle, tedy i literárním, je souvislost mezi znkem a subjektem znak vysílajícím zdůrazněna, v popředí. Mukařovský a v jeho stopách, leč po svém i Červenka zastávají tezi o zcela základní a všudypřítomné vazbě mezi dílem a tzv. tvůrcovou osobností, vykládající ji ovšem z hlediska znakového. (Což by si měli dobře zapsat za uši různí rádobykritikové, vyčítající českému strukturalismu s pohoršením ve tváři "potlačování" kreativní individuality a pohazující jej výtkou jakési prý depersonalizace...) Mukařovský napsal:

"A proto za každým uměleckým dílem pociťuje subjekt

vnímající intenzívně subjekt znak dávající (umělce) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímateli vyvolalo. Odtud je již jen krok k bezděčné hypostazi konkrétního tvůrčího subjektu, vybudovaného toliko na základě předpokladů daných dílem. Je jasné, že tato hypostazovaná osobnost, kterou budeme nazývat osobností autorovou, nemusí nikterak se krýt se skutečnou psychofyzickou osobností umělcovou." (Individuum a literární vývoj, v: J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966.)

Odtud i z jiných studií - zde již uvedených - lze odvodit výchozí stanovisko Mukařovského a zároveň i rozpoznat i ony konceptuální předpoklady (nejsou to ovšem jenom tyto), k nimž se hlásí v duchu vědecké tradice Pražské školy právě Červenka. Podle toho má dílo ve vztahu k původci - zůstaňme zde prozatím u tohoto označení - povahu znaku. Nelze je totiž převést na přímý, jednoznačný výraz jeho skutečně proběhnuvších duševních stavů a hnutí nebo na jejich napodobivé zobrazení. Dále se zásadně rozlišuje to, co v uvedené souvislosti do díla jakožto struktury znaků a významů patří a co naopak není jeho vlastní složkou, co je proto mimo ně, byť i jde o primárně důležitý fakt týkající se vzniku díla vůbec. Kterýmžto faktem je bezpochyby neoddisputovatelná existence jeho původce (původců) jakožto reálné entity. Mimochodem: programově vytyčil tuto dichotomii již Roman Ingarden - z podnětů fenomenologické ontologie - ve své klasické a fundamentální

práci Das literarische Kunstwerk (1931), vyrovnáv se a lišící s psychologismem a také ovšem s biografismem. Takovými obecnými předpoklady v živé tradici jedné literárněvědné školy je však zhruba zakotován jen rámcový modus operandi. Jednotlivé postupy se při aplikaci mohou lišit a s nimi také dosažené výsledky zkoumání, a to třeba i tím, jak na sebe navazují, vyvíjejíce se jeden z druhého.

Problematika takto rozhybávaná a obohacovaná se přirozeně týká i pojmosloví, v užším smyslu pak terminologie. Mukařovský i Červenka se soustřeďují na pojem osobnosti, přičemž u obou je naznačena možnost jisté terminologické variability. Mukařovský již dříve, v roce 1937 mluvil o individuu (tvůrčím individuu) v umění, jež mu nebylo totožné s tzv. abstraktním subjektem obsaženým v díle (Individuum v umění, v: Studie z estetiky, cit. dílo). U něho a u Červenky se v této souvislosti vyskytuje pojem subjektu (subjektu díla, v díle), ale víceméně okrajově. Jemu pak u Červenky odpovídá pojem osobnosti jakožto významového korelátu díla a na ni se také soustřeďuje v řadě první jeho badatelský zájem. K čemuž lze v krátkosti poznamenat aspoň jedno. Že by totiž právě v uvedeném případě bylo na místě mluvit zcela obecně o subjektu díla (= v díle). Což je zdá se pojem přece jen korektnější a adekvátnější vzhledem k nadhozené a navíc spleťtité sémioticko-noetické problematice. Je totiž hodnotově (vzhledem k asociovanému hodnotícímu přístupu) neutralizován, nejso-

obklopen, ne-li prolnut konotacemi z oblasti psychologicko-charakterologické ani ze sféry tzv. přirozeného jazyka a zůstává mimo dosah možných vlivů personalismu toho nebo onoho ražení. (Osobnost si běžně představujeme - a je těžko proti tomu něco namítat - jako jedince charakterizovaného souborem vyhraněných, svébytných vlastností, v širším a vysloveně kladném smyslu pak dokonce kvalit vynikajících a jedinečných, jimiž se odlišuje od jedinců jiných, v tomto smyslu a v tomto vztahu od jiných osobností, ale i od ne-osobností.)

Avšak strukturálně pojatá "osobnost" v díle, tj. v něm specificky obsažená a jím konstituovaná je jeho komplexní, hierarchicky nejvyšší významový korelát (podle M. Červenky), je to odraz díla do vnímatelovy mysli (podle J. Mukařovského). A zůstává tudíž podle společné výchozí teze obou interpretací ve své "autogenní" danosti jednoznačně oddělena od ontologického modu - ale i od struktury a fungování - reálné autorovy psychofyzické osoby, existující přesně a přísně vzato vně díla. (Přičemž se nijak nepírají bytostně důležité, neodmyslitelné vztahy a souvislosti mezi subjektem díla a reálnou autorovou osobou nebo osobností.) Uvedené zjištění má přirozeně platit obecně, pro všechna slovesná díla. Je-li tomu tak, nelze jejich rozsah omezit jen na tzv. vysokou literaturu, uznávané hodnoty a na klasiky, prostě na vyšší a nejvyšší patra slovesné hierarchie a zároveň estetických norem. Existovaly,

stále vznikají a budou i nadále plozeny produkty hodnot průměrných a pokleslých, konzumní čtivo, výplody kdesi na rozhraní mezi uměleckou slovesností a rádobyuměním. Budeme snad také za nimi pocítovat onu autorovu "osobnost" v díle, princip dynamického významového sjednocení podle Červenky a jím tak zdůrazňovaný v kladném smyslu, onen souhrn zážitků, vědomostí a tvůrčích schopností, k nimž můžeme jednotlivé dílo přiřadit? Nezdá se, že by v uvedeném případě byl pojem této osobnosti v díle chápán jako jeho hybný subjekt teoreticky vhodný, a to právě kvůli bezděky se vynořujícím, oscilujícím sekundárním významům, již bezděky indukujícím kladné hodnocení.

Těžko se vyhnout dojmu, že právě z takového pozitivního zorného úhlu vidí Červenka svůj hierarchicky vrcholný, završující se stupeň vší významové výstavby, svůj konstrukt osobnosti až skoro emfaticky vyzdvihované. Možná že by pro teoretické zkoumání spíše vyhovoval - jak již bylo navrženo - neutralizovaný pojem subjektu díla. Koneckonců na jednom místě knihy s ním ztotožňuje svůj preferovaný pojem osobnosti i sám Červenka. Bude to aspoň pojem zbavený možných asociovaných významů s hodnotícím zabarvením, bude tak "wertfrei". Což však nijak neznamena, že by literární věda v dalších svých zkoumáních neměla s osobností v díle (a to v uvedené již interpretaci) vůbec operovat. Taková diferenciaci by se pak ovšem neobešla - pokud by šlo o otázky axiologické - bez zdůvodněného hodnocení, jež by zde bylo zase

na místě. Jinak řečeno, při selekci slovesných hodnot by se nám takto označení a tím i pojetí subjektu díla přinejmenším rozdělovalo. Jednou by byl zmíněný subjekt poznáván a přímo nebo nepřímo hodnocen jako osobnost, v jiných případech by byl tohoto určení prostě zbaven. (Jaké terminologie *in concreto* by se přitom použilo, to je již jiná otázka.) K podobnému rozlišení jak se zdá někdy cílí víceméně intuitivně - bez pojmového zobecnění - i sama praxe při recipování a posuzování děl, a to například v literární kritice.

Nedělejme si však vůbec naději na to, že se navržená pojmová disociace mezi osobností a non-osobností v literární vědě ujme. Dosavadní terminologický úzus je již pevně zakotven. A navíc se s pojmem osobnosti operuje ve velmi širokém významovém rozsahu, tudíž i v onom axiologicky spíše neutralizovaném. Například moderní psychologie si počíná právě takto, definujíc osobnost (přirozeně jinak chápanou než osobnost v podobě "signifié" celkového znaku) jako individuální jednotu člověka jakožto psychologického celku, s organizovanou celistvostí psychického života. Nejde však o tuto otázku, koneckonců zřejmě podružnou, ale o problém důležitější také z hlediska sémiotického a noeticko-ontologického vůbec. Věc se týká vlastního vymezení, bližší konkretizace oné osobnosti-signifié v díle, jejího dalo by se říci významového "nasycení", míry její sémantické "husoty". S tím pak dále souvisí i vztah mezi tímto konstruk-

tem a mezi empirickým původcem díla, psychofyzickou osobou autorovou. Dráždivou otázkou je přitom vzájemné, oboustranné "promítání" jednoho fenoménu do druhého.

v uvedených souvislostech se však začínají původní a dnešní, nově vytvářené koncepce v rámci Pražské školy spolu s její zatím poslední následovnickou generací odlišovat, ne-li v leccems rozcházet, byť jsou podržována prvotní, nejobecnější východiska. Platí to i pro porovnání tezí J. Mukařovského z konce 30.let a ze 40.let s tím, jak postupuje ve své již citované monografii M.Červenka. Rozdíl je tu patrný a symptomatický: Co bylo v teorii moderního klasika třeba jen v zárodku nebo naznačeno, je nyní u "žáka" ze zavinutého stavu rozvíjeno, domýšleno a obohacováno, mimo jiné také o podněty přicházející odjinud. Jsou doplňována a blíže určována místa předtím nevyplněná. Od globálních výměrů - například znaku vůbec - se jde k diferencované typologii znakových druhů a jejich fungování v literárním díle. (To ostatně s uznáním zhodnotil již Wolf-Dietrich Stempel ve svém impozantním úvodu Zur literarischen Semiotik Miroslav Červenkas k německému vydání autorovy knihy - nebylo o Červenkovi věru napsáno nic lepšího a důkladnějšího!)

Tento proces rozvíjejícího se a obohacujícího se poznání vykrytalizoval právě v Červenkově práci, znamená zároveň ve svých výsledcích určitý výběravě příbuzný kontrast vůči tomu, jak zhruba před čtyřiceti let chápal Mukařovský onen subjekt obsažený ve struktuře díla, kolem něhož se točí

i naše marginální úvaha. Takový kontrast - ne však holý protiklad - by snad mohl být opsán jako rozdílnost dvou kontaktních interpretací s posunutými teoretickými koncepcemi. Na jedné straně je subjekt v díle vlastně zeschematizován a dalo by se říci, že je v jistém smyslu vyprazdňován, proměňován v jakýsi bezrozměrný bod, z něhož pohled na původcovského hybatele dílem projektovaného vychází. To je případ řešení navrženého Mukařovským, který ne náhodou mluví v roce 1937 o "abstraktním" subjektu (Individuum v umění, cit. dílo). Ten mu je "jen" bodem, z něhož lze strukturu díla přehlédnout, obsáhnout jedním pohledem. Ve své údajné abstraktnosti není tedy tento subjekt nějak blíže určován, konkretizován, zůstává Mukařovskému potencialitou v podobě vnitřního centrálního aspektu. Umožňuje totiž promítnout konkrétní autorské nebo recipující individuum dovnitř do výstavby díla, dalo by se s Červenkou dodat, že do jeho významové struktury. Přičemž však subjekt díla - což je samozřejmé - nelze do slova a do písmene ztotožnit s žádnou z těchto faktických daností, s realitou autora nebo vnímatele vně struktury.

O několik let později Mukařovský tuto svéráznou sublimaci, toto "odpaření" subjektu v díle prezentuje ještě výrazněji. Mluví o něm sice méně přesně jako o "autorské osobnosti" (popřípadě jako o osobnosti, jak se v díle projevuje), silněji však vyzvedává jeho nevlastní, odvozený modus existence. A představuje jej dokonce jako "pouhý stín", "pouhý

odraz" struktury díla do vnímatelovy mysli (Individuum a literární vývoj, 1943-1945, cit. dílo). Tuto funkci plní v tehdejší koncepci Mukařovského globálně pojatá struktura díla, blíže necharakterizovaná. Vůči ní se pak ovšem podobná vrženost nebo odrazovost musí vyznačovat odvozeností, druhotnou jevovostí, jakousi epifenomenalitou. Jako kdyby abstraktní subjekt vystupoval ve funkci lunárního bodu zářícího pouze odraženým, tj. nevlastním světlem. Takové přirovnání se skoro nabízí, zvláště když Mukařovský vyvodil ze svého tehdejšího pojetí další důsledek působící dnes až radikálně (s nímž by asi Červenka souhlasit nemohl). Totiž že tento "stínový" subjekt v díle obsažený a jím se projevující - ona tzv. autorská osobnost - není pro teoretické zkoumání zajímavý, nemá své vlastní náplně. Neobsahuje prý nic, "co by nemohlo přesněji být vyjádřeno objektivním popisem a rozbořením díla samého" (Individuum a literární vývoj, cit. dílo). Nechejme stranou možné kritické připomínky k formulování této myšlenky. Důležitá je za první její premisa a za druhé a hlavně vyvozený závěr. Výchozím předpokladem je teze o imanentní, autogenní existenci subjektu díla ve struktuře díla samého. Z ní je tento subjekt - i tak se to dá říci - odvozován, jsa pokaždé produktem příslušně zaměřených operací při čtení, chápání a interpretaci textu, také ovšem při jeho vědeckém poznání. Takové "interiorizaci" je tudíž poddán a v celé sérii kroků je skládán do podoby integrujících se odkazů na onen ústřední bod (u Červenky: princip)

hybatele-původce nakonec hypostazovaného.

Také Červenka se drží základního předpokladu strukturní imanence, avšak jinak již podaného a konkretizovaného. Osobnost díla-signifíe díla jakožto celkového znaku je mu jak víme komplexním sémantickým fenoménem. Pozornost se zde tedy obrací k výsledku vrstvicích se a vzájemně ze sebe "vyrůstajících" významových souborů, k produktu hierarchicky se vršících operací v sémantické výstavbě díla. A tak můžeme za novum Červenkova zkoumání považovat v tomto případě promyšlenou a důslednou sémantizaci. Dále se ovšem mezi Mukařovským a Červenkou začínají projevovat rozdíly také v pojetí i dosažených výsledcích při analýze subjektu díla, a to ještě výrazněji a leckde i kontrastně. Badatelský postup u jednoho z předních představitelů dnes zatím poslední generace Pražské školy by se dal zhruba opsat asi takto: Od abstraktního subjektu vybaveného u J.Mukařovského jen stínovou, odvozenou existencí, zeschematizovaného v nazírací bod a tím významově vyprázdněného vede zkoumání v práci M.Červenky k novému pojetí tzv. osobnosti jakožto významového korelátu (plus koncentrátu) díla, završujícího hierarchicky jeho sémantickou výstavbu. Tady se ovšem obě koncepce rozcházejí. Heslovitě by se snad mohlo říci, že sémantika subjektu díla u Mukařovského je při srovnání relativně "chudá", kdežto u Červenky je "bohatá", jsouc založena právě na dynamickém vyplňování a konkretizaci onoho svorníku významové výstavby díla, jímž má být

příznakově vyznačená (indiciální) osobnost. Takový až zdůrazňovaný strukturální (lépe: neostrukturální) "personalismus" sui generis může až překvapovat, rodí-li se v dílně spjaté bytostně s vědeckou tradicí, s paradigmaty českého strukturalismu, a prošlé vyučením u ruských formalistů, ale také Ingardenovou teorií slovesného díla a jeho vrstev.

Bude proto záhodno doložit o něco podrobněji Červenkovovo pojetí z pramene samého, z textu knihy. Předem je však třeba poznamenat, že se v této souvislosti opírá její argumentace o specifické sémiotické vymezení osobnosti (tj. subjektu díla). Ta totiž funguje jako komplexní význam (signifié) indexového znaku neboli příznaku, za nějž je považováno dílo v podobě tzv. celkového znaku. A naopak preferované postavení této osobnosti ve výstavbě, její dynamická sjednocovací potence a vše, co je jí přiřítáno, to vše je z druhé strany motivováno právě její obecně řečeno příznakovostní relací, její indexovostí. Totiž tím, že funguje - aspoň z Červenkovy hlediska - jako "indexově značené" ("při-značené") ve vztahu k "indexově značícímu" ("při-značujícímu"), tj. jinými slovy k literárnímu dílu coby celkovému znaku. Ale to je již další a vůbec ne lehký problém k rozlousknutí, ač se zdá, že byl vyřešen. Je to dejme tomu Červenkův kruh, circulus Czerwenkii... Teď jde zatím o to, co všechno bylo do tzv. osobnosti v díle vloženo, co vše s sebou nese a co teoretikovi takto "privilegována" znamená:

"/.../ können wir sagen, daß die Bedeutung, das Bezeichnete, das 'signifié' des literarischen Werkes als eines ganzheitlichen Zeichens die Persönlichkeit ist.

Die Hauptursache dieser Eingrenzung sehen wir darin, daß die Persönlichkeit als Bedeutungskorrelat des Werkes uns auch ^{bei} einem zusammenfassenden Blick auf das Werk ermöglicht, nichts von dessen inneren Reichtum und seiner Mannigfaltigkeit zu eliminieren. Jeder beliebige Teilkomplex von Bedeutungen ist, ob durch Vermittlung übergeordneter ganzer Komplexe, oder direkt, an der Konstitution dieses hierarchisch höchsten Komplexes beteiligt. Die Vielfalt der Definitionen, Unterscheidungen und Beziehungen aller Schichten des Bedeutungsaufbaus des Werkes reproduziert sich in der Vielfalt ihrer Ergebnisbedeutung. Es ist schwierig, sich ein anderes ästhetisches Objekt als die Persönlichkeit vorzustellen, das unserer vorhergehenden Forderung, bei der Abgrenzung der Bedeutung des Werkes nicht seinen Reichtum zu mindern, entsprechen könnte."

A hned poté se v textu výmluvně a plasticky předvádí ono integrující zaměření na osobnost-signifié, ona dynamická intence (dědictví po Mukařovském) prostupující všemi významovými soubory díla:

"Die Bedeutungskomplexe, die die Bedeutung des Werkes bilden, erfahren bei ihrer Interpretation in Richtung auf eine zusammenfassende Bedeutung der 'Persönlichkeit' vielfältige Umgruppierungen. Die einzelnen Komponenten des

Bedeutungsaufbaus erhalten neben ihren Funktionen bei der Konstruktion der abgebildeten Welt, des lyrischen Subjekts u. ä. die Aufgabe, über den Urheber des Werkes auszusagen. Die einmal geschaffene Hierarchie wird neu organisiert; das Motiv, das die literarische Fiktion mitbildet, wird gleichzeitig zum Beleg der entsprechenden Lebenserfahrung, die das Motiv aufzeichnen, unter den übrigen möglichen Motiven auswählen und gerade in dieser Beleuchtung vorstellen konnte. Das übernommene oder parodierte literarische Verfahren legt Zeugnis über eine bestimmte Stellung in der Tradition und die ästhetische Einstellung, die im vorliegenden Fall zugrundeliegt. Die stilistischen Kompositionsmittel verweisen auf den Sprecher, der sie aus dem Komplex aller möglichen Mittel ausgewählt und dadurch seine individuellen Präferenzen bekundet hat. So werden aus den Zeichen der unterschiedlichsten Typen auf dieser höchsten Ebene Indices, und das Bedeutungsgeschehen im literarischen Werk eröffnet sich aufs neue, bekommt eine neue Dynamik.

Die Persönlichkeit geht also nicht als einfache Zusammensetzfigur aus einem Baukasten einzelner Bedeutungskomplexe hervor, sondern als Prinzip ihrer dynamischen Vereinheitlichung als Summe von Erlebnissen, Kenntnissen, schöpferischen Fähigkeiten und Vorlieben, denen man das einzelne Werk zuordnen kann, als menschliches Bewußtsein, das gegebene Bedeutungskomplexe in gegebenen Beziehungen konzipieren und verwirklichen konnte."

Celé toto pojetí se svou důmyslnou a subtilní argumentací však není zcela nezranitelné. Stojí totiž a padá se souvztažností dílo-celkový znak jako příznakové signifiants : osobnost jakožto příznakové signifié. Zproblematizuje-li se první člen uvedené souvztažnosti, začíná ztrácet *raison d'être* i její druhý člen, což platí i naopak. Tzv. Červenkův cirkulus by pak byl ohrožen ve své jinak až elegantní přesvědčivosti. A to vše zase nutí k pídívě úvaze nad jeho odpovědí na otázku po zvláštním sémiotickém charakteru díla v podobě celkového znaku. Navíc se nabízí i možnost jisté kritické revize ne snad kvůli neplodnému popírání, nýbrž právě jen jako reakce vzbuzená dráždivým podnětem, tj. inspirativní produktivností, konceptuální mohutností - potenci - teoretikova díla. Červenka usuzuje hned *ab ovo* takto a právem: Je-li literární dílo tvořeno znaky, je ve svém celku také znak. Leč taková charakteristika sama nestačí, musí být konkretizována. Neboť jakého druhu je význam takového celkového znaku, co a jak označuje? V odpovědích na takto položenou Červenkovu otázku se však mohou názory a koncepce lišit, neshodovat. Podobnému a vůbec ne nešťastnému osudu zřejmě neujde ani opravdu nový a originální (v kruhu Pražské školy) symptomatologický výklad díla jakožto globálního znaku-indexu, směřující k tomu, co tu bylo jen výpomocně, aproximativně označeno za svébytný neostrukturalní "personalismus" . (Možná, že zvláště poslední termín není zcela adekvátní, ale budiž nám to odpuštěno...)

Již W.-D.Stempel ve své úvodní studii upozornil aspoň

okrajově na to, že nastolení osobnosti v podobě významového korelátu (signifié) díla-celkového znaku představuje "tvrdou konsekvenci". Ta sice vyplývá z předchozích teoretických premis, leč mohou proti ní být vzneseny i námitky. Možných konkrétních pochyb týkajících se takto vymezené příznakové sémantiky osobnosti se již německý autor nedotkl. Zcela spravedlivě a uznale ocenil Červenkovu novu v české strukturální literárněvědné škole, jeho operování se všemi typy znaků a nanejvýš pak s třídou příznaků, indexů. (Ty u Mukařovského vůbec nenajdeme – aspoň ne in theoria.) Zásadní výhrady zato vyslovil Květoslav Chvatík ve své knize Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte (Mnichov 1981). Červenkův pokus o interpretaci literárního díla jako indexového znaku autorovy osobnosti je mu "nepřesvědčivý". V tomto pojetí se podle Chvatíka prý zřetelně hlásí o slovo zkušenosti z poetiky lyrického básnictví. (Což mluví na Červenku jako poetologa a versologa, ne-li nepřímo jako na písničáka básníka.)

Takový argument ad personam tu budiž odsunut stranou. Hlavní Chvatíkova výtku však mluví proti tomu, že se Červenka oklikou přes strukturální zdůvodňování vrací údajně k vlastně již překonanému nazírání na dílo jako "bezprostřední" symptom osobnosti. Tady ovšem nesouhlas vyplývá z jistého nepochopení: o nějaký indiciálně bezprostřední vztah mezi dílem a osobností u Červenky vůbec nejde. Osobnost dílem konstituovaná je u něho výsledný čistý významový

Nejde přirozeně o to šmahem zamítnout nebo naopak bez rozmyšlení přijmout Červenkův konstrukt osobnosti spolu s indiciální vazbou mezi ní a dílem jakožto celkovým znakem. Přístup "zvnějšku" - opřený o jinou, odlišnou přímo teorii tohoto vztahu - je jistě možný. Nepřispěje však příliš k vnitřní, imanentní kritice spojené s pochopením i s důsledným domyšlením pojetí předestřené v knize Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks. Pokus o takový zatím první krok k rozumějícímu a kritickému výkladu by měl být učiněn. I za cenu toho, že za ním nebudou hned následovat kroky další, že se tedy slibná problematika jen poodkryje...

Nuže, bude třeba položit hned zpočátku otázku zcela základní. Zda totiž typ příznaku, indexu samého je vůbec s to "unést" všechno to, čím je u Červenky indiciální významový kondenzát doslova zatížen, obtěžkán. Odpověď je stručná: není to dosti dobře možné v oné maximální míře, jak si ji Červenka představuje. Sémantická potence nebo jinak řečeno významový akční radius příznaku (indexu) je ve srovnání s nemotivovaným znakem (symbolem v označení Peircově) specificky omezen, máje však svou vlastní kvalitu a funkci. Ale u Červenky svědčí jednotlivé soubory významů ve výstavbě díla na jedné straně třeba o životní zkušenosti, o postoji k literární tradici, o estetickém zaměření, o mluvčím vybírajícím si určité stylistické prostředky atp., na druhé straně pak v celistvosti vypovídají také o osobnosti, nyní jakožto principu dynamického sjednocování sémant-

tických komplexů a navíc také o ní jakožto sumě "zážitků", "poznatků", "tvůrčích schopností" a "zálib". A vzato zcela obecně, osobnost v Červenkově vymezení se tu projevuje v podobě "hypotetického subjektu" mnoha aktů kreativní volby, z nichž bylo dílo vytvořeno. Subjekt díla se tak Červenkoví ukazuje jako "mluvčí" par excellence. Dostává podobu hypostazované funkce "být původcem výpovědi" a stává se základním, koncentrovaným a potencovaným činitelem lidské komunikace. Avšak v těchto případech jde o různě segmentované komplexy signifié nebo o jeho aspekty o nestejném stupni významové obecnosti a nelze je všechny bez rozdílu přiřadit jen k jednomu typu vztahu mezi označujícím a označovaným. Zde je jádro problému, jeho neuralgický bod - a to aspoň z hlediska, na něž jsme se omezili.

Osobnost jako syntetické signifié je u Červenky výslednicí, do níž se skládají a slévají dílčí významové komplexy složky ve výstavbě díla. Jak již naznačeno, vykazují se tyto komplexy a složky rozdílnými stupni významového zobecnění nebo jinak pojato sémiotické potence. Takto nazíráno se pak ovšem osobnost-signifié nebude již jevit jako jeden jediný, nekombinovaný typ znaku, tedy pouze jako příznak zvláštního druhu. U Červenky je to totiž vlastně "auto-index", neboť jde jak víme o čistý korelát významové výstavby díla: "Das Werk als Zeichen ist demnach ein Indiz, das in sich selbst das trägt, was durch es indiziert wird; es ist ein auf den Indizialcharakter selbst ausgerichteter Index" (M. Červenka, cit. dílo). Taková sebe-příznakovost může sice

vyvolat další otázky nebo i námitky, leč zůstaňme u našeho již vymezeného problému. Napřed jde o to, že indexy nemohou samy plnit také funkci nemotivovaných znaků-symbolů a jejich tzv. konvenčností. To již dobře věděla klasická sémiotika Ch.S. Peirceho, jehož myšlenky dobře poznal již R.Jakobson, využívaje je pro strukturální lingvistiku. Znak-symbol má podle toho obecný význam, označuje druh věci, ne žádnou jednotlivinu. A je sám "druhem", tj. třeba slovo má povahu obecného pravidla plněního podle Jakobsonova výkladu Peirceovy myšlenky svou významovou funkci jen prostřednictvím různých případů, na něž je aplikováno, podržujíc si svou identitu. Základem symbolického znaku je tudíž obecný zákon, kdežto naopak index se svým "hic et nunc" je konstituován faktickou, uvědomovanou souvislostí mezi označujícím a označovaným. (Srov. R.Jakobson, Hledání podstaty jazyka, ve sborníku 12 esejů o jazyce /překlad 51.čísle revue Diogène: Problems of Language - Problèmes du langage, 1965/, Praha 1970.)

Mají však jen toto příznakové ustrojení například všechny velmi obecné a nejobecnější představy o subjektu díla, ony významové "osobnostní" komplexy o vysoké míře odtažitosti, které jsou zároveň společné pro celé skupiny, třídy a rody děl a nakonec pro všechny literární výtvoary? Tak třeba subjekt v podobě mluvčího par excellence a původce výpovědi v případě jakéhokoli díla (tj. subjekt vůbec) je sice spojen motivovanou souvislostí s dílem-stopou, v tomto určení však jen skoro prázdnou, nevyplněnou. Ale zároveň má subjekt díla povahu obecného významu (o různém stupni této obecnosti) neseného ne již příznakem, nýbrž

vlastním, nemotivovaným znkem. Tento typ významu je ovšem založen jinak, totiž na instituované, tzv. konvenční souvislosti mezi označujícím a označovaným, jež podléhá jistému pravidlu. Tak tedy dochází ke kombinaci nebo jinak vyjádřeno k překrývání, prorůstání indexu se symbolickým znkem a vzniká příznakový znak-symbol. Červenka přiřadil osobnost-signifié k dílu, jež jako tzv. celkový znak má podle něho povahu příznaku. Rozvedeme-li i revidujeme-li toto určení z hlediska kombinovaných funkcí znaků různých tříd, bude dílo v uvedené souvislosti (v poměru k osobnosti) oním indiciálním znkem-symbolem, ne však čistým indexem. Osobnost (subjekt díla) pak bude jak příznakově indikována, tak i označována v podobě nemotivovaného značení. Její sémantická náplň (integrované signifié) bude tudíž spoluurčována také na základě konvenčních, normovaných a v systému uvedených pravidel. Ale ta sama již nemohou být pouhým produktem "čtení" ze stop-příznaků osobnosti "otištěných" v díle (v našem případě v jeho významové struktuře).

Uvedená symbióza příznakovosti se symbolickou znakovostí by pak měla platit pro celé vnitřní rozvrstvení osobnosti-signifié odshora dolů, v korespondenci s rozlišením významových komplexů, které k ní "poukazují". Ovšem pokaždé by se to projevovalo - jak se zdá - v různých proporcích obou sémiotických funkcí. Potvrdil by se tak v další oblasti zkoumání teoretický předpoklad Peirceova třídění znaků, zdůrazňovaného a využívaného také již Jakobsonem.

Jde totiž o skutečnost, že dělení znaků na různé druhy ne-
 znamená jejich vzájemné izolování, nýbrž vyjadřuje rozdíl
 jejich místa v relativní hierarchii, tj. převahu některého
 z nich. Tak se k ikonickým znakům mohou družít konvenční
 pravidla ("malířské kódy"), symbolické jazykové znaky mají
 své příznakové a ikonické aspekty atp. Peirce dokonce po-
 chyboval o tom, že by mohl existovat čistý příznak. (O tom
 všem viz výklad Jakobsonův, cit. dílo.) Že se tady otevírá
 slibná perspektiva také pro zkoumání významové výstavby
 literárního díla a znakové participace na ní, je očividné.
 Dalo by se to koneckonců doložit i mnoha výsledky, jež
 objevně přinesla Červenková aplikace znakové trichotomie
 peirceovské ražby.

Vrátíme-li se na závěr k předestřenému již příkladu nej-
 obecnějších významových představ o subjektu díla, potvrdí
 se v tomto případě potřeba příznakové i symbolicky znakové
 interpretace. Vezměme si pro dokreslení třeba dvě básně,
 z nichž se jedna bude trpně držet veršovníckého kánonu
 řekněme Hálova typu, kdežto druhá bude plodem surrealis-
 tického "automatického psaní". Z toho nejobecnějšího hle-
 diska budou oba texty pro recipienta indikovat - rozumí se
 příznakově - zase jen velmi obecný význam (tj. příznakový
 význam) -, totiž že jsou produktem operací provedených sub-
 jektem výtvoru, oním mluvčím par excellence, jenž se vyje-
 vuje jako hypostazovaná funkce být původcem výpovědi. Ale
 v jednom
 v případě se do tohoto globálního indiciálního významu
 promítne médiem tradičních veršů zase velmi obecná před-

stava konvencí posvěcené, opravdové autorské osobnosti, etablované a "skutečného" básnění schopné. A naopak za surrealistickým textem bude pocíťován původce, jemuž se ani nepřizná statut kreativní osobnosti, když totiž bude chápán (zvýznamněn) jako abnormální případ "neumějícího" strůjce něčeho, co údajně "skutečným" (tzv.uměleckým) slovesným výtvozem být nemůže, ba ani nesmí. Anebo se přitom výsledný význam subjektu-tvůrce rozpadne a jakoby ztratí, převážili-li u podobných čtenářů představa, že "něco takového" (surrealistického) může klidně napsat kdokoli, tedy také ne-umělec, ne-tvůrce, anebo že jde dokonce o inkonzistentní a nesmyslné blábolení. A tak jedna a táž nejobecnější příznaková indikace "původce výpovědi" je současně sdružena s jeho dvojím různým zvýznamněním, vyplývajícím již z určitého inventáře symbolických znaků, v němž jsou složena pravidla určitých literárních norem a konvencí, popřípadě literární kód.

Na uvádění dalších příkladů tu není místo. Spokojme se proto aspoň poukazem na jinou možnou podporu tohoto projektu díla-celkového znaku jakožto příznakového symbolického znaku ve vztahu k osobnosti. Gruntovní poučení se tu totiž dá čerpat - ale jen v rozvážně dávkované analogii - z Jakobsonova vymezení zvláštní třídy gramatických jednotek, tzv."shifters"(R.Jakobson, Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb, Russian Language Project, Harvard University 1957). Ty jsou obsaženy v jazykovém kódu a spojují v sobě obě funkce: příznakovou i symbolicky znakovou. Patří tak do skupiny "indiciálních symbolů"

("indexical symbols" - "symbol" je tu zase chápán v pojetí Peirceově). Ostatně právě tato Jakobsonova koncepce a hlavně její teoretické, sémiotické zdůvodnění byly také jedním z více podnětů, jež přispěly ke vzniku našeho marginálního uvažování o dílu a osobnosti. Jeho autor je však v řadě první zavázán inspiračním zdrojům plynoucím z díla Miroslava Červenky...

Olegus

Maria Renata Mayenowa

Kłopoty współczesnej poetyki

Chcę mówić o dzisiejszych kłopotach poetyki strukturalnej, tej która została sformułowana w końcu drugiego dziesiątka XX-go wieku w Rosji w kręgu tzw. formalistów i uzyskała swoją kontynuację oraz świadome oparcie o strukturalne językoznawstwo w Czechosłowacji w dziesięcioleciu poprzedzającym drugą wojnę światową. Systematyczna artykulacja jej tez, przynajmniej jej tez najbardziej istotnych i swoistych po sformułowaniu tzw. Tez praskiego koła językoznawczego została dokonana już po wojnie na Zachodzie przez Romana Jakobsona.

Narodowa tradycja w naukach humanistycznych jest zawsze bardzo istotnym modyfikatorem teorii przyjmowanych z zewnątrz. Nie będziemy mówić o tym jakie rodzime kierunki i poszukiwania sprawiły, że przekłady rosyjskich formalistów i czeskich strukturalistów na Zachodzie Europy i w U.S.A. stały się istotne dla kształtowania się strukturalnej poetyki, także na nowych dla niej terenach. Jest rzeczą niewątpliwą, że te przekłady, choć późne i wybiórcze, a przede wszystkim naukowa aktywność R. Jakobsona wywarły wpływ na powstanie szeregu ośrodków zachodnich, na organizację szeregu czasopism poświęconych poetyce strukturalnego typu. Olbrzymi rozwój dyscypliny zbiegł się z rozwojem kilku gałęzi językoznawstwa bardzo dla poetyki istotnych. Setki pozycji liczy teoria tekstu, której nowoczesne początki wskazują na Pragę i znakomite prace V. Mathesiusa. Semantyka języka naturalnego, do niedawna wywołująca wzru-

szenie ramion jako dziedzina nie poddająca się naukowemu opisowi, stała się jedną z centralnych dziedzin językoznawstwa. Wzrost socjolingwistyki i tzw. etnografii mowy pozwolił skomplikować pojęcia językowego systemu i pokazać rolę i charakter gatunków mowy poza tzw. literaturą piękną. Analizy logików i filozofów dotyczące komunikacji językowej pozwalają lepiej opisać semantykę tekstu, zrozumieć tekst w procesie komunikacji. Wreszcie próby rozwoju semiotyki, zawarte już w wysiłkach Rosjan i Przan pozwalają ogarnąć więcej płaszczyzn organizacji tekstu literackiego, lepiej zrozumieć istotę znakowej struktury nie tylko tekstów językowych, ale przede wszystkim właśnie werbalizowanych znakowych organizacyj tkwiących w komunikacie. Rozwój strukturalnej poetyki wydawałby się więc niezmiernie szczęśliwy i bogaty. Jednocześnie jednak zaczęły się ukazywać głosy polemiczne wobec tej jej tradycji, o której mówiliśmy dotychczas.

Głosy te powinny cieszyć. Powinny kazać uprawiającym tę dyscyplinę od lat znów przejrzeć jej podstawowe tezy i wprowadzić ewentualne korekty, lub w jakiś inny sposób ustosunkować się do teraźniejszości, płynącej z tych samych najogólniejszych gustów epistemologicznych. Powinny też zaniepokoić. W każdym razie powinny wywołać reakcję, próbę własnych przemyśleń.

Potrzeba takich przemyśleń w pokoleniu młodszym na Zachodzie okazała się bardzo silna, skoro znane holenderskie czasopismo "Poetics" poświęciło przyszłości dyscypliny cały numer (t. VIII, z. 6, grudzień 1979), wydawane zaś

przez Instytut Poetyki i Semiotyki Uniwersytetu w Tel-Aviv czasopismo pt. "PTL" w swoim pierwszym numerze (1976) zamieściło artykuł R. Posnera pt. Poetic communication vs. literary language: The Linguistic Fallacy in Poetics, który wyraźnie uderza w jedno z podstawowych założeń poetyki strukturalnej.

By ocenić wartość polemik i ich ewentualny wpływ inicjujący korektury i wzbogacenia trzeba sobie przypomnieć teoretyczne tezy stanowiące podstawy tej wersji poetyki strukturalnej, która została w sposób najbardziej systematyczny wyartykułowana, a mianowicie tej wersji, która jest dziełem R. Jakobsona. Mamy tu przecież do czynienia nie tylko z teoretycznymi formułami ale i z licznymi analizami, które mogą stanowić empiryczne uzasadnienie teoretycznych tez.

Centralnym pojęciem tej poetyki jest tzw. poetycka funkcja języka, przejawiająca się w takiej budowie wypowiedzi, która skierowuje uwagę odbiorcy na samą wypowiedź (dla niej samej). Poetyka zaś jest częścią językoznawstwa wzgl. dyscypliną językoznawczą, która opisuje sposoby działania funkcji poetyckiej na językową strukturę tekstu, w którym się ona przejawia.

Funkcja poetycka, jak zresztą wszystkie inne wyróżnione funkcje języka nie jest własnością tylko jakiejś wydzielonej grupy tekstów, istnieje w każdej wypowiedzi ludzkiego języka. Tyle, że w niektórych wypowiedziach jest podporządkowana innym funkcjom, w niektórych zaś jest dominująca. Te właśnie wypowiedzi, w których ta funkcja jest dominująca stanowią najbogatszy materiał dla opisu sposób jej

działania. Ale należy pamiętać: "każda próba zredukowania funkcji poetyckiej do poezji lub ograniczenia poezji do funkcji poetyckiej byłaby mylącym uproszczeniem. Funkcja poetycka nie jest jedyną funkcją sztuki słowa lecz tylko jej dominantą, funkcją determinującą, podczas gdy w każdej innej słownej aktywności funkcja ta jest składnikiem pomocniczym, dodatkowym [...]. stąd językoznawstwo zajmujące się funkcją poetycką nie może się ograniczyć do pola poezji"¹.

Działanie funkcji poetyckiej w wypowiedzi nie polega na doborze tych lub innych sposobów wyrazu. Bogactwo tropów, figur retorycznych i podobnych zjawisk może stanowić wyróżnik określonej historycznej poetyckiej szkoły, lecz nie stanowi wyróżnika tekstów o dominującej funkcji poetyckiej w ogóle. Tego świadomi byli formaliści prawie od początku ich aktywności, tego też świadomi byli czescy strukturaliści. Funkcja poetycka przejawia się w głębokich zmianach struktury wewnętrznej samego znaku językowego. Przede wszystkim "Ta funkcja wzmacniając odczuwalność (palpability) znaków pogłębia podstawową dychotomię znaków i przedmiotów"². Za rozluźnieniem więzi referencjalnej idzie jako skutek owego rozluźnienia wzmocnienie wewnętrznej relacji między signans a signatum. Wzmocnienie tej relacji sprawia, że w tekstach o dominującej funkcji poetyckiej wybór elementów-znaków, z których się buduje tekst jest dokonywany nie tyle ze względu na stosunek znaku do jego referenta ile ze względu na stosunek znaku do innych znaków.

Nacisk funkcji poetyckiej powoduje też zmianę stosun-

ku między signans a signatum. "Cechy dystynktywne i ich współwystępujące po sobie wiązki (fonemy i sylaby) różnią się od wszystkich innych elementów języka brakiem ich własnego, bezpośredniego znaczenia. [...] I ta tylko pośrednia charakterystyka jest ich jedyną wartością tak długo, jak długo język jest rozpatrywany w swoich wąsko racjonalistycznych użyciach.

Ale każda cecha dystynktywna opiera się o opozycję, która rozpatrywana poza podstawowym i konwencjonalnym użyciem języka jest nosicielem ukrytych synestetycznych asocjacji, a zatem bezpośredniego odcienia semantycznego. Ta bezpośredniość znaczenia cech dystynktywnych zyskuje autonomiczną rolę w mniej lub bardziej onomatopeicznych warstwach zwykłego języka. Zwykły stosunek przyległości między dźwiękiem a znaczeniem ustępuje miejsca stosunkowi podobieństwa [...]. Poza konwencjonalnymi stosunkami thesei taka bezpośrednia semantyzacja dźwiękowego kształtu wchodzi w grę.

I ta właśnie »gra« i mitopoetycka transformacja języka pomaga dynamizować autonomiczny semantyczny potencjał cech dystynktywnych i ich zespołów. Poezja jako celowa, mitopoetycka gra jest najpełniejszą uniwersalną syntezą podobieństwa i przyległości."³

Trzeba zatem pamiętać, określając swój stosunek do poetyki takiej jaką sformułował i poparł analizami N. Jakobson, że funkcja poetycka, która przejawia się w rozmaitych tekstach nie zaliczanych do poezji, w poezji zaś, nie wykluczając innych funkcji, uzyskuje rolę dominanty, powo-

duje daleko idące zmiany podstawowych relacji wewnątrz językowego znaku, a mianowicie zmianę relacji między znakiem a referentem oraz zmianę relacji między signans a signatum.

R. Jakobson stawia przed sobą pytanie o empiryczne rozpoznawanie obecności funkcji poetyckiej w tekście. "Co jest empirycznym językoznawczym kryterium funkcji poetyckiej? Zwłaszcza co jest konieczną inherentną właściwością każdego poetyckiego tekstu?" Odpowiedź na to pytanie każe przywołać podstawowe operacje tekstotwórcze: operację wyboru właściwego elementu z zespołu elementów ekwiwalentnych i ułożenie ich na osi przyległości. Otóż wypowiedź o dominującej funkcji poetyckiej charakteryzuje to, że zasada ekwiwalencji działa także na osi kombinacji (przyległości). Ekwiwalencja staje się podstawowym sposobem budowania szeregu. Ta teza łatwa jest do pokazania na poziomie prozodycznym a nawet i semantycznym budowy wiersza. Ona jest podstawą poszukiwania w tekście o dominującej funkcji poetyckiej wewnętrznych ekwiwalencji i opozycji semantycznych, działających tylko w tym właśnie tekście. Ta właściwość tekstu pozwala odnaleźć siatkę nowych, swoistych znaczeń, lub ściślej sugestyj semantycznych. Ona staje się wyrazista także w wykorzystaniu i rozkładzie kategorii gramatycznych języka, a więc jego najbardziej wewnętrznej struktury. Teksty o dominującej funkcji poetyckiej, budujące swoją wewnętrzną siatkę sugestyj muszą podkreślać i faktycznie podkreślają swój początek i koniec. Są w swoisty sposób autonomiczne. Ta autonomiczność nie stawia ich jednak poza kontekstem kulturalnym epoki. To zwłaszcza szkoła

praska z całą siłą podkreślała, że każdy tekst poetycki odbieramy (rozumiemy) na tle norm języka literackiego i na tle tradycji poetyckiej, którą on potwierdza lub, której się przeciwstawia. To specyficzne zamknięcie tekstów o dominującej funkcji poetyckiej (specyficzne tj. takie, które pozwala rozumieć ich wewnętrzną strukturę nie wychodząc poza wiedzę o języku) narzuca im charakter wyrażen cudzysłowowych.

Jest rzeczą oczywistą, wskazuje na to większość analiz uczonego, że teoria tak zbudowana ma za swój główny przedmiot teksty o wyrazistej organizacji prozodyjnej, wiersze. Autor nie sądzi jednak by jego tezy miały nie obejmować tzw. prozy artystycznej. Kilkakrotnie podkreśla jej znacznie większą złożoność i wynikającą stąd znacznie większą trudność analizy.

Poetyka rozumiana jako część językoznawstwa, w tej teorii miałaby odpowiadać na pytanie, jakie konsekwencje w danym tekście powoduje funkcja poetycka, ale także i na pytanie jaki jest hierarchiczny układ wszystkich funkcji w danym tekście.

Głosy współczesnych krytyków uderzają przede wszystkim w pojęcie języka poetyckiego. Ale tu polemika wydaje się raczej nieporozumieniem. Zacytujmy dwa z tych, zresztą charakterystycznych, głosów; kwestionują one specyficzność literatury i literackości (poetyckości): "Na którymkolwiek poziomie rozpatrywalibyśmy literaturę posiada ona wspólne właściwości z innymi paralelnymi aktywnościami. Przede wszystkim frazy tekstu literackiego dzielą większość swo-

ich cech charakterystycznych z wszystkimi innymi wypowiedziami; ale nawet ich właściwości uchodzące za specyficzne znajdujemy w grach słów, wyliczankach, wyrażeniach alegorycznych itp. [...] Na płaszczyźnie organizacji tekstu poemat liryczny dzieli pewne właściwości z wypowiedziami filozoficznymi, inne z modlitwami i zaklęciami. Opowiadanie literackie, wiadomo, jest bliskie opowiadaniu historyka, dziennikarza, świadka [...]”⁴. Tę samą tezę wygłasza A. Teun van Dijk. Powtarza się ona w niektórych rozprawach amerykańskich. Polemika z koncepcją poetyki takiej jaką formułuje R. Jakobson jest, oczywista, możliwa, ale nie wydaje się by była możliwa od tej właśnie strony specyficzności poetyckości, ponieważ poetyckość w tej koncepcji przekracza znacznie klasę tzw. poezji czy literatury pięknej i znakomicie ogarnia gry słów, wyliczanki, niektóre wypowiedzi filozoficzne, modlitwy i zaklęcia. Od tej strony, wydaje się, polemiki prowadzić nie można. Podnoszone są przecież i inne zarzuty.

Pewnym wariantem poprzednio wymienionych zarzutów jest stanowisko R. Posnera⁵. Sądzi on, że istotą estetycznej komunikacji jest zdolność dezautomatyzacji, która tkwi w strukturze znakowej tekstu. Pojęcie zaś języka, także języka poetyckiego, jest ex definitione pojęciem systemu całkowicie skodyfikowanego. Punkt widzenia Posnera mija się z wykładem poglądów R. Jakobsona, który sądzi, że całkowita kodyfikacja materialnych jednostek języka nie przekracza poziomu leksemu w którymkolwiek z użyc języka. Syntagmy i wypowiedzenia są skodyfikowane tylko jako ogóln-

ne matryce i modele kombinacji (budowy szeregu), całe wypowiedzi, teksty są znakami niekodyfikowanymi, lub kodyfikowanymi w bardzo niewielkim stopniu. Ale pominąwszy stopień kodyfikacji wypowiedzi pojęcie poetyckiego języka, z którym polemizuje Posner jest wyraźnie zupełnie inne niż to, którym operuje Jakobson. Otwarte pozostaje pytanie o charakterze raczej terminologicznym, co nie pozbawia go pewnej wagi: Czy należy mówić o języku tam, gdzie się wychodzi poza kod sensu stricto i przedmiotem zainteresowania stają się raczej rozmaite typy użycia języka?

Pozostawiając tę sprawę na razie na boku przechodzimy do innego typu polemiki z tak sformułowanim przedmiotem poetyki, jej centralnym pojęciem i przynależnością do ogólniejszej dyscypliny.

W tymże zeszycie "Poetics", z którego pochodził głos Todorova znalazł się głos R. Chmanna, amerykańskiego językoznawcy, znanego także u nas z interesujących propozycji w zakresie stylistyki⁶. Chmann chciałby od poetyki odpowiedzieć na pytanie czym jest literatura piękna, która jest uznawana tradycyjnie za przedmiot jej badań. Poetyckość w rozumieniu R. Jakobsona może mogłaby pozwolić odpowiedzieć na pytanie czy dany tekst należy do literatury czy nie, po jego jakże skrupulatnym zbadaniu. Tymczasem na ogół każdy z nas wie, czy ma do czynienia z tekstem literackim, czy innym zanim zacznie jego lekturę. "Przed wszystkim patrząc na rzecz synchronicznie: odbiorcy nie stają zwykle przed koniecznością decyzji na podstawie wewnętrznych właściwości czy dany nienacechowany tekst jest literaturą czy

ne matryce i modele kombinacji (budowy szeregu), całe wypowiedzi, teksty są znakami niekodyfikowanymi, lub kodyfikowanymi w bardzo niewielkim stopniu. Ale pominąwszy stopień kodyfikacji wypowiedzi pojęcie poetyckiego języka, z którym polemizuje Posner jest wyraźnie zupełnie inne niż to, którym operuje Jakobson. Otwarte pozostaje pytanie o charakterze raczej terminologicznym, co nie pozbawia go pewnej wagi: Czy należy mówić o języku tam, gdzie się wychodzi poza kod sensu stricto i przedmiotem zainteresowania stają się raczej rozmaite typy użycia języka?

Pozostawiając tę sprawę na razie na boku przechodzimy do innego typu polemiki z tak sformułowanym przedmiotem poetyki, jej centralnym pojęciem i przynależnością do ogólniejszej dyscypliny.

W tymże zeszycie "Poetics", z którego pochodził głos Todorova znalazł się głos R. Ohmanna, amerykańskiego językoznawcy, znanego także u nas z interesujących propozycji w zakresie stylistyki⁶. Ohmann chciałby od poetyki odpowiedzieć na pytanie czym jest literatura piękna, która jest uznawana tradycyjnie za przedmiot jej badań. Poetyckość w rozumieniu R. Jakobsona może mogłaby pozwolić odpowiedzieć na pytanie czy dany tekst należy do literatury czy nie, po jego jakże skrupulatnym zbadaniu. Tymczasem na ogół każdy z nas wie, czy ma do czynienia z tekstem literackim, czy innym zanim zacznie jego lekturę. "Przede wszystkim patrząc na rzecz synchronicznie: odbiorcy nie stają zwykle przed koniecznością decyzji na podstawie wewnętrznych właściwości czy dany nienacechowany tekst jest literatura czy

nie. Oni poszukują i kupują powieść, tomik wierszy tak oznaczony, idą do teatru na sztukę bądź na wieczór poezji, lub czytają poezję opublikowaną w literackim magazynie i łatwą do zidentyfikowania dzięki konwencji typograficznej. [...] Odbiorcy otrzymują literaturę instytucjonalnie i konwencjonalnie." W poetyce typu strukturalnego, traktującej tekst jako autonomiczny, widzi Ohmann szkodliwe odcięcie się od autora i czytelnika. Chomski tworząc teorię kompetencji lingwistycznej uznał za jej istotę odpowiedź na pytanie jak posługujący się językiem odróżnia zdania dobrze zbudowane (gramatyczne) od zdań niegramatycznych. Stworzenie analogicznej poetyki jako dyscypliny modelującej kompetencję literacką prowadziłoby do "zmiany pytań o język (i literaturę) na pytania o ludzi i ich twórcze i ponadto systematyczne zdolności, zmiany pytań o przedmiot na pytania o aktywności, zmiany pytań o tekst na pytania o społeczne relacje [...]". Należy sądzić, że Ohmann uważałby taką reorientację poetyki za właściwą, ale widzi jej zasadnicze trudności: "Taka teoria musiałaby uwzględniać wiedzę o wykształceniu i innych źródłach kulturalnej transmisji, o instytucjach publikujących i recepcji, o relacjach władzy i stanie prawnym a także o bezpośredniej pragmatyce literackich działań"⁷. Widząc trudności teoretyczne i niekoherencję dyscypliny, która chciałaby nie odcinać właściwego "społecznego i historycznego kontekstu" od tekstu literackiego Ohmann zostawia otwartą kwestię jak konkretnie taka dosyć amorficzna, ale pożądana poetyka miałaby wyglądać.

Bo nie daje chyba o niej wyobrażenia wcześniejsza rozprawa R. Ohmanna, która próbuje wprowadzić teorię aktów mowy do definicji utworu literackiego. Definicja ta miałaby taki proponowany kształt: "Dzieło literackie jest wypowiedzią, której zdania są pozbawione mocy illokucyjnych, jakie w zwykłych warunkach by im towarzyszyły. Jej moc illokucyjna jest mimetyczna"³. Mimetyczność należy tu rozumieć jako naśladownictwo, tworzenie fikcji autentycznych aktów mowy i całości komunikacyjnych. Wydaje się jednak, że teoria aktów mowy nie wnosi niczego istotnego do tej definicji, ani nie pozwala przeformułować istniejących definicji w sposób ściślejszy czy bogatszy. W tym sensie L. Doležel obrońca strukturalnej poetyki ma rację, gdy podejmuje krytykę tych, którzy oczekują po teorii aktów mowy zasadniczego przeformułowania i wzbogacenia treści strukturalnej poetyki. Nie do pominięcia jest i to, że taka definicja nie daje możliwości empirycznego odróżnienia tekstów o określonych rzeczywistych siłach illokucyjnych od tekstów, w których ta siła jest "mimetyczna", chyba że wrócimy do odróżnień "instytucjonalnych i konwencjonalnych". Ale one nie pozwalają rozstrzygnąć historycznego marginesu zjawisk, które dla danego okresu stają się literaturą choć "instytucjonalnie i konwencjonalnie" do niej nie należą.

Cokolwiek byśmy powiedzieli o pozytywnych propozycjach Ohmanna, krytyka jego jest najbardziej interesująca, ponieważ nie lekceważąc dotychczasowych osiągnięć wskazuje na to, co uważa za istotny mankament teorii tak

lub inaczej w swojej praktyce raczej ergocentrycznych. Z tej krytyki, z tak wyartykułowanej potrzeby widzenia tekstu literackiego jako rezultatu społecznych relacji wynika podkreślenie wagi kontekstu i pragmatycznego charakteru poetyki.

Jest oczywiście nieporozumieniem sąd, że poetyka strukturalna lekceważyła wagę kontekstu. Samo pojęcie kontekstu winno być sprecyzowane. We współczesnych wystąpieniach polemicznych ten brak precyzji uderza bardzo niekorzystnie.

Tynianow, Jakobson a potem Mukařovský rozumieł kontekst - jak sądzę - właściwie jako sposoby werbalizacji lub semiotyzacji doświadczeń występujące poza literaturę. Stąd formuły słynnych tez R. Jakobsona i Ju. Tynianowa /"Nowyj Lef" 1928, nr 12/ mówiące o konieczności: 1. immanentnego studium literatury jako systemu, 2. systemowego studium zewnętrznych w stosunku do niej społecznych szeregów, 3. studium wzajemnych związków między szeregiem literackim a zewnętrznymi wobec niego szeregami jako studium systemu systemów. Realizacją (częstkową) takiego studium jest Ju. Tynianowa Oda jako gatunek oratorski.

W myśleniu tej szkoły, właśnie w latach trzydziestych powstaje świadomość konieczności badań literackiego życia i jego organizacji. To uczniowie Tynianowa - T. Gric, V. Trenin, M. Nikitin publikują w Moskwie w r. 1929 książkę pt. Słowiesnost i kommercja, Tynianow zaś recenzując tę książkę pisze: "Dziś w teorii i historii ro-

syjskiej literatury jednym z najbardziej aktualnych problemów jest problem wzajemnego związku między dziedziną literatury a innymi społecznymi dziedzinami. [...] Rosyjski termin »literackie środowisko« (litieraturnaja srieda) stanowi bardzo poplątany kompleks. Tu należą problemy profesjonalizacji pracy pisarza, problem historycznej roli dyletantyzmu, rynku książki, stosunku między periodykiem a almanachami" ("Slavische Rundschau" 1929, nr 3). Mukařovský zaś pisał w r. 1935: "Jeśli dziś odczuwa się znów potrzebę zbadania związku literatury ze społeczeństwem, które ona wyraża i któremu służy, to nie jest to nawrót do tradycyjnej historii literatury. [...] Każda przemiana, którą chcemy zrozumieć w pełni, powinna być włączona jednocześnie w dwojakie zależności: wewnętrzne i zewnętrzne"⁹. Za zewnętrzne należy uważać "ciągły, podlegający własnym prawom, wewnętrzny rozwój samej literatury", za zewnętrzne to, co wynika z rozwoju całego społeczeństwa, jego poglądów i potrzeb, jego sposobów ich artykułowania także poza literaturą i sztuką w ogóle.

Kontekst, jak zobaczymy, można jednak rozumieć inaczej. Oto autorzy artykułu pt. Speech acts, contexts and valuable ambiguities N. i A. Kasher rozumieją jako kontekst sytuację mówienia i charakter mówiącego implicite zawarte w tekście poetyckim. "Interpretacja poetyckiego utworu to dopełnienie aktu mowy. Niezinterpretowany utwór poetycki to nie jest akt mowy szczególnego poetyckiego rodzaju: to jest akt mowy częściowo dany, lub ca-

ła rodzina aktów mowy, częściowo określona. [...] Najogólniej mówiąc wydaje nam się, że funkcja każdego utworu poetyckiego jest wywołanie rekonstrukcji możliwego interesującego aktu mowy. Skoro utwór poetycki jest tylko wypowiedzią, rozumienie jej przez określenie interesującej sytuacji mówienia w której akt jest mówiony z sukcesem jest twórczą aktywnością." Istotność zwłaszcza dla niektórych tekstów poetyckich odtworzenia fingowanej sytuacji mówienia nie ulega żadnej wątpliwości i jest znana wielu nawet popularnym dawnym analizom¹⁰. W jakim stopniu usprawiedliwiona jest opinia, że utwór poetycki nie jest utworem o szczególnych językowych właściwościach, skoro każdy inny akt mowy albo nie wymaga odtworzenia możliwej sytuacji mówienia dla jego rozumienia, albo ma tę sytuację daną wraz z aktem mowy? Jeśli zaś wszystkie wypowiedzi wymagają takiego odtworzenia, w jaki sposób ta właściwość utworów poetyckich może być ich wyróżnikiem? A już zupełnie nie do przyjęcia wydaje się przekonanie autorów, że "interpretacja nie wymaga jasno i precyzyjnie sformułowanego opisu treści, które chce on [mówiący] przez swój wiersz zakomunikować [...]".

Wraz z wypowiedzią R. Ohmanna i N. i A. Kasheerów wchodzi w pole naszego widzenia to pojęcie współczesnej filozofii języka, które jest określane terminem aktu mowy. To Benveniste przed Austinem zauważył istotną różnicę między takimi wypowiedziami jak "ja jem" a "ja przysięgam", jako aktami mowy o - a teraz już mówimy językiem Austina - o zupełnie różnej sile illokucyjnej. Rozbudowa-

W

na teoria Austina z jej wyróżnieniem performatywów i sformułowaniem "warunków szczęśliwości" komunikacji jest z pewnością tyleż istotna dla semantyki wypowiedzi, co w wielu punktach niejasna i sporna. Sporne jest zatarcie różnicy między performatywami a tzw. konstatywami, sporna jest tak istotna dla teorii sprawa "warunków szczęśliwości" komunikacji. Do tych warunków należy przekonanie mówiącego o prawdzie względnie szczerości tego co mówi. Zatarcie różnicy między kategoriami performatywu a konstatywu wywołało polemikę ze strony Benveniste'a, która jest warta uważnego przemyślenia. "Warunki szczęśliwości" komunikacyjnej w istocie wyłączają literaturę z pola rozważań Austina jako "parazytyczne" użycie języka. Próby zaradzenia temu, jak teza o zawieszeniu mocy illokucyjnej, nie stwarzają sytuacji istotnie bogatszej od teorii quasi-sądów R. Ingardena. Charakterystyczny pod tym względem jest bogaty w pytania artykuł M.-L. Ryan pt. When "Je" is "Un Autre"¹¹, pod tytułem na który by tak chętnie zgodził się R. Jakobson, jako autor tezy, że wszystkie "ja" i "ty" podmiotu mówiącego i adresata są w utworze o dominującej funkcji poetyckiej dwuznaczne, jednocześnie ja i ktoś inny, jednocześnie ty i ktoś inny. Artykuł, wydaje się, przynosi jedno uściślenie, które mówi o tym jak musi się zachować predykat performatywny przy zamianie mowy niezależnej na zależną. Tyle tylko, że równo pół wieku temu Wołoszynow w swoich świetnych analizach mowy pozornie zależnej powiedział to również, używając może gorszego języka, a mianowicie, mówiąc

o wymaganiach wyodrębnienia ekspresji i zawarcia jej w osobnym określeniu.

Nie chciałabym być rzeczniczką teorii, że nic nowego pod słońcem. Nie chciałabym też twierdzić, że teoria aktów mowy jest obojętna dla analizy tekstów. A priori sędzę, że jak wszystko co ujawnia różnice w semantycznej budowie tekstu tak i ważne rozróżnienie rodzaju siły illokucyjnej nie może być dla poetyki obojętne. Twierdząc jednak, że nie zastępuje ona twierdzeń i obserwacji tzw. poetyki strukturalnej i chyba nie nadaje się na to, by stać się lepszym sposobem artykułowania i rozwiązywania jej dotychczasowych najogólniejszych problemów. Także tych, które dotąd nie zostały rozwiązane.

Wydaje się rzeczą niewątpliwą, że tezy polemistów w stosunku do znanej im teorii strukturalnej poetyki są modelowane przede wszystkim na gatunkach prozy fabularnej. Mówi o tym łatwość z którą się przeocza pewną językową specyficzność tekstów poetyckich, wynikająca choćby z ich metrycznej organizacji i repertuar zagadnień, którego rozwiązań się poszukuje.

Większość tekstów prozy fabularnej wysuwa w pole widzenia, mówiąc językiem R. Jakobsona, inne funkcje języka, przede wszystkim funkcję referencjalną a wraz z nią problematykę znaną jako problematyka stylistyczna, różna od problematyki języka poetyckiego. Spojrzenie na stylistyczną strukturę tekstu jest spojrzeniem zasadniczo innym niż spojrzenie na działanie funkcji poetyckiej. Odpowiada też na inne pytania i jest innym obowiązkiem zajmującego się

poetyką niż analiza działania funkcji poetyckiej. Wiadomą jest rzeczą jaką rolę znakotwórczą pełnią różnorodne style społeczne w ich funkcjonalnych zróżnicowaniach. Jest to problem do którego analizujący teksty literatury pięknej są przyzwyczajeni. Nie będę go zatem tu rozwijać. Przypomnę, że wprowadzenie odpowiedniego wariantu socjalnego języka może być także sprawą wartościowania rzeczywistości nie tylko jej mimetycznym naśladownictwem. Kučerovský przed pół wiekiem był świadom konieczności socjolingwistycznego zaplecza.

Wyniki nowych badań w zakresie semantyki tekstu nie mogą być dla poetyki obojętne. Ostatnie dwudziestolecie wprowadziło do analiz tekstu, zwłaszcza jego koherencji pojęcie tzw. presupozycji. Nie chciałoby się na nowo podejmować dowodu jego ważności dla naszej dyscypliny. Sam problem koherencji jest w sposób oczywisty problemem kluczowym dla całej problematyki rozumienia tekstu. Powtarzając samą siebie, chciałabym powiedzieć, że istotą bogactwa znaczeniowego tekstu jest zawarty w nim przymus do wielokrotnych prób jego parafraz tak, by uzyskać kształt koherentny wyczerpujący jego znaczenie. Z tym, że dla bogatych tekstów poetyckich (o dominującej funkcji poetyckiej) taka parafraza okazuje się niemożliwa. Trzeba ją powtórzyć wielokrotnie. Tekst jest niewyczerpalny. Jest rzeczą oczywistą, że problem presupozycji jest szczególnie istotny dla tekstów o dominującej funkcji impresywnej, by pozostać przy modelu R. Jakobsona. Ale chciałoby się podkreślić wagę analizy w tekstach także tych elementów ich budowy, które

są nosicielami innych funkcji, niż poetycka, a więc impresywna.

Ważne jest odróżnienie presupozycji od implikatury, której rola się ujawnia także wtedy, gdy parafrazujemy tekst jako koherentną całość. Ważne są wreszcie spośród ostatnio dyskutowanych pojęć grice'owskie warunki skuteczności konwersacji, które inaczej niż akty mowy na terenie poetyki mogą funkcjonować dwojako: raz jako elementy budowy pewnej fikcji porozumienia lub jego braku, między fikcyjnymi postaciami tekstu, raz zaś jako narzędzia analizy rzeczywistego aktu komunikacji realizowanego między rzeczywistym autorem i rzeczywistym odbiorcą w danym kontekście kulturalnym. Zainteresowani tzw. literaturą piękną, której główny trzon w naszej kulturze jest dosyć wyraźnie określony, muszą zdawać sobie sprawę, z tego, że jej teksty są budowane z całych gotowych struktur stylistycznych i gatunkowych funkcjonujących w naszej komunikacji społecznej. Jak są one użyte w danym tekście literackim, jakim transformacjom ulegają, na to trzeba odpowiedzieć, jeśli się chce wydobyć strukturę semantyczną tekstu.

Chciałabym, wyciągając wnioski z dotychczasowych dziejów strukturalnej poetyki, przeformułować jej zadania tak: poetyka zajmuje się sposobem powstawania znaczeń w tekstach ze szczególnym uwzględnieniem tekstów najbardziej z tego punktu widzenia skomplikowanych a mianowicie tekstów o dominującej funkcji poetyckiej. Sens społeczny jej zabiegów polega w dużym stopniu na stwarzaniu podstaw do uczenia rozumienia tekstów. By wykonać swoje zadanie

powinna ona w pełni panować nad warsztatem językoznawczym, nad tym, co do analizy semantyki wypowiedzi wnieśli logicy i filozofowie z uwzględnieniem takich dziedzin jak socjolingwistyka, która przecież od czasów artykułu Mukařovský'ego o socjologii języka poetyckiego z 1935 r. nie posunęła się u nas naprzód.

Tu zarysowany program dotyczy tylko płaszczyzny językowej tekstu. Nie porusza innych płaszczyzn znakowych, których istotności nie neguje.

Teoria aktów mowy, która nie wydaje się właściwą podstawą poetyki, może jednak przypomnieć od nowa problem realnego autora i realnego odbiorcy. Nie były to problemy zapomniane przez twórców poetyki strukturalnej. Zapomnieli o nich raczej ich następcy, ponieważ problemy te są związane z nieopracowanymi dotąd u nas metodami eksperymentalnymi i ankietowymi. Niewątpliwa wydaje się racja Ohmanna, że poetyka przybiera, spełniając tak rozumiane powinności, kształty dosyć amorficzne i wciąga w zakres koniecznej wiedzy pomocniczej dyscypliny od niej tak dalekie jak psycho-lingwistyka, socjologia, ekonomika, neurofizjologia, akustyka i inne. Ale wydaje się, że nawet nie obrosła w problematykę realnej komunikacji społecznej poetyka nie jest w swoim charakterze jednolita. Rozpada się ona na szereg opisów poszczególnych warstw organizacji tekstu jak warstwa prozodyczna, stylistyczna, fabularna, gatunkowo-tekstowa. Można sobie wyobrazić, że dla każdej warstwy, tak jak to faktycznie jest w wypadku warstwy prozodycznej, powstaje osobny repertuar jednostek i reguły ich łączenia.

Jeśli się to dotąd nie stało dla żadnej warstwy poza produkcyjną to dlatego, że być może nie jest to możliwe dla wszystkich warstw. Tak np. wydaje się, że style są nie do opisanego bez charakterystyki statystycznej, nawet jeśli się potrafi wyróżnić style najprostsze, podstawowe. Gdybyśmy nawet pokonali liczne piętrzące się tu trudności, nie otrzymalibyśmy obrazu "twórczych i systematycznych zdolności" ludzi, twórców tekstów literackich. Tym bardziej dotyczy to tych zjawisk, które Jakobson uważa za rezultat działania funkcji poetyckiej. Ohmann jest przecież także świadom tego, że pojęcie "prawkłowego kształtowania" tak istotne dla gramatyki generatywnej tu traci swoją jasność. Poetyka jak dotąd zajmowała się tymi zjawiskami, które faktycznie występują w realnych tekstach i nie wydaje się, by w całości mogła przekroczyć ten próg abstrakcji.

Pozostaje przecież problem sformułowany przez Ohmanna, który nie może się odnosić do wewnątrztekstowych narratora, bohaterów i odbiorców. Gdybyśmy nawet nie sądzili, że poetyka ma odpowiedzieć na te same pytania, na które odpowiada gramatyka generatywna, że ma mianowicie odpowiedzieć na pytanie "o ludzi i ich twórcze i ponadto systematyczne zdolności... o społeczne relacje", a rozumieli zadanie poetyki jako odpowiedź na pytanie jak się buduje owe informacje w konkretnych, istniejących klasach tekstów, informacje które autorzy poprzez teksty przekazują swoim odbiorcom i jak odbiorcy sensy owych informacji de-szyfrują, to i tak pozostałby przed nami szereg pytań do

rozstrzygnięcia: 1. W jakim stopniu osoba autora jest istotna w deszyfrowaniu informacji zawartej w tekście? Osoba realnego autora, umiejscowiona w czasie, punkt przecięcia społecznych i historycznych relacji, jest istotna dla rekonstrukcji względnie deszyfracji znaczeń tekstu. Zauważmy, że istnieją warstwy znaczeń, które nie są deszyfrowalne w pojedynczym, zwłaszcza krótkim tekście. Ujawnia się je zwykle traktując szereg takich jednoautorskich tekstów jako jeden tekst. Ale często dotyczy to nie tylko warstw znaczeniowych szczególnie trudnych do wydobycia lecz sposobów rozumienia kluczowych i leżących na powierzchni pojęć. Bez tej wiedzy o realnym autorze mogą zostać poza polem naszej uwagi realne znaki (nie koniecznie językowego typu), które wytwarza dana chwila. Wiemy przecież, że wypowiedzi żyją dłużej od ich autorów i coś komunikują odbiorcom, coś co mogło zupełnie nie leżeć w intencji autora. Każdy z nas wie z doświadczenia własnego życia w jak różne konteksty wprowadzamy ten sam tekst, uzyskując zupełnie różne informacje, różne rozumienie tekstu. W naszej aktywności uprawiających poetykę funkcjonuje przecież i taki społeczny nakaz rekonstrukcji tych danych, które mogłyby maksymalnie zbliżyć rozumienie tekstu do chwili jego nadania przez jego twórcę i zakładanych intencji komunikacyjnych twórcy. Do potocznie przyjętych zabiegów wiedzy o tekstach należy taka rekonstrukcja, choć jest ona zawsze tylko hipotetyczna ze względu właśnie na historyczną zmienność kontekstów. Tak sądzimy dziś, ale nie traktujemy tak deszyfracji dokonywanych przez naszych poprzedników. Trak-

tujemy je zwykle jako dokumenty mówiące o deszyfratorach i ich kontekstach a nie o autorach, ich intencjach i dziełach.

2. Trudniejszy wydaje się problem odbiorcy. Odbiorcy należą do różnych czasów i występują w różnych sytuacjach, od których zależy treść pragmatycznej informacji. Owe sytuacje współdecydują o tym, co odbiorcy "zrobią" z tekstem. Poetyka może odpowiedzieć na pytanie jakie warunki musi spełniać odbiorca, żeby odczytać określoną warstwę informacji. Znakomita część tych warunków tkwi w bagażu kulturalnym odbiorcy, ale i w sytuacji odbioru. Nie wydaje się, by poetyka mogła odpowiedzieć na pytanie "co ludzie rzeczywiście robią" z tekstami, zwłaszcza literackimi przynajmniej w tym stopniu, w którym to zależy od sytuacji. Jeśli sądzimy, że wiemy, co byłoby społecznie cenne, by ludzie robili z tekstami, poetyka może w tym zakresie oddać nieocenione usługi.

NR Krayenowa

Przypisy

- ¹ Zob. R. Jakobson, Linguistics and Poetics, [w:] Style in Language, Cambridge 1960, s. 356.
- ² Ibidem.
- ³ Zob. R. Jakobson i L. Waugh, The Sound Shape of Language, Bloomington 1979, s. 236.
- ⁴ Zob. Tzv. Todorov, Qu'est que le structuralisme? 2. "Poétique", 1968, s. 106-107.
- ⁵ Zob. R. Posner, Poetic Communication vs. Literary Language or: The Linguistic Fallacy in Poetics, "PTL", I, 1(1976).
- ⁶ Zob. R. Ohmann, On poetic theory, "Poetics" VIII, 6 (1979).
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ Zob. R. Ohmann, Speech acts and the definition of literature, [w:] Approaches to poetics ed. S. Chatman, 1973.
- ⁹ Zob. J. Mukařovský, Socjologia języka poetyckiego, polski przekład w J. Mukařovský, Wśród znaków i struktur, PIW 1970.
- ¹⁰ Zob. w Pragmatics of Language and Literature, T.A. van Dijk ed., Amsterdam 1976; zob. np. dawne analizy L.W. Szczerby, Opyty lingwistycznego толкования стихотворений z roku 1923, zob. też popularną książkę M.R. Maye-nowej, O sztuce czytania wierszy, 1963.
- ¹¹ Zob. Poetics to day, II, 2, 1981, s. 127 i nn.

Petr Sgall

K vymezení pojmu textu

V evropské i v americké lingvistice rychle přibývá prací o textu (diskursu, promluvě), konají se řady konferencí a vydávají se celé edice sborníků se statěmi o problematice textu. Přesto však neexistuje dosud pro pojem textu žádná úplná a obecně uznávaná charakteristika. Termínu text se užívá v různých významech, většinou bez přesnějšího ujasnění. Zdá se např., že není nejjednodušší zahrnovat pod pojem textu každou posloupnost zvukových nebo grafématických signálů splňující (gramatické a popř. i další) podmínky správnosti tvoření, více méně charakteristické pro daný jazyk; taková posloupnost může být nazývána textem ne sama o sobě, nýbrž spíše ve spojení se svým smyslem nebo obsahem, jak ještě ukážeme. Kromě toho může být patrně termín text vhodně uplatňován jen na posloupnosti splňující i podmínku záměrnosti svého vzniku.¹ V každém případě je třeba brát všechny uvedené rozdíly v úvahu a hledat vhodná terminologická rozlišení.² Poznamenejme ještě, že nám v této stati půjde jen o text jako jev jazykový, neboť k rozboru problematiky textů uměleckých je třeba erudice jiné, než jakou má autor statí. Texty umělecké jsou zřejmě speciální třídou jazykových textů, takže charakteristika tohoto obecnějšího pojmu může mít svou zajímavost pro literární teoretiky sama o sobě, přestože umělecký text není text nejtypičtější.

V lingvistice bývá text dosud často charakterizován jako "posloupnost vět", aniž by se přitom specifikovalo, zda má autor na mysli opravdu věty (jako jednotky jazykového systému, včetně výpovědi), nebo spíše výskyty vět (výpovědní události). Běžné užití termínu text však zřejmě odpovídá v mnoha ohledech spíše druhému z těchto chápání. Věta totiž existuje jako jednotka daného jazyka nezávisle na tom, zda už někdy byla některým mluvčím daného jazyka užita (vyslovena, napsána). Naproti tomu text, stejně jako výpovědní událost, neexistuje, dokud nebyl některým mluvčím vysloven (napsán ap.); text není svým autorem užít, uplatněn, nýbrž je vytvořen. Ostatně větu nelze považovat za stavební jednotku textu už proto, že v textech se vyskytují i výpovědní události nevětné.³

Abychom mohli lépe posoudit různé aspekty této otázky, podívejme se blíže na vztah mezi dvojicí pojmu věta - text a jazykový systém - fungování jazyka. Je patrně vhodné za prvky jazykového systému považovat ne věty, ale pravidla týkající se větné struktury, a bylo by tedy možné za systémový protějšek textu považovat pravidla týkající se struktury textu.⁴ Toto pojetí však naráží na nesnáze spojené s tím, že právě pravidla týkající se struktury textu pojednávají především o koherenci textu a o hierarchii jeho složek, tedy o jevech tradičně zařazovaných (jistě právem) do stylistiky. A stylistika je právě tou oblastí lingvistiky, která se zabývá primárně fungováním jazyka, jeho užíváním. To, co mělo být protějškem "parolového" pojmu textu v oblasti jazykového systému, náleží pak tedy samo do oblasti fungování spíše než do oblasti systému jazyka.

Do otázek koherence textu ostatně často zasahuje i situace promluvy, takže nevystačíme s jednoduchými formulacemi ztotožňujícími koherenci textu se sémantickou konsistencí.⁵ Pro koherenci textu je důležitá referenční návaznost, o níž bude řeč dále. Charakteristické je ostatně i to, že pravidla týkající se struktury textu často nebývají vázána na určitý jazyk, týkají se stejně češtiny jako němčiny nebo angličtiny. Příklady uváděné v pracích o textové lingvistice jako typické pro některý jazyk jsou zpravidla z jazyků náležejících do vzdálených kulturních oblastí (takže je pak těžké zjistit, do jaké míry jsou dána kulturním kontextem dané zeměpisné nebo historické oblasti a do jaké míry jsou specifická pro daný jazyk). Jindy se takové příklady zase týkají jen okrajových jevů jazykových systémů. Protože termínu gramatika (mluvnická stavba) se užívá pro oblast jevů, které jsou ve svém souhrnu specifické pro určitý jazyk jako systém, domníváme se, že termín textová gramatika zavádí a že snahy po formulování generativních gramatik, které by specifikovaly všechny možné koherentní texty určitého jazyka nejsou nejvhodnějším zaměřením v rámci textové lingvistiky.

V textové lingvistice se, jak známo, projevují dva základní přístupy. Jeden z nich postupuje od toho, co je známo o stavbě věty, ke studiu uplatnění výskytů vět v promluvách (můžeme tu uvést badatele, jako jsou Daneš, Hausenblas, Paďučevová, Enkvist, Schmidt, Wunderlich, Bartschová, Brinker, Posner); tento směr se soustřeďuje na pragmatické a dynamické aspekty výstavby textu a zpravidla uvádí svůj výzkum do přímé souvislosti se stylistikou.

Druhý přístup chápe text jako jednotku svým vztahem k jazykovému systému obdobnou větě a při popisu se snaží vycházet z pojmu textu, zachycovat jeho strukturu tak, že rozbírá členění textu na složky (Petöfi, van Dijk, Martemjanov aj.). Z hlediska druhého směru je jistě možné chápat směr první jako jekési "přípravné stadium" pro "skutečnou" textovou lingvistiku, jako určitý přechod mezi tradiční lingvistikou věty a směrem druhým, který sám o sobě předpokládá, že získá rozhodující převahu, jakmile naše poznatky o struktuře textu dosáhnou takového stupně, že bude možné dospět k jejímu relativně úplnému popisu.

Zatím se však nedaří přesvědčivě zachytit stavbu textu prostředky obvyklými pro popis jazykového systému, generativní popisy hloubkové struktury textu jsou často příliš podobné popisům struktury věty⁶ a ani různé jevy týkající se koherence textu nejsou ve druhém z obou směrů dost organicky začleněny do popisu kompetence jazykové. Patří do popisu kompetence sdělovací, která se týká schopnosti mluvčího uplatňovat se ve sdělovacím procesu s pomocí jazykových výrazů, tedy užívání jazyka. Právě to, že text (promluva, komunikát) je jev z oblasti užívání jazyka, a ne bezprostředně z oblasti jazykového systému, je charakteristické pro text ve srovnání s větou nebo posloupností vět.⁷

Dalším důvodem pro toto stanovisko je i to, že identita výrazu zřejmě není dostatečnou podmínkou pro identitu textu.⁸ Považujeme-li za jeden z definujících rysů textu také jeho obsah (popř. smysl, význam), nemůžeme chápat text jako posloupnost vět, jednotek, jejichž struktura je záležitostí systému daného jazyka. Vždyť nejde jen o to, že různé výskyty věty homonymní (Nežehneme se) mohou konstituovat různé texty (užití věty v různém významu). Jde i o to, že význam věty, který obsahuje (v montaguovském pojetí) volné proměnné jako protějšky šiftrů či indexů, nepodává plnou referenční specifikaci objektů, o kterých se mluví. Posloupnost vět nemůže tedy být plně kontrolována co do své koherence, protože prvky jako já, ty, teď, tady, tento ap. nejsou referenčně určeny. Teprve dané užití věty (s konkrétním mluvčím, posluchačem, okamžikem a místem promluvy) je spojeno nejen s abstraktním významem, ale i se specifikovaným smyslem. Teprve pro posloupnost výpovědních událostí je tedy možné kontrolovat, zda je koherentní v tom smyslu, že šiftry referují k různým objektům jen v určitých vymezených podmínkách (např. ty může svou referenci měnit v textu Ty tu zůstaň, Karle, ty, Jirko, půjdeš se mnou.).

To pak vede k závěru, že např. řeknu-li 2.zří 1982 při náhodném setkání v Praze svému kolegovi Dobrý den. To máme dnes zase jednou hezké počasí, nebudeme to patrně pokládat za výskyt téhož textu, jako byl obdobný výrok vyslovený jistě již mnohokrát jinými mluvčími na jiných místech.

Budeme-li však požadovat identitu co do smyslu všech indexů v textu obsažených (zejména tedy mluvčího, posluchače, místa a času)⁹, aby bylo možné mluvit o témž textu, pak ovšem o různých výskytech téhož textu v přesném slova smyslu vůbec mluvit nemůžeme. Není to požadavek upřílišněný?

Uvažme nejprve, za jakých okolností můžeme skutečně mluvit (v běžném slova smyslu) o opakování téhož textu, nejen týchž vět. Jak jsme dovořili jinde (viz pozn.4), je tu třeba rozlišovat na jedné straně texty primární (především běžný hovor), a na druhé straně texty institucionalizované (především umělecké, ale i jiné texty psané a ovšem tištěné, a také např. modlitby nebo i přívěsky, bez ohledu na to, zda kdy byly zapsány). Reprodukuje-li mluvčí A promluvu mluvčího B, pronesenou v běžném hovoru, pak zpravidla nejde o opakování téhož textu, nýbrž o reprodukci mající podobu nepřímé řeči (kde jsou ovšem šifry změněny, nejde už o původní já, zde atd.). K tomu, aby byl text běžného hovoru skutečně opakován, dochází často za okolností vymykajících se běžné primární rovině komunikace; text např. opakuje mluvčí sám proto, že mu nebylo rozuměno. Všimněme si, že např. prosté opakování pokynu Otevři okno jako celého textu je možné, jestliže se oslovený chová tak, že lze usoudit, že pokyn neslyšel; uvede-li např. argumenty, proč okno otevřít nechce, pak nebudeme pokyn prostě opakovat jako celý text, ale půjde už o začlenění do nového kontextu, např. vyvracejícího platnost oněch argumentů; opakovaný pokyn bude tedy částí rozsáhlejšího, neopakovaného textu.

Mohu se ovšem také rozhodnout, když osoba A můj pokyn neprovedla, dát tento pokyn stejnými slovy osobě B. Je otevřenou otázkou, zda potom máme mluvit o opakování téhož textu (i když ty zde má už jinou referenci). Kladná odpověď by znamenala, že buď šifru ty nepřiznáme stejnou důležitost pro otázku identity textu jako šifrám jiným (což by bylo nutné zvlášť odůvodnit), nebo že i výše uvedené výroky o hezkém počasí (na různých místech a v různých dobách) budeme považovat za výskyt téhož textu, což by vedlo ke zmíněným obtížím týkajícím se možnosti kontroly

referenční koherence textu.

Spíše je možné mluvit o opakování téhož primárního textu tam, kde se mění jen některá z koordinát v daném textu deikticky nespecifikovaných, nebo specifikovaných jen zčásti (např. teď jako interval, ne jako okamžik). Nejde-li o pokyn (který obsahuje referenci k adresátovi), nýbrž o konstatování neobsahující zájmeno (ani slovesný tvar) druhé osoby, pak mohu patrně též text opakovat jinému adresátovi, pokud se místo ani okamžik promluvy nezmění způsobem, který by měnil referenci příslušného šiftru; dvojí vyslovení věty Dnes je opravdu aprílové počasí může být považováno za dva výskyty téhož textu, pokud k nim došlo též den (tedy reference slova dnes zůstala stejná); protože tu není obsažena první osoba, máme snad možnost mluvit o témž textu i tehdy, vyslovují-li ho různí mluvčí. Šlo by pak ovšem o dvojí vytvoření téhož textu, ne o jeho dvojí užití (jen ve zvláštních případech tu jeden mluvčí opravdu vědomě opakuje, napodobuje druhého).

U textů institucionalizovaných není možnost opakování (a tedy různých výskytů téhož textu) tak omezena. Různá provedení (recitace, inscenace, rozhlasové přednesení atd.) uměleckých textů, oficiálních projevů atd. jsou jistě různými výskyty téhož textu. Podobně to platí o různých vysloveních téže modlitby, zaříkávadla, pořekadla aj. Musíme tu ovšem rozlišovat různé stupně vztahu mezi "typem" a výskytem; nejde jen o to, že mohou několikrát číst též text, ale mohou to být různé exempláře téhož vydání knihy, nebo různá vydání atd., a podobně různé poslechy téže desky, různé exempláře téhož vydání desky, různá vydání (nahrávky) daného textu čteného týž mluvčím, různé nahrávky s různými mluvčími atd. Můžeme tedy mluvit i o různých stupních identity textu, ať už jde o větší nebo menší rozdíly relevantní z hlediska uměleckého "provedení" textu, nebo o rozdíly relevantní z hlediska textové kritiky aj.

Různé výskyty téhož institucionalizovaného textu (jeho opakování) zřejmě z lingvistického hlediska přesahují rámec primárního uplatnění textu ve sdělovacím procesu. Rozbor těchto opakování má význam především z hlediska povahy daného textu (umělecká hodnota u textů literárních, přesnost reprodukce u jiných typů projevu). Takový rozbor je ovšem spojen s celou řadou různorodých, a také lingvistických otázek, z větší části dosud otevřených. Vztah mezi textem jako takovým a jeho výskyty však tu nedává podklad pro rozlišení "parolového" textu (výskytu) a "textému" ap.

jako systémové jednotky. Není tu obdoba známého vztahu mezi větou (výpovědí) a výpovědní událostí.

Připomeňme, že ostatně i prostředky delimitace textu jsou často spíše vnější; jen ve specifických případech je začátek nebo konec textu delimitován jazykovými prostředky samými.¹⁰

Referenční platnost čtyř základních indexů (já, ty, zde, teď) je dána právě výskytem, užitím věty. Také u prvků ostatních (zejména u referujících substantiv) je k určení referenční platnosti nutné (s výjimkou výrazů označujících jedinečné objekty a jednoznačných užití anaforických zájmen) vyjít za hranice jazykového systému a opřít se i o momenty pragmatické. Na jedné straně tu jde o to, že posluchač při určování referenční platnosti výrazů užívá své znalosti daného úseku skutečnosti; tak např. věta (uvezená Ů. Danlem) Do S. měl přijet spisovatel XY, ale vláda mu nedala vízum může být vhodně vyslovena, ví-li posluchač dost o zemi S. i o spisovatelově vlasti, aby poznal, o které vládě se mluví. Na druhé straně je referenční platnost často určena na základě stupňů aktualizovanosti jednotlivých prvků zásoby informací společné mluvčímu a posluchači. Zejména výrazy kontextově zapojené (a teď především složky tematické) jsou vybírány právě z těch, které referují k objektům, jejichž protějšky ve společné zásobě informací mají aktualizaci vysokou. Řeknu-li Televizor už je opraven, pak posluchač má poznat, o kterém televizoru mluvím, na základě toho, že (jak jako mluvčí předpokládám) určitý televizor je v hierarchii aktualizovanosti v daném okamžiku značně výše než kterýkoli jiný. Obdobná je situace i u výrazů kontextově nezapojených (zejména rématických), mají-li určitou referenci, srov. Oprávil televizor.

Sama hierarchie aktualizovanosti se ovšem v průběhu promluvy mění, a to jednak pod vlivem průběhu promluvy samé, jednak i v důsledku změn situace. První z těchto aspektů lze charakterizovat tím, že první výskyt výrazu referujícího k danému objektu (zpravidla rématický a ještě neurčený: Z lesa vyjel jezdec) je spojen s podstatným zvýšením aktualizovanosti daného prvku, jehož tematické užití je pak v dalším textu nasnadě (mluví-li se dále o jezdci bez bližší specifikace, bude to jistě jezdec právě zmíněný).¹¹

Hierarchii aktualizovanosti prvků společné zásoby informací je třeba soustavně studovat z hlediska její proměnlivosti

v průběhu promluvy (diskursu, textu). Vyjděme z předpokladu, že tu jde o částečné uspořádání, kterým je dáno odstupňování aktualizovanosti (aktivovanosti) především mezi některými prvky jednotlivých množin objektů, které mohou být označeny týmž pojmenováním (tedy mezi různými televizory, dále mezi různými jezdci atd., není však vždy určeno, zda prvek odpovídající určitému jezdci je aktivovanější než některý televizor). Můžeme pak předpokládat, že prvek odpovídající vlastnímu rématu posledně vyslovené výpovědi je nejaktivovanější v rámci své třídy (resp. ve všech třídách, do kterých patří: jezdec, muž, člověk, ...). Příští výpovědní událost má už pravděpodobně jiné jádro, a je-li v něm jiný prvek téže množiny, bude nyní aktivovanější než prvek předchozí: Z lesa vyjel jezdec. Uprostřed pole se setkal s jiným jezcem. Ten se zastavil... Zájmeno ten v takovéto pozici označuje druhého z jezdců; významem tohoto zájmena je totiž dáno, že označuje nejaktivovanější prvek dané třídy. Naproti tomu pokračování Zastavil se by nebylo zcela jednoznačné; zájmeno on (v nulovém tvaru nominativu) tu bude primárně chápáno jako odkazující k základu předchozí výpovědi.¹² Podobně by tomu bylo s opakováním substantiva: Jezdec se zastavil. Zdá se, že rozdíl v aktivovanosti obou prvků tu není dost velký, aby mohl - bez užití zájmena ten - sám zajistit, že základem výpovědi se stává aktivovanější z nich.

Ukazuje se tedy, že je třeba hledat míru pro stupně aktivovanosti (a minimální distanci, která musí být přítomna při vhodném užití vět jako Jezdec se zastavil nebo Opravili televizor, aby substantiva byla použita v dané situaci dost jednoznačně). Patrně by bylo možné vyjít tu z elementárních distancí daných aktuálním členěním věty (stupně dynamičnosti lze považovat za řádově jemnější rozdíl, než rozdíl mezi základem a jádrem). Bude tu ovšem nutný soustavný výzkum mezioborový, na rozhraní lingvistiky a psychologie (nebo, chceme-li, výzkum psycholingvistický), jehož nutnou součástí je i zkoumání struktury lidské paměti. Počítá-li se např. v struktuře krátkodobé paměti najít rysy podobné paměti zásobníkové (s tím, že prvek dříve uložený postupně svou aktuálností ztrácí, alespoň za určitých okolností), pak bude možné říci více i o podmínkách, za kterých může být aktualizovanost natolik snížena, že prvek z krátkodobé paměti vypadne. Jistě tu nepůjde jen o vztahy kvantitativní, ale i strukturní povahy, v souvislosti se strukturou textu (např. ukončení epizody ve vy-

právění může být rozhodující pro "ztrátu aktivovanosti" prvků, které do vyprávění vstoupily v této epizodě).

Z hlediska studia jazykového významu je třeba dodat, že referenční platnost jednotlivých pojmenování je často dána pragmaticky;¹³ jak jsme viděli, platí to nejen o čtyřech základních indexických výrazech (jejichž referenční platnost je v primární jazykové komunikaci určena právě užitím věty), ale také o substantivech (a substantivních skupinách) s delimitačním rysem určenosti,¹⁴ jejichž referenční platnost záleží na okamžitém stavu hierarchie aktualizovanosti ve společné zásobě informací. Z toho vyplývá, že i pravdivostní podmínky věty (které ovšem závisejí na referenční platnosti výrazů ve větě obsažených) jsou podmíněny stavem paměti mluvčího a posluchače v okamžiku užití věty. Dospíváme tedy k zvěře, že sémantika přirozeného jazyka nemůže být soustavně popsána bez zřetele k jevům pragmatickým. Neznamená to, že bychom měli kapitulovat před bezbřehou proměnlivostí pragmatické problematiky. Naopak, z předchozích úvah vyplývá, že stojí zato snažit se konečnými prostředky popsat ty pragmatické jevy, jejichž relevance pro významovou stavbu věty je strukturně podmíněna; a to jsou právě jevy z oblasti výstavby textu. Text má svou strukturu, i když její povaha je jiná než povaha struktury větné: nejde tu o obecnou závaznost specifických pravidel jako v gramatice, nýbrž o soustavu prostředků a postulátů umožňujících účinné využití jazykových struktur pro stylisticky specifické podmínky textů různých druhů.

P o z n á m k y

1 Srov. např. D.Viehweger, Zur semantischen Struktur des Textes, Probleme der Textgrammatik 2, Studia grammatica 18, Berlín 1977.

2 Sám termín "text" není nejvhodnější a jeho dnes rozšířené užívání je spojeno se ztrátou určitých distinkcí (srov. "verbální komunikát" K.Hausenblase, Zu einigen Grundfragen der Texttheorie, ve sb. uved. v pozn.1, 147-158).

3 Viz např. M.A.K.Halliday a R.Hasanové, Cohesion in English, Londýn 1976, zejm. odd. 7.1.1. Otázka, čím se řídí

členění textu do jednotlivých výpovědních událostí, zůstává jednou ze základních otázek syntézy textu, viz nyní J.Horecký, *Základy jazykovedy*, Bratislava 1978, s.89n.

4 Srov. P.Sgall, *O pojęciu tekstu*, ve sb. *Semantyka tekstu i języka*, red. M.R.Mayenowa, Wrocław 1976, 7-16.

5 Takové zjednodušení kritizují J.a Ö.Dahlovi ve sb. *Probleme und Perspektiven der neueren textgrammatischen Forschung 1* (red. Ihwe a kol.), Hamburk 1974, s.122n; o vztahu k logickému pojmu konexnosti píše W.Marciszewski, *Syntaktische Konnexität und Textkonnexität*, ve sb. uved. v pozn.1, 173-180.

6 Na tento zjevný nedostatek některých "textových gramatik" poukazuje např. H.Isenberg, *Texttheorie und Gegenstand der Grammatik*, *Linguistische Studien A 11*, Berlín 1974; podobně se vyslovují M.Dascal a A.Margalit ve sb. *Probleme und Perspektiven* (viz zde pozn.5), s.125, a také K.Brinker, *Zur Gegenstandsbestimmung und Aufgabenstellung der Textlinguistik*, ve sb. *Text vs. Sentence* (red.J.S.Petöfi), Hamburk 1979, zejm.s.4n, upozorňuje, že vztahy mezi částmi textu jsou zásadně jiné než vztahy mezi větnými členy uvnitř věty.

7 Viz též T.M.Nikolajeva, *Lingvistika teksta*, ve sb. *Novoje v zarubežnoj lingvistike 8*, Moskva 1978, zejm.s.18-23; také E.Agricola, *Textstruktur - Textanalyse - Informationskern*, Lipsko 1979, rozbírá text především jako prvek sdělovacího procesu.

8 M.R.Mayenowa, *Poetyka teoretyczna - Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, 254n, pokládá totožnost mluvčího za nutnou podmínku koherence textu, a stejně i totožnost posluchače.

9 Tím není dotčeno např. střídání mluvčích v dialogu.

10 Viz T.Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu pisanego i mówionego*, ve sb. *Tekst - Język - Poetyka*, red. M.R.Mayenowa, Wrocław 1978, 101-118.

11 Tuto problematiku zpracovává u nás především Fr.Daneš, viz (vedle jeho prací o tematických posloupnostech) jeho stať ve *Slově a slovesnosti* 40, 1979, č.4, kde rozbírá i různé možnosti anaforické návaznosti bez plné identity označovaných objektů. Pro rozbor struktury textů básnických je tento přístup stejně plodný, jak ukázal a podrobnou analýzou textů doložil M.Červenka, *O tematycznym następstwie*, ve sb. *Tekst i język*, red.M.R.Mayenowa, Wrocław 1974, 85-105.

12 Je však možné i chápání, při kterém zájmeno on odká-

zuje k jejímu jádru; podrobnější rozbor anglických příkladů tohoto druhu podávají Halliday a Hasanová ve své knize (viz zde pozn.3), s.311n.

13 Jak dovozuje J.Lyons, Semantics, Londýn 1977, s.657, reference je u určených substantivních skupin vždy založena na deixi, tedy na prvku pragmatickém.

14 Termínu určenost (se zahrnutím určitosti) tu užíváme ve smyslu operátoru Un Z.Hlavsy, Denotace objektu a její prostředky v současné češtině, Praha 1975, zejm. s.14 a 27n.

Gall

Vladimír Svatoň

Vladimír Svatoň

Soudobá diskuse o teorii textu /zejména v literární vědě ruské/ si neklade tak intenzívně dílčí otázky koheze /souvislosti textových úseků/ jako spíše hlubší problémy globální "završenosti", "integrace" či "celistvosti" textu.¹ Odtud vyplynula nutnost stanovit a definovat řadu kategorií, které pro studium vztahů v menších jednotkách /věta, skupina vzájemně souvisících vět/ nebyly podstatné.

Kategorie, jimiž lze celek textu uchopit, mají strukturní i sémantickou povahu: ke strukturním patří kupř. integrace, koheze, retrospektivnost, anticipace, partiturnost a kontinuita; k sémantickým informativnost, hloubka, presupozice a pragmatika.² Nejdůležitější a stále ještě nevyčerpané podněty pro postižení textu v jeho celistvosti vycházejí však z představy, že text jako celek není pouhým souhrnem vět a že globální smysl textu nevzniká souštem dílčích větných významů. Proto se opětuji pokusy o stanovení řady navazujících, ale různě hlubokých pojmů, které jsou s to tu či onu stránku globálnosti textu vyjádřit. Řada z nich osvědčila /často pod jiným názvem/ svou důležitost při výkladu textů uměleckých.

1. Především je to rozlišení "tvrdého" a "pružného" spojení textu /srov. S. I. Gindin, c.d. 355/. Tvrdé spojení předpokládá, že existuje konečný počet elementů textu i schémat, v nichž se může jejich spojení uskutečnit: příznačné je

pro organizaci celků větných. Pružné spojení vyznačuje naopak větší celky, kde nejsou pravidla navazování limitována, a tudíž samy komponenty textu musí obsahovat příznaky, z nichž vyplývá jejich souvislost s jinými složkami.

2. Dále je to představa, že sémantika textu je plynulá, bez ostrého vyznačení přechodu od jednoho významu k druhému: "...gramatika textu je spojena s graduální sémantikou, se sémantikou pole a nikoliv diskrétních opozic. Proto i relace, tj. jakási skrytá predikace, uplatňující se při realizaci komunikativních intencí, musí se vyznačovat jistou rozplývavostí sémantiky" /T. M. Nikolajeva, c.d. 313/. Jednotlivé prvky textu jsou tedy nadány jistým významovým "rozkmitem", který se ustálí teprve v souvislostech celku a ve vztazích s kontextem adresáta.

3. Pojem partiturnosti textu vystihuje skutečnost, že jeho úseky nejsou registrovány pouze lineárně, v sukcesivním sledu, ale že význam předchozích úseků se zpětně doplňuje novými momenty pod vlivem úseků dalších. Kolmo k horizontální ose, na niž jsou jako by nanášeny informace nové, existuje v promluvě též osa vertikální, na niž je vyznačena celková hodnota dosud sdělených informací: v průsečících hodnot na obou osách vzniká stoupající parabolické křivka, vyjadřující plynulý vzestup adresátova vědomí.

4. Představa o vertikální a horizontální ose vedla k rozlišení informace "faktické" a "konceptuální" /srov. I. R. Gal'perin, c.d. 526 an./: konceptuální informace tvoří pozadí informací faktických, jsou aspektem hlubinné struktury textu a lze k nim dospět jen opětovným, analyzujícím čtením.

Je zřejmé, že toto rozlišení má zvlášť velký význam při popisu textů uměleckých, kde faktické informace tvoří pouze ilustrativní rovinu díla, pro umělecký výtvar nepodstatnou, kdežto informace konceptuální se dotýkají jeho konečného "smyslu" či "ideje".

5. S touto dvojicí pojmů souvisí i rozlišení "závěru" /"koncovky"/ a "završenosti" textu. Závěr je posledním článkem v řadě postupujících faktických informací, ukončením lineární řady, završenost znamená přítomnost všech složek nezbytných pro konstituování informace konceptuální. Jinak řečeno, závěr je záležitostí kompoziční, technické výstavby textu, završenost patří do oblasti jeho výstavby významové. ³

Všechny uvedené pojmy se týkají textu vůbec, avšak záhy se vynořuje otázka, zda se jejich prostým uplatněním nevyrýsuje také zvláštní povaha textů uměleckých. Jisté výsledky se vskutku nabízejí ihned: umělecký text se samozřejmě vyznačuje větší "pružností" a nepředvídatelností své struktury, sémantika jeho částí je závislejší na celku než jinde, je rozhodně zaměřen na konceptuálnost informací a také završenost má pro něj mimořádný význam. I ony dosti časté případy, jako je setkání s torzem /ve výtvarném umění/ nebo s fragmentem /ve slovesnosti/, jsou založeny na dynamickém napětí mezi názorem "části" a "celku", na oscilaci mezi vědomím, že vnímám část /neznámého/ celku, a intencí vnímat část jako celek. - Jeden z účastníků diskuse ⁴ chápe dokonce rozdílnost textů uměleckých a neuměleckých jako záležitost partiturnosti nebo její absence: partiturnost pokládá za relevantní pouze pro texty umělecké. Lze sice při-

pustit, že umělecký text je partiturní ve větší míře než texty ostatní, což prokazuje kupř. fakt, že narůstající /lineární/ informace je ihned integrována do vědomí celistvosti rytmem /prozaickým i veršovým/, fonetickou výstavbou, stylistickými dominantami, kompozičními návraty /rým, refrén, leitmotiv/ atp.; nicméně je jasné, že kvantitativní hlediska k teoretickým závěrům nikdy nevedou.

Zbývá jediný výsledek, že završenost a celistvost je pro umělecké texty závažnějším a komplikovanějším problémem nežli pro jiné slovesné projevy. Nutno však souhlasit s výrokem jednoho z diskutujících, že "otázka, co umělecký celek vlastně je, uvízla ve stadiu diskuse".⁵ Chceme upozornit na dvojí tradici, jež vykrystalizovala /ne vždy zcela uvědoměle a zřetelně/ v pojetí celistvosti literárního díla.

Zdálo by se, že jediný možný přístup je obsažen v projektu V. M. Žirmunského, který chápe umělecký výtvar jako dokonale sladěnou a jednolitou strukturu: "...popis jednotlivých uměleckých postupů, a to i těch nejpríznačnějších pro daného básníka, je pouze počátkem uměleckého studia. Postupy v uměleckém výtvaru nemají hodnotu samy o sobě, nejsou izolovanými přírodními fakty. Jako fakty estetické jsou nadány jistým zacílením či vnitřní teleologií, uskutečňují určitý záměr, který se odhaluje v celém systému uměleckých postupů současně. Úkolem badatele v oblasti poetiky je, aby přdestřel živoucí a individuální jednotu uměleckého díla jako soustavu sladěných, vzájemně podmíněných a nikoliv nahodile koexistujících postupů, jako systém stmelený jednotou uměleckého

záměru, takže jeden postup nutně vyvolává postupy ostatní, analogické, a všechny společně vyjadřují v rozličných stránkách uměleckého díla tutéž jednotu básnického stylu. Pojem stylu jakožto jednoty čili systému uměleckých postupů, vnitřně propojených a vzájemně se podmiňujících, uplatnil se již v dějinách výtvarného umění... V tomtéž smyslu můžeme hovořit i v dějinách poezie o individuálním stylu Puškinově či Brjusovově, o historické tradici stylu klasického či romantického. Máme přitom na mysli, že výběr básnických témat i jejich zpracování, slovník i jeho využití, básnická syntax, rytmika i slovesná instrumentace atp. se u daného básníka nebo v danou epochu podřizuje určitému obecnému formujícímu principu či uměleckému zákonu, jehož působení podmiňuje teleologické spojení jednotlivých postupů. Tento formující princip /entelecheia/ můžeme nazvat třeba 'duší' uměleckého díla nebo 'duší' básníka, spatřovat v něm ten základní 'pocit života', tu svébytnou 'intuici bytí', která je dána básníkovi nebo celé epoše a tvoří jakoby básnické poznání, jež přinesli světu. Ono poznání je totožné se základním uměleckým dojmem, který nám umělecké dílo dává. Jestliže tento dojem podrobíme vědecké analýze, získáme systém formálních a estetických pojmů /postupů/ a ustavení takového systému je cílem bádání v historické poetice." ⁶

Slovesné umělecké dílo se tedy podle tohoto názoru vyznačuje vzájemnou sladěností všech jeho složek, jednotou uměleckého záměru /ideje/, která je základem jednoty strukturní, i jednoznačností smyslu, jež lze vědecky i prostou čtenářskou zkušeností bezpečně zjistit. Proti tomuto zdánlivě

nespornému názoru stojí však polemické výroky jeho současníka Jurije Tjňanova, že "jednota díla není uzavřená a symetrická celistvost. Mezi jejími prvky není statické znaménko rovnosti a sčítání, ale dynamické znaménko poměrnosti a integrace. Formu literárního díla je třeba počítovat dynamicky. /.../ Umění žije takovouto vstřícnou aktivitou, takovýmto bojem. Bez pocitu hierarchizace, deformace všech faktorů faktorem konstruktivním není faktum umění. /.../ Setřeli se pocit vstřícného napětí prvků /jenž předpokládá nutnou přítomnost dvou momentů: dominujícího a podřízeného/, ztrácí se i fakt umění..." 7

Na okraj tohoto zevně paradoxního názoru je třeba poznamenat, že se vynořil v dějinách již poměrně dávno, a to v polemice mladého Goetha a nastupující generace Sturm und Drang vůči klasickému umění. Proti klasické sevřenosti a dokonalému kompozičnímu skloubení byl ražen požadavek "vnitřní formy", tj. tvárného či spíše "generativního" principu, organizujícího např. výstavbu dramát Shakespearových nebo Goethova Goetze z Berlichingen a předpokládajícího plynulé a volné propojení zevně vzdálených, disparátních a nesouhlasících, ale vnitřně korespondujících prvků v jediném díle. Odkaz na Shakespeara ozřejmuje zároveň, že tento princip byl východiskem barokního umění s jeho kompozicí kontrastních prvků v jeden celek.

Z tohoto výchozího rozporu vyplývají i další rozporné charakteristiky literárního díla a literárního tvoření:

1. V běžných literárněhistorických pracích vystupuje literární dílo jako produkt určité konkrétní autorské osob-

2. Odtud pak plyne otázka, zda literatura existuje především v konkrétních dílech nebo ve stylech, žánrech, kánonech, normách a poetice? Je literární dílo vtělením uměleckých tendencí, uměleckého cítění své doby nebo je samo vytváří, takže jsou jen jeho zobecněním, odvozeninou? Otázku lze konkretizovat ještě dále: jsou dějiny literatury dějinami románu, dramatu, poezie, směrů a programů nebo jsou dějinami spisovatelů a jejich tvůrčích činů? Lze v konkrétní dějepisné praxi sladit dějiny literatury jakozto obrazu generací, osobností a snah s dějinami např. žánrů? Nebo je nutno pokládat obé za principiálně rozlišné obory? V těchto souvislostech učinil Fr. Wollman významný pokus rozlišit důsledně literární historii jako disciplínu ponořenou do houště životních vztahů a zájmů jednotlivých tvůrců od literární evoluce, která by měla studovat vývoj poetiky, žánrů atp. ¹⁰

3. Týž rozpor se promítá i do snahy definovat umělecký výtvor buď jako promluvu nebo naopak jako znak. Prvé pojetí proklamoval kupř. Fr. Miko, ¹¹ druhé rozpracoval J. Mukařovský, který tak chtěl postihnout specifickou referenčního vztahu mezi uměleckým dílem a skutečností, jenž se od vztahu typického pro životně praktické výpovědi liší svou neuzavřeností a potenciální nekonečností, tedy opět jistou nesjednoceností. ¹²

4. Jiným rozvinutím téhož rozporu je rozdílné chápání významovosti dílčích uměleckých prostředků. Mají tyto prostředky stabilizovaný význam, který do díla přinášejí v ustálené podobě stejně jako slova, vstupující do textu s vymezenými významy lexikálními? Anebo získávají prostředky

svůj smysl teprve v kontextu určitého díla a vně konkrétního výtvoru jsou prázdné, otevřené nejrozličnějším významům? Diskuse o tomto problému probíhala nedávno v teorii verše. Jedna z diskutujících stran soudila, že verš určité podoby, tradiční metrum /např. hexametr nebo třístopý trochej/ jsou již opředeny jistými aureolami významů, které se v díle uplatňují jako prvek, komponenta jeho konečného smyslu. Druhá strana tvrdila, že každé tradiční metrum vyjadřovalo nejrozmanitější významy v závislosti na daném kontextu a že nelze hovořit o jeho tíhnutí k určitým námětům nebo žánrům. Jinak řečeno, je to otázka, zda celkový smysl díla vzniká pouhým součtem dílčích významů, vyjadřovaných slovy i uměleckými postupy, nebo zda vzniká jejich náročnou syntetizací, jež předpokládá, že vztah mezi konečným smyslem a jeho dílčími prostředky je mnohem složitější a ne tak přímočarý.

5. Jen odlišnou stránkou téhož problému je, zda vztah mezi prostředkem a jeho významem je pouze konvenční, symbolický, tradicně ustalený /podobně jako je tradicně ustálen vztah mezi zvukovou nebo grafickou stránkou slova a jeho lexikálním významem/ nebo je-li to vztah organický a nutný, tj. reprodukuje-li určitý prostředek již svou strukturou některou myšlenkovou operaci nebo postoj. I tento spor má dalekosáhlou historickou tradici, např. v otázce žánrů. Hegelova Estetika stejně jako estetické doktríny německé klasické filozofie prosazovaly princip organického, těsného spojení mezi uměleckým tvarem a jeho významem: tvar nebyl pro ně vnějším obalem obsahu. Stačí připomenout, že homérovský epos byl v jejich interpretaci spjat s tzv. epickým stavem světa, samostatností a iniciativností hrdinů, zatímco

román vyjadřoval již svou kompoziční strukturou, koncepcí postav a příběhů moderní právní a prozaický stav společenského života, ve kterém člověk může jen vplynout do neosobně fungujícího řádu. - "Organickou" /nekonvencionalizovanou/ souvislost mezi významem a jeho vyjádřením se snažila zjistit ona linie lingvistického a literárněvědného myšlení, jež formulovala jako svůj ústřední problém kategorii "vnitřní formy" /W. Humboldt, A. A. Potebňa, L. S. Vygotskij/: slovo ani jakýkoliv jiný výrazový prostředek v živé promluvě a tím spíše v uměleckém díle neodkazuje mechanicky ke svému významu jako dopravní značka k pokynu nebo upozornění, ale je vodítkem k samostatnému domýšlení a postupnému odhalování "smyslu" jakožto hlubší a podstatnější obsažnosti, než jakou jsou s to poskytnout stabilizované významy lexikální.

6. Je však možno naznačit ještě další aspekt problému. Je uměleckost určitého výtvoru dána již v rovině artefaktu, v jeho materiální realitě, v jazyce, kompozici či námětech? Anebo je zakotvena teprve v oné rovině, k níž je třeba dospět "pochopením", tj. v rovině estetického objektu? I tato otázka má svou praktickou podobu, neboť se konkretizuje v pojetí tzv. básnického jazyka. Existuje "básnickost" již ve výběru lexika /básnické styly/, v principech pojmenování /např. zdůrazněná metaforičnost jako znak básnického textu/, v syntaxi /bohaté figury, pravidelný rytmus či ~~MMMMMM~~ rozvinutá melodičnost/ ? Anebo básnický jazyk neexistuje a každé slovo může nabýt umělecké potence, stane-li se nositelem estetického objektu?

Nastínili jsme řadu rozporných přístupů soudobé literární vědy k uměleckému dílu, přičemž jsme se snažili ukázat, že tyto rozpory mají svou dávnou tradici i konkrétní praktické důsledky. Počet takovýchto rozporů by bylo možno rozhojnit. Nejde však o jejich výčet, ale především o zjištění, že to nejsou rozpory nahodilé, vzniklé pouhou nejasností otázek, ale že se v nich rýsuje dvojí základní tendence v chápání podstaty literárního díla a jeho celistvosti. O takové možnosti svědčí přesvědčivě již fakt, že mezi jednotlivými póly naznačených rozporů existuje většinou určitá návaznost, takže jejich kladná i záporná strana tvoří souvislé řady.

Je např. zřejmé, že pojetí uměleckého díla jako rozporné a dynamické jednoty koresponduje s "evolučním" pojetím literárního dění, neboť tu individuální autorův záměr není poslední a všeobjímající instancí uměleckého tvaru, do něhož se naopak přelévají dalekosáhlé historické tendence. Tomu pak též odpovídá pojetí uměleckého díla jako znaku s jeho potenciální mnohovýznamností, z níž mohou být emancipovány další a další aspekty. Významovost dílčích prostředků se pak rovněž jeví jako veličina proměnná: jsou jenom předpokladem pro klenutí konečného smyslu díla a smysl sám není pouhou autorovou vůlí. Proto se také umělecké prostředky nerozpouštějí plně a beze zbytku v konečném vyznění díla, ale zachovávají si jistou samostatnost: nejsou plně "průhledné", kladou čtenáři odpor, takže "pochopení" díla není aktem jednorázovým a mechanickým. /Jeden ze současných teoretiků prohlašuje: "Specifičnost jazykové formulace celistvého obrazu

světa nespočívá /.../ v prosté podřízenosti lingvistických jednotek textu jako celku, nýbrž zároveň v tom, že je samostatná a soběstačná obsahová hodnota těchto jednotek uchována." ¹³/ Nejsou-li umělecké prostředky jen pasívním nástrojem autorské vůle, nemohou být rovněž nadány jen konvencionalizovanými významy: jejich podoba koření v tvarech životních pohybů. Řečeno dnes již zkonvencionalizovanou Peircovou terminologií, mají spíše povahu "indexu" nežli neutrální platnost "symbolu". Pochopitelně, že jádro díla je pak v estetickém objektu, kdežto materiální artefakt je pouze podnětem, výzvou, aby estetický objekt byl ve štenářově mysli reprodukován. Rozhodující realitou umění jsou ve světle tohoto názoru sama umělecká díla, seskupená do velkých epochálních souvislostí.

Lze si rovněž představit i návaznost mezi opačnými póly uvedených opozic. Vyjdeme-li z předpokladu, že se dílo vyznačuje harmonií všech složek, znamená to zároveň, že je chápeme jako výraz autorské vůle, a proto je začleňujeme do "historických souvislostí" se všemi jejich podrobnostmi. Dílo je potom "promluvou" a má jednoznačný smysl. Všechny umělecké prostředky slouží jako vodič autorova záměru a co nejrychleji se v něm rozpouštějí. Jejich konvencionalizace a významová ustálenost je nutným předpokladem sdělování. Pro identifikaci uměleckého výtvoru stačí už jeho povrchová vrstva, konstrukce artefaktu, jeho fixované formy. Proto zde nalézají uplatnění matematické a statistické metody, vytvářející třídy jevů podle jejich vnějších a měřitelných příznaků /srov. kupř. měření autorského stylu podle

délky vět na základě počtu slov/. Vývoj umění se pak odehrává jakoby ve dvojí rovině: jednak v poloze autorských záměrů a cílů, čímž se velice těsně dotýká detailních peripetií společenského vyvoje; jednak v poloze žánrů, poetiky, stylů atp., jež jsou ovšem chápány vnějškově, jako depozitář volně přístupných prostředků, s nimiž autor podle své potřeby disponuje, a proto dílo vzniká jakoby kombinací technických předpokladů podle autorova uvážení. Vývoj prostředků samých je pak v podstatě nevysvětlitelný.

Dvě souvislé řady literárněvědných řešení nebyly stanoveny jen holou dedukcí. V díle myslitelsky fundovaných badatelů se návaznost jednotlivých motivů vsutku vyskytuje. V ruské literární vědě reprezentuje kupř. prvou řadu dílo A. A. Potební, který dokázal postihnout dynamičnost významů i v každodenním řečovém styku a pokládal i běžné promluvy za elementární umělecká díla. Jako příklad druhé řady bylo by možno uvést dílo jeho současníka A. N. Veselovského s jeho příznačným zájmem o izolaci a migraci /přenosnou platnost/ syžetů i tzv. básnických formulí.¹⁴ V sovětské literární vědě by představitelem první řady byl kupř. M. M. Bachtin, druhou řadu by zastupovalo dílo V. V. Vinogradova.

Seskupit rozpory minulé i současné literární vědy do řad a poukázat na návaznost jednotlivých řešení však nestačí. Je třeba si uvědomit, že každá z obou řad vyplývá ze zcela jiného pojetí komunikace, dějinnosti lidské existence a možností člověka vůbec. Prvá linie /mohli bychom ji zkusmo označit jako "dějinně filozofickou"/ navazuje nepochybně na koncepci německé klasické filozofie a především ovšem

na Hegela s jeho několikerým pokusem typizovat duchovní vývoj lidstva do grandiózních celků a epoch. Druhá linie /bylo by ji lze nazvat třeba "pozitivně historickou"/ vychází z oné tradice humanitních věd, která spatřovala svůj vzor ve vědách přírodních a svůj cíl v exaktnosti jejich postupů. Prvá linie chápala člověka jako bytost uskutečňující /často nevědomě, "lstí rozumu"/ velké plány historie a podílející se na mohutném kolektivním úsilí lidstva. Druhá linie pozorovala člověka uprostřed jeho individuálních problémů a zájmů, při řešení dílčích politických a sociálních otázek. Dějinně filozofická linie chápala komunikaci jako společné vytváření a přetváření duchovních hodnot, přičemž každý jednotlivý výkon má společné východisko s jinými výkony téže epochy nebo téhož stylu a na ně teprve navrstvuje svůj vlastní přínos. Tento proces neustále obohacované komunikace popsal snad nejdramatičtěji a nejplastičtěji M. M. Bachtin a shrnul jej v pojmu "dialogu". Dialog v jeho pojetí není prostou výměnou informací, ale modelem lidské existence vůbec.¹⁵ Pozitivně historická tendence chápala komunikaci jako přenos informace od subjektu k jinému subjektu, jako izolovanou akci jedince, a tudíž především jako součást jeho individuálního osudu.

Na závěr je třeba zdůraznit, že každá z obou tendencí má svou oprávněnost a své úkoly. Pozitivně historické bádání přispívá ke studiu předpokladů umělecké tvorby, uměleckých forem, stabilizovaných vyprávěčských postupů, veršových schémat, jazykových stylů, biografických či lokálně historických souvislostí atp. Její zjištění mohou signalizovat

vnitřní souvislosti literárního dění, které lze označit pojmem "kontext". Odhalení tohoto kontextu a formulace jeho smyslu je však záležitostí dějinně filozofického myšlení, které je teprve skutečné tvorbě i dějinám právo. Bylo by proto na škodu směřovat oba přístupy, vytvářet jejich labilní a zdánlivé syntézy, které se v praxi samy od sebe hroutí. Cesta literárněvědného zkoumání musí být právě ve vyhrocování specifičnosti obou protichůdných principů, v jejich vyjasňování a pročišťování. Na jedné straně jsou proto postupy analytické, vyčleňující dílčí prvky uměleckých výtvo-
rů, definující jejich obecnou platnost, konvenci, vztah k prvkům obdobným i k individuálnímu záměru toho či onoho autora, což vede k důsledku, že se dílo vynoří jako mozaika tradic a postupů. Na druhé straně je postoj interpretační, ve kterém je formulována velká dějinná perspektiva.

19. 10. 1982

Martina Štáhl

- 1/ Bibliografii současných prací k této otázce srov. S. I. Gindin, Sovetskaja lingvistika teksta, Izvestija AN SSSR, serijs literatury i jazyka, 1977, č. 4, s. 348-361. T. M. Nikolajeva, Lingvistika teksta i problemy obščej lingvistiki, tamtéž, 1977, č. 4, s. 304-313.
- 2/ Srov. I. R. Gal'perin, Grammaticeskije kategorii teksta, tamtéž, 1977, č. 6, s. 522-532.
- 3/ I. R. Gal'perin, Integracija i zaveršennost' teksta, tamtéž, 1980, č. 6, s. 512-520. Zásadní význam pro rozlišení těchto pojmů má Bachtinova difference "architektoniky" a "kompozice" uměleckého výtvoru; srov. M. M. Bachtin, Roman jako dialog, Praha 1980, s. 397 an.
- 4/ Srov. N. I. Balašov, Strukturno-reljacionnaja differenciacija znaka jazykovogo i znaka poetičeskogo, Izvestija AN SSSR, serijs literatury i jazyka, 1982, č. 2, s. 125-135.
- 5/ B. P. Gončarov, Poetika i lingvistika, Russkaja literatura, 1980, č. 4, s. 19.
- 6/ V. M. Žirmunskij, Teorija literatury, poetika, stilistika, Leningrad 1977, s. 142-143.
- 7/ Ju. N. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka, stat'ji, Moskva 1965, s. 28.
- 8/ Obě polohy nantinomie srov. u A. F. Loseva, Dialektika chudožestvennoj formy, Moskva 1927, s. 70-75.
- 9/ Srov. Fr. W. J. Schelling, Výbor z díla, Praha 1977, s. 257 an.
- 10/ Fr. Wollman, Věda o slovesnosti, její vývoj a poměr k sousedním vědám, Slovo a slovesnost, 1935, s. 198-199.

- 11/ Fr. Miko, Štrukturalizmus a súčasná literárna veda, Slovenská literatúra, 1977, č. 3, s. 261.
- 12/ J. Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, s. 85 an.
- 13/ G. V. Stepanov, Neskol'ko zamečanij o specifikke chudožestvennogo teksta, v kn. Naučnyje trudy Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta inostrannyh jazykov, č. 103, s. 147.
- 14/ Srov. B. M. Engel'gardt, Aleksandr Nikolajevič Veselovskij, Petrograd 1924, s. 82.
- 15/ Srov. L. M. Batkin, Ital'janskije gumanisty: stil' žizni i stil' myšlenija, Moskva 1978, s. 128.

Mojmír Otruba

V studii Významové kontexty (Česká literatura 1968) zabývá se Miroslav Červenka procesem vytváření významových komplexů v literárním díle, a chtěje dospět k typologii těchto komplexů, sleduje, jakou formou vcházejí znakové elementy nižšího řádu do znaku řádu vyššího a konstituují ho. Vychází přitom z předpokladu, že znak vyššího řádu může být takto formován buď jako celistvost (S), nebo v svém signifikantu (A), nebo v svém signifié (E) a že právě tak znakové elementy nižšího řádu mohou do tohoto procesu vstupovat buď jako celistvosti (s), nebo kteroukoli ze svých složek (a, e). Tento apriorní kalkul poskytuje devět kombinací a studie pak sleduje, zda a v jaké konkrétní podobě se ta která forma realizuje ve významové kontextaci literárního díla. Zjišťuje přitom také, že pro tři z devíti takto předpokládaných kombinací není z tohoto hlediska reálná interpretace. Jsou to: 1) e --x S (prvky nižšího řádu vytvářejí svým plánem obsahu znakovou celistvost významového komplexu); 2) e --x S (prvky nižšího řádu vytvářejí svým plánem výrazu znakovou celistvost významového komplexu); 3) s --x E ("elementární znaky jako celistvosti vytvářejí označované významového komplexu").

Autor sám nepřikládá váhu tomu, že tyto teoretické možnosti zůstaly bez reálné interpretace, vidí v tom pouze důsledek deduktivního postupu. V následujícím výkladu chceme poukázat na to, že tyto tři skladebné znakové formace v obvo-

du literárního díla existují, ovšem na zcela jiných místech, než co v daném případě Červenka zkoumá. Chceme totiž jejich uplatnění hledat již nikoli ve vztahu vertikálním, v poměru závazné hierarchie elementů nižšího a vyššího řádu, nýbrž na rovině horizontální, v jednosměrných meziznakových konexích (lat. *conectio* = vazba, spojení), tj. v poměru jednak ^{literárním} mezi dílem-znakem jakkoli podmiňujícím svébytný znak jiný, jednak mezi jiným takovým znakem a literárním dílem jím podmiňovaným. Tímto způsobem, změnou nazírací roviny, nemůžeme Červenkův výklad korigovat. Můžeme však tím, že takto zjistíme jiné funkční uplatnění uvedených formací, nepřímou podpořit výsledky zmíněné studie: máme možnost ptát se, proč se asi nemohou uplatnit mezi formanty významových komplexů. Navíc pak tím, že je nutno daná vazebná schémata interpretovat vzhledem k jejich reálnému uplatnění, vyvstávají otázky další. Ty nás ovšem už úplně odvedou od Červenkovy studie, která je chtít nechtít vyprovokovala.

I / 1

Literární dílo - komplexní jazykový, esteticky fungující znak - vchází jak na straně svého "vstupu" (generování), tak na straně svého "výstupu" (recepce) do vztahů s jinými znakovými skutečnostmi, mimo jiné tím, že je jimi podmiňován, nebo je podmiňuje (viz např. ohlasová poezie, parafráze; kritický referát o díle, ilustrace díla). Vchází do těchto vztahů jednou jako celek, jednou smysluplnými částmi svého kontextu (citát) nebo dílčími významovými komplexy (postava) a tyto vztahy se uskutečňují jak v jeho vlastní řadě, v systému umělecké literatury, tak

mezi ^{částmi} ~~částmi~~ a jinými znakovými systémy, a to bez ohledu na to, zda jde o systémy, v jejichž řádovém základu je estetické fungování. Jedna část - řekněme podmnožina - těchto antecedentních i posteriorních podmínovacích spojů je z hlediska literárního díla v obecné rovině (nikoli v konkrétním provedení) nutná, vyplývající z jeho bytí v literatuře (determinace předchozím vývojem i determinování vývoje následného) a z jeho společenského fungování (konkretizace). Druhá podmnožina spojů je možná, volitelná jednou ze strany literárního díla, jednou ze strany systému, do něhož literární dílo tak onak vstupuje. V těchto konexích (opakuji: konexemi tu označujeme pouze vazby jednosměrně podmínovací), mezi nimiž je předěl dvou samostatných, svébytných znakových výtvorů, chceme hledat uplatnění vpředu zmíněných znakových formací.

Z hlediska společenské existence díla přiléhají k literárnímu dílu funkčně nejtěsněji veškeré formy jazykových projevů o něm (kritický referát, odborné pojednání, reklamní text apod.). Protože jde o jazykový projev (výtvor) o jazykovém výtvoru, mluví se tu o vztahu metajazykovém. Metajazyk je pojímán jako druhotný systém, v němž se prvotní systém stává jeho plánem obsahu: denotovaný znak / znaková celistvost (promluva) se stává označovaným sekundárního, metajazykového znaku (promluvy). V nejobecnějším sémiotickém smyslu je pak řádově metajazykem i hudební vyjádření literárního díla formou symfonické básně, jeho výtvarné zpodobení, převod do dramatického textu, filmového scénáře, operního libreta apod.; samo literární dílo se dostává na tuto druhotnou sémiotickou úroveň, jestliže je travestií jiného literárního díla či přepisem filmu, popř. dramatického textu, a partie literárního díla,

které parafrázují jiný text nebo které vypovídají třeba o hudební skladbě (druhý oddíl Sovovy básně Smetanovo kvarteto Z mého života), jsou partiemi na úrovni metajazykové. Pro všechny takovéto případy volíme - ad hoc - souhrnné pojmenování interpretace; jazyk těchto interpretací se i v případě hudby, malířství apod. pohybuje na úrovni metalingvní.

Metajazyk, svým původem pojem logický, má ovšem v jazykovědě zřetelné vymezení; dodejme, že *stricto sensu* bychom mohli o metajazyku jako o druhotném systému, v němž se prvotní systém stává jeho plánem obsahu, hovořit jen při užití jazyků umělých, s předem vytčenými pravidly označování i hodnocení.

J pojmenování metajazyk můžeme v našich případech interpretací setrvat jen tehdy, jestliže jsme si vědomi jeho víceméně metaforického užití. Vyjadřujeme jím, že interpretace - ve smyslu zde uvedeném -, prováděná v jakémkoli znakovém systému, zpravidla obsahuje v sobě jako určující či výchozí takový sémantický proces, při němž se na vytváření obsahového plánu (na vytváření označovaného) znaku interpretujícího podstatně podílí znak interpretovaný jakožto celistvost.

Na úrovni arbitrární podmíněnosti dvou svébytných znaků nalézáme tak v odpovídající transformaci třetí z těch formací, pro něž Červenka nenachází uplatnění ve vytváření významových komplexů a kterou schematicky vyjadřuje s --x E a slovně jako proces, kdy "elementární znaky jako celistvosti vytvářejí označované významového komplexu". Jak již bylo řečeno, tuto "metajazykovou" formaci zde nacházíme pouze jako určující či výchozí sémantický proces v konexi dvou znaků. Mezi těmito znaky sice vždy existuje vztah jednosměrné podmíněnosti, avšak samy výslednice jsou co do formy i funkce velmi rozdílné; dále pouze konstatujeme, že rozdílné a nikoli nepod-

statné jsou další vazby, které se pak se základní "metajazykovou" spínají a jejichž uplatnění bychom museli sledovat jako několikafázový proces. Předpokládáme ovšem, že i při rozdílnosti forem a funkcí jsou jednotejné základní podmínky toho, aby se tyto konexe uskutečnily, tj. aby touto formou přecházel znak ve znak jiný, popřípadě i ve znak jiného systému. K tomu se ještě vrátíme.

Zatím jenom zjišťujeme, že "metajazyková" formace má rozmanité uplatnění a že je také jednou z nejfrekventovanějších forem konexe mezi konstituovaným literárním dílem a jinými znakovými systémy, včetně promluv přirozeného jazyka.

(Pouze pro to, aby předchozí nutná simplifikace nevedla k nedorozumění, dodejme, že metajazyková formace není jedinou možnou výchozí sémantickou bází veškerých interpretačních projevů; objevuje se tu také její protiklad, vazba konotační, která má uplatnění i ve významové kontextaci literárního díla, u Červenky s --x A. Pokud jde o kritické referáty a jiné obdobné jazykové interpretace, jeví se mi to prozatím tak, že se vazba metajazyková uplatňuje v těch projevech, které - byť rozdílné až protikladné svým přístupem, smyslem a hodnocením - respektují směr významové výstavby díla. Naproti tomu vazba konotační bývá určující sémantickou formací u interpretací, které uměnověda nazývá neadekvátní interpretací nebo falešnou konkretizací a které obvykle mají za východisko od celku izolovaný segment literárního díla, ať již daný některou vrstvou jeho významové výstavby, ať vnímatelsky formovaný pomocí zvoleného koncepčního názírání na literární dílo.)

I / 2

Zbývající dvě formace (u Červenky: e --x S; a --x S) jsou navzájem ve vztahu komplementárních opozic, lze o nich pojednávat společně. Pro naše potřeby a z hlediska meziznakových konexí je také souhrnně pojmenujeme: Konstituovaný znak (vyššího / nižšího řádu) zakládá tím, že přechází z jedné znakové skutečnosti do druhé, novou znakovou celistvost buď svým plánem obsahu, nebo svým plánem výrazu. Protože chceme hledat upletnění této formace nejdříve v indiciálních znacích a protože chceme také prokázat, že existence těchto znaků nezávisí na libovůli interpreta, nýbrž že spočívá na reálných danostech textu, jsme tentokrát nuceni vycházet z určitých jedinečných případů.

První příklad bereme z tvorby J. Hory. - Dušlový tvar instrumentálu "rtoma" je běžný slovně tvarový poetismus v naší literatuře od předbřeznových romantiků až po údobí ručovsko-lumírovské. Možná že ani rým "rtoma : doma" není v této poezii unikátní, avšak v našem čtenářském povědomí je svázan s užitím v první strofě Nerudovy básně Našel jsem se, pandánu ještě populárnější druhé autostylizační skladby z Knih veršů, básně Vším jsem byl rád. Na spojitost těchto dvou protikladně orientovaných autostylizací poukazuje v závěru své studie o Nerudově poezii J. Hora (1940) a proti citátu z Vším jsem byl rád jako dokladu "statečného vyznání lidského aktivismu" klade citát z Našel jsem se jako "motiv hrůzy z deziluze":

Jak smrt by sáhla, sedím poděšen,
se zrakem zjitřeným a chvějícím rtoma -:
"Jsem já to, já? - a zde v těch stěnách doma?" -

Poslední, 16. skladba Horových Máchovských variací (1936, tehdy s titulem Poutník a s podtitulem Máchovské variace) končí čtyřveršovou strofou:

poutníku, sbohem. Lučinou
zacházíš, zajdeš, a než rtoma
ti slova lásky uplynou,
v svém umlknutí budeš doma.

U Hory, jenž příznačný rys své poetiky vyjádřil per negationem ve výtce adresované Vrchlickému ("Proč vyslovoval vše, kde měl jen naznačit?"), můžeme právem vyloučit náhodné užití uvedené rýmové dvojice, nadto v závěru sbírky. U Nerudy jde o rým sdružený, u Hory o obkročný, takže tu zvuková spojitost trvá, a přitom se i uvolňuje zvláštní, samostatná platnost obou výrazů. "Doma", jediné užití tohoto výrazu ve sbírce, a to jako jejího posledního slova, je svou představou, kterou navozuje, ve významovém protikladu k představě "poutník", což je název sbírky, její častý motiv i první slovo závěrečné strofy. "Rtoma" je co do představy spojeno ve sbírce s motivem úst, promlouvání, mlčení, líbání a co do tvaru bylo od doby Nerudovy do doby Horovy přehodnoceno na zastaralý knižní tvar, a již sám o sobě je tento tvar na jazykovém pozadí Horova textu markantním signálem. Rým "rtoma : doma", v Horově sbírce signifikant indexového znaku, odkazuje na Nerudovu báseň Našel jsem se a na její "motiv hrůzy z deziluze", skrze ně zjevně i dále. V každém případě musí interpret přihlížet k významu tímto indexem prostředkovaným jako k podstatné modifikaci významu, který se vytváří na ose mezi "poutníku" a "doma".

Zobecněno z hlediska toho, co zde sledujeme: Celistvý znak z jednoho básnického díla zekládá v druhém básnickém

díle svým plánem výrazu novou znakovou celistvost. Označované tohoto indexového znaku se již nově formuje uvnitř významového kontextu Horovy básně, resp. celé sbírky, to ještě tento kontext je vytváří tím, že přehodnocuje zamenané znaku původního.

Indiciální znaky v literárním díle neodkazují jen na jedinečný text, mohou odkazovat i na invariantní obecninu souboru textů. ~~170~~ To nás přivádí k tomu, abychom na konexe literárního díla dále pohlíželi jinak než dosud, tj. nikoli jen jako na vztah mezi dvěma určitými znaky, členy téhož nebo rozdílných znakových systémů, nýbrž i jako na vztah mezi zvláštním (literární dílo nebo jeho dílčí celistvost) a obecným (literatura, jiné druhy umění, umělecké směry, žánry, lyrické formy apod.), které v tomto případě chápeme jen jako činitele podmiňujícího. Takovéto konexe se mohou uskutečňovat buď po synchronní, nebo po diachronní ose.

Ze vzdálenější i nedávné minulosti vcházejí do díla již znakové celistvosti, nejčastěji v podobě modelů, které jsou v díle znovu konkretizovány a modifikovány. Dosti zevrubně mohou být modelovány dokonce i rozlehlé celistvosti, jako je třeba povídkový žánr, zvláště konvencionalizovaný. Pojmenování žánru (terminologické širší: humoreska; uzuální užší: anglický humor) může pak někdy fungovat jako signalizátor specifického kódu. Vyplývá to z toho, že schopnost - a to i schopnost nerozlehlých dílčích celistvostí - procházet v modelové podobě literaturou je spojena se zhodnocením, které provedl úzus, a že s konkretizací modelu dílem vstupuje takto stanovená hodnota do díla již v podobě direktivy významového směřování; dosah jejího působení se liší podle místa ve výstavbě díla, kde se model uplatňuje. Nejzřetelněji je

taková direktiva patrná ve chvíli, kdy je právě negována. To je třeba tehdy, kdy je tradiční model porušen spolu s tím, že nově koncipovaná, modelu se vymykající výstavba je provedena tak, aby narušení modelu mohlo být zjevné; narušení pak nabývá svébytné významové plnosti.

Přítom probíhají dva simultánní procesy. Jedním je přehodnocována ona hodnota, kterou už v podobě významové direktivy s sebou model nese a která při přehodnocování nutně vyjde najevo. Souběžně s tím probíhá proces sémantický. Nositelem hodnoty, stanovené územ, je celý model, jeho formace, ta také vnáší pak do díla s konkretizací modelu dílem významovou direktivu. Při zmíněném narušení modelu, kdy významová výstavba díla postupuje jako zjevná negace modelu a kdy tedy model jako takový již v díle obsažen není, stává se manifestantem jeho původní významovosti ta z jeho izolovaných složek, která nadále v díle přítomna jest a která sama pak zakládá znak (svou podstatou indiciální), jenž potom nese příslušně specifikovaný význam přehodnocení, významového zvratu apod. Takovouto izolovanou složkou, jež je v této situaci s to, založit onen indiciální znak, bývá pak nejčastěji příslušný segment buď plánu výrazu, nebo plánu obsahu.

Doložme to příkladem. Od dob Kollárových se u nás stává znělka hlavně formou milostné a vlastenecky nabádavé či meditativní politické poezie; tyto obsahy patří k sobě svým dobovým charakterem vrcholné citové polohy, dále závažnosti, vznešenosti. Model sepětí lyrické formy a jejího tematického užití se může dále co do obsahu specifikovat a rozšiřovat, aniž ovšem obsah znělky vybočí z obvodu vznešeného, závažného,

citově vrcholového. Zcela ojedinělé pokusy narušit tento modelový svazek formově-tematický (např. F. Adamec na počátku 60. let) dokládají, jak brzy a zároveň jak závazně byl model v české poezii kanonizován. Macharovo radikální porušení tradicí zhodnoceného, kanonizovaného modelu tím, že znělka dostala také banální obsah (viz Z. Pešat: J. S. Machar, básník, Praha 1959), představuje zmíněnou situaci, kdy se nedbání modelu, jeho negace stávají zjevnými a nově signifikantními. Forma znělky, nezměněný segment změněného plánu výrazu, zakládá nový znak tím, že je nejpatrnějším zpřítomněním nepřítomného, destruovaného modelu, až že je tedy nejspíše schopna na něj odkazovat.

V parodii často bývá zjevnou spojnici s literární skutečností, na niž parodie odkazuje, plán obsahu. Tak např. v básni V.Č. Bendla Stránického Píseň milosti, která paroduje sentimentálně romantický model ideálně vypjatého milostného citu - vyznání lásky, která trvá až za hrob. Když báseň dospěje k vyjádření zoufalství nad bolným, mrtvým pohledem zbožňované, končí dedikačním dovětkem: "Na figuru na mé fajfce." Tímto dovětkem je teprve model, jehož konkretizací až dotud báseň byla, destruován a s destrukcí zhodnocena i jeho původní hodnota. Vzhledem k radikálnímu obsahovému zvratu, který způsobí dodatečná dedikace (místo předpokládaného "ty = zbožňovaná" je zpětně do celého textu zavedeno "ty = figura na fajfce"), je nový znak, jenž odkazuje na tradiční model, zakládán celistvým plánem obsahu básně.

Jestliže jsme začali - v souvislosti s dvěma uvedenými znakovými formami - přihlížet ke vztahu obecné : zvláštní jakožto ke vztahu mezi dvěma svébytnými znakovými skuteč-

nostmi, můžeme jít v tomto směru abstrakce dál, stále ovšem uvažující obecně pouze jako činitele jednosměrně podmiňujícího. Do kategorie obecného zahrneme pak také principy formace plánu výrazu nebo obsahu. Například v mladoněmecké publicistice nacházíme dosti vyhraněné obsahově formační principy pro polemickou repliku na stě z opozičního tábora; na těchto obsahově formačních principech (jmenovitě Börnovy publicistiky) stojí Tylova replika na Čelakovského posměšný výpad proti Květům a Máchovi r. 1834.

Formační principy jsou rovněž společným fenoménem určitého souboru textů (např. žánru umělecké reportáže nebo souboru impresionistických obrazů), i ty jsou v každém zvláštním členu tohoto souboru obsaženy ve znakových celistvostech, a přecházejíce již jen jako principy do poetického díla, nepostihují tu pouze plán buď výrazu, nebo obsahu, nýbrž zakládají tu znovu dílčí znakové celistvosti. Zvláště patrné je to, jestliže tato podmiňující obecnina (formační princip) přichází z jiného druhu umění, tj. jestliže mezi členem podmiňujícím a podmiňovaným je rozdíl počínaje již povahou materiálu. Slovesné dílo není v tomto případě s to, znovu konkretizovat daný formační princip bezprostředně jako mohl v uvedeném příkladu následovat Tyl (Börne), musí ho transponovat do svého jazyka, nemůže ho tedy realizovat jinak než znakovou celistvostí. Totéž platí ovšem i při výměně rolí, kdy ten onen formační princip vychází z poezie a je realizován jazykem filmu, malířství, divadla.

Nutný dodatek, že se uvedený proces neděje v tak izolované podobě, jak se ho pokusila od ~~matijdu~~ doprovodných

procesů odpreparovat naše abstrakce, snad dosloví jednoduchý konkrétní příklad.

Profesor Mukařovský jednou při prvním pohledu na fotografii divadelní kulisy z počátku 19. stol., která znázorňovala vězení s hlubokou perspektivou protáhlého prostoru se stropním klenutím opřeným o řadu sloupů, přímo radostně konstatoval, že kulisa je jakoby předlohou obrazu vězení, "sklepení dlouhého" z 2. zpěvu Máchova Máje, a citoval přitom verše:

Sloup sloupu kolem rameno si podává
temnotou noční. ...

- - - -

/vězeň/ Umiknul; po sklepení jen,
jenž nad sloupy se zdvíhá,
dál, dál se hlas rozlívá;
až - jakoby hrůzou přimrazen -
na konci síně dlouhé
usne v temnotě pouhé.

Dále uvažujme, jako by bylo jisté, že divadelní kulisa byla předlohou Máchova obrazu vězení; předlohou tu nebylo jedinečné umělecké dílo, nýbrž jedna nebo více konkretizací dobových scénografických zvyklostí. Metaforu "Sloup sloupu kolem rameno si podává" můžeme označit za "metajazykový" přepis části kulisy. Hluboká perspektiva prostoru takřka donedohledna ubíhajícího není unikum kulisy vězení, nýbrž jedním běžným výrazově formačním principem empirické scénografie, jehož funkcí bylo opticky zvětšovat hloubku divadelního ~~prostoru~~ jeviště. Tento formační princip souběžně s "metajazykovým" přepisem části kulisy zakládá v Máchově básni nově znak "sklepení dlouhého" - "síně dlouhé" -

"daleké kobky". S tím ovšem, jak při přechodu ze scénografického díla do poetického ztratil formační výrazový princip svou funkci, zvrací se v kvalitu obsahovou, a "dlouhý", "daleký" prostor vězení je už i obsahově novou poetickou skutečností, která má v 2. zpěvu Máje nové funkční, a důsledkově pak i významové uplatnění.

V této partii jsme chtěli dokázat, že také sémiotickou bázi uvedených vztahů mezi obecným a zvláštním - a s nimi i bázi typů dalších, jež jsou nasnadě - lze zahrnout do vztahové formace, kterou jsme pojmenovali: Konstituovaný znak zakládá tím, že přechází z jedné znakové skutečnosti do druhé, znovu znakovou celistvost buď svým plánem obsahu, nebo plánem výrazu. - Jestliže to vcelku byl výklad věcně průkazný, postihuje tato formace opět nejen případy výsledkově rozmanité, ale i velice frekventovanou oblast generování literárního díla, resp. jeho fungování jako podmiňovatele následné tvorby literární a umělecké. Otázkou zůstává, zda jsme se pohybovali, uvažující nakonec o obecninách jakožto invariantních fenoménech určitého souboru textů (globálních znaků), ještě v obvodu vztahů meziznakových. To je ovšem problém týkající se nikoli jen této úvahy.

I / 3

Vycházeli jsme - obdobně jako M. Červenka - z předpokladu, že se také v meziznakových konexích upletňuje jen několik málo základních formačních typů; ty se potom v konkrétních aplikacích modifikují a jsou doprovázeny nutnými / možnými procesy dalšími. Na rozdíl od Červenky jsme se ovšem nepoku-

sílí o úplnou inventarizaci těchto základních typů a omezi-
li jsme se jen na ty, pro které Červenka nenachází ve výstav-
bě literárního díla uplatnění ve vztazích mezi elementárními
znaky a významovým komplexem jimi vytvářeným. Zmenšují se
tím možnosti, aby výklad plnil zamýšlený úkol poskytnout při
pohledu z funkčně jiné strany argumenty ve prospěch jednoho
díložního závěru studie Významové kontexty. Mimoto je tato ar-
gumentační hodnota omezena také obecně platnou skutečností,
že forma a její funkční uplatnění nemusí tvořit nedílnou jed-
notu; ani sebevíc časté a rozmanité užití jedné formy v jedné
funkci teoreticky nevylučuje možnost jejího uplatnění ve
funkci zcela jiné.

S vědomím uvedených omezení uzavíráme tuto partii konsta-
továním: Červenkovy studie Významové kontexty sleduje výstav-
bu díla v abstrahovaném postupu od elementů nižších k vyšším,
sleduje ji tedy jako proces sjednocování, sleduje ji se zře-
telem k cíli konečného ohrazení díla a v tomto smyslu i
jeho svébytného ukončení a uzavřenosti. Významové kontextač-
ní formace, jejichž šest základních typů studie zjistila,
jsou sémantickým nástrojem této teleologicky probíhající pro-
cedury; jsou nástrojem fungujícím pouze v obvodu díla a ten-
to jeho vlastní obvod svým fungováním také finálně vymezují.
Tři další možné formace, které poskytl teoretický kalkul a
které se oproti předchozím šesti v uvedené funkci neuplat-
ňují, nacházeli jsme při změněné nazírací rovině výlučně ve
dvou situacích. Za prvé tam, kde dílo přestává být samo sebou
buď tím, že se stává předmětem kritického referátu, námětem
výtvarného zpodobení, podkladem pro parodii apod., nebo v těch

případech, kdy tak onak nabývají jeho dílčí celistvosti samostatné, na dílu nezávislé existence. Za druhé tam, kde dílo rozmanitě překračuje svou uzavřenost, svébytnost, kde jeho obvod již není obvodem unikátnosti, nýbrž obvodem možné / nutné spojitosti historické, tvarové, funkční, námětové, hodnotové, významové aj. Zatímco Červenková studie zjistila šest základních sémantických vazeb jako nástroje dostředného směřování významové výstavby díla, sledovali jsme zde tři další formace jako prostředky různorodého a různosměrného otvírání i rušení jeho struktury.

II / 1

S tím, jak jsme z perspektivy tří určitých znakových vazeb - předem schematicky stanovených - sledovali konexe mezi literárním dílem a jeho znakovým okolím, vynořovaly se i otázky další, které již s prvotně určeným úkolem nesouvisely. Pocho- pitelně to byly nejdříve otázky, které obecně mířily k proce- su meziznakové konexe. Nedá se pomýšlet na to, že by náš člá- nek na ně mohl odpovídat, a když je nechceme nechat docela za- padnout, alespoň na ně teď poukážeme. Abychom je však vůbec mohli pojmenovat, musíme nejprve v hrubých obrysech doslovit to, z čeho jsme vyšli, totiž situování díla do znakového prostoru, jímž je obklopeno a s nímž permanentně - a nutně i možné - vstupuje do styku. Hlavně si musíme tento obraz dokres- lit připomenutím toho, že literární dílo je také obklopeno skutečnostmi neznakovými a že také s nimi jak co do antece- dencí, tak co do posteriorit souvisí - mimo jiné rovněž pros- třednictvím jednosměrně podmiňovacích relací.

Hranice mezi znakovostí a neznakovostí je někdy obousměrně snadno průchodná i při existenci podmínovacího vztahu. Literární dílo např. společensky funguje také jako věc (kniha); je pak zbožím, jehož tržní hodnotu určuje mimo jiné to, jak odpovídá nikoli dílo-věc, nýbrž dílo-znak poptávce, podmíněné estetickou potřebou čtenářů, vkusem, módou, snobstvím apod. - Jindy závisí určení znakovost x neznakovost na způsobu nazírání. Literární dílo např. mnohdy vyjadřuje ideální hodnotu tím, že tuto vytouženou skutečnost zpodobuje jako existující (idea sestrojít umělou bytost podobnou člověku: pomocí magického spojení s přírodou --x pověst o Golemovi; pomocí racionálních schopností překonávajících přírodu --x roboti v Čapkově dramatu R U R). Budeme-li ideální hodnotu nazírat jako takovou a vidět místo její existence v tzv. kolektivním vědomí (v uvedeném příkladu: středověkém -- moderním), bude to případ vztahu literárního díla-znaku k neznakovému okolí (systému). Vyplyne z toho dále, že závažná komponenta obsahového plánu díla, fenomén svou podstatou neznakový, existuje před znakiem, generováním díla se stává znakiem, sémantizuje se. Vyjdeme-li však z toho, že veškeré obsahy tzv. kolektivního vědomí, tedy také ideální představy a hodnoty, jsou manifestovány v projevech celé rozlohy historické kultury, že existují smyslově dostupným způsobem v rozmanitých znakových systémech a výtvorech (řekněme od filozofických pojednání až po formy společenského styku a způsoby stolování), bude se idea sestrojení umělého člověka jevit jako shodný základ znamenání všech jednotlivých relevantních znaků a vztah mezi literárním dílem a jeho antecedentem pojmenujeme jako vztah znak : znak. Tomuto pojetí lze mj. oponovat poukazem na

anonymitu antecedentního znaku a na difúzní a substanciálně různorodý charakter jeho výrazového plánu, pojetí prvnímu tím, že nepředpokládá nějaký mezičlen nebo vložený proces podmiňující sémantizaci.

Jsou ovšem případy velmi běžné, kdy dílo souvisí jako se svým podmiňujícím činitelem se skutečností jednoznačně neznakovou: např. vzhled Hronova z první půle 19. stol. je spolupodmiňujícím činitelem poetické lokality Padolí v Jiraskově románu *U nás*, jedinečný lidský zjev Marie Turkové, selky z moravského Slováck/a, je spolupodmiňujícím činitelem znakové skutečnosti, titulní postavy dramatu bratří Mrštíků *Maryše*. Věcná rozloha neznakového okolí takto vztaheného k literárnímu dílu je pochopitelně mnohem objemnější, než naznačují příklady tzv. reálných předloh či modelů. Možnost nazírat na tyto spoje jako na záležitost sémantickou nám dává samo vymezení této disciplíny a k povinnosti nevychýbat se ani takovýmito vazbám literárního díla, i když vycházíme z představy jeho znakového charakteru, nás zavazuje odkaz Pražské školy.

Co bylo až dosud konstatováno o konexích literárního díla, lze nyní konečně převést na konexe znaků obecně. Právě teď naposled jsme z literatury uváděli příklady pro jednu krajní polohu tohoto obecného jevu znakových konexí, tj. pro sémantizaci neznakového, pro situaci, kdy neznakové přechází ve znakové jakožto jeden z jeho podmiňujících činitelů; tutéž krajní polohu představuje i situace opačná, desémantizace (dekorační malby vídeňského malíře H. Makarta --x kytice ze suchých trav a květů, makartovská kytice). Za druhou krajní polohu znakových konexí považujeme situaci, kdy znak nejen opouští svou původní příslušnost do globálního znakové celistvosti a kdy

anonymitu antecedentního znaku a na difúzní a substanciálně různorodý charakter jeho výrazového plánu, pojetí prvnímu tím, že nepředpokládá nějaký mezičlen nebo vložený proces podmiňující sémantizaci.

Jsou ovšem případy velmi běžné, kdy dílo souvisí jako se svým podmiňujícím činitelem se skutečností jednoznačně neznakovou: např. vzhled Hronova z první půle 19. stol. je spolupodmiňujícím činitelem poetické lokality Padolí v Jiraskově románu *U nás*, jedinečný lidský zjev Marie Turkové, selky z moravského Slováck/a, je spolupodmiňujícím činitelem znakové skutečnosti, titulní postavy dramatu bratří Mrštíků Maryše. Věcná rozloha neznakového okolí takto vtaženého k literárnímu dílu je pochopitelně mnohem objemnější, než naznačují příklady tzv. reálných předloh či modelů. Možnost nazírat na tyto spoje jako na záležitost sémantickou nám dává samo vymezení této disciplíny a k povinnosti nevychýbat se ani takovými to vezbám literárního díla, i když vycházíme z představy jeho znakového charakteru, nás zavazuje odkaz Pražské školy.

Co bylo až dosud konstatováno o konexích literárního díla, lze nyní konečně převést na konexe znaků obecně. Právě teď naposled jsme z literatury uváděli příklady pro jednu krajní polohu tohoto obecného jevu znakových konexí, tj. pro sémantizaci neznakového, pro situaci, kdy neznakové přechází ve znakové jakožto jeden z jeho podmiňujících činitelů; tutéž krajní polohu představuje i situace opačná, desémantizace (dekorační malby vídeňského malíře H. Makarta --x kytice ze suchých trav a květů, makartovská kytice). Za druhou krajní polohu znakových konexí považujeme situaci, kdy znak nejen opouští svou původní příslušnost do globálního znakové celistvosti a kdy

nejen přechází do jiné znakové řady / systému, ale kdy se i natolik osemostatní, že k své určité provenienci již ničím neodkazuje. Tak je tomu např. u frazeologismu "nepozdravit u vrbiček" (= nezachovat se k mocipánu patřičně podlézavě), jehož původ je v jedné epizodě Rubešovy novely *Pan emanuensis na venku*. Pokud bychom i zde měli uvést zrcadlový opak téhož jevu: Přísluví uváděné v Čelakovského *Mulrosloví* ve znění "Jehly hledaje svíčku pálití" přechází do Šmilovského povídky *Jehla* jako základ jejího epického obsahu.

Rozlohu znakových konexí jsme takto, pomocí dvou krajních poloh, vymezili do představové podoby úsečky. Ve všech jednotlivých případech ležících na této úsečce oprávněně můžeme jako obecný jev předpokládat to, co jsme na příkladech z krásné literatury zjišťovali in I a co je samozřejmostí v postupu neznak $\bar{x} \rightarrow x$ zrak: Při všech přechodech jednoho znaku ve znak jiný, jím podmiňovaný, dochází ke změně formy i funkce, a to ať se tento přechod děje uvnitř téhož systému či podsystemu (v literatuře např. v žánru), nebo z jednoho systému či podsystemu do druhého, ať je jakkoli respektována celistvost znaku, ať jde o pohyb po synchronní, nebo diachronní ose, ať s konexí dále souvisí, nebo nesouvisí také přechod na jinou úroveň semióze (primární x sekundární). Změnou formy a funkce se rozumí v jednom krajním případě modifikace nebo transformace, v druhém krajním případě naprosté zjinačení. O výsledné formě a funkci znaku se rozhoduje pouze na místě jeho nového uplatnění a za souběžně hierarchizovaných příkazů, tj. v konečné instanci na úrovni přijímajícího systému.

Z literárních případů, které jsme dříve probírali jmenovitě nebo sumárně, dále lze obecně odvodit, že jsou také stanoveny typově specifické podmínky pro možnost konexe a ty

že jsou již stanoveny ze strany jak vysílající, tak přijímající. Tyto podmínky se pak projeví v podobě zvláštních přidružených procesů, resp. vidíme je při analýze ve formě takovýchto procesů.

Až potud jsme doufejme mluvili o tom, co není potřeba zvlášť dokladat a co vyplývá z opodstatněného převodu zjištěných úkazů zvláštních na obecnou rovinu.

II / 2

První z otázek, o nichž se zmínil začátek předchozí kapitoly, je obsažena v předpokladu, který navazuje na zjištění o eventuelních zvláštních doprovodných podmínkách či přidružených procesů ^{uk} mezníkové konexe. Předpokládáme totiž, že mimoto existuje jedna závazná podmínka univerzální, na jejímž splnění závisí jakýkoli přechod uvnitř semiózy - tedy jak postup znak $\overline{x} \rightarrow x$ znak, tak postup. neznak $\overline{x} \rightarrow x$ znak -, že tato podmínka je kladena na úrovni znakovosti - tedy nad systémy a pro všechny jednotejně - a že se projevuje procesem (resp. je pro nás explikovatelná jako proces), na němž se podílejí obě strany konexe v rámci svých vyšších struktur. Je možné, že alespoň ty z dříve zmíněných podmínek specifických, v nichž se obě strany konexe setkávají, jsou již zvláštním provedením či specifickou konkretizací předpokládané podmínky univerzální. Jestliže ji pak umísťujeme nad jednotlivé znakové systémy jako podmínku pro přemostění rozdílů mezi nimi navzájem i mezi jejich vnitřní členitostí, vyplývá z toho, že tato podmínka pro "přemostění", tj. pro odstranění rozdílností, nejspíš něčím souvisí s tím, co tuto rozdíllost zakládá. Není potom nutné, aby sama byla povahy sémiotické.

Otázka po univerzální podmínce znakových konexí tedy nejprve zní jako otázka po konstitutivních základech znakových systémů. K odpovědi poukazuje známá de Saussurova metafora o vztazích mezi slovními znaky: Lícová a rubová strana papíru představují kontinuum plánu výřezu a plánu obsahu; rozstřihání tohoto listu papíru, jímž vznikají kousky vždy obsahující obě související strany, představuje proceduru označení; každý jednotlivý kousek má přitom nějaký vztah k sousednímu, a tak i k sumě kousků: to jsou hodnoty. Tato metafora byla nejméně jednou dokonce předmětem posměchu, když vytržena ze souvislosti de Saussurových úvah byly chápány jako axiologické vymezení hodnoty nebo jako obraz fungování jazyka jako výraziva hodnotovosti. Z kontextu Saussurova myšlení je však zřejmé, že tato metafora mluví k systémovým vztahům mezi jazykovými znaky, a tím k systému, který je *primum necessarium* pro jejich funkční existenci: "Představová nebo zvuková stránka znaku je méně důležitá než to, co existuje kolem něho v ostatních znacích" (cit. podle R.Barthes: Nulový stupeň rukopisu - Základy sémiologie, přel. J. Čermák a J. Dubský, Praha 1967, str. 97). Systém je právě tak podmínkou fungování znaků, jako je důsledkem tohoto fungování. Vnitřní relace jazykového systému a dále znakového systému vůbec, relace proměnlivé s fungováním systému, jsou pro de Saussura jakožto relace povahy hodnotové, což znamená, že se v celém uspořádaném (struktuře) systému východiskově uplatňuje princip hodnotový.

Na Saussura zjevně navazuje i Mukařovského úvaha o systémových základech jazyka; jde přitom mnohem dále a také představuje hodnotovosti tu mluví přímo k její vlastní, axiologicky obecné podobě a funkci: "Avšak jazyk není toliko systém

prostředků gramatických a zásoba zvukových symbolů (slov) přístupných volnému užití: význam každého slova a každé jazykové složky vůbec je pevně vpjat do celkové významové soustavy daného jazyka, jsa určen svým místem v ní, a tato soustava opět je korelátem jistého poměru ke skutečnosti, jistého systému hodnot, podle kterého se kolektivum v daném okamžiku svého vývoje v této skutečnosti orientuje."

(Poznámky k sociologii básnického jazyka, 1935, in J.M.: Kapitoly z české poetiky I, 1948, str. 224.)

Pokyn obsežený v díle de Saussurově a v Mukařovského tezi o jazykové soustavě jako korelátu jistého systému hodnot převádíme na problém zde daný: Co přesahuje veškeré znakové systémy, je kultura, to jest makrostruktura, jejímiž dílčími strukturami znakové systémy jsou a kterou tedy také spoluvytvářejí - a která sama jako celistvost má smysl hodnototvorný. Každý znakový systém se na této tvorbě hodnot podílí, i když tento úkol - při jejich rozdílném funkčním vymezení a uplatnění - není u všech úkolem primárním či dominantním (viz jazyk). Každý znakový systém bez rozdílu je však v svých základech svázán s hodnototvornou kulturou, je mimo jiné formován hodnotovým hlediskem, princip hodnotovosti je všem systémům společný princip jejich strukturace. Protože pak systém je - jak již bylo řečeno - také výslednicí svého fungování, projevuje se veškeré jeho fungování také hodnotovými pohyby v jeho struktuře.

O strukturované korelaci tzv. přirozených znakových systémů se systémy hodnot zakotvenými v kultuře svědčí - pomocí protikladu - takové znakové soustavy, jež jsou buď racionálním rozhodnutím založeny a funkčně i obsahově vymezeny, nebo

které jsou při fungování zvnějšku dirigovány a kontrolovány. Jejich nezbytnou podmínkou totiž je zabránit tomu, aby do nich vstoupily uvedené univerzálně platné relace. Např. se založením umělého jazyka je spojena nezbytná podmínka stanovit pravidla, jimiž se tento systém distancuje od spontánně fungujícího principu hodnocení. Obdobně i jiné - navzájem rozdílné - sémiotické soustavy těchto typů eliminují již před vstupem do systému globální a spontánní procesy hodnocení a nastolují taxativně vymezené ^(hodnotové) regule vlastní. Z tohoto hlediska se stýká jazyk logiky se systémem (jazykem) dopravních značek i se systémem (jazykem) dvorské etikety.

Hodnotová báze znakového systému je při fungování jednou zjevnější, jednou tak zasutá, jako by se hodnotový participant struktury dezaktualizoval. Vyslovujícíce např. větu "Potok klikatě protéká lesem" ani nehodnotíme, ani nečiníme zjevným, kolik věta implikuje hodnotících aktů (především před jejím sestavením provedených), obrácených jak k předmětné skutečnosti a její pojmové relaci, tak dovnitř jazyka (viz "klikatě"). Ve chvíli, kdy se systém otvírá - kdy třeba národní jazyk do sebe přijímá nový lexikální prvek, nový frazeologismus, slovesnou vazbu - a kdy se s tímto nárazem jeho struktura nebo dílčí struktura vyrovnává, stává se zjevnou i latentní přítomnost hodnotové báze systému / subsystému. Stává se ovšem zjevnou nikoli jako obecný axiologický princip, nýbrž jako součást příslušné struktury, v svém systémově zvláštním uplatnění. (Uslyšíme-li např. poprvé žargonové slovo "průsešvih" a naše jazykové povědomí nám signalizuje, jak, sražením jakých dvou synonym vzniklo, je osvětlena rázem i příslušná výseč lexikální struktury češtiny, včetně jejích vnitřních relací hodnotových.)

Hodnotová báze, která je principově ve všech jednotlivých znakových systémech obsažena, je tudíž jednou a stejnou spojnicí mezi nimi, a její zvláštní uplatnění ve struktuře každého jednotlivého systému, specifikované osobitostí systému a vázané pouze na systém jediný, je jedním podstatným rozdílem mezi nimi navzájem. Konexe mezi členy dvou rozdílných systémů, tímto způsobem spjatých i odlišených, může se uskutečnit teprve tehdy, když je tato rozdílnost odstraněna ve prospěch systému recipujícího, a to odstraněna prostřednictvím toho, co je oběma systémům společné. Ve smyšlené podobě se splňuje tato podmínka tak, že člen systému vysílajícího musí být nejprve jakoby "vrácen" tam, co je nad oběma systémy, musí se dostat do nulového bodu *systémů* hodnotovosti systémů, aby mohl vstoupit do systému nového. Nazíráno procedurálně, musí být přehodnocen, a přehodnocen může být teprve tehdy, jestliže se jako zhodnocený, jako součást původní struktury vyjeví. S tím se vyjevuje i to obecně hodnotové, co je oběma systémům společné, a znak může být nově zhodnocen pro vstup do nového systému a v něm pak čále podroben jeho vlastním, tudíž mimo jiné také hodnotovým regulím.

Co zde hypoteticky označujeme za nutnou podmínku meziznakové konexe, jež se děje mezi dvěma odlišnými systémy (např. krásná literatura : jazyk), považujeme za nutnou podmínku jakékoli konexe mezi znaky (uvnitř systému či podsystemu x mezi rozdílnými; celistvost znaku respektovane x nerespektovane; pohyb po ose synchronní x diachronní; bez přechodu na jinou úroveň semiózy x s přechodem). Univerzální podmínka,

na jejímž splnění závisí jakýkoli mezistupňový přechod uvnitř semiózy, je podle této hypotézy povahy axiologické.

II / 3

Jestliže je oprávněný předpoklad o axiologické podmínce znakových konexí, musí se jeho platnost týkat celé rozlohy konexí, tedy i vztahu neznak $\bar{Z}$ k znak. Vpředu jsme poukazovali na to, že se situováním literárního díla do neznakové soustavy směny zboží dostává do tržně hodnotové perspektivy i dílo-znak. To je ovšem teď příklad více vnějškově efektní, méně už zjevně vypovídající o podstatě toho, co nás zajímá. Pokusíme se doložit opačnou relaci téže krajní polohy znakové konexe, tj. postup sémantizace, na příkladu, který již není z krásné literatury, - na tom, jak osobní jména vlastní přecházejí mezi apelativa. Žánr tohoto článku mně doufám dává právo nevyrovnávat se s rozsáhlou literaturou o sémiotické poveze proprií (postechující přehled těchto teorií podává U. Ecco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Ed. Suhrkamp 895, Frankfurt a.M. 1977) a pouze konstatovat, že vycházím ze staršího názoru, že osobní jméno vlastní není znkem, protože nedenotuje prostřednictvím obecného pojmu, nýbrž pouze označuje unikátní skutečnost zvláštní: je jakoby "label", přívěska, signatura či nálepka na jedinečném fenoménu.

Tímto těsným sepětím jména s fyzickou osobou je jméno i nositelem hodnotových aspektů, které se vztahují k osobě samé a k osobnosti. Zatímco jména negativně hodnocených osobností přecházejí mezi apelativa jako pojmenování lidského typu, charakteru, nositele určitých vlastností (mrva, quisling,

řevachol), jména osobností kladně hodnocených pro závažný přínos jejich tvorby nebo činnosti jsou respektována v své jedinečnosti a nezpochybnitelnosti, a pokud zakládají apelativa přímo související s obsahem osobnosti a týkající se skutečností lidských, jsou to jen jména obecných lidských vlastností a chování, pojmenování příslušníků směru osobností založeného apod., tedy apelativa nadále spoluodkazující k výjimečnému a jedinečnému lidskému zjevu osobnosti (stachanoviština; jangmannovec). Tento etický ohled se však netýká jmen osobností starší kulturní formace; ta (většinou již dříve) se stala apelativním pojmenováním lidského typu, charakteru, nositele určitých vlastností bez ohledu na pozitivní x negativní hodnocení osobnosti samé (mecenáš x xantipa). Z tohoto hlediska (pouze z hlediska irelevance kladného x negativního hodnocení osobnosti!) je jejich přechod mezi apelativa shodný se zobecněním jmen literárních postav.

Pozitivní hodnota osobnosti ulpívající na vlastním jménu se projevuje i v tom, že takovéto proprium poskytuje výraz pro označení nikoli lidské skutečnosti, nýbrž věci (termínu, výtvoru), která po metonymické ose s osobností souvisí těsně nebo vzdáleněji, anebo vůbec osobnost takto s věcí nesouvisí, čímž je ještě zjevnější pojmenovávací akt "ad honorem"; pojmenování se přitom může dít jak jednorázovou volbou, tak územ (J. W. Goethe --x goethit; F. Mansard --x manserde; de Plessis-Praslin --x prelinka; A. Volta--xvolt). Protože osobní jméno vlastní nemá označované, protože sám o sobě je to pouze "prázdný" výraz, může snadno toto jméno v obecné podobě přejít na věc, kterou nositel jména např. jako vlastník nebo jako výrobce signalizuje (ing. E. Škoda --x škodovka: továrna,

lokomotive, automobil).

Také výrazová složka nové znakové celistvosti - tj. v uvedených případech pojmenovávacích aktech výrazová složka, která není tvořena adaptací již existujícího slovně výrazového fondu, nýbrž přichází z jeho vnějšku - je ještě před vstupem do pojmenovávacího procesu zhodnocena a to teprve umožňuje její užití v něm.

Jak je to ale s apeletivy typů "mrva", "ravachol" - "stechanovština", "jungmennovec", kde jde o souběh výrazu a obsahu, kde totiž zobecněný dílčí obsah osobností zakládá znamenání nového lexému a signifikantem se stává vlastní jméno příslušné osoby, popř. odvozenina z něho? Pokusme se sledovat tento proces za pomoci jednoho určitého případu.

V Dobrovici, malém městě na Mladoboleslavsku, se koncem 20. let říkalo "paván" o člověku, který kolem sebe hromadil haremání, v obecnějším smyslu pak o tom, kdo vůbec měl převrácenou představu o materiální a majetkové ceně věcí. Maminka mi vysvětlila vznik tohoto pojmenování. V době jejího mládí, před první světovou válkou, působil v dobrovickém cukrovaru inženýr italského původu Pavani, který se po milostné tragédii pomátl na rozum. Stále se z něho maloměstská figurka "tichého blázna", který po ulicích sbíral a doma shromáždil kdejaké haremání; protože to byl především nepotřebný papír, říkalo se prý, že hledá očekávaný dopis od ženy, která jej opustila (nebo s kterou se on sám rozešel, nevzpomínám si už).

Je možné, že ještě jako cukrovarský inženýr byl Itel Pavani v českém prostředí jmenován "pan (inženýr) Paván", "Paván", je stejně možné, že se Pavani stal Pavánem teprve

T Jak může být vlastní jméno osobní až dokonce základem obecného pojmenování lidského typu, charakteru, nositele určitých vlastností, když je jen "label" na jedinečném fenoménu - když samo nemá znamenání?

jako neplnósmyslný. Pro nás má celý proces podobu: ing.

Paveni --x paván a za rozhodující moment tohoto celkového postupu považujeme jeho středovou fázi, kdy se při charakteristice ~~jiny~~ jiných lidí stává Paván nejprve komparátem metafory a kdy se postupně metafora eliminuje, tedy: "XY je (jedná, chová se) jako Paván"/ "To je takový Paván" --x "XY je paván" / "To je paván".

Dříve však, než může dojít k těmto řečovým akcím, musil se ustálit (řečovými akcemi, jak jinak) intersubjektivní konstrukt osobnosti Pavaniho. Osoba dementního Pavaniho byla tedy již předtím reflektována takovými složkami individuálního vědomí, které byly společné jednotlivcům dané maloměstské společnosti a jejichž součástí byl i jednotný a výrazně ohraničený plán hodnotový, - řekněme, že se konstrukt osobnosti Pavaniho formoval ~~intersubjektivně~~ na hodnotové bázi "ideologie maloměsta". Na této bázi zůstávalo jen někde na okraji, že Pavani je cizinec, že prožil milostnou tragédii, že je to nešťastný neplnósmyslný člověk atd., a výrazně se aktualizoval pouze jediný rys této osobnosti, její zájem o harampádí, její oceňování bezcenného, - což je přímý protiklad toho, co jistě patřilo mezi dominující složky ~~hodnotového plánu~~ "ideologie maloměsta". Tímto způsobem se "ideologie maloměsta" do konstruktů Pavaniho osobnosti projektovala a vyjádřila jím podstatnou složku svého hodnotového plánu.

V této fázi je Pavani - teď už nepochybně Paván - skutečnost veskrze a jednoznačně zhodnocenou a tato hodnotová představa o něm se pak sama stává nástrojem hodnocení ("XY je ~~kax~~ jako Paván"). Je to v axiologické praxi jeden z nejběžnějších případů, že srovnáváme hodnocenou skutečnost s adekvátním, již

zhodnoceným objektem. Hodnocenou skutečností jsou v tomto případě lidé, jejich vlastnosti, charakter, typové ustrojení a to je vztahováno k obsahu nástroje hodnocení (ke konstruktovi osobnosti Pavána), přesněji k základní složce tohoto obsahu.

Až potud (tj. až k metafoře) je sice tento proces nutným předpokladem pro přechod propria mezi apelativa, avšak takovýto konečný výsledek se dostavit nemusí, proces není řízen touto teleologií, může se už v této fázi zastavit. Známe z vlastní praxe, že se někdo z našeho životního prostředí stane člověkem natolik zřetelně zhodnoceným (po některé stránce), že se představě o tomto jeho rysu může mezi námi fungovat jako nástroj hodnocení. Proces směřuje k vzniku nového apelativa až tehdy, kdy skutečnosti, které obsahově odpovídají nástroji hodnocení, jsou s ním natolik ztotožněny a soulad je natolik zobecněn, že je tímto způsobem provedeno nové vymezení skutečnostních dat (zde nové vymezení lidského typu, nositele určitých vlastností). Toto pojmové vymezení se pak promítne do patřičného skladu znamenitého slovního znaku (sémy - sémémy - lexém), jméno jedinečné osobnosti denotuje skutečnostní data, která byla obsažena v centru jejího konstruktovi, a proprium může fungovat jako apelativum.

Počínaje tím, že se nové pojmové vymezení skutečnosti promítne do významu slova, probíhají další procesy už výlučně v jazykovém systému slovní zásoby, nový fenomén je vzhledem k němu adaptován a zároveň zasahuje do jeho struktury, což je opět spojeno s hodnotícími akcemi. Děje se to jak spontánně (řečovými akcemi), tak direktivně (normováním, které vyplývá z odborného hodnocení lexikologů, a tím nepřichází zvnějška systému). Klademe důraz na to, že se hodnotící pro-

cesy probíhající výlučně v systému dějí také direktivami, i když náš příklad ukazuje jen na dva jevy spontánního charakteru, podmíněné vnitřními principy systému. O jednom svědčí fakt, že se slovo paván sice udrželo v lokálním lexiku asi přes tři generace a fungovalo ještě v době, kdy byla jeho motivace zastřena, ale že do celonárodní slovní zásoby neproniklo. Druhý adaptační pohyb potvrzuje obecný jev, že původní hodnotový obsah konstruktů osobnosti se z významu apelative z větší části nebo úplně vytrácí, že se však může znovu aktualizovat, jestliže je slovo čteno na bázi téhož hodnotového plánu, na němž se původně formoval konstrukt osobnosti. U slova paván nemá jeho základní význam "člověk hromadící harampáčí" zřejmou hodnotovou součást v svém obsahu, zatímco obecnější význam širší - "člověk s převrácenou představou o materiální a majetkové ceně věcí" - ji má, tj. čten v kódu "ideologie meloměsta" na ni odkazuje a hodnotu v svém obsahu nese.

Bylo již řečeno, proč se propria typu A.G.Stachanov, J. Jungmann nemohou přímo stát výřezem apelativa, nýbrž být jen východiskem pro odvozeniny (stachanovština, jungmannovec). Také pro tento typ postupu od vlastního jména osobního k apelativům ^{ke nim} ~~z nich~~ odvozených (A.G.Stachanov --x stachanovec, stachanovština, stachanovský, -y) musíme východiskově předpokládat, že se řečovými akcemi, obsahově dirigovanými jednoznačným a výrazným hodnotovým plánem (v tomto případě hodnotovým plánem, který je součástí ideologie) vytvoří intersubjektivní konstrukt osobnosti, jehož zobecněným obsahem je provedeno nové vymezení skutečnostních dat. Jestliže je významem slova stachanovec (podle SSJČ) "pracovník dosahující

30
vysokých výkonů po vzoru sovětského dělníka A.G.Stachanova", je zřejmé, že se i v případech tohoto typu ztrácí z apelativa původní součást hodnotového obsahu, že se však znovu aktualizuje, že vyjevuje svou přítomnost tehdy, kdy je slovo čteno na bázi téhož hodnotového plánu (v kódu téže ideologie), kde se formoval konstrukt osobnosti A. G. Stachanova.

Z toho, co tu bylo o přechodu proprií mezi apelativa řečeno, vyplývá zobecnění, které je v souladu s naší hypotézou, že i sémantizace neznakové skutečnosti je spjata s procesem axiologickým: Ještě před vstupem do znakového systému a nezávisle na ~~něm~~ eventuálním budoucím vstupu do systému musí být zvláštní, neznakový fenomén zhodnocen, další hodnotící procesy se pak dějí již z hlediska sémantizace, tedy ještě před systémem, a konečné už jenom v systému.

Odtud můžeme také snadno přehlédnout přechod jmen literárních postav mezi apelativa (Obломov --x obломov; Конд--лік --x kondelíkovština), tj. sledovat při analogickém výsledku podstatné rozdíly, které vyplývají z toho, že v tomto případě jde o konexi znak : znak. Postup tedy tentokrát nezačíná u svébytné skutečnosti, jež sama o sobě existuje před zvýznaměním a před zhodnocením, a nesměřuje odtud přes její jednoznačné zhodnocení ke skutečnosti znakové, nýbrž děje se jako změna systémového statusu znaku, a tudíž se realizuje nejprve přehodnocením zhodnoceného.

Východiskem je text literárního díla, resp. jeho konkretizace a z ní vyplývající představa literární postavy. Ani tato představa nevzniká bez individuální hodnotící aktivity, avšak hodnotová báze této aktivity už tu není nutně jediná nebo jednotná, obvykle se naopak souběžně uplatňuje - jak

to odpovídá recepci uměleckého díla - větší množství individuálně rozdílných hodnotových plánů. I když se také v tomto případě formuje ve zmíněné středové fázi intersubjektivní konstrukt, který se stává nástrojem hodnocení ("Xý je (chová se, jedná) jako Švejk" / "To je takový Švejk"), a i když s formováním intersubjektivního konstruktů nutně souvisí značná redukce toho obsahu, který byl přítomen v konkretizaci estetického objektu, nezaniká zcela ani specifický příznak obsahově hodnotového vkladu samého díla, ani rozdílnost konkretizací a s nimi rozdílnost hodnotových plánů, na jejichž bázi se tyto konkretizace děly. Tak např. v uvedeném příkladu Švejka musíme předpokládat nikoli jeden, nýbrž více zčásti rozdílných intersubjektivních konstruktů této literární postavy, jak je zřejmé z toho, že i apelativum švejk má více významů, a to ještě musíme počítat s tím, že na dráze od intersubjektivních konstruktů k apelativu, které zakládají, dochází k dalším obsahovým redukcím (SSJČ - švejk: /1/ "šlověk, kt. se s předstíranou naivitou a horlivostí podrobuje oficiálním autoritám, ale jen formálně a často se zesměšňujícím záměrem; ob. (v užším smyslu) /2/ šprýmař 1; /3/ (mazaný) ulejšvák".) Přítomnost rozdílných hodnotových plánů konkretizace, stejně jako nejednotný vklad samého díla do tohoto procesu se jeví např. v postupu od dvou literárních děl I. Herrmanna a jejich společné postavy Kondelíka k zájmenu kondelíkovský a k subst. kondelíkovství, -ština (apelativum kondelík není lexikalizováno), které SSJČ hodnotí jako slova "zpravidla hanlivá". To znamená, že tu ještě v apelativu zpravidla doznívá dokonce i jeden krajní ^(tj. negativní) pól hodnoty.

Apelativa odvozena od jmen literárních postav si ~~zaujmou~~

v průměru zachovávají více hodnotových komponent v obsahu svého významu než apelativa odvozená od vlastních jmen osobních; hodnotovost obsahu někdy signalizuje expresivita slovního výrazu (jako taková hodnotí SSJÚ např.: goliáš, hercules, lezar, seladón). Leckdy se i tu hodnotovost úplně vytrácí. I v těchto případech, kdy se pro dnešní významové povědomí úplně vytratila hodnotovost z obsahu takových slov, je jisté, že na výchozí straně - na straně epické literatury v širokém smyslu toho slova - stál fenomén nesoucí hodnotový obsah a vyvolávající hodnocení. Tak např. význam apelativa ganyméd popisuje SSJÚ: "kniž. číšník". Jestliže však některá společnost poprvé pojmenovala svého číšníka Ganymédem, musila samozřejmě znát báji o chlapci Ganymédovi, "podle názoru bohů i lidí nejkrásnějším mladíkovi", který se tak zalíbil Diovi, že ho dal unést na Olymp, kde "se stal číšníkem bohů a jeho zvláštním úkolem bylo nalévat Diovi nektar" (V. Zamarovský: Bohové a hrdinové antických bájí, 1965, str. 117). Společnost, která poprvé pojmenovala svého číšníka Ganymédem, musila nejen znát tuto báji, ale mohla i užít tohoto metaforického pojmenování jen za předpokladu, že vzhledem k hodnotovosti této literární (mytologické) postavy provedla přehodnocení sebe samé - třeba přehodnocení ~~žánrové~~ ironizující.

Pro to, co zde sledujeme, je nejpodstatnější, že i při přechodu znaku z jednoho systému do druhého - tj. při tomto typu konexe literatury : jazyk - platí podmínka doprovodného axiologického procesu; děje se sice ve prospěch systému recipujícího, ale přehodnocení se uskutečňuje tím, že se znak původní nejprve vyjevuje jako člen zhodnocený, jako součást

původní struktury. V té chvíli se literatura neprezentuje jen jako pasivní nositel hodnot, nýbrž je činitelem aktivním a aktivizujícím, vyvolává potřebu hodnocení.

II / 4

Samozřejmě se po tomto výhledu na přechod proprií mezi apelativa nedomnívám, ani že je potvrzen předpoklad univerzálně platné podmínky pro jakoukoli konexi mezi znaky, ani že je oprávněna hypotéza o axiologickém obsahu této podmínky. Chovejme se všude prosím napříště tak, jako by hypotéza oprávněná byla a jako bychom měli potřebně jistou půdu pod nohama, když stojíce na této hypotéze pohlížíme opět na literaturu v jejím dosavadně daném umístění uprostřed jejího znakového i neznakového okolí a klademe otázky, které - jak je po předchozím nasnadě - se budou týkat hodnotovosti literárního díla.

Literární dílo jsme nazírali jako podmínující nebo podmíněný člen znakové konexe, nazírali jsme ho tedy uvnitř sémiologické vazby procedury, a chtěli jsme na něm také uvidět, zda je oprávněný předpoklad o univerzálně platné axiologické podmiňce znakových konexí. Jedno ani druhé zjevně neotevřelo přístup ke specifické hodnotové sféře literárního uměleckého díla, k jeho hodnotě estetické, a také tzv. nimoestetické hodnoty se tímto způsobem méně představovaly se svým zvláštním obsahem, navzájem je diferujícím nebo naopak spínajícím, více se svou příslušností do tohoto celku. Zato jsme je viděli v pohybu, v tom, co se s nimi děje v jejích funkčně různých rolích při procedurách konexe; novorice o dění, pohybu v hodnotové oblasti, nemáme tím na

mysli jen hodnocení, zhočnocování, přehodnocování, ale i zvrst hodnotovosti ve významovost, latenci nebo naopak aktualizaci hodnoty související s celkovým děním semiózy.

Analýzování proces přechodu jména literární postavy mezi apelativa ukázal mj. jak nutnou redukci původního hodnotového obsahu, tak i poměrně značnou rezistenci hodnotového obsahu, jež do apelativa vložilo dílo, vůči tlaku systému, který co možná vymítá hodnotové obsahy z významu. Tato rezistence, která zjevně slábne s postupujícím časem fungování jména literární postavy mezi apelativy, není ani zcela nezávislá na tom, jaký je hodnotový profil literární postavy. Kdybychom sledovali i jiné znaky, které literární dílo tak onak podmínilo (vědecké pojednání, kritická stať, esej, reklamní text, frazeologismus, filmový scénář, výtvarné a hudební dílo atd.), jevil by se jejich hodnotový obsah ve vztahu k potenciální hodnotové výpovědi či kapacitě literárního díla jednou rovněž jako redukovaný až nulový, jednou jako zúžený, avšak v tomto omezení zvýrazněný, jednou jako nově, třeba i v jiném směru rozvíjený. Poslední jev by se nejspíše týkal případů, kdy literární dílo podmiňuje dílo jiného druhu umění. (Jiná věc ovšem je, jak kdy jsou patrné a analyzovatelné tyto hodnotové proměny, viz literární dílo --x symfonická báseň.)

Bez ohledu na kvalitativní a kvantitativní pohyby jedním nebo druhým směrem vynucují si všechny konexe, v nichž je literární dílo podmiňujícím členem, aby dílo otvíralo svůj hodnotový fond, aby do popředí vystupovala jeho dvojjediná podoba hodnotového objektu a hodnotícího subjektu. S tím se ovšem zpřítomňuje hodnotovost sama v své ontologické pod-

statě. Protože žádná hodnota neplatí izolovaně, nýbrž jako hodnota, jako výraz vztahu mezi potřebami a zájmy člověka a skutečnostmi jej obklopujícími, existuje pouze v souvislosti a určitých vazbách s hodnotami jinými, může mít toto zpřítomňování hodnotovosti i charakter zpřítomňování smyslu hodnot a hodnocení.

Když se J. Mukařovský ptá, "jaký je poměr mezi hodnotou estetickou a hodnotami jinými", a při zkoumání této otázky přihlíží k situaci, kdy dílo funguje esteticky, říká: "Jakmile nastane převaha estetické funkce a hodnoty, nastává uvolnění hodnot mimoestetických od skutečnosti. Hodnoty se stávají viditelnými samy o sobě, je zřetelnější vidět také jejich vzájemné sepětí. Právě proto - pro postulovanou nadvládu estetické funkce - se umění stává katalyzátorem světa hodnot, je jedním z nejúčinnějších prostředků přemísťování a vývoje hodnot" (Problémy estetické hodnoty, 1935-36, in J.M.: Cestami poetiky a estetiky, 1971, str. 19).

Připomínáme tento názor J. Mukařovského v dané souvislosti, protože se zdá, že zmíněné otvírání hodnotového fondu literárního díla, jeho manifestování sebe jakožto hodnotového objektu a hodnotícího subjektu, jeho provokace potřeby hodnocení, což vše je vyvoláno průběhem konexe, rovněž zasahuje jako "katalyzátor" do světa hodnot a že i ono je "prostředkem přemísťování a vývoje hodnot". Protože se to děje vesměs za situace, kdy dílo jako takové je v novém znaku rušeno až zrušeno, vyvstává otázka (otázka, kterou formulujeme s ohledem na to, že pro výkladové potřeby jsme znázornili tyto procesy jako lineární pohyb po úsečce): Jak daleko v své hodnototvorné činnosti přesahuje literární

dílo svůj vlastní obvod, možná i do jaké míry potřebuje pro naplnění své hodnototvorné činnosti přesehovat svůj vlastní obvod.

Otázku můžeme do třetice formulovat - majíce pro to oporu v jazykovém systému, kde např. opětované fungování slovního výrazu v obžobných konotovaných výpovědích působí, že se odtud k slovnímu významu trvaleji přimkne přidružený význam - také jako otázku rezistence: Jak daleko při procesu destruktorace nebo restruktorace díla nesou s sebou i dílčí složky struktury uměleckého díla důsledky své původní příslušnosti do struktury fungující esteticcky; jak dalece na nich i přitom ulpíva "zrušenost" z původního fungování jejich struktury, z fungování opětovaného novými a novými konkretizacemi díla a novým s novým "děním smyslu" (M. Jankovič), což v tomto případě znamená také opětované fungování hodnototvorné. Takto zaměřenou otázku si můžeme položit i nad zmíněným už frazeologismem "nepozdravit u vrbiček", který vnějškově smazal veškeré stopy své geneze, a přitom v sobě nadále nese původní hodnotové poselství epizody z Rubešovy novely, když pojmenovává chování, které přezírá oficiální hodnotu mocipánů.

II / 5

Zrcadlový protiklad právě uvedeného příkladu, který jsme také už dříve připomněli, přísloví "Jehly hledáje svíčku páli-ti", jež zakládá Šmilovského novelu Jehla, poukazuje na druhou stranu konexí literárního díla, na jeho pozici příjemce a na proces generování díla. Implikuje rovněž hodnotové akce: rozkrylo-li dílo epický obsah přítomný v pří-

sloví, bylo to podmíněno hodnotícími procesy, na nichž se na počátku podílely obě strany konexe v rámci svých systémů a které končily hodnotovými pohyby uvnitř díla. Spolu s ostatním, co jsme poznali v konexích při postavení díla jako příjemce, nutí i tento případ ptát se nejprve, kdo je vlastním subjektem hodnocení a vůlec veškerého axiologického dění, které se uskutečňuje uvnitř díla nebo vzledeť k němu, a kam situovat tento subjekt.

Srovnáme-li literární dílo s jeho materiálově nejbližším sousedem, s jazykovou promluvou prostou estetického fungování, a zjišťujeme-li, že bez výjimky každý jazykový projev (tj. zřetelně každý jen poněkud textově rozvinutý) obsahuje v své výstavbě i rovinu výstavby hodnotové, přisoudíme *prima vista* tento fenomén také literárnímu dílu. V jazykových promluvách může být rovina výstavby hodnotové ve vztahu k rovině výstavby významové (referenční) buď v postavení nadřazeném, nebo podřazeném, nebo nezávisle partnerském, nebo i rivelském. Nic nenasvědčuje tomu, že by v literárním díle mohla být rovina výstavby hodnotové v jiném vztahu než podřazeném výstavbě významové: je její dílčí složkou, ovšem složkou nutnou. Řekneme-li dále, že rovina výstavby hodnotové, tato pomyslná spojnice konkrétních axiologických činitelů a elementů vklíněných do jiných dílčích elementů struktury nebo v nich obsažených, je určitou realizací obecných pokynů vycházejících z hodnotového plánu díla, neodpovídáme tím na danou otázku. Hodnotový plán díla není oním subjektem hodnocení, po němž se ptáme, je jen součástí a projevem vyšší strukturotvorné složky. Můžeme si však - ve snaze přiblížit se k pojmenování subjektové skutečnosti hodnocení - tento plán představit, a to v podobě

obecného souhrnu jeho dispozicí.

Snad to bude názornější na pozadí kontrastně odlišném. Vyprávění o inženýru Pavaním - Pavánovi nepochybně připomnělo čtenářům Slezských písní básně Papírový Mojšl; jsou tu evidentní styčné body v příbězích postavy literární a postavy z Dobrovice počátku tohoto století. Další styčný bod je v tom, že titulní hrdina básně měl podle výpovědi Bezručovy (dopis J. Herbenovi z 17. 2. 1904) reálný model. Tento reálný model, tato určitá lidská postava, o níž dále nic nevíme, se stala skutečností literární - tak jako jiným procesem sémantizace prošla osobnost Pavaniho, o jehož životní podobě víme alespoň něco. Předpokládáme, že i jedinečný lidský zjev Mojšla prochází při sémantizace obdobně jako Paván fázovým hodnocením podmiňujícím jeho vstup do fikční skutečnosti, a to hodnocením před systémem a nezávisle na něm, hodnocením vzhledem k recipujícímu systému (krásné literatury) a uvnitř něho (v díle). Protože několik potřebných životních dat Pavaniho známe a známe i významy apellativa paván, mohli jsme si hypoteticky představit konstrukt jeho osobnosti ve fázi hodnocení vzhledem k recipujícímu systému, konstrukt co do množství obsahových složek chudý, s výrazně dominující složkou jedinou (zájem o herampadí včetně starého papíru). Nemáme potřebné podklady k tomu, abychom si typově totožný konstrukt osobnosti Mojšlovy utvořili, samotná data poskytnutá básní k tomu nepostačují. S vědomím, že nesrovnáváme, nýbrž jen vytváříme juxtapozici dvou skutečností kategoriálně odlišných, postavme vedle sebe zmíněný konstrukt osobnosti Pavánovy a literární postavu Mojšla papírového.

Vedle chudě vybaveného a plošného zjevu Pavánova bude obraz Mojšlův nejen prokreslenější, ale především plastičtější, nazíraný z různých stran, a tím i rozdílně až protikladně hodnocený. Je to jak žid viděný skrze špatné zkušenosti, které s židy vesměs mají "my od Bezkyd", tak i chudý žid pozitivně hodnocený vzhledem k židům zbohatlíkům a vykořisťovatelům podbezkydského kraje, je to také směšná figurka po-
divína z brněnského okolí, chudáka, který nemá zájem o peníze, ale pídí se po kdejakém odhozeném papíru, je to rovněž tragická postava, člověk nešťastný, snad ze zrazené lásky vraždil, snad jen chtěl zavraždit, je to také pomatenec ženoucí se za chimérou, ale je v něm trvale i morální potřeba prokázat, že byl v právu, když zabil nebo chtěl zabít krásnou milovanou ženu, atd.

Tato prostá juxtapozice už umožňuje srovnávat srovnatelné, umožňuje komparovat obecné dispozice dvou hodnotových plánů. Konstrukt Pavaniho se formuje na bázi, v níž se stýkají individuální hodnotové plány dobroviských občanů, tj. na intersubjektivní axiologické bázi "ideologie maloměsta". Je to axiologická struktura poměrně chudá a hlavně hotová, nepružná a jako každý hodnotový plán ideologie je intolerantní, nepoddává se proměnlivým potřebám životní skutečnosti, nýbrž formuje ji podle svých strnulých norem; není tedy také schopna vlastní tvorby hodnot. Tak i v případě Pavána nebyla schopna adaptace vzhledem k tomuto neběžnému zjevu, nýbrž přitáhla ho k sobě, postihující tak formou protikladu především samu sebe.

Obecné dispoziční principy hodnotového plánu literárního díla se nepodobají dispozicím intersubjektivních hodnotových plánů, lze je daleko spíše připodobnit k individuálnímu hod-

notovému plánu. Tak jako tento plán jsou ovšem jedinečným způsobem spjaty s axiologickými systémy a subsystémy nadindividuálními.

Individuální hodnotový plán, hodnotový plán fyzické osoby, má jednak diachronní osu, jednak osu achronní (tak jako osobnost sama). Při hodnocení se na průsečíku těchto dvou os vyjevuje další podvojnost, a to souběh konstantní a aktuální dimenze hodnotového plánu. Aktuální dimenze může natolik nabýt vrchu nad konstantní, že se projeví až radikálním zvratem v hierarchizaci hodnot (viz v Shakespearově dramatu Král Richard III.: "Kůň, kůň! - To království dám za koně!"). I v případech méně vyhrocených se aktuální dimenze (podmíněná jak osobností, tak hodnoceným objektem, tak vnější situací hodnotícího aktu) uplatňuje natolik, že restrukturuje dimenzi konstantní. Restrukturuje ji tím, že některým jejím prvkům dává vystoupit do popředí a s novou či posunutou dominantou nastoluje i nové vztahy. Řečeno průhledněji, při každém aktu hodnocení, které jakýmkoli způsobem provádí fyzická osoba, se z celkového jejího hodnotovostního vybavení zpravidla uplatní pouze větší menší jeho část, nikoli celá jeho potenciální rozloha a kapacita.

Aktuální dimenzi - v tom smyslu, jak zde o ní hovořeno - hodnotový plán díla nemá. Literární dílo v svém celku uplatňuje a manifestuje pouze konstantní dimenzi svého hodnotového plánu, to jest jeho jednotejnou strukturaci, maximální dané rozpětí, celou funkční kapacitu. To je vlastně "tolerance" hodnotového plánu literárního díla, v tom spočívá i jeho schopnost simultánního přístupu k téže skutečnosti z různých stran (s přihlédnutím k její rozdílné funkční platnosti), a tedy možnost eventuálního dvojího - navzájem odlišného až

protikladného - hodnocení téhož objektu různě upletněného. Čím je takováto "tolerance" pružnější v rámci přísně kompaktního a homogenního hodnotového plánu literárního díla, tím je i hodnotově tvořivá potence díla - jak jsme ji připomněli citátem z J. Mukařovského - mohutnější. K tomu ještě přistupuje možnost, daná výrazovými schopnostmi literárního díla, možnost uplatnit uvnitř díla formou odkazu nebo i neprostředkovane také jiné hodnotové plány, které jsou z hlediska hodnotového plánu díla cizorodé, a uplatnit je tak, aniž je tím jednotnost hodnotového plánu literárního díla dotčena, - často spíše naopak ve prospěch jeho suverenity.

Zůstaneme-li u výchozího srovnání s individuálním hodnotovým plánem fyzické osoby, musíme ještě zvláště vytknout, že hodnotový plán díla, byť sebeextenzivnější a co nejbohatěji strukturovaný, může mít jen maximálně představitelnou kapacitu konstantní dimenze hodnotového plánu jedné fyzické osoby. Nelze si ho představit jako přesahující tuto možnost: v tom okamžiku by byl ne-lidský a stál by také vně realizačních a recepčních možností literárního díla.

Představit poněkud určitěji obecná dispoziční data hodnotového plánu literárního díla jsme byli dlužni také výkladům předchozích kapitol. S touto obecnou představou (abstrahovat z Bezručovy básně určitou podobu jejího hodnotového plánu by bylo mnohem složitější) se můžeme vrátit k básni Papírový Mojšl. Postupné, z různých stran vedené, a přitom jednotně řízené zhodnocování postavy Mojšle papírového je zároveň nejen postupným rozvíjením tzv. postavy vyprávěče, ale je i osou významové výstavby básně. Je vycházejíc od "my od Bezkyd", od vskutku nadosobně, sociálními poměry moti-

vovaného společenství neblahých, směřuje přes motiv rozčílně nazíraného zlomu v lásce k intimní intersubjektivitě lidí púzně životem ubíjených a k jejich bezvýhodnému východisku. Skicujeme zde tuto kostru interpretace, abychom hlavně poukázali na to, jak je hodnocení zaklíněno do významové výstavby básně. Ostatně také in I, když jsme chtěli popsat fungování modelů a formačních principů, dále když jsme se zabývali jmenovitými případy (z díla Horova, Macharova, Bendlova, Máchova), musili jsme - ačkoli nijak hluboko do těla básní jsme nezasehovali - ostrým skalpelem oddělovat od sebe významové a hodnotové elementy.

To nás vede k tomu, abychom subjekt veškerého axiologického dění uvnitř díla, subjekt hodnotové výstavby, umístili tam, kam umísťujeme subjekt výstavby významové, do osobnosti literárního tvůrce. Hypostezovanou abstrakci umělecké osobnosti zde chápeme v pojetí J. Lukařovského s dodatky a zpřesněními Červenkovými a Jankovičovými. Osobnost literárního tvůrce bytuje mimo obvod literárního díla; to na ni odkazuje nezbytnou obsahovou složkou svého znameného a takto ji v díle revokuje ("Červenka"). Osobnost je vně díla, avšak obsahuje v sobě svou individuální kreaci systému: médiem osobnosti procházejí "spontánní" příkazy systému, a osobnost je i východiskem "direktiv" ("spontánní" x "direktivní" v systému - viz zde str.28 n.). Souběh "spontánního" a "direktivního" činí osobnost tvůrcem literárního díla, které i je v řadě systému a jeho vývojového směřování, i je (může být) jedinečným fenoménem odlišujícím se od ostatní řady nebo stanovícím její napříští směřování. Týmž souběhem

se tudíž vyznačuje umělecká osobnost jakožto subjekt významové výstavby a jakožto subjekt hodnotové výstavby.

Proč oddělujeme tyto spjaté subjekty - pro potřeby výkladové, analytické? Pro ně druhotně také, vlastní důvod je podstatnější. Sepětí, a přitom nutný respekt k separátní pozici jednoho i druhého subjektu odpovídá vztahu významové a hodnotové výstavby díla. Řekli jsme již, že druhá je podřízena první, že je její součástí. Je však součástí i funkčně natolik svébytnou, že se nerozplývá ve významové výstavbě, - ani když většinou při konkrétní textové realizaci s ní splývá tím, že týž fenomén je zároveň elementem výstavby jak významové, tak hodnotové. Ke skutečnému rozplynutí hodnotové výstavby ve významové nemůže dojít proto, poněvadž hodnotová výstavba je nejen natnou součástí své nadřazené složky, ale také ji spolupodmiňuje, také ona ji disponuje pro to, aby byla výstavbou díla literárního jakožto díla uměleckého, textu s potencialitou estetického fungování. Protože realizace nové hodnoty, hodnoty estetické, je konečným smyslem díla, staví tato teleologická perspektiva hodnotovou výstavbu díla také do pozice složky, která výstavbu významovou funkčně přesahuje.

Vyslovit na závěr otázku? Celá tato poslední kapitola je víceméně otázkou, zda lze takto do odlišné podoby přeskupit část toho, co je v podstatě obsaženo v teorématech Mukařovského o problematice hodnot v uměleckém díle, a spolu i otázkou, zda by bylo lze ve směru tohoto přeskupení tvarovat i jeden nový nástroj analýzy literárně uměleckého díla.

Červenková studie Významové kontexty, již v době svého časopiseckého otištění (1968) součást dokončené monografie Významová výstavba literárního díla (publikováno německy s tit. Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks, München 1978), byla podnětem k prvním, doufejme pozitivním zjištěním tohoto článku. Ta vyvolala další zamyšlení, s nímž jsme se po oklice a přes - pevné? nepevné? - můstky otázek a předpokladů vrátili opět k problematice významové výstavby. Přesně řečeno, je to návrat někam před hranice této problematiky; překračovat je s tím, co neseme v ruce, bylo by příliš troufalé vzhledem k suverénu tohoto teritoria, Miroslavu Červenkovi.

Mojmír Houba

Teresa Dobrzyńska

Komunikacja metaforyczna: jej możliwości i ograniczenia

Użycie metafory - ze względu na jej swoisty mechanizm komunikacyjny - wymaga takiej więzi między nadawcą i odbiorcą, która znacznie wykracza poza wspólną znajomość kodu językowego. Rozumienie metafor uwarunkowane jest bowiem zdolnością do odtworzenia przez odbiorcę pewnych konotacji związanych z terminem użytym przenośnie - konotacji, które może mieć na myśli nadawca wypowiedzi i które są relewantne w danym odniesieniu sytuacyjnym. W związku z powyższym zasięg komunikatywności metafory nie pokrywa się ściśle z zasięgiem danego języka etnicznego i odbija głębsze związki kulturowe, obejmując w poszczególnych wypadkach bardzo wąskie, w innych szerokie, wielojęzyczne kręgi odbiorców.

Pośredni charakter komunikacji metaforycznej sprawia również, że sens wypowiedzi nie jest zdeterminowany w takim stopniu, jak to ma miejsce przy literelnym użyciu języka. Można tu mówić o większej lub mniejszej zbieżności w sposobie rozumienia poszczególnych metafor, co zależy od potocznego doświadczenia życiowego, niekiedy także od poziomu wykształcenia uczestników komunikacji.

Te właściwości mowy przenośnej sprawiają, że problem metafory rozpatrywać można i trzeba w aspekcie socjokulturowym a w użyciu metafor szukać wykładnika więzi

społecznej. Uwagi niniejsze - z konieczności skrótowe - poświęcone będą tym właśnie kwestiom.

Aby ułatwić uchwycenie pewnych istotnych właściwości metafory, odwołam się tu do modelu interpretacji użyć przenośnych, który wprowadziłam w poprzednich swoich pracach¹. Model ten, mający zobrazować pragmatyczną odrębność metafory, ukazuje zachodzącą w niej zależność tematu głównego /tenoru/ od tematu pomocniczego /nośnika/². Mianowicie temat pomocniczy metafory pełni wobec głównego funkcję predykatywną. /W przedstawianym tu schemacie oznaczam je symbolami X i Y/. Przyjmujemy tu, że każda wypowiedź metaforyczna może być uznana za rezultat woli mówiącego, aby odbiorca uświadomił sobie możliwość takiego stanu umysłu mówiącego, któremu odpowiada następujący zapis³.

Myślę o X-ie - mówię, że jest taki jakiś,
że aby to powiedzieć myślę o Y-u.

Sądzę, że rozumiesz, że mówię to, ponieważ

o X-ie i o Y-u można powiedzieć te same rzeczy:

zdania mo- { X jest ..., Y jest ...;
tywacyjne { X jest ..., Y jest ...;

itd.

↑ ↑
predykaty motywacyjne

Sądzę, że wiesz, że o Y-u można powiedzieć:

postulowana { Y jest ...,
wiedza o Y-u { Y jest ...,
 { Y jest ...,

itd.

W powyższym modelu interpretacji metaforycznej posługuję się elementami eksplikacyjnymi z prac A. Wierzbickiej⁴. Jednostki te zbliżają się - zgodnie z założeniami badawczymi tej autorki - do elementarnego poziomu znaczeniowego, co powinno sprzyjać komunikatywności proponowanej tu formuły. Element "myślę o" używany jest przez Wierzbicką do wskazania tematu wypowiedzi, "mówię, że" - rematu⁵.

Jak widać z proponowanej formuły, predykcja metaforyczna może być dokonana, jeśli interpretator wypowiedzi posiadać będzie pewną wiedzę na temat desygnatu wyrażenia przenośnego i wiedzę tę /lub jej relewantną część/ zastosować zechce do głównego tematu przenośni. Podstawowym tworzywem, z którego budowane jest znaczenie przenośni, są predykcje pojawiające się w obiegowych sądach, których podmiot, oznaczający rzeczy bądź zjawiska, wykorzystywany jest jako temat pomocniczy metafory. Zbiór tych predykcji stanowi sumę wiadomości o danym obiekcie. Wiadomości te są "zmagazynowane" w pamięci użytkowników języka i stanowią w znacznym stopniu ujednoliconą ich wspólną wiedzę.

Niektóre rzadsze typy przenośni odwołują się ponadto do twórczej analizy przedmiotów lub zjawisk, które stoją u podstaw tematu pomocniczego metafory. W tym wypadku nie chodzi więc o przywołanie z pamięci jakichś elementów posiadanej wiedzy, lecz o samodzielne dokonanie aktu analizy i sformułowanie pewnych sądów, które staną się tworzywem przenośni.

W jednym i drugim wypadku do szeregu motywacyjnego

przenośni wchodzą te spośród wspomnianych predykcji, które są relewantne w danym odniesieniu. Przesadza to o odrębności poszczególnych metafor opartych na tym samym temacie pomocniczym, lecz użytych w innym kontekście sytuacyjnym. Owe "ruchomości" sensu nie wykazują jedynie metafory skonwencjonalizowane, wykorzystujące w temacie pomocniczym element alegoryczny i cechujące się petryfikacją związku tematu pomocniczego z określonym tematem głównym /a więc stabilizacją odniesienia metafory/. Niezmienne znaczenie mają też "metafory zleksykalizowane", ale te w istocie nie są już metaforami.

Stosunek treści konotowanych przez wyrażenie użyte w temacie pomocniczym przenośni do aktualnie wykorzystanych predykatów motywacyjnych metafory wyraża się relacją inkluzji /predykaty motywacyjne stanowią podzbiór predykatów odwzorowujących wiedzę o danym przedmiocie/. Jest to stosunek dynamiczny: wyznaczenie owego podzbioru odbywa się ze względu na aktualne odniesienie metafory. Kiedy bohater Fredrowskiej Zemsty powiada o sobie: "Jestem Papkin, lew Północy", ma na myśli inne cechy lwa niż te, które muszą być zaktualizowane dla zrozumienia metaforycznego okrzyku Ależ to istny lew! /o człowieku z ogromną czupryną/. W pierwszym wypadku przywołane jest /wątpliwe co do prawdziwości/ mniemanie, że lew jest zwierzęciem dzielnym, w drugim - że ma bujną grzywę. Obie te cechy, wraz z wieloma innymi, wchodzą w obręb potocznej wiedzy o lwie, złożonej, jak widać, nie tylko z pewnych stwierdzeń zgodnych z rzeczywistością, lecz i z

pewnych przekonań. W obręb tej wiedzy wchodzić mogą również informacje o symbolicznych lub alegorycznych funkcjach danego pojęcia - np. że lew symbolizuje majestat królewski. /Stąd metafora: "X to lew salonowy" itp./.

W związku z koniecznością wyboru pewnych określeń na predykaty motywacyjne metafory i dostosowania posiadanej wiedzy do aktualnych potrzeb można powiedzieć, iż metafora stanowi dla odbiorcy problem zadany do rozwiązania, rozwiązanie zaś może być jednoelementowe lub wieloelementowe, przy czym w wypadku oryginalnych metafor poetyckich ma ono z reguły charakter hipotetyczny. Proces odbioru metafory jak i inwencji metaforycznej ma więc znamiona twórcze.

Tworzywo metafory zawarte jest w mowie - we wszystkim tym, co powiedziano, lub co może być powiedziane - /z uwzględnieniem ograniczającego warunku, iż metafora wykorzystuje te tylko predykcje, które z dużym stopniem prawdopodobieństwa mogą być zaktualizowane przez odbiorcę wypowiedzi i które okazują się relewantne w danym odniesieniu/. Metaforyka wchłania przy tym coraz to nowe predykcje; można rzec, że rozwija się równolegle do sfery wypowiedzi.

Przy całej swej zmienności, również i sfera metaforyki podlega pewnej stabilizacji, tym silniejszej, im bardziej zintegrowana kulturowo jest grupa ludzi poddana obserwacji. Swoboda interpretacji metafor jest odwrotnie proporcjonalna do zakresu wspólnej wiedzy uczestników dialogu. W dużych wspólnotach kulturowych może

być ona stosunkowo większa niż w małych grupach, związanych codziennym doświadczeniem i jednakowym poziomem wykształcenia. Nie należy przy tym zapominać, że wobec wątpliwości odbiorcy, czy ma on z nadawcą wypowiedzi jakąkolwiek wspólną wiedzę, metafora może pozostać w ogóle nie zinterpretowana.

Wraz ze zróżnicowaniem wiedzy o świecie, która stanowi materiał dla interpretacji metaforycznej, różne grupy społeczne mogą różnie odczytywać te same wypowiedzi przenośne. Dla odbiorcy polskiego powiedzenie o jakiejś kobiecie To żmija! jest zdecydowanie pejoratywne, gdyż o żmii myśli się przede wszystkim jako o jadowitym gadzie niebezpiecznym dla człowieka. W krajach azjatyckich brzmi to natomiast jak komplement, ponieważ węże uważane są za zwierzęta piękne i mądre, co niewątpliwie związane jest z tradycją mityczną krajów Dalekiego Wschodu.

Tak więc odizolowane grupy społeczne mogą się znacznie różnić w sposobie interpretacji określonych przenośni i zasięgiem inwencji metaforycznej. Istnieje też całkiem prywatna sfera metafory - prywatna nie tylko ze względu na używanie pewnych metafor w kręgu ograniczonej liczby osób, lecz też ze względu na to, że konstytuujące ją predykcje motywacyjne znane są jedynie w tym kręgu, wobec czego niemożliwe są podobne użycia przenośne poza wąskim gronem osób "wtajemniczonych". Owa prywatna sfera metaforyki dostępna jest więc tylko tym osobom, które dzielą ze sobą "wspólny świat", czyli mają maksymalnie zbliżone doświadczenia mowne, w tym także literackie.

Aby stwierdzenie to nie było gołosłowne, posłużymy się tu pewnym przykładem "z życia", ilustrującym przenośne użycie nazwy własnej w małym, ograniczonym kręgu osób. Będzie to przykład o charakterze antonomazacji. Podstawą metafory jest w tym i innych podobnych wypadkach metonimiczne przesunięcie nazwy własnej z pewnego jednostkowego desygnatu osobowego na reprezentowany przez tę osobę typ postępowania, dla którego wyróżniająca jest jakaś szczególna cecha. Indywidualia, które cechują te same charakterystyczne właściwości, mogą być nazywane imieniem ich wyróżnionego nosiciela. Metaforyczność tej struktury znaczeniowej jest szczególnie wyrazista w wypadku, gdy w poczuciu mówiących nie istnieje jeszcze abstrakcyjne znaczenie nazwy własnej /tzn. gdy nie została ona przekształcona znaczeniowo w nazwę pospolitą typu donjuan, lowelas, mecenas, wandal itp./ i gdy dane użycie terminu podyktowane jest podobieństwem jego aktualnego desygnatu do osoby noszącej dane imię. Tego rodzaju antonomazja może stanowić szczególnie czuły przedmiot testowania powszechności pewnych wyobrażeń i stanowić podstawę wydzielenia grup społeczno-komunikacyjnych.

Ale przejdźmy do samego przykładu: W pewnym domu, w którym mieszkało kilka zaprzyjaźnionych rodzin robotniczych, istniał zwyczaj określania złych, dokuczliwych kobiet mianem "Leda". Owa "Leda" nie miała nic wspólnego ze swą mitologiczną imienniczką. Było to przezwisko jednej z lokatorek. Mianowicie, mieszkała w tym domu pewna wyjątkowo złośliwa i kłótniwa kobieta, nie lubiana przez resztę loka-

torów, która miała wilczyce Ledę. Z psa imię przeszło na właścicielkę na zasadzie przezwiska, ta zaś przezwiskowa metonimia /która dodatkowo komplikuje nasz przykład/ stała się z kolei podstawą do metaforycznych inwektyw, stosowanych do innych osób cechujących się równie przykrym charakterem. Owe metafory - antonomazje były zrozumiałe wyłącznie w obrębie grupy ludzi znających osobę przezywaną, wiedzących, jak ją przezywano i jaka o niej panowała opinia. Wspomniana przenośnia należała do ich odrębnej dziedziny metaforyzacji, niedostępnej dla ludzi nie znających odnośnych realiów. Osoby te najprawdopodobniej nie miały pojęcia o innej mitologicznej nosicielce owego imienia, bo to działałoby hamująco na używanie go w funkcji wynikłej z sytuacji lokalnej. Możliwości metaforycznego użycia tego słowa rozmijały się więc w tym środowisku z możliwościami, jakie mogą istnieć w kręgach znających kulturę antyczną, mit zaś o Ledzie w szczególności:

Jak już powiedzieliśmy, metafora czerpie swój materiał z mowy. Każda predykacja związana z określonym subjektem stanowi jej potencjalny budulec. Ta wielość materiału sprawia, że odbiór metafory jest hipotetyczny i zrelatywizowany do doświadczeń mownych nadawcy i odbiorcy. Z tym wiąże się zbieżność lub rozbieżność treści przypisywanych metaforze przez obu uczestników komunikacji, możliwość lub niemożliwość jej rozumienia.

W związku z tym ostatnim można mówić o zaniku motywacji pewnych metafor, polegającym na wypadnięciu ze społecznego obiegu pewnych sądów, które konstytuowały tworzywo przeno-

ani, stanowiąc materiał do wykorzystania w obrębie hipotetycznych zdań motywacyjnych. Zjawisko to pociąga za sobą śmierć metafory: metafora przestaje być używana lub lekksykalizuje się w pewnym znaczeniu jako zwrot idiomatyczny.

Język pełen jest takich martwych metafor, których motywacji nie jesteśmy w stanie odtworzyć. Niejednoznaczność, zagadkowość użyć przenośnych staje się też uderzająca w wypadku odczytywania prastarych tekstów, których tło mowne, obiegowy zasób doświadczeń mownych danej społeczności przestały być znane. Metafora wykorzystująca na przykład znaczenia symboliczne, które wyszły z obiegu lub nie są znane danemu odbiorcy, jest dla tego odbiorcy pustym dźwiękiem. Ktoś, kto nie zna znaczenia biblijnej nazwy Arka Przymierza, komu nie jest znana funkcja Arki w religii żydowskiej, nie może zrozumieć litanijskiej metafory zwróconej do Matki Boskiej - Arki Przymierza. Podobnie my nie potrafimy sobie wyobrazić wszystkich treści konotowanych przez zwrot metaforyczny: "Łabędzia rozkoszy wart jest lotos twojej twarzy, przyjaciółko, zapach - godny uczczenia przez pszczołę-Bhramarę". Jak wyjaśnia komentator tego zdania będący znawcą literatury i kultury hinduskiej, łabędź - ptak królewski /radzahansa/, jest także tytułem, nazwą wybitnego władcy. Bhramara - to pszczoła, ale też potoczna nazwa bawidamka"⁶.

Ale nie sięgając nawet po przykłady, których niezrozumienie wynika z braku bezpośredniej więzi kulturowej, łatwo zauważyć, że i w obrębie jednego języka znajduje się wiele takich niewytłumaczalnych reliktyw żywego procesu meta-

forycznego. Czy po latach będzie ktoś w stanie zrozumieć motywację warszawskiego określenia kontrolerów MPK "kanarek", jeśli w zapomnienie pójdzie fakt, że nazwa ta była przeniesiona z przedwojennego określenia żandarmerii, która nosiła żółte /kanarkowe/ otoki przy czapkach, co pozwoliło dostrzec analogię z barwą upierzenia kanarków. Druga faza przenośni żandarm-kanarek, kontroler-kanarek umotywowana jest analogią funkcji żandarmów i kontrolerów. Zrozumienie tej przenośni uwarunkowane jest znajomością określonych realiów i odnoszących się do nich sądów.

W związku z powyższymi uwagami można sądzić, że problem odbioru metafory, uzależniony od doświadczeń mownych uczestników komunikacji, stanowić może interesujące zagadnienie dla badań socjolingwistycznych. Jest to też istotny problem z zakresu komunikacji literackiej. Zgodność interpretacyjnych zamierzeń nadawcy z faktycznym odbiorem metafory przez określonego adresata uzależniona będzie od tego, czy nadawca słusznie ocenił wspólne mu z odbiorcą doświadczenia mowne i tekstowe. Z metaforą jest do pewnego stopnia jak z cytatem⁷: odwołuje się ona /pośrednio/ do określonych sądów, czasem - realnych werbalizacji. Nie każdy też jest w stanie /jak w wypadku cytatu/ dokonać właściwej rekonstrukcji przywołanego tekstu i, co za tym idzie, zrozumieć oparty na niej mechanizm znakowy.

Pomyślna realizacja porozumienia słownego przy użyciu metafory zależy więc od tego, czy nadawca prawidłowo rozpoznał zdolność odbiorcy do pomyślenia na określony temat /chodzi o temat pomocniczy przenośni/ pewnych rzeczy. Mo-

że się zdarzyć, że miał na myśli takie konotacje związane z tym tematem, które nie mogą wynikać z doświadczeń mownych odbiorcy i stanowią treść indywidualnych skojarzeń mówiącego.

W zabawny i celny sposób sytuację taką omawia znany krytyk okresu międzywojennego, Karol Irzykowski, w rozprawce *Metaphoritis i złota plomba*⁸. Powiada on, że poezja Awangardy krakowskiej często sięga po tak wyszukane i niekomunikatywne przenośnie jak nazwanie milczenia złotym ze względu na złotą plombę w ustach mówiącego /a raczej milczącego/. Wtedy też "krótkie spięcia metaforyczne /tak Irzykowski określa znalezienie motywacji przenośni, a więc jej zrozumienie - przyp. T. D./ nie przychodzą do skutku, ponieważ członki pośredniczące poeta schował i każe się ich domyślać. Mniema, że pobudza wyobraźnię czytelnika, a tymczasem zadaje mu rebusy"⁹.

Irzykowski widzi pewną skalę, na której układają się metafory i ich motywacje w zależności od stopnia intersubiektywności: "Skala schodzi w dół od wyjaśnień /gwarancyj/ od razu przekonywających, aż przysłowiowych, do chwilowych, potem do trudnych, że tak powiem: prywatnych, aż do nonsensownych, jeżeli kto rozmyślnie kojarzy byle jakie słowa ze sobą jak futuryści /np. milczenie tyfoidalne/"¹⁰.

Krytykując spiętrzone ciągi metaforyczne o niejasnej motywacji w rodzaju Peiperowskiego światła latarni - gołębia, który "odbiwszy się od guzika jeneralskiego, pletwami odblasków skandując kazanie wieloryba, polewał ro-

piejący /sic!/ chodnik manifestem o srebrze", Irzykowski stwierdza, że użyte tu i w temu podobnych przykładach motywacje metafory "to są już asocjacje prywatne, do których brak nam klucza", i konkluduje, iż jest owo "milczenie złote wskutek złotej plomby"¹¹.

Takie są - jak się zdaje - rzeczywiste ograniczenia komunikacji metaforycznej. I choć sam fakt posługiwania się metaforami jest powszechny, nie każdy odbiorca jest w stanie zinterpretować wypowiedź przenośną zgodnie z oczekiwaniami nadawcy. Problem ten należy do klasycznego repertuaru zagadnień filologii interpretującej tekst, stanowić może równocześnie ciekawe zadanie badawcze w ramach żywo rozwijającej się ostatnio pragmatyki językoznawczej i socjolingwistyki.

Próbki

Przypisy

- 1 Por. w szczególności studium pt. Metafora /w druku/. Wcześniejsze wersje tego modelu wykorzystywane były w artykułach: Metafora a spójność tekstu /w:/ Tekst i zdanie, pr. zbior. pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janus, Wrocław 1982; Tworzywo metafor /polemika z deterministycznymi poglądami D. Bickertona/ /w:/ Studia o metaforze II, pr. pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej /złożone do druku w Ossolineum/.
- 2 Terminy "temat główny" - "temat pomocniczy" stosuję za Maxem Blackiem - por. jego rozprawę Metaphor /w:/ Models and Metaphors, Cornell University Press 1962; "tenor" i "nośnik" /ang. vehicle/ to odpowiednie terminy I. A. Richardsa - por. jego książkę The Philosophy of Rhetoric, New York 1936.
- 3 Tak istotę eksplikacji ujmuje A. Bogusławski.
- 4 Por. Dociekania semantyczne, Wrocław 1969 oraz szeregu prac późniejszych.
- 5 Po raz pierwszy eksplikacja taka zastosowana została w artykule Akty mowy /w:/ Semantyka i struktura tekstu, pr. zbior. pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1973.
- 6 Por. S. Cieślowski, O metaforze w inny sposób, czyli komentarz skrócony i pełne tłumaczenie strof o przenośni ze "Zwierciadła poezji" Dandina, "Litte-

raria" 1979, XI, s. 60.

- 7 Termin ten stosuję tu w najszerszym znaczeniu, nie łączę go do przytoczeń realnych wypowiedzi określonego autorstwa, których autor jest indywidualna osoba. Podobne rozumienie cytatu znaleźć można w pracach A. Wierzbickiej /por. Dociekania semantyczne, op. cit., rozdz. IX: Deskrypcje czy cytaty?/, u D. Danek /por. Polemika w powieści o powieści, Warszawa 1972/ oraz u M. R. Mayenowej /por. Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka, wyd. II, Wrocław 1979, s. 152. Pojęcie wyrażenia cudzysłowowego a sytuacja komunikacyjna literatury/.
- 8 Przykład Irzykowskiego ilustruje wypadek metonimii, którą włącza on w zakres szeroko rozumianej metafory. /Metafora równa się u niego pojęciu "trop"/.
- 9 Por. K. Irzykowski, Walka o treść, Kraków 1976, s. 74.
- 10 Ibidem, s. 74.
- 11 Ibidem, s. 78-79.

Karel Hausenblas

Když jsem byl redakcí tohoto sborníku požádán, abych napsal stručný příspěvek, v němž bych zhodnotil některou podstatnou složku vědeckého díla Mirka Červenky, přislíbil jsem bez váhání, ale když jsem "v hodině dvanácté" začal psát, svítlo mi, že přece už jsem jednou daný úkol splnil, totiž když jsem skládal oponentský posudek na vědodoktorskou /nebo doktorovědskou?/ jeho práci "Vyznamová vystavba literárního díla". Oponentské posudky se po obhajobě zahazují do starého papíru. Nikdo by jistě nepoznal, že jsem toto povídání, které bude následovat, ze svého posudku opsal, ale já se k tomu veřejně přiznávám. Proč by pochvala jubilantovy práce nemohla mít dnes reprízu před převážně novými publikety? Nic neměním, jen text na několika místech /kde jde o jednotlivosti/zkracuji. Posuzovaný je ovšem v nevýhodě, nedostane zde slovo k obhajobě, ale snad si to, jakožto starší člověk, jenž se pyšní, že jubilant seděl jeden rok také ve škatlích jeho semináře na fakultě v idyllických padesátých letech, můžu dovolit. Nuže:

Již několik desetiletí považuje literární věda za ústřední objekt svého zkoumání literární dílo, resp. umělecké dílo slovesné. Avšak výklad, této entity, propracovaný v potřebné šíři a hloubce systematicky literární teorie neoplývá. Proto je velmi vítána Červenkova práce, která je věnována výkladu velmi podstatného aspektu vystavby literárního díla, totiž jeho vystavbě sémantické. Autor je k podání obecného výkladu této problematiky velmi dobře kvalifikován svou dosavadní prací teoretickou, literárněhistorickou a kritickou. Přitom sám

je aktivně básnický činný a je třeba říci, že postoj a zkušenosti z této oblasti u něho neinterferují při literárněvědném výkladu cizorodě ani neposunují způsob pojetí do roviny esejistické, jak tomu v podobných případech nejčastěji bývá. Neopak: i svůj styl a "cit" pro umělecké kvality slovesné tvorby dovede Červenka převést do roviny explikativní a zapojit do služeb teoretického vědeckého výkladu.

Práce je založena na široké znalosti výsledků dosavadního badání. Červenka staví svou koncepci na funkčně strukturním pojetí J. mukačovského a můžete hned na začátku říci, že tuto koncepci plodně rozvíjí a modifikuje v souvislosti s výsledky literárněteoretického, estetického a semiotického badání v posledních desetiletích. Krone této výchozí koncepce /vytvořené v třicátých a čtyřicátých letech/ dovolává se především nejvýznamnějších představitelů sovětské literární vědy let dvacátých a francouzské a polské let padesátých. Budiž poznamenáno, že z těchto i dalších prací domácích i cizích čerpe kriticky, že se úspěšně snaží vyvarovat neorganického přenesení dílčích poznatků z jiných pojmových soustav do své. Postupuje tak i při využívání poznatků nových směrů informačneteoretických, lingvistických aj. Nepodléhá však vlně zájmu často jen módního, nepřistřihuje podle nich svou terminologii atd.

Červenka pracuje s "pojetím díla jako znaku a jako souboru významů". Starší výklady mukačovského o tom konfrontuje s novými /resp. obnovenými, jako v případě Peirceova/ poznatky semiotickými, lingvistickými, informačneteoretickými. Ukazuje, že znakové pojetí může postihnout problematiku uměleckého díla v dostatečné síři a hloubce /bývá to totiž někdy

je aktivně básnický činný a je třeba říci, že postoj a zkušenosti z této oblasti u něho neinterferují při literárněvědném výkladu cizorodě ani neposunují způsob pojetí do roviny esejistické, jak tomu v podobných případech nejčastěji bývá. Naopak: i svůj styl a "cit" pro umělecké kvality slovesné tvorby dovede Červenka převést do roviny explikativní a zapojit do služeb teoretického vědeckého výkladu.

Práce je založena na široké znalosti výsledků dosavadního bádání. Červenka staví svou koncepci na funkčně strukturním pojetí J. Lukačovského a můžeme hned na začátku říci, že tuto koncepci plodně rozvíjí a modifikuje v souvislosti s výsledky literárněteoretického, estetického a semiotického bádání v posledních desetiletích. Kromě této výchozí koncepce /vytvořené v třicátých a čtyřicátých letech/ dovolává se především nejvýznamnějších představitelů sovětské literární vedy, let dvacátých a francouzské a polské let padesátých. Důležitě poznamenáno, že z těchto i dalších prací domácích i cizích čerpá kriticky, že se úspěšně snaží vyvarovat neorganického přenesení dílčích poznatků z jiných pojmových soustav do své. Postupuje tak i při využívání poznatků nových směrů informačneteoretických, lingvistických aj. Nepodléhá však vlnám zájmu často jen módního, nepřistřihuje podle nich svou terminologii atd.

Červenka zpracovává "pojetí díla jako znaku a jako souboru významů". Starší výklady Lukačovského o tom konfrontuje s novými /resp. obnovenými, jako v případě Peirceovy/ poznatky semiotickými, lingvistickými, informačneteoretickými. Ukazuje, že znakové pojetí může postihnout problematiku uměleckého díla v dostatečné šíři a hloubce /bývá to totiž někdy

semiotice upíráno/, právě neomezuje znakovost snad jen na nižší roviny jazykové výstavby díla /morfém/, pojmenování atd./, nýbrž zdůvodňuje i pojetí celého díla jako znaku /komplexního/. Při aplikaci Peirceova třídění znaků na symboly, ikony a indexy /resn. indicie/ - s níž se v poslední době vůbec hodně pracuje - propracovávané iniciativně zejména kategorii poslední: indiciální charakter má v díle řada složek, nejdůležitější je Červenková charakteristika stylů jakožto indiciálních znaků; nejsou to ovšem jedine takové znaky v díle a - dodávám - také problematika stylu /stylů/ v díle není osvětlením jejich indiciální povahy vyčerpána. Upozorňuji však, že ani u Peirce, ani v úvahách novějších není ujasněn /a respektován/ rozdíl mezi indexy /poukazy/ a indicii /s, mptony/: soudím, že je nelze zahrnout do jedné kategorie. Mezi stopou v písku a ukazatelem cesty je principiální rozdíl: ukazatel není v příčinné souvislosti s cestou, stopa není primárně ukazatelem, může však být také jako ukazatel používána atd. Styly mají povahu indicii, indexovou povahu mají v jazykových promluvách /též v literárních dílech/ především znak, deixe: ta by potřebovala být do vykladu samostatně zarazena.

Pokud jde o pojetí a vyklad významu, je kladem Červenkovy práce, že jej chápá dostatečně široce: významovosť mohou být prostředek, v-seco rovina výstavby díla. To autor ukázal už ve svých starších pracích, zde přistupuje k soustavnému osvětlení strukturace významu díla jakožto velmi složitého komplexu; sleduje ji od nejnižších elementů k útvarům nejvyšším.

Zřetel k významu, zatěření na něj by nemělo zatlačovat druhou stránku znaků příliš do pozadí. Červenka mluví o nositeli významu a o významu. Můžete také mluvit o "tvaru" a o významu. Mělo by se domnívat, že tvar působí jen svými vlastnostmi sémantickými? Jak je tomu u /v nejširším smyslu/ ornamentálních složek díla? Máte i úlohu rytmu celé převadět na sémantiku? Nebroží tu nebezpečí, ^{tu} "vše v díle je význam", která je fakticky synonymní s tezí "vše v díle je forma", protože vlastně stírá relevanci protikladu tvar- význam?

Vlastní jádro Červenkovy práce leží v partiích, které chtějí "příspěst k průzkumu principů uspořádání, které z jednotlivých prvků vytvářejí významovou celistvost". Jde, je vlastně pole výkladu významové výstavby díla a budiž řečeno, že je tožtém došud velmi málo zpracované. Výklady Červenkovy jsou tu velmi důležitým krokem vpřed. Autor si dobře uvědomuje široké možnosti kombinování významových elementů v mnohověstevnaté struktuře literární promluvy, v níž na důležité místo i časová linearita výstavby i "protivení se" lineární posloupnosti při sémantické výstavbě, jak na jednom místě /122/ autor trefně říká. Jsem přesvědčen, že je to správná cesta k postavení principů významové struktury textu; srovnání s výklady Luk-efovského o "významové akumulaci", které tuto cestu před lety otvíraly, ukazuje, že se do této problematiky proniklo zase o značný kus dále.

Odtud pak vede spojnice k výkladu nejvyšších významových komplexů, k jednotlivým složkám výstavby, které bývá zvana tematická. Nemohu tu už komentovat autorovy výklady, které zvl. při interpretaci "subjektů" přinášejí mnoho cenných poznatků,

chci se zastavit jen u této věci: do nejzákladnější vrstvy sémantické výstavby /každé/ promluvy patří obligátní prezen-
ce dvou "subjektů": autora a adresáta. Bylo by vhodné, aby
se subjektu adresáta dostalo ve výkladu více místa.

Červenka usiluje postihnout sémantickou výstavbu díla
v její rozmanitosti, mnohotvárnosti, ale i v koherenci, resp.
v integritě slolek: k jeho obvěl: budiž řečeno, že v hledání
"jednoty" nedosahuje k závěrům zjednodušeným. Nejzajímavější
je pro me rozlišení tří hlavních syrovníků výstavby: "domi-
nenty" /slouží analýze v oblasti označujícího/, "sémantické-
ho gesta" /ve sféře označujícího i označovaného/ a "subjektu
díla", resp. "osobnosti" /ve sféře označovaného/. Vedí mi
trojitost v tomto výkladu základů tvarové a významové výstav-
by díla, připomínám jen, že autorovi se zdálo /102/, že mlu-
vím-li o trojitosti, např. o výstavbu stýlové a významové ve
výstavbu díla /des bych řekl: "tvarové a významové"/, je mož-
né /vhodné tento dualismus odstranit.

Jako lingvista bych chtěl ještě zdůraznit, že Červenka o-
peruje zcela bezpečně i s čisté lingvistickými pojmy a že
patří mezi ty, kteří mezi lingvistikou a literární vldou ne-
zdůrazňují nepřeklenutelnou hranici, nýbrž naopak vycházejí
ze stýčného pole obou disciplín a k jejich polodné spolupráci
nemálo přispívají. Jeho práce, právě i tato, dávají podněty
i jiným oborům.

Příliš dlouhé posušky nejsou vítány: proto se nezastavuji
u dalších věcí, které by v Červenkově práci zasloužily zhodno-
cení /v práci není hlubých míst a uznání zaslouží i způsob
počtení, který i při vysoké abstraktnosti latky a stále snaze

o precíznost si uchovává živost a - řekl bych - prozrazuje "radost z myšlení"/ ani už nebudu připojovat poznámky k několika jednotlivostem, o nichž bych si s autorem rád podiskutoval.

Shrnutí netřeba: Červenková práce přibesí mnoho cenných poznatků i dalších podnětů velmi dobře promyšleným, soustavným a uceleným zpracováním složité literárněteoretické problematiky z úseku, který je v daném oboru přímo centrální, a proto doporučuji, aby tu na záměru předložené práce "Vyznamová výstavba literárního díla" se zřetelem k ostatním jeho pracím literárněhistorickým, jímž se zařadil mezi přední naše znalce v oboru literární vědy, byl udělen titul doktora filologických věd.

Karel Havrůlka

Vladimír Smetáček

Formalismus a transformace uměleckého díla

(Zamyšlení inspirované knihou Der russische Formalismus
od A. A. Hansen-Löveho)

Vladimír S m e t á ě k

Význam formalismu, především ruského, je v tom, že položil základy k "technologickému" zkoumání uměleckého díla. Jazykové, filozoficko-estetické, sociologické, psychologické i historické přístupy k pochopení tvorby a působení uměleckého díla vždy musí mimo jiné dospět k otázce: jak je dílo uděláno, jaká je jeho struktura. Pokud teoretici literatury vycházejí z předpokladu, že struktura uměleckého díla je natolik jednorázová a neopakovatelná, že se vymyká jakémukoli zevšeobecnění a nalezení obecněji platných zákonitostí, nutně rezignují i na vědecké pochopení tvorby a působení díla. Pokud však takovou strukturu uznají a snaží se ji popsat, musí hledat možnosti formalizace jednotlivých prvků odhalitelných v uměleckých dílech, neboť jedině formalizace spočívající ve stanovení pravidel opakovatelné identifikace prvků umožňuje chápat umělecké dílo nikoli jenom jako neopakovatelný jev, ale právě jako strukturu prvků, jejichž specifickou kombinací vzniká jeho neopakovatelnost.

Každý literárněvědný přístup, který chce najít zákonitosti tvorby a působení uměleckého díla, tedy vždy směřuje k jisté formalizaci. Formalismus proto není směr, který by se vymykal z celkového proudu literární vědy, ale směr, který formalizací ukázal jak velké možnosti, tak nutná omezení formalizačních postupů.

Odhalení možností formalizace vedlo k nadšení pro formalismus ve dvacátých a na počátku třicátých let, kdežto odhalení slabin formalizačních přístupů způsobilo, že se vývoj formalismu zastavil a jeho přímým následníkem se stal strukturalismus, který mnohem více než formalismus směřoval

k filozoficko-estetickému pojetí a mnohem méně než formalismus byl náchylný používat jednoduchých formalizačních metod a prostých matematizujících analogií.

Desetiletí po druhé světové válce přinesla mimo jiné novou technologii v podobě počítačů i nové nadšení pro exaktní přístupy při zkoumání uměleckého díla, především v podobě teorie informace, kvantitativní lingvistiky a obsahové analýzy. Všechny tyto podněty mohly vycházet z různých zdrojů, které nemají nic společného s literárněvědným formalismem, ale současně vytvářely půdu pro nové zkoumání v oblasti formalizace uměleckého díla, jeho struktury i procesů jeho tvorby a působení. Obnovování zájmu o formalismus není tedy staromileckým oprašováním minulosti, ale hledáním podnětů, které v nové podobě a při nových technologických možnostech mohou znamenat další pokrok a zvědečtění literární vědy.

O formalismu bylo napsáno mnoho. Většinou však jde o dílčí pohledy současníků. První shrnující práce o formalismu se objevují především koncem dvacátých let. Jsou to obvykle práce akcentující určitý aspekt formalistické teorie, aspekt blízký autorovi té které práce.

Teprve od poloviny šedesátých let se objevují práce zařazující jednotlivé formalistické pojmy a názory do celkového historického vývoje a hledající možnosti uplatnění formalistických přístupů v kontextu moderní literární vědy a estetiky. Znovu se otiskují, tentokrát v souborných přehledech, práce klasiků formalismu. Až do r. 1978, kdy vyšla práce Aage A. Hansen-Löveho *Der russische Formalismus*⁺, však chyběla shrnující práce, která by každý jednotlivý směr a pojem ruského formalismu chápala jako součást vývojového celku, jako krok na cestě za vytvořením globálně chápané literární vědy, pro kterou dílo není fenomén existující sám o sobě, ale součást širokého toku společenského života, v němž ~~se~~ teprve nabývá své skutečné hodnoty a významu. Práce Hansena-Löveho je nejen materiálově nesmírně

+ HANSEN-LÖVE, Aage A.: *Der russische Formalismus*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978. 636 s.

bohatá, ale má také základní přednost dobrých vědeckých prací: shrnuje a utřídí materiál takovým způsobem, že se z něho přímo vylupuje nejen podstata formalistického směřování jako celku, ale také podstata přínosu formalismu literární vědě (a obecněji nepochybně i společenským vědám jako celku, neboť umělecké vyjadřování a vnímání a prožívání uměleckého díla je jednou z nejvyšších forem znakové komunikace, která patří mezi základní procesy charakterizující člověka a společnost).

Tato práce nemá být ani recenzí ani shrnutím Hansen-Löveovy knihy. V jistém smyslu je však obojím, neboť právě inspirační síla komplexního historického přehledu umožňuje domýšlet a v jednoduchém systému vyjádřit ty principy, které formalismus nabízí dnešku a především budoucnosti nejen literárněvědného, ale obecněji společenskovědního zkoumání.

Hansen-Löve se podařilo ukázat vývoj formalismu nikoli jako směru, jenž měl od počátku svá pevná pravidla a klasiky, ale jako směru, který se konstituoval uvnitř různých umělecko-teoretických proudů, které často neměly nic společného kromě dobové potřeby odhalit příčiny společenského působení díla a dobové víry, že věk exaktní vědy a matematizace, věk hromadné výroby a s tím spojené standardizace poskytuje nástroje k tomuto odhalování. Hansen-Löve sleduje genezi formalistických přístupů v širokém toku ruského uměleckého uvažování od počátku století přes zrod až po vrchol formalismu jako samostatného směru. Nesnaží se jej vyčlenit z ostatních směrů; právě naopak, oprávněně vidí jejich prolínání. Proto také nesoustřeďuje pozornost jenom na vývoj názorů na vnitřní imanentní strukturu díla, ale vychází z percepčních teorií, z nichž a v jejichž rozvíjení se teprve krystalizují názory na význam struktury díla. Právě toto spojení percepčních teorií a strukturně imanentních přístupů v jejich historickém vývoji je největší inspirující silou Hansen-Löveovy práce.

Formalismus hledá formalizovatelné, stále znovu se opakující, identifikovatelné a jednoznačné zákonitosti tvorby a působení uměleckých, především literárních děl. Postupuje

přítom klasickou induktivní metodou: v jednotlivých dílčích jevech se snaží nalézt obecnější prvky, jejichž kombinacemi příslušné jevy vznikají. Proto také nemůže formalismus pracovat s jediným dílem; každé jednotlivé dílo je formalisty chápáno na pozadí širokého toku ostatních děl. Tento tok nikdy nekončí, proto se formalismus, i když si to snad někteří jeho představitelé ani sami plně neuvědomili, musel dospět k výrazně dynamickému, dialektickému pojetí literárního vývoje.

Hledat obecné prvky a z jejich kombinací a vývoje odvoditelné zákony v stále se měnícím souboru neopakovatelných artefaktů je ovšem úkol nesmírně složitý. Formalismus, jako ostatně každá literárněvědná teorie, která se nespokojí s rolí pouhého vykladače, se tak dostává do kleští: tvůrce každého uměleckého díla směřuje vědomě k vytvoření jedinečného a neopakovatelného, literární vědec chce v tomto neopakovatelném najít stále znovu se ~~pak~~ opakující znaky a zákonitosti. Při tomto pojetí nemůže literární věda pracovat jinak než "formalizací".

Nesporným výsledkem formalismu, který podstatně ovlivnil všechny literárněvědné přístupy, je především zjištění, že formalizace je v literárním díle možná, že vede k objektivním výsledkům, a zároveň zjištění, že tato formalizace je jenom nástroj zjišťování fungování díla, a že toto fungování nelze vysvětlovat z něho samotného, ale ze souhry struktury díla a společenského, případně jednotlivého vědomí.

Formalisté chápou dílo vždy v procesu autorské nebo čtenářské realizace. Formalismus tedy není vlastně formalismem ve filozofickém slova smyslu, jako gestalt-psychologie, která vznikala přibližně ve stejnou dobu a vycházela zhruba z podobných principů jako formalismus, nepřestává být psychologií jen proto, že nezkoumá jenom vnímající subjekt, ale také strukturu toho, co subjekt vnímá. Struktura uměleckého díla slouží k působení na čtenáře a je odhalitelná jedinečně z hlediska tohoto působení. Formalismus je v jistém smyslu

směr sociálně-psychologický, Proto také všechny základní pojmy, kterých formalismus používá: ozvláštnění, automatizace, od-automatizování, odhalení postupu, očekávání, zklamání očekávání a další jsou spojeny s psychologií vnímání, poznávání a prožívání.

Všechny tyto pojmy jsou také výrazně dynamické. Jejich pochopení není vůbec možné bez přijetí principu dynamiky vývoje literární tvorby i vnímání literárních děl. Všechny základní pojmy mají svůj základ právě v procesualnosti lidské psychiky. Nový umělecký postup je překvapivý a tudíž působivý, pokud je nový a stálým opakováním se stává nejen stále známějším, ale v souvislosti se známostí i méně překvapivým, a proto umělecky neúčinným.

Právě psychologická podmíněnost a dialektická procesualnost pojmů, který používá formalismus, umožňují, abychom je bez velkých potíží vyjádřili i jinak, převedli je z pojmů obvyklých pouze v rámci literární vědy na pojmy obecnějšího dosahu a významu.

Na zcela obecné úrovni, na kterou se v této práci omezíme, můžeme použít šesti dichotomických dvojic, které jsou uvedeny v tabulce 1. Vycházíme přitom z předpokladu, který, i když snad není takto jednoznačně a explicitně vysloven v pracích formalistů, je v nich přítomen vždy: esteticky zajímavý je takový obsah a postup, který dosud nebyl v souboru literárních děl často opakován; existenčně zajímavý je takový problém, který se týká podstatné potřeby čtenáře (není jistě náhodné, že pozdní formalismus dospívá až k přijetí myšlenky působení uměleckého díla jako náhražkové skutečnosti, kterou v jistém stupni čtenář saturuje své neuspokojené potřeby); snadno pochopitelný je takový postup, který je poměrně jednoduchý. V tabulce označuje +1 silnou kladnou souvislost, -1 silnou zápornou souvislost, 0 neexistenci silné souvislosti mezi prvkem použitým v díle a faktorem působení díla na čtenáře.

Předpokládané souvislosti mezi prvky díla a faktory působení
na čtenáře

Označení dichotomie	Krajní polohy dichotomie	Možné působení díla na čtenáře		
		Existenční potřebnost	Estetická zajímavost	Pocho- pitelnost
Skutečnost z hlediska potřeb čtenáře	Důležitost	+ 1	0	0
	Nedůležitost	- 1	0	0
Skutečnost z hlediska častosti působení na čtenáře	Opakovaná	- 1	0	0
	Jednotlivá	+ 1	0	0
Složitost přístupu v souboru děl	Složitý	0	+ 1	- 1
	Jednoduchý	0	- 1	+ 1
Častost postupů v souboru děl	Opakovaný	0	- 1	+ 1
	Jednotlivý	0	+ 1	- 1
Složitost postupu v díle	Složitý	0	+ 1	- 1
	Jednoduchý	0	- 1	+ 1
Častost postupu v díle	Opakovaný	0	- 1	+ 1
	Jednotlivý	0	+ 1	- 1

Na základě této tabulky lze alespoň přibližně uvažovat o některých podstatných vlastnostech úspěšných literárních děl v různých oblastech literární tvorby a percepce.

Můžeme předpokládat, že dílo tzv. "velké" literatury je úspěšné tehdy, jestliže je esteticky působivé a současně se dotýká důležitých potřeb čtenářů; dílo tzv. "masové" literatury je úspěšné tehdy, jestliže je snadno pochopitelné a dotýká se rovněž důležitých potřeb čtenářů. Přitom stanovení důležitosti potřeb té které společenské skupiny je nutno určovat ve spolupráci se sociální psychologií a sociologií, snadnost a estetická působivost díla jsou zjistitelné v rámci psychologicky orientované literární vědy především empiricky.

Na základě tabulky 1. můžeme vytvořit tabulku 2, v níž jsou zpřehledněny základní vazby mezi prvky díla. Posledních pět sloupců číselně vyjadřuje předpokládané hodnoty působení díla na čtenáře z hlediska jednotlivých faktorů. Pro "velkou" literaturu slučujeme koeficienty existenční důležitosti a estetické působivosti, pro "masovou" literaturu koeficienty existenční důležitosti a pochopitelnosti.

Tab 2. Základní vazby mezi prvky díla a jeho předpokládaným působením na čtenáře

Skutečnost z hlediska potřeb čtenáře	Skutečnost z hlediska častosti působení na čtenáře	Složitost postupu v souboru děl	Častost postupu v souboru děl	Složitost postupu v díle	Častost postupu v díle	Existenční působnost	Existenční působnost	Pochopitel- nost	"velká" literatura	"malá" literatura
Důležitá	opakované	složitý	opakovaný	složitý	opakovaný	0	0	0	0	0
				jednotlivý	jednotlivý	0	+2	-2	+2	-2
			jednotlivý	opakovaný	opakovaný	0	-2	+2	-2	+2
				jednoduchý	jednotlivý	0	0	0	0	0
				složitý	jednotlivý	0	+2	-2	+2	-2
		jednoduchý	opakovaný	jednotlivý	opakovaný	0	+4	-4	+4	-4
				opakovaný	jednotlivý	0	0	0	0	0
			jednotlivý	jednoduchý	jednotlivý	0	+2	-2	+2	-2
				opakovaný	opakovaný	0	-2	+2	-2	+2
				složitý	jednotlivý	0	0	0	0	0
Důležitá	jednotlivé	složitý	opakovaný	opakovaný	opakovaný	0	-4	+4	-4	+4
				jednoduchý	jednotlivý	0	-2	+2	-2	+2
			jednotlivý	opakovaný	opakovaný	0	0	0	0	0
				složitý	jednotlivý	0	+2	-2	+2	-2
				opakovaný	jednotlivý	0	-2	+2	-2	+2
		jednoduchý	opakovaný	jednoduchý	jednotlivý	0	0	0	0	0
				opakovaný	opakovaný	+2	0	0	+2	+2
			jednotlivý	složitý	jednotlivý	+2	+2	-2	+4	0
				opakovaný	opakovaný	+2	-2	+2	0	+4
				jednoduchý	jednotlivý	+2	0	0	+2	+2
Důležitá	jednotlivé	složitý	opakovaný	opakovaný	opakovaný	+2	+2	-2	+4	0
				jednoduchý	jednotlivý	+2	0	0	+2	+2
			jednotlivý	složitý	jednotlivý	+2	+4	-4	+6	-2
				opakovaný	opakovaný	+2	0	0	+2	+2
				jednoduchý	jednotlivý	+2	+2	-2	+4	0
		jednoduchý	opakovaný	opakovaný	opakovaný	+2	-2	+2	0	+4
				složitý	jednotlivý	+2	0	0	+2	+2
			jednotlivý	opakovaný	opakovaný	+2	-4	+4	-2	+6
				jednoduchý	jednotlivý	+2	-2	+2	0	+4
				opakovaný	jednotlivý	+2	-2	+2	0	+4

edíležitá	opakované	složitý	jednotlivý	složitý	opakovaný	+2	0	0	+2	+2
				složitý	jednotlivý	+2	+2	-2	+4	0
				opakovaný	opakovaný	+2	-2	+2	0	+4
			jednoduchý	jednoduchý	jednotlivý	+2	0	0	+2	+2
				opakovaný	opakovaný	-2	0	0	-2	-2
				složitý	jednotlivý	-2	+2	-2	0	-4
	jednotlivé	složitý	opakovaný	opakovaný	opakovaný	-2	-2	+2	-4	0
				jednoduchý	jednotlivý	-2	0	0	-2	-2
				opakovaný	opakovaný	-2	+2	-2	0	-4
			jednotlivý	složitý	jednotlivý	-2	+4	-4	+2	-6
				opakovaný	opakovaný	-2	0	0	-2	-2
				jednoduchý	jednotlivý	-2	+2	-2	0	-4
		jednoduchý	opakovaný	opakovaný	opakovaný	-2	-2	+2	-4	0
				složitý	jednotlivý	-2	0	0	-2	-2
				opakovaný	opakovaný	-2	-4	+4	-6	+2
			jednotlivý	jednoduchý	jednotlivý	-2	-2	+2	-4	0
				složitý	jednotlivý	-2	0	0	-2	-2
				opakovaný	opakovaný	-2	+2	-2	0	-4
	jednotlivé	složitý	opakovaný	jednoduchý	jednotlivý	-2	-2	+2	-4	0
				opakovaný	opakovaný	0	0	0	0	0
				složitý	jednotlivý	0	+2	-2	+2	-2
			jednotlivý	jednoduchý	jednotlivý	0	0	0	0	0
				složitý	jednotlivý	0	+2	-2	+2	-2
				opakovaný	opakovaný	0	+4	-4	+4	-4
	jednoduchý	opakovaný	jednotlivý	opakovaný	opakovaný	0	0	0	0	0
				jednoduchý	jednotlivý	0	+2	-2	+2	-2
				složitý	jednotlivý	0	-2	+2	-2	+2
		jednotlivý	jednoduchý	opakovaný	opakovaný	0	0	0	0	0
				opakovaný	opakovaný	0	-4	+4	-4	+4
				jednoduchý	jednotlivý	0	-2	+2	-2	+2

Na základě tabulky 2 můžeme hledat základní vlastnosti úspěšného i neúspěšného literárního díla. Jestliže vypíšeme z tabulky 2 vlastnosti děl, která získala ve sloupcích "velká" literatura a "masová" literatura + 6 bodů (nejvyšší počet bodů dosažitelný při zjednodušené formalizaci, na které spočívá tabulka), získáme charakteristiky uvedené v tabulce 3.

Pohled na tabulku 3 ukazuje, že formální metoda ve zcela zobecněné formulaci dovoluje dospět k závěrům, které odpovídají zkušenostem literární vědy. A pravděpodobně ve stále přesnějším uplatňování takové sociálně a psychologicky podložené formalizace leží jeden z hlavních směrů budoucího vývoje literární vědy.

Tab. 3. Charakteristiky úspěšných a neúspěšných literárních děl

	Skutečnost z hlediska potřeb čtenáře	Skutečnost z hlediska častosti působení na čtenáře	Složitost postupu v souboru děl	Častost postupu v souboru děl	Složitost postupu v díle	Častost postupu v díle
Úspěšné dílo "velké" literatury	důležitá	jednotlivá	složitý	jednotlivý	složitý	jednotlivý
Neúspěšné dílo "velké" literatury	nedůležitá	opakovaná	jednoduchý	opakovaný	jednoduchý	opakovaný
Úspěšné dílo "masové" literatury	důležitá	jednotlivá	jednoduchý	opakovaný	jednoduchý	opakovaný
Neúspěšné dílo "masové" literatury	nedůležitá	opakovaná	složitý	jednotlivý	složitý	jednotlivý

Miroslav Procházka

Jakékoliv literární dílo nejen označuje, ale také naznačuje. A však u dramatického textu se toto naznačuje často týká již i toho, co bývá - z literárního hlediska - obvykle v pozici "označování", resp. co je funkční vzhledem k evidentním literárním prostředkům textu /jde např. o charakteristiky postav, zachycení okolností děje, "předznamenání" dialogu atd. - to vše bývá v dramatu často jen načrtnuto pro účely jiné než literární/, což vyplývá z převažující divadelní určenosti dramatického textu. Že však mohou být dramata /avšak pouze v různé míře a ne všedna/ také čtena jako literární díla, vyplývá nejen z možnosti širšího uplatnění ryze literárních prostředků např. v poznámkách /srv. široké popisy, líčení ad. u Šrámka, poznámky u Shawa přímo založené na povědomí dvojí funkce atd./, i v přímé řeči, ale především z postavení a role jazyka v hierarchii dramatických prostředků.

Existují jisté rozdíly mezi dramaty podle míry, v níž je aktivizována přímá řeč v rámci ostatních forem komunikace. Jedním ze základních faktorů, které to ovlivňují je vztah verbální a neverbální komunikace. Mezi další faktory mohou patřit kupř. vztah mezi vyprávěním a přímou jazykovou akcí, nebo plynulost sémantické spojitosti textu, charakter spojení řeči a mluvčího, monologické či dialogické zaměření atd.

Silně je aktivizována řeč např. v řadě antických drammat /především v tragédiích/, zvláště u Aischyla.^{1/} Výraz-

ná veršová a rytmická stylizace odkrývající různé významové posuny dané slovosledem, rozsáhlé vyprávěcí pasáže zpomalující akci, nutnost - daná mj. rázem divadla - některé akce pouze popsat, narušování bezprostřednosti a živosti dialogických vazeb, vyažívání "rámcujících" promluv atd. - to vše jsou rysy, které dovolují připisovat řeči dominantní ráz. Pro interpretaci dramatického textu to má své důsledky v tom, že z hlediska literárního chápání je připisována velká role aktualizaci estetické funkce jazykových prostředků; na druhé straně před režii jsou kladeny specifické problémy /samozřejmě pokud je text přijat bez podstatných zásahů/, např. nutnost přizpůsobit kinesické a parajazykové faktory tomuto typu.^{2/} Nezapomínejme však přitom, že takto výrazně stojí řeč v popředí z hlediska našeho dnešního chápání a inscenačních potřeb. Historická analýza však někdy ukazuje, že konkrétní vztahy různých jazykových forem a žánrů ve své době mohly dovolovat jiné chápání postavení řeči v rámci hierarchie dramatických prostředků.^{3/} Nicméně jak před překladatelem, tak dramaturgem a režisérem stojí dnes problém kontaminace různých veršových forem a divadelních stylů, a požadavek buď jinak pojednat vztah verbální a neverbální komunikace toho kterého textu daného typu /např. vyjít ze současné koncepce divadelní řeči i kinesických prostředků herce a tudíž často podstatně upravit text/, anebo přizpůsobit neverbální prvky charakteru složky verbální, což někdy může vést i k možnosti ovlivnit dnešní divadelní výraz tehdejšími pojmy.

Typ dramatu, v němž řeč má široký prostor, přičemž mimo jiné využívá potlačené dějovosti a minimálního důrazu na charakterizaci postav, představuje Maeterlinckovo drama Slepčí. Postavy tu víceméně nemají individuální rysy, jsou spojeny společnou charakteristikou a situací, jejich promluvy směřují k jedné souvislé výpovědi /monologizované/ s malou mírou vzájemné dialogické orientace replik. Dokonce ani otázka nemá v daném kontextu příliš silný dialogický ráz. I když v lexiku ani v syntaxi nenacházíme nějaké výrazné prvky "literárnosti", řeč svým jednotným směřováním, malou diferenciací replik atd., a především symbolickou platností vyplývající z napětí mezi pojmenováním a situací, stojí v centru pozornosti. Samozřejmě zevrubná interpretace tohoto dramatu by musela ukázat další souvislosti - např. provést podrobnější analýzu situace /její neměnnosti a očekávání zvratu/ a výpovědí postav, které se snaží tuto situaci pojmenovat, takže napovrch "statické" drama je stavěno na stupňovitém napětí umožňujícím tvorbu symbolických významů. Pro nás je však v dané chvíli postačující, že jsme upozornili na jeden typ aktivizace řeči v dramatu.

Jestliže v prvním případě docházelo k estetizaci jazykových prostředků /již na úrovni repliky/ a ve druhém případě byla monologizací překryta diferencovanost obvykle spojená s různorodostí osob dramatu, pak můžeme ještě ukázat na případ, kdy řeč vystupuje do popředí svou intenzivní dialogičností. Zvláště markantní je to tam, kde řeč sama téměř cele vyplňuje prostor akce, kdy je jejím nejen

převažujícím, ale výsadním /a výrazným/ nositelem. Tak je tomu např. v Albeeho dramatu Kdo se bojí Virginie Woolfové. Postavy jsou zde zřetelně individuálně rozlišeny, děj má spád, zvraty a proměny, repliky mají často antagonistický ráz charakteristický pro vyhocený spor. Navíc odlišnost světů obou dvojic se v některých bodech promítá do jazyka v podobě dvou různých kódů /Drahunka a Nick nedokážou pochopit hru - nejen jazykovou - Jiřího a Marty a tudíž komunikovat na adekvátní úrovni; je ovšem třeba přiznat, že konvence "hry" Jiřího a Marty nechávají dostatek místa pro využívání změn i v rámci jejich vlastní komunikační výměny/. Pro nás je důležité to, že ač často antagonistické, vystupují repliky ve své dialogické závislosti /velmi úzce spojených "párových dvojic"/, do popředí jsou vysunuty různé vlastnosti aktivity a akčnosti řeči.^{4/} Na rozdíl od postupného doplňování a vršení významů /jako např. u monologizace/ jsou zvýrazněny v znamové zvraty. Toto drama, přestože má všechny předpoklady pro scénické provedení, je také výraznou hodnotou literární /což je vedle zmíněné dominantnosti řeči podporováno např. nenásilným a perfektním propojením časových os, zapojením vyprávění do jazykového jednání atd./.

Na opačném pólu - z hlediska postavení řeči v dramatu - stojí ty typy, v nichž je řeč méně samostatná a soběstačná, resp. její podíl na akci je určen dalšími dramatickými prostředky. Ať už je to např. proto, že její význam je silně závislý na situaci /či lépe řečeno jde o závislost vzájemnou, čímž chci zdůraznit, že slovo si jinak zachovává důležitou hodnotu/, nebo proto, že jednotlivé repliky

mají víceméně jen globální významový ráz, tzn. že pochopíme-li základní směřování, funkci a orientaci takové repliky, můžeme zaměňovat jednotlivé její části /a někdy i ji celou/ do té míry, v níž by to nenarušovalo one základní "účel". Nabízí se evidentní příklad "libret" či scénářů komedie dell'arte, v nichž nacházíme ve vyhrocené podobě jistou podřízenost řeči situaci a fyzickému jednání. Na základě charakteristik typů, jejich vztahů a situací, a základních kontur děje, je pak možná slovní improvizace připouštějící řadu variant. Méně vyhrocenou podřízenost můžeme najít i v řadě /"běžných"/ dramatických textů. Setkáváme se s tím často tam, kde je zdůrazněno fyzické jednání, v dramatech, která akcentují jistý typ děje /proměnlivý, s rychle se střídajícími scénami/ na úkor rozvíjení psychologických rysů postav.^{5/} Tolik co se týče druhé varianty tohoto typu.

Ještě pokud jde o první: zde jsou též texty, v nichž sice jazyk sám o sobě není jednoznačným nositelem literární hodnoty, ale je silně závislý na složitě propracované a významné /často symbolizující/ situaci a herecké akci, kde jsou využity symbolické hodnoty slova.^{6/} Jednotlivé výpovědi nejsou natolik globální a volné, aby připouštěly varianty. Na druhé straně na rozdíl od dramatu, v kterých je mnoho dramatického dění uloženo do řeči, je v těchto textech porušena rovnováha mezi verbální a neverbální komunikací ve prospěch druhé z nich: celkově řečeno jde o to, že ačkoliv zde slovo může mít velkou váhu, je to především v součinnosti s vyjádřenou a popsanou situací, kdežto bez ní, čistě v rovině jazykové /přímé řeči/, tuto schopnost do

značné míry ztrácí. Proto lze zařadit tyto texty do druhé kategorie, tj. z hlediska literární "soběstačnosti" jsou to texty s oslabenou explicitností a samostatností jazyka.

Uvedené dva textové okruhy jsou - zjednodušeně - dvěma póly široké škály, kde nacházíme různorodost nejrozmanitějších postupů. Nic to však nemění na platnosti nastoleného problému. Otázka po postavení, povaze a především roli řeči v dramatickém textu by měla být součástí každé jeho interpretace. Zmíněná typologie by v první fázi neměla sloužit jako základ typologie textů; měla především ukázat jistý - podle mého mínění důležitý - problém textové interpretace, specifický pro drama. I když kritéria, která jsem uvedl, ukazují rozdíly mezi texty, mohou někdy sloužit /tj. je třeba je uplatnit/ i na úrovni textu jediného.

Ionescova Plešatá zpěvačka zdaleka není vysvětlitelná především na základě analogie k frázovitosti, s níž se někdy setkáváme v učebnicích řeči, a jak byla občas interpretována na základě některých Ionescových výroků. Petrifikace řady jazykových obrátů a významů je pouze jedním z prvků významové výstavby tohoto dramatu. Charakter promluv, s nimiž se v Plešaté zpěvačce /a do jisté míry i v Lekci/ setkáváme, resp. jejich sémiotické funkce, jsou založeny na porušování tzv. postulátů normální komunikace. Tyto postuláty popsali a jejich narušování v Ionescových hrách Lekce a Plešatá zpěvačka ukázali manželé Revzinovi. To, co by působilo jako nesmyslné, náhodné, zautomatizované, nelogické, absurdní atd., dostává smysl právě na základě srovnání s normální komunikací; zde, v podstatě ve-

přímém metajazykovém aktu, se vyjevuje smysl takových promluv, které jsou na první pohled ve svém komunikativním /dialogickém/ aspektu jinak bez významové opory. Narušovány jsou různé postuláty - např. kódu, kontaktu, společné paměti, informativnosti, pravdivosti, sémantické spojitosti. Návaznost jednotlivých fází textu je poměrně volná a bylo by možné uvažovat o zaměnitelnosti těchto fází jinými, které by podobným způsobem sdělovaly dané významy;^{8/} avšak v rámci těchto fází je již zaměnitelnost obtížnější, jelikož významy se tu rodí ve vzájemné závislosti a orientovanosti replik /v mnoha případech zvýrazněná dialogická závislost/.

Zdánlivě to může vést k jisté interpretační volnosti, ale ta je o to obtížnější, že musí onu sémantickou "nevyrovnanost" sjednotit v jisté koncepci. Musí nalézt důvody oné nespojitosti a vysvětlit její nutnost.^{8/} Z režijního hlediska to znamená, že zdánlivé náhodnosti jazyka nesmějí být provázeny náhodnostmi jednání, tj. všech prezentovaných kinesických a paralingvistických faktorů. Pro překladatele zas odtud vyplývá úkol zachovat jistou stylistickou jednotu, kterou lze v díle vystopovat a jejím prostřednictvím signalizovat tendenci k významovému sjednocení, jež by alespoň částečně překonávalo disparátnosti sémantické a dramatické. Sémiotická interpretace, kterou provedli Revzinovi, je jistým předpokladem a klíčem k dalším interpretacím noetickým, divadelním atd. Ukazuje, že pochopení mechanismů řači je pro celkovou analýzu textu nezbytné.

Z hlediska problému, který jsem naznačil, je důležité, že řeč ve zmíněných Ionescových dramatech stojí v

centru pozornosti. Zajímavé však je, že v sobě obsahuje něco z obou dřívě nastíněných poloh. To jest má v jistých pasážích tendenci ke globálnosti a pokud by byl zachován princip širší sémantické funkce, lze použít i jiných variant. Na druhé straně je ale soustředěna pozornost na řeč v tom smyslu, že nutí k neustálé aktivitě, je třeba pochopit její nejasnost a "nelogičnost", neustále vyzývá k hledání sémantické spojitosti, k odkrývání mechanismu označování a smyslu takového jazykového jednání. Je však jasné, že nejde o řeč v její rozsáhlé explicitnosti a analytičnosti, jak je tomu u některých textů první kategorie. Kromě toho vyhrocená dialogičnost řady scén nevede k odkrývání psychologických nebo dějových souvislostí, ale k hledání smyslu a funkce jazyka a důvodu jeho existence. Takové pojetí jazyka vede nejprve k otázkám metajazykovým a teprve pak k tážení po smyslu zobrazeného světa.

- x -

Zhruba lze říci, že u textů se zvýšenou aktivitou řeči se do popředí vysubují různé její funkce, včetně funkce estetické. V krajní podobě může někdy jazyk v maximální míře vyplňovat akci /a omezovat škálu hereckých prostředků/.

U dramatu s akcentem na situaci a fyzické jednání je řeč závislá na rekonstrukci a hodnocení dané situace a jednání. Řeč má především charakter vyznačující, tj. určuje hlavně kontury, prostor pro akci, která jí má dodat význam. To samozřejmě neznamená, že by řeč neoznačovala, vždyť má /až na některé výjimky/ veškeré lingvistické výz-

namy příslušející jazykovému projevu, nicméně je v menší míře "samostatná" a má často vzhledem k významové výstavbě dramatu eliptický ráz. V extrémním případě nemá smysl mluvit o estetické funkci jazyka.

Zjištění o různých "polohách" textu /podle forem aktivity jazyka/ může mít praktické důsledky pro interpretaci různých významových rovin dramatu. Např. směřování k prvnímu pólu vyvolává problémy analytičnosti a estetizace jazyka, pojetí stylu v jeho rámci, otázky sémantické platnosti versologických hodnot atd.; vedle toho ale též problémy souběžnosti řeči s hereckým projevem, tzn. jeho stylizace vzhledem k jistému pojetí "přirozenosti",^{9/} otázky mluvnosti a výslovnosti, případně - při jisté koncepci divadelnosti - překonávání relativně deterministické povahy dramatického textu.

Podobně kladé specifické problémy i druhý pól. Kupř. je tu otázka vyvážení eliptického charakteru přímé řeči pomocí poznámek;^{10/} jejich povaha většinou není adekvátní stylové rovině přímé řeči, která se opírá o předpoklady mluvnosti, doplnění hereckou akcí /až po improvizaci/, dovoluje využití různých variant v překladu atp. To vše neznamena sníženou hodnotu řeči, pouze to signalizuje menší soběstačnost literárních prostředků a větší závislost na situaci a fyzickém jednání /což je zřetelnější při divadelní interpretaci než literární, v níž je vymezena často povrchně a neadekvátně vzhledem ke konkrétnosti dialogu/.

Na závěr je třeba připomenout ještě některé vztahy, které je třeba při celistvější interpretaci povahy dramatického jazyka brát v úvahu. Je to např. vztah k žánrům,

což vede k otázkám specifických postupů a historické zakotvenosti daného dramatu, a vlastně také k otázkám stylovým. Dále je to vztah k prostředkům divadelním a specifickým divadelním stylům; s tím souvisí též problematika divadelní řeči. A konečně je to povědomí běžné, každodenní hovorové řeči - samozřejmě jen u některých dramat -, které se někdy může podílet na pojetí mluvnosti, příp. "přirozenosti" atd.^{11/}

Arnošt Procházka

Poznámky

- 1/ Zvláště u něj se ještě projevuje silný vliv vyprávění; přechod od vyprávění k jednání /v užším slova smyslu/ se tu ukazuje v teoreticky zajímavé podobě.
- 2/ Srv. Honlovu studii Hierarchie divadelních prostředků, SaS 9, 1943, č.4.
- 3/ Srv. zvláště rozbor J.Pokorného v knize Složky divadelního výrazu, Praha 1946.
- 4/ Řeč je zde na úrovni téměř šermířského souboje. Využívá nejrozumnějších prostředků - ironie, sarkasmu, lichocení s následujícím výpadem, přímé nadávky, posměchu atd.
- 5/ Srovnání dvou typů dramatu z hlediska dvou způsobů konstrukce postavy najdeme ve studii J.Levého B.Jonson a W.Shakespeare - dva typy dramatu, v: Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971.
- 6/ "Slova jsou součástí této ceremonie, ale ne nutně její dominantní částí", říká Jean-Claude van Itallie v poznámce ke své hře The Serpent. Dále podotýká: "Úmyslem bylo, aby slov bylo málo a byla čistá, jako v poezii, byla snaha, aby byla 'vrcholem ledovce'". Oba citáty poukazují na dvě pozice slova v textu. Cit. podle The Great American Life Show, ed.by J.Lahr a J.Price, New York 1974.
- 7/ Maximálně jsou uvolněny i vazby mezi postavami a jejich řečí; resp. promluva často není výpovědí o cha-

rakteru postavy. To ovšem více platí o Plešaté zpěvačce. V Lekci jde spíš o problém fází.

8/ Kritická úvaha o tomto textu má jisté výhody oproti režijní interpretaci - ta, pokud by chtěla přijmout narušování postulátů jako jednotící rámec, je v poněkud obtížnější pozici, jelikož jevištní znázornění konfrontace normální komunikace a jejího narušování přináší řadu problémů.

9/ O "přirozenosti" viz Eliot ve studii Poezie a drama. O "souběžnosti" viz Honzl v citované studii o hierarchii.

10/ Jak je snad zřejmé, nebyly teď důsledně rozlišovány problémy literárněvědné a teatrologické.

11/ V této souvislosti je též zajímavý problém "stárnutí překladu" /a vlastně stárnutí jazyka dramatu/. Zajímavé postřehy na toto téma najdeme v úvaze A.Sticha o Krejčově inscenaci Drahomíry.

Václav Königsmark

NĚKOLIK POZNÁMEK K POJMU INSCENACE JAKO TYPU INTERPRETACE LITERÁRNÍHO DÍLA

/Václav Königsmark/

Není sporu o tom, že divadelní inscenace je současně svébytnou konkretizací literárního dramatického textu a vlastně představuje, respektive vytváří jeho specificky realizovanou interpretaci. Jde o dynamicky strukturovaný celek, na jehož stavbě se vedle dramatického textu, který je obvykle složkou výchozí, zároveň už synteticky uplatňují kromě prostředků ryze divadelních /např. hereckého umění, divadelního prostoru, scénické techniky/ též prvky dalších umění /zvláště výtvarného a hudebního/.

Pokud jde o doklady interpretačního vkladu herectví, stačí srovnat výkony dvou nebo více herců v téže roli /samozřejmě, že v takovém případě je třeba vzít v úvahu i odlišné koncepce režisérů/. Může být tedy zajímavé vnímat difference vznikající při alternacích, kde se většinou jedná o stejnou instrukci /pokud inscenátoři záměrně nescavějí alternace proti sobě jako uvojí odlišné pojetí téhož tématu /viz kupř. před lety Albeeho hra Stalo se v zoo v Činoherním klubu nebo v minulé sezóně Shakespearův Macbeth v Divadle Na zábradlí/. Uveďme příklad: Kateřina Rajmontová hrála Kressidu v Shakespearově hře /v ústeckém Činoherním studiu /¹/ oproti Jeleně Šebestové bohatěji o intenzivně pojednané rozpětí mezi citovou spontánností a vědomou snahou hrdinky vzít svůj život do svých rukou. Zatímco Šebestová obě stránky akcentovala v trochu vampské vyzývavosti /jak to konečně odpovídá jejímu hereckému typu/, tak Rajmontová nenechávala diváka na pochybách o tom, že citové

hledání její Kressidy je už lidsky zralé a žensky zkušené /na počátku to přitom neoslabilo jemnou lyričnost, s níž se vzájemně s Troilem vnitřně dotýkají/; o to bolestněji pak prožívá beziluzi, jež zasahuje nejen sféru intimní, ale i její zásadnější životní postoje. Tato Kressida je pak atakujícím obrazem člověka hledajícího složitě svou tvář ve chvíli osobního, společenského i hodnotového rozvratu.

Jak se na vyznění inscenace podílí změna divadelního prostoru, můžeme uložit opět na ústeckém nastudování Troila a Kressidy, Na domácí scéně^{2/} se hraje ve velkém divadelním prostoru, inscenace výtvarně citelně akcentuje herní prvek, uplatňovaný moderním divadlem často, jakoby se chtělo zdůraznit, že záměrem je spíše známý příběh interpretovat, nejen převyprávět. Přenesením inscenace do maleho prostoru^{3/} výmluvnost výtvarné složky částečně zaniká. Jedna se zejména o prostor nad jevištěm, nad hrací plochou je natažena síť obsahující předměty umělohmotného odpadu, které podtrhují především nadčasové memento hry /i inscenace/ a současně tvoří metaforickou kulisu smetiště dějin.

Pronikavější rozdíl ve vyznění inscenace byl u Tarel-kinovy smrti Suchovo-Kobylyna, kterou Dílna²⁴ hrála jednak v tradičním prostoru^{4/}, ale též pod stanem, pro který byla ovšem koncipována. Systém ochranných mříží před divou zvěří /sveřepým byrokratismem/ i užší kontakt s diváky /některé výstupy se odehrávaly v jejich bezprostřední blízkosti/, zvýznamnovaly řadu scén a podílely se i na vytváření jejich smyslu.

Nejeden příklad dokládá i to, že také scénická technika může účinně podtrhnout, ozvláštnit i osobitě vykládat dě-

ní odehrávané na scéně. V tomto smyslu použil na divadle film E.Piscator, u nás třeba E.F.Burian, později A.Radok. Základním výrazovým principem se film /respektive filmová montáž/ stal v systému Laterny magiky, kde se ovšem složitá technika stala postupně až zcela formální záležitostí, je prezentována vlastně sama o sobě, aniž si klade za cíl sdělovat významnější ^{5/}téma.

Dokladů o tom, jak se různé prostředky uplatňují na vyznění inscenace /na svébytné interpretaci výchozí literární předlohy/, jak se dokonce některé z nich mohou v určitých souvislostech stát dominantou a podílet se tak na vytváření nového smyslu díla, lze jistě shromáždit mnoho. Nesporné přitom je, že jednotlivé prostředky bývají ve výsledném tvaru hierarchizovány nejčastěji osobou režiséra. Specifikum inscenace jako svébytného uměleckého artefaktu tvoří především nová - časoprostorová - dimenze výpovědi; literární text je v tomto smyslu kolektivem tvůrců divadelního představení /režisérem, výtvarníkem, herci atp./ převáděn vlastně do jiného znakového systému, do tzv. jazyku divadla. Při této kvalitativní proměně může ovšem původní význam - i smysl - být v celku díla jak zachováván, tak získávat nový obsah a s ním někdy třeba až opačný smysl /inscenace může jít záměrně proti autorovi, resp. proti původnímu smyslu díla/. V takových případech si lze jako problém klást otázku jednak adekvátnosti, ale také sledovat dobovou podmíněnost výpovědi, jež se podílí na aktualizaci určitých významových složek, popřípadě záměrném přenesení smyslu k jiným obsahovým vrstvám textové předlohy atd.

Vícestupnový interpretační akt představuje adaptace epické předlohy do divadelního tvaru, neboť již inscenační scénář /dramatizace/ je vlastně svého druhu metatext, jenž

se pak stává zároveň východiskem dalšího tvůrčího aktu, jehož výsledkem je inscenace, která tvoří opět jeho novou, specifickou interpretaci, vztahující se jak k původní předloze, tak k nově vzniklému divadelnímu textu.

V 70. letech nabízejí k takové úvaze zajímavý materiál prózy Vladimíra Párala a jejích adaptace. V autorově tvorbě byl nejméně na počátku sedmdesátých let spatřován ostrý přelom. Mezi románem Milenci a vrazi /1969/ a Profesionální ženou /1971/ je v pojetí tematu vskutku zřetelný rozdíl, zjevný ani ne tak v perspektivě pohledu, ale spíše v názoru na postoj ke skutečnosti. Páralovo průběžné téma - střetávání životních hodnot ve sféře individuální i společenské, paradox nasycené civilizace, v níž se najméně v hierarchii hodnot dostává do popředí absurdně spotřební ideál jako vyvrhelina přežívajícího maloměšťáctví, obraz hrdinů zajatých do bludného kruhu stereotypů, vlastních i přejatých - jako by hledalo svou pozitivní tvář, snažící se objevit když ne lék, tedy alespoň způsob úniku.

Romány Profesionální žena, Mladý muž a bílá velryba /1973/ i Radost až do rána /1975/^{6/} představují vlastně z tohoto hlediska různé fáze hledání pozitivního východiska. Zdánilivě jen v odlehčené poloze prošla takovou cestou hrdinka Profesionální ženy, prózy, kterou však kritika vesměs odmítla jako autorovu koketerii s kýčem, aniž se příliš pokoušela odpovědět na to, jestli tyto postupy nevytvářejí záměrně parodické pozadí za příběhem, v němž grotesknost se skryla až za demaskovaný smysl hrdinčiných životních peripetií. Mladý muž a bílá velryba signalizuje ovšem uvedenou tendenci už přímočařeji. Proti vyprahlým rezignujícím hrdinům, jež Páral s otřásající dokonalostí zobrazil v Milencích a vrazích, postavil nyní Břetu Labout-

ku, jehož kritika radostně přivítala jako prototyp renesančně plnokrevného pozemšťanství. Přitom jen málokomu překáželo, že právě tuto postavu lze současně chápat jako pozitivní schéma, které Páral potřeboval k vnitřní proměně "svých" hrdinů a že jím sobě /vzhledem k proměně literárního kontextu/ i svým postavám nabízí šanci. Paradoxně /nebo zákonitě?/ nechává Páral svého hrdinu v závěru zemřít, ať už proto, že splnila svou funkci /memento mori se stalo pro ostatní probuzení k lásce a k plnému životu/, zazněl dokonce i soud, že Břeta by Páralovi nakonec jako postava svým programovým principem příliš životná začal překážet...^{7/}

Zvláštní a snad i příznačnou kapitolou v "páralovské literatuře" představuje rozpor mezi tím, jak autorovy poslední romány interpretuje větší část kritiky a jaký výklad nabídl divadelní adaptace Profesionální ženy i Mladého muže a bílé veřby. Jev má samozřejmě složitější pozadí a není způsoben pouze "krátkozrakostí" kritiků /ostatně velmi často dokonce "koncepčně" záměrnou/ nebo zase "bystrozrakostí" autorů jevištních prepisů, vždyť dramaturgie /už scénář, ale zřetelněji jeho inscenace/ je specifickým typem metatextu, a oproti recenzi klade oprávněně zvláštní důraz na metakreační slova a záměrně tak ovlivňuje a třeba i posouvá vyznění díla. Bylo tomu tak ostatně i v případech páralovských adaptací, které svým způsobem autora nakonec překračovaly, třebaže v zásadě "jen" využily prostředků, které už předloha potenciálně obsahovala a jež kritické reflexe ponechávaly - ať vědomě nebo náhodně - nepovšimnuté. Z tohoto hlediska je zvlášť zajímavé, že úspěšnější byli zejména dramaturzi, kteří šli ve vlastním, osobitém výkladu díla i ve způsobu jeho rozehrání dál než autor románu, ovšem v intencích celé-

ho Páralova díla.

Platí to zejména o Pospíšilově adaptaci Profesionální ženy v Divadle na provázku /1974/ a scénické verzi Mladého muže a bílé velryby od Zdenka Potužila /v Divadle na okraji se hrála od roku 1976 pod názvem Knedlíkové radosti/. Oba autoři a současně inscenátoři domysleli Páralovo expozování příběhu jak v zájmu dramatickosti /požadavku vyplývajícího z žánrové proměny/, tak i z hlediska snahy o významově i inscenačně bohatší myšlenkovou výpověď. Nevolili k tomu ovšem literární prostředky /pokud se objevily u Potužila, souviselo to s poetikou Divadla na okraji, které kdysi vyšlo z uměleckého přednesu literárních textů a vědomě svůj vztah k text-appealovým formám připomíná/. Rozhodli se tedy pro specifické divadelní možnosti, které jsou vlastní inscenačnímu stylu daných autorů. Potužil například dospěl ve své jevištní koláži z Páralova textu až k působivé a apelativně nahořklé metafoře opřené zvláště o vývarnou složku představení /herci vskutku zmáhají obrovský nafukovací knedlík, který vymezuje hrací prostor a stává se jeho významovou dominantou, neboť představuje jejich pracovní, ale i čistě subjektivní, lidské překážky/. S Pospíšilovým úsilím spojoval Potužil cit pro skrytý groteskně ironický smysl hry, který ovšem v Divadle na provázku narůstal až do jevištních etud a charakteristické groteskní hercké nadsázky. Oba adaptátoři soustředili smysl příběhu do hořce smutného podtextu, V brněnském představení není manipulována bláznivým Mankem pouze Soňa, ale díky zvolenému divadelnímu prostoru, v němž se hraje přímo mezi divaky, je v závěrečném gestu představení zahrnuto do téhož "blázince" hodnotové destrukce i publikum. V Potužilově inscenaci zase

Břetova vitalita, kterou marnotratně kolem sebe rozhazuje nabývá tragigroteskních rozměrů. vždyť "lov ha bílou velrybu" zaplatil svým životem, zatímco ti, které - jak se zdálo - nakazil svým životním nadšením, jsou i nadále zajatci svých životních stereotypů a vlastně příliš nedotčenými svědky jeho smrti. Je nasnadě, nakolik se tím Páralova výpověď významově obohacuje, jak byl přiostrěn její společensko kritický hrot.

Naproti tomu Schormova adaptace /i inscenace/ Profesionální ženy v Činoherním studiu /1975/ důsledněji zachovávala Páralovo pojetí tématu, snad jen divadelní prostředky účinněji akcentovaly parodistické i groteskní vidění Sonina vzestupu a pádu, i světa, jenž ji obklopuje. Také liberecká adaptace Mladého muže a bílé velryby /M.Horanský a V.Rón - Divadlo r.X.Šaldy, 1975/ vycházela důsledně z Páralova textu a soustředila se spíše na základní, příběh ilustrující výklad deje. Otazník zůstal otevřený a s ním i odpověď na to, jak lidé naloží s tím, čím je Breta infikoval. V závěru sice Gauss, Charon Laboutkova příběhu, označuje jeho život jako pozitivní /tak to učinil i Páral/, ovšem z jeviště zní toto ujištění ještě literárněji a tezevitěji než na stránkách romanu, není-li opřeno o přesvědčivý motiv a zjevnou logiku autorského záměru, neboť právě její absence může být v kontextu celého Páralova díla "čtena" naopak jako signal autorova ironického odstupu.

Ještě zřetelněji to prokázalo inscenačně zajímavější pražské nastudování Horanského a Ronovy dramatizace. Zatímco liberecké představení spíše ilustrovali trubkovou konstrukcí, jež rozdělovala jevištní prostor v několik simultánních dějišť, prostředí, v němž se příběh odehrává, praž-

ho Páralova díla.

Platí to zejména o Pospíšilově adaptaci Profesionální ženy v Divadle na provázku /1974/ a scénické verzi Mladého muže a bílé velryby od Zdeňka Potužila /v Divadle na okraji se hrála od roku 1976 pod názvem Knedlíkové radosti/. Oba autoři a současně inscenátoři domysleli Páralovo expozování příběhu jak v zájmu dramatickosti /požadavku vyplývajícího z žánrové proměny/, tak i z hlediska snahy o významově i inscenačně bohatší myšlenkovou výpověď. Nevolili k tomu ovšem literární prostředky /pokud se objevily u Potužila, souviselo to s poetikou Divadla na okraji, které kdysi vyšlo z uměleckého přednesu literárních textů a vědomě svůj vztah k text-apelovým formám připomíná/. Rozhodli se tedy pro specifické divadelní možnosti, které jsou vlastní inscenačnímu stylu daných autorů. Potužil například dospěl ve své jevištní koláži z Páralova textu až k působivé a apelativně nahořklé metafoře opřené zvláště o výtvarnou složku představení /herci vskutku zmáhají obrovský nafukovací knedlík, který vymezuje hrací prostor a stává se jeho významovou dominantou, neboť představuje jejich pracovní, ale i čistě subjektivní, lidské překážky/. S Pospíšilovým úsilím spojoval Potužila cit pro skrytý groteskně ironický smysl hry, který ovšem v Divadle na provázku narůstal až do jevištních etud a charakteristické groteskní herecké nadsázky. Oba adaptátoři soustředili smysl příběhu do hořce smutného podtextu, V brněnském představení není manipulována bláznivým Mankem pouze Sona, ale díky zvolenému divadelnímu prostoru, v němž se hraje přímo mezi divaky, je v závěrečném gestu představení zahrnuto do téhož "blázince" hodnotové destrukce i publikum. V Potužilově inscenaci zase

Břetova vitalita, kterou marnotratně kolem sebe rozhazuje nabývá tragigroteskních rozměrů. vždyť "lov ha bílou velrybu" zaplatil svým životem, zatímco ti, které - jak se zdálo - nakazil svým životním nadšením, jsou i nadále zajatci svých životních stereotypů a vlastně příliš nedotčenými svědky jeho smrti. Je nasnadě, nakolik se tím Páralova výpověď významově obohacuje, jak byl přiosťřen její společensko kritický hrot.

Naproti tomu Schormova adaptace /i inscenace/ Profesionální ženy v Činoherním studiu /1975/ důsledněji zachovávala Páralovo pojetí tématu, snad jen divadelní prostředky účinněji akcentovaly parodistické i groteskní vidění Sonina vzestupu a pádu, i světa, jenž ji obklopuje. Také liberecká adaptace Mladého muže a bílé velryby /M.Horanský a V.Ron - Divadlo r.X.Šaldy, 1975/ vycházela důsledně z Páralova textu a soustředila se spíše na základní, příběh ilustrující vyklad deje. Otezník zůstal otevřený a s ním i odpověď na to, jak lidé naloží s tím, čím je Břeta infikoval. V závěru sice Gauss, Charon Laboutkova příběhu, označuje jeho život jako pozitivní /tak to učinil i Páral/, ovšem z jeviště zní toto ujištění ještě literárněji a tezoovitěji než na stránkách romanu, není-li opřeno o přesvědčivý motiv a zjevnou logiku autorského záměru, neboť právě její absence může být v kontextu celého Páralova díla "člena" naopak jako signál autorova ironického odstupu.

Ještě zřetelněji to prokázalo inscenačně zajímavější pražské nastudování Horanského a Ronovy dramatizace. Zatímco liberecké představení spíše ilustrovali trubkovou konstrukcí, jež rozdělovala jevištní prostor v několik simultánních dějišť, prostředí, v němž se příběh odehrává, praž-

skou inscenací vyznačil studeně vykachlickovaný prostor, jakoby potrusněný cihlově červenou zašlostí, navozující spíše prostředí pitevny než laboratoře. Podobně působily i pracovní stoly s proměnnou funkcí /mení se v lůžka, Gaussův převoznický člun, automobil atd./. Pražákova scéna tedy navídla Páralovu "malému chemickému eposu" působivou a nenápadnou metaforu neúspěšné pitevní analýzy lidské psychiky našich dnů, koncepce představení ovšem tato rovnou v pojetí hlavních postav důsledně neudržel. Břetovi byla - poplatně s textem dramatizace - záměrně, ale přitom s průhlednou tezovitostí, přiřčena úloha pozitivního katalyzátora, aniž pro to mohly být nalezeny pevnější motivace, zatímco hlavní protihráči B.Laboutky byli sice zprvu exponováni s provokativní pravdivostí svých konzumních a rezignujících životních postojů, aby v určitém okamžiku prožili své procitnutí, pro něž by však takto exponovaný Břeta byl jen stěží přesvědčivým a dostatečným impulsem. Tvrdá analýza uhnula nakonec pragmaticky poněkud sentimentálně v morálitu.

Snad lze obecně říci, že divadelní adaptace Párala rozehrávají - každá po svém - ironický, tragickogroteskní podtext, jenž v uvedených předlohách zůstal skrytý spíše za příběhem, a těžily právě z něho svůj kritický společenský apel. Jistým paradoxem zůstává, že jejich pohled na zobrazovanou skutečnost je z perspektivy celého autorova díla dokonce "páralovštější", že Párala v těchto románech svým způsobem domyslely a "dovršily", i proto se asi zdá, že interpretační akt, s nímž přicházejí, je autorovi adekvátnější, než tomu bylo ve většině kritik. Na tomto rozporu se - ovšem zřejmě záměrně - už podílí i sám autor. Vznikl pochozími mimo jiné tím, že kritik reflektuje přímo autorovu

prozu, zatímco dramatizace představu*ji* již její metakreativní podobu a vytvářejí vlastně svého druhu nové umělecké dílo se svébytnou výpovědí. Přesto by se ani v takovém případě nemělo podcenovat to, jak nový artefakt poukazuje zpět ke své předloze, neboť tato skutečnost je současně jedním ze způsobů její komunikace.

Když Ivan Osolsob*8/*e uvažoval o Zichově definici dramatického díla v terménech teorie komunikace, dospěl k její lapidární schematizaci, podle níž je to "komunikace komunikací o komunikaci". Zichova koncepce dramatu byla důsledně divadelní, text dramatu je v tomto pojetí plnohodnotný až v okamžiku jeho scénické prezentace. Tomu také odpovídá Zichova definice, podle níž "dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně,"*9/* jedná se tedy o komunikát, který komunikuje s vnímatelem tím, že názorně předvádí komunikaci dramatických osob prostřednictvím hercké /respektive divadelní!/ komunikace. Ve způsobu, jímž je tato komunikace záměrně exponována, je současně přítomný jak interpretační akt, tak i umělecky svébytná komunikace.

V přístupu ke skutečnosti se tedy inscenace projevuje jednak aktivitou umělecky specifického díla; může tomu být jak v jednotlivých složkách / v téže inscenační koncepci mohou různé představitelky Kressidy zachytit poněkud jiné motivy jednání i životních postojů/, tak v celku /odlišnost Horanského a Vymětalovy koncepce téže dramatizace Párala a především difference mezi autorovými prózami a jednotlivými adaptacemi, dovršenými potom v jevištním tvaru/. Umělecky kreativní^{mi} prostředky vzniká v takovém případě osobitý typ interpretace výchozího textu /dramatického, ale i

jiného literárního díla/. Rovina metatextová je zde v stálé dynamicky vzájemné vazbě s aktivitou kreativní, dá se dokonce říci, že jejím zintenzivněním se umocňuje i složka interpretační, podobně platí i to, že adekvátnost výkladu může intenzifikovat uměleckou působivost a vnitřní pravdivost inscenace jako svébytného uměleckého díla, pokud tvůrci nepřijíždou s vnitřně konsistentním gestem tvůrčího "protinávrhu".

Václav Kovysmař

Obzámky:

- 1/ Režie Ivan Rajmont.
- 2/ Budova Státního divadla z. Nejedlého v Ústí nad Labem.
- 3/ V Praze Činoherní studio hostovalo s touto inscenací nejčastěji v Zizkovském divadle, jehož prostor je proti kukátkovému hledišti a jevišti zvyklému i na operní provoz maličký.
- 4/ Jako scéna Státního divadelního studie hrála Dálna²⁴ často na jevišti Činoherního klubu.
- 5/ Viz např. inscenace Laterny magiky z poslední doby: Kouzelný citkus, Sněhová královna.
- 6/ O tom viz V. Macura, např. recenze O vyléčeném rozervanectví, in Zemědělské noviny 1975, č. 305, str. 2, 28. 12.
- 7/ H. Hrzalová, Mladý muž proti skepsi a konvenci. Literární měsíčník 1974, č. 4.
- 8/ I. Osolsobě, Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In sb. Otázky divadla a filmu I, Brno 1970, str. 4.
- 9/ O. Zich, Estetika dramatického díla. Praha 1931, str. 68.

Wolf Schmid

SINNPOTENTIALE DER NARRATIVEN ALLUSION

Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte

1. BEGRIFFSINHALTE, TYPEN UND STRUKTUREN DER INTER- TEXTUALITÄT

Subsumiert man unter *I n t e r t e x t u a l i -*
t ä t alle Phänomene, die sich aus dem Bezug eines
literarischen Textes zu anderen Texten, zu Gattungen
und zu literarischen *langues* ergeben, dann verliert
der mittlerweile allerorten bemühte Begriff jegliche
Bezeichnungskraft und Operationalität. Er löst sich
auf in den wohlbekannten Konzepten von der Relationa-
lität, der Kode- und Kontextabhängigkeit semiotischer
Fakten überhaupt. Auch wenn man den Begriff reser-
viert für Beziehungen zwischen einzelnen Texten (den
literarischen *paroles*), deckt er noch ein überaus
breites Spektrum von relationalen Operationen: Zitat,
Paraphrase, Nacherzählung, intermediale Transposition
(z.B. Verfilmung eines Romans), Einfluß, Nachdich-
tung, Pastiche, Plagiat, Stilisierung, Parodie, Tra-
vestie, Reminiszenz, Anspielung u. dgl.

Eine erste sinnvolle Restriktion des in der ge-
genwärtigen Diskussion zumeist mit sehr weiten Exten-
sionen gebrauchten Begriffs enthält die Definition

Laurent Jennys (1976). Jenny schlägt vor, "Intertextualität" einzugrenzen auf die "présence d'un texte dans un autre" (262) und von dieser - so können wir formulieren - simultanen Präsenz zweier Texte in einem einzigen nur dann zu sprechen, wenn "on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration" (262). Diese Bedingung scheidet aus der Intertextualität alle jene Relationen aus, die - wie z.B. die einfache Anspielung oder die Reminiszenz - auf einem "emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique" (262) beruhen. Die - auf den ersten Blick leicht erfüllbare - Bedingung, die Jenny für das Vorliegen von Intertextualität stellt, impliziert freilich - das zeigen Jennys Beispiele -, daß sich das fremde Element nicht widerstandslos in den neuen Kontext einordnet und an die neue Umgebung assimiliert, sondern den fremden Kontext, aus dem es stammt und dessen Strukturierung es in Erinnerung ruft, metonymisch, als pars pro toto evoziert. Intertextualität liegt danach also nur dann vor, wenn das fremde Element "rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés" (263) etabliert.

Unter den immer noch zahlreichen Typen der Intertextualität, die Jennys Intension zuläßt, interessiert

uns hier jene Relation, die Bachtin (1929) mit der Metapher der "dialogischen Beziehung" (*dialogičeskoe otnošenje*) umschrieben hat. Die in Bachtins "Metalinguistik" entworfene "Dialogizität", von der sich die aktuelle Intertextualitäts-Diskussion so nachhaltig inspirieren ließ (man denke nur an die Genese der - freilich nicht mehr ganz bachtinschen - "intertextualité" bei Kristeva 1967), meinte ein genuin semantisches Phänomen: den "Kampf" der "Bedeutungspositionen" (*smyslovye pozicii*), die von den in eine "dialogische Beziehung" tretenden "Worten" (d.i. Texten) konnotiert werden. Wenn wir uns im weiteren mit verschiedenen Manifestationen von Intertextualität beschäftigen, beschränken wir uns auf jene, die "dialogische Beziehungen" darstellen und zielen dabei auf Intertextualität nicht einfach als Relation von strukturierten Texten, sondern - Jennys Restriktion weiter verengend - auf Intertextualität als Relation der in den simultan vergegenwärtigten Texten ausgedrückten Textgehalten, Sinnpositionen und Ideologien.

Das "zweistimmige Wort" (*dvugolosoe slovo*), das sich als "Dialog" zwischen Texten bzw. ihren Gehalten und Ideologien entfalten läßt und dessen Sinn sich deshalb durch die simultane Präsenz zweier miteinander konkurrierender Sinnpositionen konstituiert, stellt vor allem drei Probleme: 1. wie kommt der Bezug eines Textsinns auf einen fremden Textsinn zustande? 2. Welche besonderen Rezeptionshaltungen initiiert er? 3. Zu welchen

übersummativen, ganzheitlichen semantischen Gestalten kann er führen?

Diese Fragen konnten der traditionellen Einflußforschung und Motivgeschichte gar nicht in den Blick kommen, betrachtete sie doch die intertextuellen Phänomene ausschließlich aus der Perspektive des zeitlich ersten Textes, der als aktiver Motivspender für spätere, passiv rezipierende Texte erschien. Unser point of view ist dagegen der spätere Text, und was früher auf die Begriffe des Einflusses, der Kontinuität und des Erbes gebracht wurde, zeigt sich in der gegenläufigen Perspektivierung als virtuelle Sinnkomponente des eigenständigen, aktiven, nicht mehr als nur positiver oder negativer Reflex, sondern aus eigener Gesetzlichkeit entstandenen, auf seine 'Vorläufer' zurückverweisenden und deren Sinnpotentiale als Elemente der eigenen Konstruktion ausnutzenden späteren Textes.

Für eine Arbeitsdefinition sei nun vorgeschlagen, von einer intertextuellen Relation im Sinne der Bachtinschen "Dialogizität" nur dann zu sprechen, wenn die Beziehung des späteren Textes (T) zum früheren oder fremden Text, dem Prä-Text (PT), als ein vom Autor intendiertes semantisches Faktum im Bedeutungsaufbau von T identifizierbar ist. (Der Begriff *Prä-Text* umfaßt, ohne der intertextuellen Relation schon eine bestimmte Qualität zuzusprechen, fremde Texte in allen möglichen Verwendungen, ist also der in Hinsicht auf die Inhalte der Relation indifferente Oberbegriff für solche Be-

griffe wie *Referenztext*, *Subtext*, *Prototext*, *Genotext*, *Quellentext* u.ä.)

Diese Definition schließt aus den intertextuellen Fakten eines Werks sowohl jene Relationen aus, die sich aus der Projektion dieses Werkes auf ein jüngeres Werk herstellen, als auch jene, die durch das Unterschieben älterer, aber nicht als Folie intendierter Werke zustandekommen. (Beide Ausschlüsse verstehen sich nicht ganz von selbst. Man denke nur an die Text- und Textbedeutungsphilosophie der französischen Intertextualisten, insbesondere an ihr Konzept bzw. Postulat einer *pratique signifiante* mit der bekannten Apotheose des offenen Sinns. Man kann ein literarisches Werk natürlich auf alle möglichen fremden Werke projizieren, auch auf solche, die dem Autor als Folie gar nicht vorgelegen haben können, nur sind die dabei zu gewinnenden Sinnpotentiale, wie interessant sie an sich auch sein mögen, da sie nicht intendiert sind, auch keine Faktoren des Bedeutungsaufbaus des gegebenen Werks.)

Während die beiden genannten Restriktionen im Grunde für jegliche Intertextualität gelten, scheidet die Bedingung, daß die Relation von T zu PT als intendiertes semantisches Faktum von T objektivierbar wird, den semantischen Typus der Intertextualität, d.h. jenen Typus, der mit dem "Dialog" der Texte auch *I n t e r - s e m a n t i z i t ä t*, den "Dialog" der *T e x t b e - d e u t u n g e n*, impliziert, von allen übrigen, nicht-semantischen Typen. Man mag hier fragen, ob denn

überhaupt intertextuelle Relationen denkbar seien, die nicht zugleich intersemantische sind und als solche in den Bedeutungsaufbau von T eingehen. Impliziert die gegebene Definition von Intertextualität nicht notwendig die Semantisierung der Textrelation in T? Daß dem nicht so ist, zeigt etwa ein Blick auf die Typologie der Zitation, die A.K. Žolkovskij (1976:72-78) vorgeschlagen hat.

Žolkovskij unterscheidet vier Typen des Verhältnisses zwischen "eigenem Text (T_2)" und "fremdem Text (T_1)". Von ihnen erfüllt lediglich der Typ III unsere Bedingung der semantischen Intertextualität:

Die offene und bewußte Zitierung aus T_1 bildet eine integrale Komponente der Struktur¹ von T_2 . Auf der Ebene der Kompetenz erscheint T_2 oft² als Variation zu dem Thema von T_1 , d.h. in T_2 erhält die beiden Texten gemeinsame Komponente T_{com} eine Interpretation (*vyvod*), die von jener, die sie in T_1 hatte, verschieden ist; diese Konfrontation (*sopostavlenie*) der beiden Interpretationen von T_{com} und die Ersetzung der alten durch eine neue gehen selbst auch in die Interpretation (d.h. in das Verständnis) von T_2 ein. (74)

In den übrigen Typen kommt es nicht zu der für die Intersemantizität konstitutiven "inhaltlichen Konfrontation von T_2 und T_1 " (*soderžatel'noe sopostavlenie T_2 s T_1*) (73). Entweder (Typ I) ist eine in der Werkgenese nachweisbare Beziehung von T_2 zu T_1 "nicht sichtbar" (in diesem Fall läge freilich nicht einmal Intertextualität im weiteren Sinn vor), oder (Typ II) die Zitierung hat lediglich die Aufgabe, " T_2 in der künstlerischen Tradition zu 'verankern', indem sie ihm einen Hintergrund, eine Stütze, eine Perspektive gibt"

(73), oder (Typ IV) die divergierenden Interpretationen eines äquivalenten Elements treten in T_2 nicht in eine unmittelbare Beziehung zueinander.

Intertextualität als Intersemantizität manifestiert sich in jenem relationalen Verfahren, das in den letzten Jahren als literarische Allusion beschrieben worden ist.

Deren intersemantischen Charakter deutet bereits die frühe Definition Konrad Górskis (1962: 7 f.) an: in der literarischen Allusion "bedient sich das gegebene Werk des Gehalts eines anderen Werks als eines Mittels für den Ausdruck eines eigenen Inhalts":

Przez aluzję literacką będziemy [...] rozumieć aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści. (7 f.)

Die d o p p e l t e R e f e r e n z der literarischen Allusion unterstreicht in seiner ausführlichen Besprechung von Gian Biagio Contes Buch *Memoria dei poeti e sistema letterario* (Conte 1974) Anthony L. Johnson (1976): die alludierenden Signifikanten verweisen nicht nur auf ihre 'normalen' Signifikate, sondern beziehen sich zugleich auf einen literarischen Referenten ("the literary system of the poet alluded to, the target area being the physical substance of the words recalled, together with the special effects of sense still embedded in the words reutilized", 579; vgl. ebd. das Schema der zweifachen Signifikation).

Der wichtigste Beitrag zur literarischen Allusion ist die luzide Arbeit von Ziva Ben-Porat (1976). Ben-Porat definiert das Verfahren ("device for the simultaneous activation of the two texts", 107), beschreibt seine Struktur ("The activation is achieved through the manipulation of a special signal: a sign [simple or complex] in a given text characterized by an additional larger 'referent'. [...] The simultaneous activation of the two texts thus connected results in the formation of intertextual patterns whose nature cannot be predetermined", 108), analysiert den Prozeß der Aktualisierung (1. "recognition of a marker in a given sign", 2. "identification of the evoked text", 3. "modification of the initial local interpretation of the signal [of literary allusion] (= sign containing a marker)", 4. "activation of the evoked text as a whole, in an attempt to form maximum intertextual patterns") und gibt schließlich eine brauchbare Typologie nach dem Kriterium der Relation zwischen "AT = alluding text" und "RT = referent text" (1. AT und RT sind "initially unrelated": ihre fiktiven Welten haben mit Ausnahme des die Allusion initiierenden "marker" keine gemeinsamen Elemente, 2. AT und RT sind "initially related": ihre fiktiven Welten haben "many major elements" gemeinsam, 2a. AT und RT sind "initially related" durch Similarität ["metaphorical literary allusion"], 2b. AT und RT sind "initially related" durch Kontiguität ["metonymical literary allusion"])).

Auf der Grundlage von Johnsons und vor allem Ben-

Porats Strukturbeschreibung gibt Carmela Perri (1978) eine zusammenfassende Arbeitsdefinition:

Allusion in literature is a manner of signifying in which some kind of marker (simple or complex, overt or covert) not only signifies un-allusively, within the imagined possible world of the alluding text, but through echo also denotes a source text and specifies some discrete, recoverable property (ies) belonging to the intension of this source text (or specifies its own property[ies] in the case of self-echo); the property(ies) evoked modifies the alluding text, and possibly activates further, larger inter- and intratextual patterns of properties with consequent further modification of the alluding text. (295)

Die so definierte literarische Allusion ist natürlich nicht mehr identisch mit dem, was wir unter einer einfachen Anspielung verstehen. Als das kardinale Verfahren der Intersemantizität ist sie vielmehr der Oberbegriff für Stilisierung, Parodie, Persiflage, Travestie und dergleichen. Heuristisch wenig ergiebig scheint es freilich, nach der möglichen *S i n n i n t e n t i o n* eine Typologie der literarischen Allusion zu erstellen, etwa zwischen den ironischen, humoristischen, parodistischen, travestierenden, persiflierenden Subtypen zu unterscheiden. Denn erstens lassen sich solche Qualitäten bekanntlich nicht eindeutig voneinander abgrenzen (der heterogene und unterschiedlich stark spezifizierte Inhalt der Intentionsbegriffe führt außerdem zu Extensionen unterschiedlicher Ordnung), und zweitens ist es gerade die Natur der literarischen Allusion, Relationen herzustellen, ohne zugleich deren Sinnintention explizit zu konkretisieren. Die Aktualisierung des semantischen

Potentials, das die Korrelation von Textbedeutungen bereithält, ist ja erst vom Rezipienten zu leisten, und ihre Resultate können so komplexer Art sein, daß jede typologische Festlegung auf eine Sinnintention die Finalwirkung der literarischen Allusion reduzieren würde.

Sinnvoller, weil leichter operationalisierbar und deshalb heuristisch ergiebiger als eine Klassifizierung, die sich an der Sinnintention orientiert, sind Typologien, die auf objektivierbaren, nicht schon eine Gesamtinterpretation voraussetzenden, *f o r m a l e n* Merkmalen beruhen. Zu erwähnen wären hier die bereits existierenden Typologien

1. nach der Form des "allusion marker" (vgl. Perri 1978: 303-305, wo - in den Begriffen der Beschreibung sprachlicher Referenz - zwischen "proper naming", "definite descriptions" und "paraphrase" unterschieden wird),
2. nach der Form der Integration des Allusionssignals in T (vgl. die "Problèmes d'encadrement" bei Jenny 1976:276-271),
3. nach der Form der Repräsentation von PT in T (vgl. die "Figures de l'intertextualité": "paronomase", "ellipse", "amplification", "hyperbole", "interversions", "changement du niveau de sens" bei Jenny 1976:275-278)

und insbesondere die von Ben-Porat vorgeschlagene Typologie, nämlich

4. nach der tropischen Relation von T und PT (bei Simi-

larität zwischen T und PT liegt "metaphorical literary allusion", bei Kontiguität "metonymical literary allusion" vor).

2. DIE NARRATIVE ALLUSION

Unabdingbar ist allerdings auch eine Differenzierung der literarischen Allusion nach der *S u b s t a n z* der in T und PT korrespondierenden Komponenten. Die für die Etablierung der Intersemantizität erforderliche Korrespondenz zwischen T und PT kann sich ja auf unterschiedliche Werkschichten beziehen. Als Substanzen, in denen sich die Intertextualität manifestieren kann, seien hier genannt:

1. das narrative, diegetische Material, d.h. die denotierte Geschichte (Diegesis) bzw. ihre Konstituenten (Situationen, Protagonisten, Handlungen),
2. die die Erzählung konstituierenden Verfahren wie Linearisierung, Umstellung, Raffung, Dehnung (und in ihnen impliziert: Perspektivierung) der Segmente aus der Geschichte (vgl. Schmid 1982) bzw. die Verfahren der lyrischen Komposition,
3. die Qualitäten der verbalen Präsentation (phonetische, lexikalische, syntaktische, metrische, rhythmische Ordnungen).

Von den entsprechenden Typen der *n a r r a t i v e n*,

kompositionellen und verbalen Allusion (die natürlich auch in Kombinationen auftreten können), interessiert uns hier nur die erste. Sie ist dadurch definiert, daß zwischen T und PT eine narrative, diegetische Äquivalenz (d.i. eine Similarität und/oder - auf dem Hintergrund der Identität mindestens eines narrativen Merkmals - eine Opposition der in T und PT erzählten Geschichten) besteht oder - besser - suggeriert wird. Dabei braucht die interdiegetische Relation keineswegs von einem diegetischen "marker" indiziert zu werden. Das in T identifizierbare Allusionssignal kann durchaus kompositioneller oder verbaler Substanz sein. Bedingung für die narrative Allusion ist nur, daß die Äquivalenz zwischen "marker" (in T) und "marked" (in PT), gleichgültig in welcher Werkschicht diese auftreten, im Prozeß der Aktualisierung der Intertextualität eine Äquivalenz zwischen den in T und PT erzählten Geschichten aufdeckt. (Bekanntlich verläuft die Aktualisierung der Intertextualität schubweise, in sukzessiven, immer weitere Substanzen erfassenden *trial and error*-Operationen: die Entdeckung einer einzelnen, auf den ersten Blick vielleicht ganz partiell, für das Ganze irrelevant erscheinenden Äquivalenz zieht das tentative Korrelieren weiterer und im Werkaufbau höher situierter Teilstrukturen nach sich, mit positivem oder negativem Befund hinsichtlich der Äquivalenz.)

Von einer narrativen Allusion wollen wir - entgegen

dem geläufigen Gebrauch von "Anspielung" - auch dann sprechen, wenn die Interdiegetizität, d.h. die intertextuelle Korrelation der Geschichten, nicht von einem einzelnen, isolierten Motiv, einem mehr oder weniger versteckten Wink des Autors (einem narrativen Detail, einem kompositionellen Teilmuster oder einem Charakteristikum der sprachlautlichen Schicht) indiziert wird, sondern erst nach abgeschlossener Lektüre von T (und nur bei vollständiger Kenntnis von PT) identifiziert werden kann. Der "marker", den Ben-Porat als Indikator der literarischen Allusion fordert, wird dann mit der ganzen in T erzählten Geschichte identisch. Natürlich bedarf es in solchen Fällen, wo der berühmte 'Wink des Autors' fehlt, besonders markanter narrativer Übereinstimmungen zwischen T und PT, wenn eine interdiegetische Beziehung als tatsächlich intendiert identifizierbar sein soll. Aber es ist wohl nicht notwendig, zwischen einer narrativen Allusion 'mit Wink' ("marker" = narratives, kompositionelles oder verbales Detail) und 'ohne Wink' ("marker" = ganze Diegesis) kategorial zu unterscheiden.

Ist unter funktionalen Gesichtspunkten die Ausgrenzung eines besonderen narrativen Typus überhaupt gerechtfertigt und bringt sie einen heuristischen Gewinn, wenn doch jegliche literarische Allusion - wie unterstellt wurde - zumindest tendenziell Intersemantizität impliziert? Gewiß, die Finalfunktion der narrativen Allusion mag durchaus dieselbe sein wie die der nicht-narrativen Typen; in beiden Fällen zielt die Allusion

letztlich auf die Korrelierung der von den jeweils äquivalenten Substanzen metonymisch konnotierten Kon-Texte, deren Inhalte, Sinnpositionen und Ideologien. Aber es kommt nicht nur auf die Finalwirkung an. Auch die Wirkungen, die unter resultativem Aspekt lediglich als Durchgangsstadien erscheinen, haben in der Literatur - wo es bekanntlich weniger auf ein Sinnresultat als auf das Bedeutungsgeschehen selbst ankommt - ihren Eigenwert. Und die primären Wirkungen der narrativen Allusion sind durchaus anderer Art als die der nicht-narrativen. Während diese von den vor-narrativen Ebenen (den phonetischen, prosodischen, lexikalischen, syntaktischen, semantischen oder kompositionellen Motiven) unmittelbar, die narrative Ebene sozusagen überspringend, den ganzen Text und seinen Sinn konnotiert, bringt jene zunächst einmal die erzählten Geschichten zur Geltung und hält sich bei ihnen recht lange auf. Ja, gegenüber der Fokussierung der Diegesis und der diegetischen Differenzen zwischen T und PT kann die Finalwirkung, die Konfrontation der Textkonnotate, durchaus von untergeordneter Bedeutung sein.

Außerdem macht es für die intersemantische Sinnkonstitution einen nicht geringen Unterschied, ob die Text-äquivalenz von narrativen oder vor-narrativen Substanzen getragen wird. Dieser Unterschied fällt zusammen mit dem Unterschied zwischen den gattungsspezifischen Formen der Sinnkonstitution.

In der Lyrik wird die Intertextualität fast aus-

schließlich und in der episch-verssprachlichen Dichtung hauptsächlich durch die nicht-narrative Allusion gebildet. Dies bestätigen die intertextualistischen Forschungen von Gian Conte zu Catull, Virgil, Ovid und Lucan (Conte 1974). Nicht zufällig mißt Conte gerade den nicht-narrativen, vor-thematischen Allusionen besonderes Gewicht bei. Ja, er zeigt an einer Reihe von Beispielen aus der antiken Versdichtung, daß im "Gedächtnis der Dichter" phonische und rhythmische Muster eine unabhängige Existenz führen können, als Konnotatoren "formaler Bedeutungen" (vgl. Johnson 1976:580). In vielen der von Conte analysierten Allusionen nimmt der spätere Dichter formale Muster eines Vorgängers ohne jede Rücksicht auf die mit diesen Mustern in PT verbundenen thematischen Inhalte auf, so daß es zu semantischen Katachresen kommt. Gleichwohl kann die nicht-narrative Allusion Intersemantizität implizieren, insofern nämlich die formalen Muster in T die Sinnintentionen von PT assoziativ vergegenwärtigen.

Für die nicht-narrative Allusion liefert die Lyrik der russischen Avantgarde (besonders die Dichtung Anna Achmatovas, Osip Mandel'stams und der übrigen Akmeisten), in der die Intertextualität eine außergewöhnlich große Rolle spielt, überaus reiches Material. Nicht von ungefähr hat sich die russische Subtext-Forschung gerade auf die Lyrik der Avantgarde konzentriert (vgl. Taranovsky 1967, Ronen 1973, Žolkovskij 1976, Levington/Timenčik 1978, Rusinko 1979, Lachmann 1980). Auch wo sich in der rus-

sischen Avantgardelyrik die Allusion thematischer Einheiten bedient - etwa durch lexikalische oder semantische Äquivalenz -, erreichen diese nur selten die Größenordnung narrativer Sequenzen.

Auf der anderen Seite spielt in der Prosaerzählung natürlicherweise die narrative Allusion die führende Rolle. Aleksandr Puškins Erzählungen, von denen wir im Analyseteil eine näher betrachten wollen, sind dafür das beste Beispiel. Seine Allusionen sind sehr oft nur durch unscheinbare Details fundiert, gleichwohl intendieren sie die Vergegenwärtigung der gesamten in PT erzählten Geschichte.

Es liegt auf der Hand, daß die Struktur der intersemantischen Sinnpotentiale wesentlich von der Struktur der in die Intertextualität eingehenden Textbedeutungen geprägt ist. Diese Textbedeutungen haben aber in der Versdichtung, insbesondere in der Lyrik, einen anderen Charakter als in der Erzählprosa, wo sie eben auf diegetischen Formen und Substanzen konnotativ aufbauen, sich in diegetischem Material verwirklichen und infolgedessen nur in den Kategorien einer erzählten Geschichte artikulierbar werden. Deshalb hat die typologische Differenzierung zwischen narrativer und nicht-narrativer Allusion durchaus eine funktionale Berechtigung.

Wir wollen nun aber in aller Kürze und Vorläufigkeit, eher als heuristische Vorgabe denn als endgültige Strukturbeschreibung, ein Phasenmodell der für die narrative Allusion charakteristischen Aktualisierung skiz-

rierte Phasen als im oben referierten Vier-Stufen-Modell von Ben-Porat ergeben:

1. Phase: Entdeckung der narrativen Äquivalenz zwischen T und PT

Die Äquivalenz kann - etwa durch einen Vergleich - expliziert oder durch ein besonders profiliertes Allusionssignal indiziert sein. Als Allusionssignal können fungieren: ein mehr oder weniger direktes, kohärent reproduziertes oder anagrammatisch verborgenes Zitat aus PT auf einer der werkimmanenten Kommunikationsebenen von T oder auch im Titel von T oder in einem T vorangestellten Motto (zum Verhältnis T vs. Motto vgl. Cieřlikowska 1977); der Name eines Protagonisten; ein markantes Handlungsdetail; aber auch kompositionelle Figuren oder - wie bereits angedeutet - vor-narrative Elemente wie lexikalische Motive, syntaktische Muster, rhythmische Gestalten, vokalische oder konsonantische Instrumentierung u.dgl. Die narrative Äquivalenz braucht indes nicht expliziert oder indiziert zu sein, sie kann auch erst im Rekurs auf die dem Autor bekannten Prätexte, auf das in der Tradition gespeicherte Geschichten-Paradigma identifizierbar werden. Ob eine narrative Äquivalenz tatsächlich intendiert ist, wird dann erst nach Vollzug der folgenden Phasen festzustellen sein, wenn ihre Sinngebungsmöglichkeiten durchgespielt sind.

zieren. Dabei werden sich andere und anders strukturierte Phasen als im oben referierten Vier-Stufen-Modell von Ben-Porat ergeben:

1. Phase: Entdeckung der narrativen Äquivalenz zwischen T und PT

Die Äquivalenz kann - etwa durch einen Vergleich - expliziert oder durch ein besonders profiliertes Allusionssignal indiziert sein. Als Allusionssignal können fungieren: ein mehr oder weniger direktes, kohärent reproduziertes oder anagrammatisch verborgenes Zitat aus PT auf einer der werkimmanenten Kommunikationsebenen von T oder auch im Titel von T oder in einem T vorangestellten Motto (zum Verhältnis T vs. Motto vgl. Cieřlikowska 1977); der Name eines Protagonisten; ein markantes Handlungsdetail; aber auch kompositionelle Figuren oder - wie bereits angedeutet - vor-narrative Elemente wie lexikalische Motive, syntaktische Muster, rhythmische Gestalten, vokalische oder konsonantische Instrumentierung u.dgl. Die narrative Äquivalenz braucht indes nicht expliziert oder indiziert zu sein, sie kann auch erst im Rekurs auf die dem Autor bekannten Prätexte, auf das in der Tradition gespeicherte Geschichten-Paradigma identifizierbar werden. Ob eine narrative Äquivalenz tatsächlich intendiert ist, wird dann erst nach Vollzug der folgenden Phasen festzustellen sein, wenn ihre Sinngebungsmöglichkeiten durchgespielt sind.

2. Phase: Tentatives Korrelieren der in T und PT erzählten Geschichten hinsichtlich der Übereinstimmungen und Divergenzen ihrer Situationen, Aktanten und Handlungsfunktionen,
3. Phase: Aktualisierung der materiellen, stofflichen Similarität (= Fokussierung des materiell Ähnlichen im materiell Ungleichen) und der materiellen Opposition (= Fokussierung des materiell Ungleichen im materiell Ähnlichen),
4. Phase: Aktualisierung der funktionalen Äquivalenzen in den materiellen Similaritäten und Oppositionen,
5. Phase: Projektion der T-Elemente und ihres vor-intertextuellen Oberflächensinnes auf die funktional und/oder materiell äquivalenten PT-Elemente und ihren kontextuellen Sinn,
6. Phase: Aktualisierung der interdiegetischen Sinnpotentiale, die sich in der Projektion des vor-intertextuellen Oberflächensinnes der T-Elemente auf den kontextuellen Sinn der korrespondierenden PT-Elemente herstellen,
7. Phase: Aktualisierung des gesamten intersemantischen Sinnpotentials, das aus der Projektion des interdiegetischen Sinnes von T auf den durch die PT-Elemente evozierten Sinn von PT resultiert.

3. INTERTEXTUALITÄT BEI PUŠKIN

Ein großer Meister der narrativen Allusion war Aleksandr Puškin. Schon in seiner verssprachlichen Epik hatten sowohl die extra-fiktionale Anspielung (d.i. der Bezug auf reale Ereignisse, Persönlichkeiten und Fakten, die nicht in der dargestellten fiktiven Welt situierbar sind) als auch die im eigentlichen Sinne intertextuelle Vergegenwärtigung fremder fiktiver Welten eine überaus große Bedeutung für die Sinnkonstitution. Der Intertextualismus konnte sein Bedeutungsziel natürlich nur in einer geschlossenen literarischen Kommunikationssituation erreichen. Die Kunst der Allusion setzt für die Erfüllung ihrer Sinnintentionen bekanntlich eine homogen gebildete und alle werktranszendenten Bezüge sensibel erfassende Leserschaft voraus. Tatsächlich wandte sich Puškin an einen sozio-kulturell homogenen Kreis hochbelesener Adressaten, die mit ihm die Kenntnis der intendierten Realien und Texte teilten und denen auch die verborgensten Anspielungen nicht entgingen.

Auch wo Puškin auf Mythos und Dichtung der Antike oder Werke der französischen, englischen, italienischen und deutschen Literatur anspielte, konnte er sich des Verständnisses seines Publikums gewiß sein. Französisch war die Kultur-, Brief- und Salonsprache seiner Zeit, und die Werke anderer Literaturen waren entweder ins Russische übersetzt oder lagen in französischen Prosa-
paraphrasen vor. Dazu muß man wissen, daß antike und

westeuropäische Literatur von den gebildeten Zeitgenossen in aller Regel über - meist mediokre - französische Übersetzungen rezipiert wurde. Puškin, dessen Englischkenntnisse sehr begrenzt waren - wie seine mißlungenen Versuche einer Übersetzung aus Byron und Wordsworth (ins Französische!) belegen - las sogar Shakespeare und Sterne, Richardson, Scott und Byron, auf die er so oft rekurrierte, in französischen Versionen (zur Kenntnis fremder Literaturen und Sprachen in der Gesellschaft der Puškinzeit vgl. Nabokov 1975, II:158-163). Der Gallozentrismus der russischen Kultur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts und die frankophone Kanalisierung und Kodierung der interkulturellen Rezeption trugen erheblich zu jener Gleichartigkeit literarischen Wissens bei, auf die intertextualistisches Dichten nun einmal angewiesen ist.

Mit zunehmendem Abstand von der Schaffenszeit des Dichters und mit wachsender sozio-kultureller Differenzierung des Leserpublikums schwand natürlicherweise die von Puškin vorausgesetzte Allusionskompetenz. Heute bedürfen wir für eine werkadäquate Dechiffrierung ausführlicher Kommentare. Deren prominentester, aus der Feder Vladimir Nabokovs (¹1964, ²1975, Bde II und III) entfaltet auf annähernd tausend Seiten (zu dem etwa 170 S. umfassenden *Eugen Onegin*) eine wahre Enzyklopädie realienkundlichen und motivgeschichtlichen Wissens. An diesem hochgelehrten, superprofessionellen Werk zeigt sich der Glanz, aber auch das Elend der traditionellen

Motivgeschichte. Nabokov, der sich nicht ganz zu Recht lustig macht über die "similarity chasers, source hunters, relentless pursuers of parallel passages" (Nabokov 1975, II:235), kann zu vielen Wortmotiven und narrativen Details eine schier unendliche Reihe von Parallelen aus der russischen, französischen, englischen und deutschen Literatur anführen. In der überbordenden Fülle der Referenzen wird indes nicht geschieden zwischen jenen Motiven, die fester Bestandteil der Gattung waren oder nur in sehr allgemeinen Merkmalen mit Puškins Versroman in Verbindung zu bringen sind, und jenen, bei denen hohe Äquivalenz bei spezifischem Inhalt auf ein echtes intertextuelles Faktum schließen lassen. Die gefundenen Bezüge werden also nicht auf ihre Intentionalität befragt. In kritischer Betrachtung erweisen sich denn auch viele von ihnen als gattungs- und epochengebundene Übereinstimmungen und Parallelen, nicht aber als eigentlich (im Sinne unserer Definition) intertextuelle Bezugnahmen. Aus der Vernachlässigung der Intentionalität folgt notwendig ein zweiter Mangel: der Verzicht auf eine funktionale, insbesondere semantische Auswertung der - vermeintlichen oder tatsächlich intendierten - Allusionen.

Puškins Kunst der Intertextualität erreichte ihren Höhepunkt in seinem ersten abgeschlossenen Prosawerk, dem Novellenzyklus *Die Erzählungen Belkins* (*Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*, 1830). Hier stehen nicht mehr Anspielungen auf historische Ereignisse,

reale Persönlichkeiten, kulturelle Fakten oder Details fremder Werke im Vordergrund, sondern die echte narrative Allusion, die auf interdiegetischer Äquivalenz beruht oder diese enthüllt.

Die *Erzählungen Belkins* entwerfen ganze Paradigmen von Prätexten. Ja, die Geschichten scheinen dermaßen von fremden Texten zu leben, daß mancher zeitgenössische Kritiker in ihnen nur die Wiederholung und Kombination bekannter "Anekdoten" zu sehen vermochte und die Eigenständigkeit des Zyklus und die Originalität seines Autors bezweifelte. Auf der anderen Seite bemängelte man die vermeintliche Substanzlosigkeit, Ideenarmut der Erzählungen und wertete sie als zwar "unterhaltsame" (*zanimatel'nye*), aber seichte "Märchen und Histörchen" (*skazki i pobasenki*, so Vissarion Belinskij, 1953-1959, I:139 f.), die man lese, wie man ein Konfekt esse, mit Genuß, aber ohne Denkanstrengung, nach der Lektüre bleibe im Gedächtnis außer Abenteuern nichts zurück (Faddej Bulgarin 1831). (Zur zeitgenössischen und späteren Rezeption der *Erzählungen Belkins* vgl. Schmid 1981:84-86.) Tatsächlich beruht auch dieses Fehltriteil auf einem richtigen Eindruck: in den Erzählungen sind alle weltanschaulichen und psychischen Beweggründe, die das Handeln der Personen leiten, systematisch ausgespart. Ein Vergleich der Autorvarianten zeigt sogar, daß Puškin für die Druckfassung die Beschreibung psychischer Vorgänge, die das oft rätselhafte Verhalten der Protagonisten erklärt hätte, konsequent durch dynamisch-narrative Motive

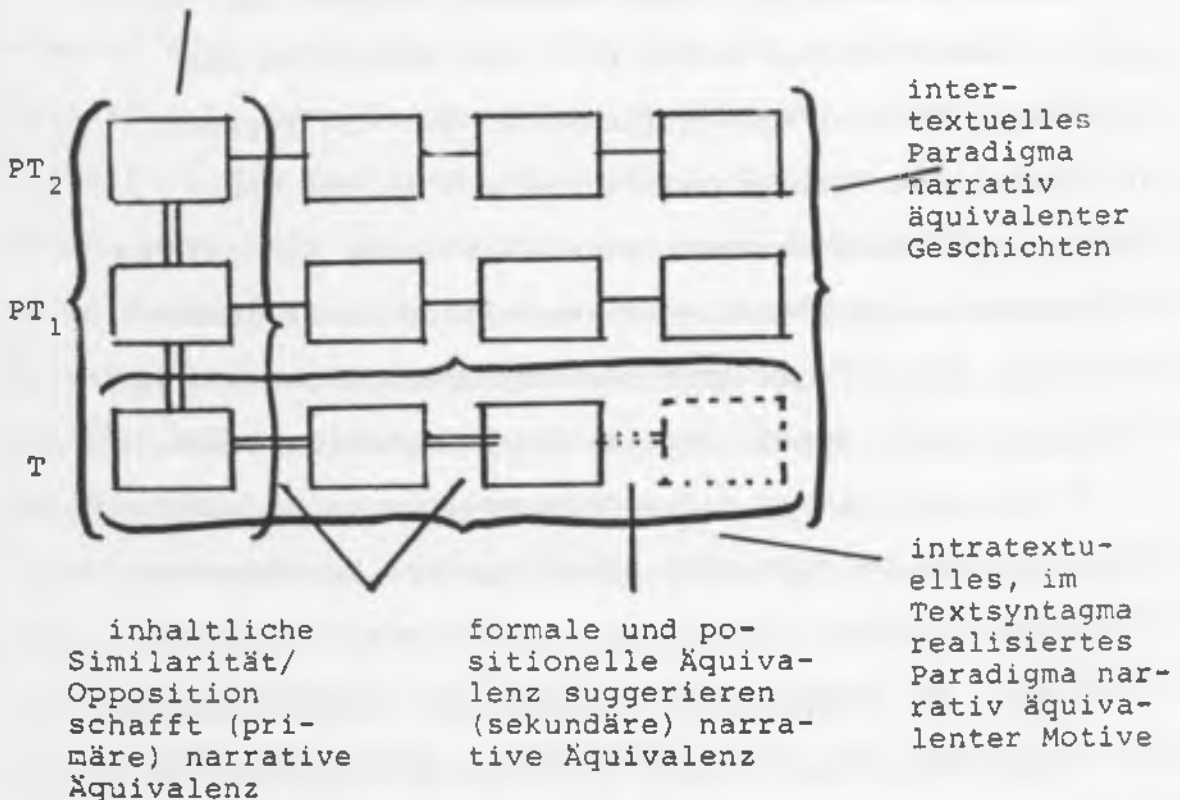
ersetzt hat. Es blieb nur ein nacktes Gerüst äußerer Handlungen. Nicht von ungefähr beklagte Tolstoj im Jahr 1853, als er in der Literatur seiner Zeit die Dominanz der "Einzelheiten des Gefühls" über die "Ereignisse" pries, die 'Nacktheit' der Puškinschen Prosa ("Povesti Puškina goly kak-to.", Tolstoj 1936-1964, XLVI:188). Im hohen Alter, in den Jahren 1908 und 1910, erklärte er die *Erzählungen Belkins* dagegen zum Besten aus Puškins dichterischem Schaffen, lobte insbesondere ihre "Einfachheit" (*prostota*) und "Gedrängtheit" (*sžatost'*) und sprach ihnen damit jene Qualitäten zu, die ihr Autor in den zwanziger Jahren der jungen russischen Prosa als Stilideale verordnet hatte.

Tolstojs Revision seiner früheren Urteile ist charakteristisch für die Evolution in der Rezeption der *Erzählungen Belkins* und symptomatisch für die Eigenart der Puškinschen "Einfachheit". In den - an der Oberfläche - einfachen Geschichten entdeckte man ein reiches Sinnpotential. Im Lichte ganz unterschiedlicher hermeneutischer Entwürfe zeigten sich die Erzählungen als gehaltvolle, tiefe Modellierungen menschlicher Existenz.

Woher aber stammt die Bedeutungsenergie der nackten, ohne jede ideologische oder psychologische Motivierung präsentierten Geschichten? Die Novellen erhalten ihre Sinnpotenz, so lautet unsere heuristische Hypothese, aus der narrativen Äquivalenz ihrer Motive sowohl mit anderen Motiven desselben Textes als auch mit Motiven fremder Texte aus der literarischen Tradition. Die zentralen

Motive der Handlung sind somit darstellbar als Glieder eines zweidimensionalen Paradigmas. Dessen horizontale Dimension wird von dem im Textsyntagma realisierten *i n t r a* - textuellen Paradigma gebildet. Es faßt narrative Motive zusammen, die durch inhaltliche, formale und/oder positionelle Äquivalenz verklammert sind. Das vertikale, *in absentia* existierende *i n t e r* - textuelle Paradigma vereinigt Motive und ganze Geschichten, die mit den Novellen bzw. ihren Sequenzen durch diegetische Äquivalenz verbunden sind.

intertextuelles Paradigma
narrativer äquivalenter Motive



SCHEMA DES ZWEIDIMENSIONALEN NARRATIVEN PARADIGMAS

Die Projektion der intra- und intertextuellen Äquivalente auf das entsprechende Motiv von T führt zu einer Umhierarchisierung von dessen Strukturelementen und dynamisiert seine Sinnfunktion. Die Betrachtung der Textmotive als Glieder zweidimensionaler Paradigmen und die Aktualisierung der sich in der intra- und intertextuellen Relationierung bildenden Sinnpotenzen zeitigt oft höchst überraschende Ergebnisse. Projiziert auf das intra- und intertextuelle Paradigma, erweisen sich Motive, denen man nur geringe Sinnrelevanz zuerkennen möchte, als durch und durch gesättigt mit Sinn, und andererseits entwickeln Motive, denen ein eindeutiger Sinn zuzukommen scheint, eine Bedeutungsdynamik, die ihre ursprüngliche semantische Disposition sogar ins Gegenteil verkehren kann. In relationistischer Rezeption, die den sich anbietenden Sinn einzelner Teile der Diegesis von T in eine zweifache Relation setzt - einerseits zu den Bedeutungsmöglichkeiten anderer Teile derselben Diegesis, andererseits zu den in der literarischen Tradition verfestigten Deutungen verwandter Sequenzen -, erhalten die 'nackten' Geschichten jenen komplexen und unerwarteten Sinn, der die *Erzählungen Belkins* auszeichnet (vgl. dazu schon van der Eng 1968).

In der folgenden Analyse beschränken wir uns auf die intertextuelle Äquivalenz der Geschichten. Am *Posthalter* (*Stancionnyj smotritel'*), jener Novelle des Zyklus

lus, in der die Interdiegetizität im Sinn von T die größten Verschiebungen bewirkt, wollen wir einige der zahlreichen narrativen Allusionen betrachten. Dabei geht es weniger um eine substantielle Beschreibung der interdiegetischen Äquivalenzen (die materielle Ähnlichkeit und Opposition zwischen dem *Posthalter* und seinen Prätexten habe ich ausführlich in Schmid 1981:105-132 dargestellt) als um die Analyse ihrer Sinnfunktion.

4. DIE POSTHALTERNOVELLE UND IHRE PRÄTEXTE

In Puškins *Posthalter* erzählt ein sentimentaler Reisender von drei Begegnungen auf einer russischen Poststation. Bei seinem ersten Besuch macht er die Bekanntschaft mit Samson Vyrin, dem Titelhelden, einem biedereren, rüstigen Witwer, und mit Dunja, seinem lieb-reizend-koketten Töchterchen, das einerseits - wie ihr Vater "mit der Miene zufriedenen Selbstgefühls" hervorhebt - "so gescheit ist, so flink, ganz die selige Mutter" (Puškin 1975:12 f.; alle weiteren Zitate aus dem *Posthalter* - bei gelegentlicher Revision der Übersetzung - nach dieser zweisprachigen Ausgabe), das andererseits - wovon der Erzähler selbst zu berichten weiß - "ohne Schüchternheit wie ein Mädchen, das sich in der Welt umgeschaut hat" (14 f.) mit den Reisenden umzugehen versteht, ja sich von dem durchreisenden Erzähler im Hausflur küssen läßt (*Dunja*, Kurzform von *Avdot'ja*,

geht zurück auf neutestamentlich griechisch εὐδωλία
'Wohlwollen', 'Wohlgefallen'!).

Nach einigen Jahren führen die Umstände den Erzähler zu der Station zurück. Ihr Aufseher ist auffällig gealtert, er lebt allein in dem nun verwahrlosten Haus. Aufgeheitert durch einige Glas Punsch erzählt er die traurige Geschichte von Dunjas Unglück, eine Geschichte, die den Erzähler - wie er selbst unterstreicht - "damals tief ergriff und rührte" (18 f.). Ein junger, schöner Offizier (Minskij), auf den Dunja dieselbe besänftigende Wirkung ausübte wie auf andere ob des Ausbleibens der Pferde ungehaltene, ihm, dem Vater, mit Schlägen drohende Reisende, hat sich unter Vortäuschung einer plötzlichen Erkrankung einige Tage von Dunja liebevoll pflegen lassen und die Tochter dann nach Petersburg entführt. Kaum von der Krankheit genesen, die ihn nach dem Schrecken niedergeworfen hatte, hat sich der Alte zu Fuß auf den Weg in die Stadt gemacht, aber alle Versuche, sein "verirrtes Schäfchen" heimzuführen, sind gescheitert. Minskij hat ihn zweimal vor die Tür gesetzt. Vyrin lebt jetzt das dritte Jahr allein und hat von Dunja nie mehr etwas gehört. Man weiß ja, wie es geht in der großen Welt: "Sie ist nicht die erste und nicht die letzte, die ein durchreisender Nichtsnutz erst verführt, dann ausgehalten und schließlich verlassen hat. Viele junge Törrinnen gibt es in Petersburg, die heute in Samt und Atlas einhergehen, aber morgen siehst du sie zusammen mit elenden Schankmädchen die

Straße fegen." (34 f.)

Bei dem dritten Besuch ist die Station aufgehoben. Der Erzähler erfährt von der dicken Bierbrauersfrau, die jetzt das Haus mit ihrem Mann bewohnt, daß sich Vyrin zu Tode getrunken hat. Ein zerlumpter rothaariger, einäugiger Junge zeigt dem Reisenden Vyrins Grab auf dem verwahrlosten Friedhof. Im Sommer sei eine wunderschöne Dame vorbeigekommen, berichtet er auf des Erzählers Befragen, in einem Wagen mit sechs Pferden, sie sei von drei kleinen Herrchen, einer Amme und einem schwarzen Mops begleitet gewesen. Auf die Nachricht, daß der Posthalter gestorben sei, sei sie in Tränen ausgebrochen, habe am Grab gebetet und sei wieder weggefahren.

Wie dem Vater so erschien auch den zeitgenössischen Kritikern und vielen späteren Interpreten Dunjas Geschichte als Wiederholung des beweinenwerten Schicksals der armen Lisas, Mašas und Marfas, die - nach dem Muster von Nikolaj Karamzins *Armer Lisa* (*Bednaja Lisa*, 1792) von einem Vertreter höherer Stände verführt und ins Unglück gestürzt - die sentimentalistische Massensliteratur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bevölkerten. Das konventionelle Schema, dem Vyrin in seiner (falschen) Antizipation von Dunjas Elend folgte, hielt auch viele Rezipienten so sehr in seinem Bann, daß sie gar nicht auf die entscheidende Abweichung in Puškins Kontrafaktur aufmerksam wurden: Dunjas Glück und Vyrins (scheinbar) tragischen Irrtum.

Wo man die Divergenz zwischen Puškins Realisierung

und dem Paradigma der Prätexte erkannte, tendierte man allzu oft zu einer soziologischen Konkretisierung unter sentimental-philanthropischem Vorzeichen. Es ist geradezu ein Topos der Puškin-Forschung geworden, Vyrins Untergang mit sozialer Unterdrückung zu erklären. Noch jüngste sowjetische Interpretationen deuten Vyrin als das "Opfer der ungerechten sozialen Verhältnisse" (so Stepanov 1961: 9, ähnlich Stepanov 1962:69, Gukasova 1973:178, 189, 191, Bel'kind 1974:126, Michajlova 1976:80, Poddubnaja 1979: 17 f. und viele andere). Zahlreiche sentimentale Verfilmungen haben diese Deutungen kanonisiert, und im sowjetischen Literaturunterricht gilt der *Posthalter* nach wie vor als der klassische Prototyp der in der russischen Literatur paradigmatisch gewordenen sozialen Novelle vom grausam unterdrückten "kleinen Beamten", als Beginn der den Realismus prägenden Literatur der sozialen Anklage.

Projiziert man den *Posthalter* nun aber auf jene Prätexte, die der Text durch einzelne Allusionssignale oder durch die gesamte Diegesis vergegenwärtigt, deren Hintergrund er somit zur adäquaten Dechiffrierung erfordert, und aktualisiert man neben offensichtlichen Similaritäten auch die Oppositionen, so erweist sich der petrifizierte Oberflächensinn als Ergebnis einer vom Autor inszenierten Irreführung. Die ganzheitliche, auch die oppositive Äquivalenz erfassende Relationierung von T und der in ihn eingeschriebenen PTe führt die von der Oberfläche suggerierte soziale Motivierung *ad absurdum* und läßt einen von Puškin intendierten gegenläufigen Tiefensinn extra-

polieren.

4.1. KARAMZINS ARME LISA

Betrachten wir zunächst einmal jenen PT, den die sentimentalistische Haltung des Erzählers, zahlreiche karamzinistische Wortmotive (wie *rühren*, *traurig*, *wunderschön*, insbesondere die mehrfach gebrauchte Benennung *arme Dunja*) und das zentrale narrative Motiv der (vermeintlichen) Verführung eines einfachen Mädchens durch einen Vertreter höherer Stände indizieren, Karamzins *Arme Lisa*.

Karamzins sentimentaler Narrator, das Sprachrohr des Autors, erzählt, seinen Bericht immer wieder mit emotionalen Exklamationen, tränenseligen Lamentationen und warnenden Apostrophen an seine Heldin unterbrechend, die Geschichte des armen Bauernmädchens Lisa, das von dem Adligen Erast umworben, verführt und dann um einer reichen Witwe willen verlassen, sich im Dorfteich ertränkt, wohlgemerkt aus Schmerz über den Liebesverrat und nicht etwa, weil sie ein Kind erwartete! Die durch die Allusionssignale unterstrichene Similarität läßt uns die "arme Dunja" zunächst mit der "armen Lisa" identifizieren. Vyrin wird zum Äquivalent von Lisas Mutter, die aus Entsetzen über das schreckliche Ende der Tochter für immer die Augen schließt. Und Minskij fällt der Part des leichtfertigen, wankelmütigen aristokratischen

Verführers zu.

Diese m a t e r i e l l e Korrespondenz zwischen den Figuren in T und PT, an die sich die traditionelle Rezeption gehalten hat, wird freilich von einer verborgenen f u n k t i o n a l e n Äquivalenz in Frage gestellt. Puškin übernimmt von Karamzin eine narrative Sequenz mit Lisa und Erast als Aktanten (es geht um ihr Abschiedsgespräch in Erasts Haus), zerlegt sie in zwei Teile, stellt diese um und überträgt die Handlungsrollen auf Vyrin (=Lisa) und Minskij (=Erast) (ausführlich Schmid 1981:llo f.). Die neue Zuordnung bestätigt zwar (zunächst!) Minskij als Pendent zu Erast, weist Lisas Rolle aber V y r i n zu.

Wenn Puškin das Karamzinsche Abschiedsgespräch der Liebenden durch die zweimalige Konfrontation des Vaters mit dem Entführer (28-31, 31-35) ersetzt, profiliert er die Männer als Rivalen in der Werbung um Lisa. Ihre Rivalität wird zudem von i n t r a - textuellen Äquivalenzen unterstrichen. Vyrin wiederholt die drei zentralen Handlungen Minskijs: 1. Minskij kommt zum Posthalter, 2. stellt sich, Dunjas ansichtig geworden, krank und 3. entführt sie nach Petersburg. Dem entspricht folgende Handlungstriade: 1. Vyrin erkrankt ernstlich, als er nach Dunjas Verschwinden Minskijs Täuschung durchschaut hat, und legt sich - wie der Erzähler nicht versäumt zu betonen - "sogleich in dasselbe Bett, in dem die Nacht vorher der junge Betrüger gelegen hatte" (26 f.) (Äquivalenz mit Minskijs Handlung 2), 2. Vyrin begibt sich

nach seiner Genesung nach Petersburg, zu Minskij (Äquivalenz mit Minskijs Handlung 1), 3. er beabsichtigt, wie der gute Hirte des neuen Testaments sein "verirrtes Schäfchen" heimzuführen, das ihm der "Wolf" Minskij geraubt hat (die Absicht zu dieser Handlung, die selbst nicht ausgeführt wird, korrespondiert mit Minskijs Handlung 3). Zum ersten Mal begegnen wir dem für Puškin charakteristischen Verfahren, durch intra- und intertextuelle narrative Äquivalenz die an der Textoberfläche ausgesparte Psychologie zu konkretisieren. Die unbewußte Imitation des verhaßten, aber wohl auch bewunderten Verführers weist Vyrin als Eifersüchtigen aus.

Vyrin übernimmt in der zerlegten, verschobenen, umgestellten und auf andere Aktanten bezogenen Sequenz den Part, den bei Karamzin Lisa spielte. Die neue Äquivalenz (Vyrin $\hat{=}$ Lisa) wird durch ein Signal bestätigt. Bei seiner Wiedergabe von Vyrins Erzählung über das Zusammentreffen mit der Tochter und ihrem Verführer in Dunjas Petersburger Wohnung, wo Vyrin Zeuge der Liebe zwischen seiner Tochter und ihrem Entführer wird, fällt der Erzähler aus seiner perspektivischen Rolle. In karamzinscher Manier ruft er aus: "Armer Aufseher! (Bednyj smotritel'") Noch nie war ihm seine Tochter so schön erschienen" (32 f.). Ohne daß er sich dessen bewußt wird, signalisiert er damit: nicht Dunja, sondern Vyrin ist der tragische Held.

Die neue Figurenäquivalenz (Vyrin $\hat{=}$ Lisa) initiiert weitere, tentative Korrelierungen. Diese zeitigen

neue Konkretisationen der Diegesis von T, denn sie fordern dazu auf, die von Puškin unbestimmt gelassenen Handlungsmotivierungen, die man zunächst nach konventionellen Mustern zu konkretisieren versucht ist, unter neuen, den Oberflächensinn der Diegesis *i n v e r - t i e r e n d e n* Vorzeichen zu bestimmen. In der Inertia konventioneller Lektüre, die sich an den materiellen Similaritäten zwischen dem *Posthalter* und der *Armen Lisa* orientiert, wird man die bei Puškin offengelassene Ursache für den Untergang des Vaters - analog zu den inneren Motiven von Lisas Mutter bei Karamzin - mit dem Kummer über das vermeintliche künftige Elend der Tochter indentifizieren. Sobald aber die neue, funktionale Figurenäquivalenz (Vyrin $\hat{=}$ Lisa) erkannt ist, gibt die weitere Projektion von T auf PT dem Kummer des Vaters einen ganz unerwarteten Inhalt. Lisas letzte Gedanken vor dem Gang in den Teich sind: "Er [Erast], er hat mich weggejagt? Er liebt eine andere? Ich bin verloren!" (Karamzin 1966:52). Die Äquivalenz von Vyrin und Lisa suggeriert, daß Vyrins Flucht in den Trunk ähnlichen Gefühlen entspringt. Wie Lisas Gang ins Wasser ist sein Griff zur Flasche - im wörtlichen und übertragenen Sinn des Kalauers - *über- f l ü s s i g e* Konsequenz aus dem Liebesverrat. Sein Untergang resultiert aus der eigensüchtig besitzergreifenden Liebe zur Tochter und aus der Eifersucht auf den jungen, reichen Rivalen.

Die funktionale Äquivalenz zwischen Vyrin und Lisa zieht die Destruktion der materiellen Korrespondenzen auch zwischen den übrigen Figuren von T und PT nach sich und begründet - gleichsam in einem Bäumchen-wechsel-dich-Spiel - eine ganz neue intertextuelle Konfiguration aller Protagonisten.

Wenn Vyrin funktional nicht Lisas Mutter, sondern Lisa selbst entspricht, wessen funktionalen Part spielt dann Dunja? An die Stelle ihres materiellen Pendants Lisa tritt als funktionales Äquivalent Erast. Dunja und Erast haben gemeinsam, daß sie den Partner tauschen. Erast tauscht die junge, aber arme Lisa (die er weiterhin liebt) gegen die alte, aber reiche Witwe. Dunja tauscht den alten u n d armen Vater gegen den jungen u n d reichen Minskij. (Während Karamzin seinen Helden also vor die Alternative zwischen Jugend und Reichtum stellt, konzidiert Puškin seiner Heldin, nach der Maxime zu entscheiden *Lieber reich und in der Liebe glücklich als arm und unglücklich!*)

Die funktionale Äquivalenz Dunja $\equiv$ Erast wirft schließlich die Frage nach dem funktionalen Pendant des aus der Korrespondenz entlassenen Minskij auf. Der junge, reiche Offizier wird funktional äquivalent mit der alten, reichen Witwe. Beide sind Nutznießer des Tausches von Dunja bzw. Erast, aber auch - das suggeriert das Karussell der intertextuellen Korrespondenzen - Objekte (wenn nicht sogar Opfer) der finanziellen Berechnung ihrer Partner.

Wir erhalten folgende intertextuelle Konfiguration

(die Reihenfolge markiert die narrative Hierarchie der Figuren; --- = materielle Äquivalenz, — = funktionale Äquivalenz):

Karamzins *Arme Lisa*

Puškins *Posthalter*

- | | |
|-----------------------|--------------------------|
| 1. Lisa (jung, arm) | 1. Vyrin (alt, arm) |
| 2. Erast | 2. Minskij (jung, reich) |
| 3. Mutter | 3. Dunja |
| 4. Witwe (alt, reich) | |
-

Natürlich werden die materiellen Äquivalenzen durch die funktionalen nicht völlig verdrängt. Sie sind zumindest als destruierte in der Antithese dialektisch aufgehoben. Dunja ist weiterhin *a u c h* als Äquivalent Lisas wahrnehmbar, wie Vyrin und Minskij als Entsprechungen zu Lisas Mutter bzw. Erast sichtbar bleiben. Zwischen materiellen und funktionalen Äquivalenzen entsteht in der Bedeutungskonstitution gleichsam ein *K a m p f* (der etwa der Konkurrenz zwischen dem *ordo naturalis* der *G e s c h i c h t e* und dem *ordo artificialis* der *E r z ä h l u n g* in der narrativen Konstitution - vgl. Schmid 1982 - vergleichbar ist). Auch wenn die funktionalen Äquivalenzen aus diesem Kampf (unterstützt durch die Sinnpotentiale der *i n t r a*-textuellen Paradigmen und der Allusionen auf andere Prätexte) als Sieger hervorgehen, darf die simultane *dvojstvennost'* (Vygotskij 1925) von These und Antithese nicht einfach zugunsten eines eindeutigen, fixen Bedeutungsergebnisses aufgelöst werden.

In jedem Fall aber, selbst wenn man die materiellen Äquivalenzen den funktionalen vorzieht, wird man anerkennen müssen, daß schon allein der intertextuelle Vergleich der m a t e r i e l l äquivalenten Figuren im Ähnlichen das Ungleiche aufdeckt. Dunja ist nicht, wie Lisa, die naiv-unschuldige Dorfschöne und folglich wohl auch kaum Opfer von Verführung und Verrat. Sie scheint eher der selbstbewußte Schmied ihres Glücks. Diese Opposition suggeriert einen analogen Gegensatz zwischen Erast und Minskij. Wir dürfen vermuten, daß Minskij nicht der leichtfertige Aristokrat ist, der ein einfaches Mädchen ins Unglück stürzt. Er gibt Dunja Glück, aber eher - das legt Dunjas Charakter nahe - als Objekt ihrer Berechnung - denn als uneigentlicher Spender. Und Vyrin schließlich geht nicht - wie Lisas Mutter - am Schmerz um die verlorene Tochter zugrunde, sondern am Verlust des Objekts seiner eigensüchtigen Liebe. Die Oppositionen, die in den m a t e r i e l l e n Äquivalenzen sichtbar werden ($Dunja \hat{=} Lisa \rightarrow Dunja \neq Lisa$), unterstützen also durchaus die Sinnpotentiale, die die funktionalen Similaritäten enthalten ($Vyrin \hat{=} Lisa \rightarrow Dunja \hat{=} Erast$).

Wenn wir die ganzen Geschichten und ihre Handlungslogik miteinander konfrontieren, kommen wir zu folgendem Schluß: Puškin setzt Karamzins sentimental-tragischem Modell nicht einfach eine glückliche Kontrafaktur entgegen. Das Problem des Lebensglücks wird von ihm viel komplexer und psychologisch tiefgründiger als in der wenig

plausiblen tragischen Lösung Karamzins behandelt. Dunjas Glück wird erkaufte - und zwar notwendig erkaufte - mit dem Unglück des Vaters. Das Glück des einen schließt das Glück des anderen aus. Aber nicht etwa aus sozialen Gründen, weil sich zwischen ihnen ein gesellschaftlicher Abgrund auftut, sondern aus psychologischen: Der Charakter des koketten, selbstbewußten Mädchens widerspricht den bieder-eigensüchtigen Interessen seines Vaters. Hätte Vyrin, der seine Tochter als Ersatz für die verstorbene Frau betrachtet, unter anderen gesellschaftlichen Bedingungen etwa am Glück der Jungen teilhaben können oder auch nur wollen? Jede Reduktion der in der Tat unvermeidlichen Kollision zwischen Dunjas und Vyrins Interessen auf soziale Determinanten verkennt Puškins psychologische Untergrabung der im Sentimentalismus gepflegten oberflächlich-sozialen Motivierung und seine Freude an der ironischen Destruktion der von ihm selbst zunächst angebotenen Erklärungsschemata.

Die Konfrontation der Textkonnotat enthält als Sinnpotential Puškins ironische Kritik an Karamzins a-psychologischer Idylle und an der gedankenlosen Idealisierung des Landlebens. Diese Sinnintention wird von zwei metonymischen Zeichen indiziert:

1. Puškins sentimentaler Reisender versichert, daß die malerischen Tränen, die Vyrins Erzählung begleiten, mochten sie "zum Teil" auch vom Punsch herrühren, dem der Alte reichlich zugesprochen hatte, sein Herz gleich-

wohl "stark rührten" (36 f.). Über den Erzähler hinweg richtet sich die Ironie des Autors an die Adresse Karamzins, der seinen Erzähler emphatisch ausrufen ließ: "Ach! Ich liebe jene Gegenstände, die mein Herz rühren und mich Tränen süßer Trauer vergießen lassen!" (Karamzin 1966:37). Der Sentimentalist nimmt - so lautet Puškins implizites Urteil - jede Ursache für Tränen in Kauf, wenn diese ihm nur zur Rührung verhelfen.

2. Karamzins Beschreibung von Lisas Grab setzt Puškin eine überaus nüchterne Kontrafaktur entgegen. Während Lisas Grab, das dem Erzähler zum oft aufgesuchten Ort des Nachdenkens und Tränenvergießens wird, "neben dem Teich, unter einer düsteren Eiche" liegt (Karamzin 1966:52, "bliz pruda, pod mračnym dubom"), befindet sich Vyrins Grab auf einem "nackten Platz, übersät mit Holzkreuzen, denen kein einziges Bäumchen Schatten gibt" (40 f.).

4.2. KARLGOF'S POSTHALTER

Ironische Kritik an der rührseligen Idyllik und idealisierenden Wirklichkeitsdarstellung im russischen Sentimentalismus resultiert auch aus dem interdiegetischen Bezug von Puškins *Posthalter* auf die gleichnamige erbauliche Erzählung (*Stancionnyj smotritel'*) des sentimentalistischen Epigonen Vil'gel'm Ivanovič Karlgof aus dem Jahre 1826, auf die Puškin schon im Titel anspielt.

In der Rahmengeschichte kehrt Karlgoßs Erzähler, wie Puškins Titularrat ein sentimentaler Reisender, unter dem Vorwand einer Unpäßlichkeit in einer Poststation ein, die ihm - wegen ihrer ungewöhnlichen Bewohner - als Herberge empfohlen worden ist. Während ihn die Posthaltersfrau (Dunjas biederer Äquivalent) mit Tee bewirtet, preist sie ihm in sentimental Tiraden die Vorzüge ihres Standes. Der eintretende Hausherr, der sich auszeichnet durch "feine Wohlerzogenheit, die nur durch das Leben in der großen Welt zu erwerben ist" (Karlgoß 1832:115), erzählt dem Reisenden mit sentimentalistischer Wohlredenheit die Geschichte seines Lebens. Er ist ein verarmter Kaufmannssohn, hat in Göttingen studiert und in Petersburg seine Lisa kennengelernt. Ihr Vater leistete angesichts der Armut des Bewerbers gegen die Verbindung erbitterten Widerstand. So haben sie sich heimlich von einem Dorfgeistlichen trauen lassen und sind vor dem Vater in die ländliche Poststation geflüchtet, wo sie mit der Schar ihrer Kinder ein zwar bescheidenes, aber überaus glückliches Leben führen.

Puškins Geschichte gibt sich als strukturhomologe, inhaltlich aber oppositive Kontrafaktur zu erkennen. Sie stellt Karlgoßs Diegesis geradezu auf den Kopf oder setzt ihr eine spiegelbildliche Umkehrung entgegen. Sie wiederholt einzelne Motive (z.B. die Begegnung des Reisenden mit der Herrin der Station, die retrospektive Erzählung des Posthalters, den Widerstand des Vaters gegen die nicht standesgemäße Liebe der Tochter), invertiert andere (Um-

kehrung des Wegs von der Hauptstadt zur ländlichen Poststation, vgl. Turbin 1978: 70, 77 f.) oder bezieht sich auf andere Aktanten (so hat Minskijs Vortäuschen der Krankheit ein Vorbild in der vorgespiegelten Unpäßlichkeit des Karlgofschens Erzählers). Die wichtigste konstruktive Verschiebung: Puškin verlegt die Posthalter-Funktion und die sekundäre Erzählperspektive (die die retrospektive Binnengeschichte organisiert) vom glücklichen Entführer in den hintergangenen Vater.

Das interdiegetische Sinnpotential resultiert vor allem aus Puškins ironischem Wörtlichnehmen der Karlgofschens Lehre. Die Erzählung des glücklichen Posthalters demonstriert die Macht der Liebe und die Notwendigkeit, um jeden Preis der "Neigung des Herzens zu folgen" (Karlgoß 1832:131). Tatsächlich folgen alle drei Protagonisten Puškins (auch der alte Vater!) der 'Neigung ihres Herzens'. Nur sind die Konsequenzen ganz andere, als sie der Sentimentalist vorgesehen hat. Vor dem Hintergrund der völlig a-psychologischen Idylle zeigt sich Puškins Geschichte in ihrer psychologischen Motiviertheit. Während die Liebe Karlgoßs junges Paar aus der Hauptstadt in die "wunderschöne ländliche Natur" (Karlgoß 1832:125) führt, kann sich Dunjas Liebesglück nur in der großen Welt verwirklichen und muß mit der Herzensneigung ihres Vaters kollidieren.

Vor dem Hintergrund der biedereren Heldin Karlgoßs zeigt sich Dunja in ihrem wahren Wesen.

Ihre Gewandtheit und Koketterie im Umgang mit hochgestellten Reisenden (die Vyrin durchaus zu nutzen weiß) lassen sie für ein glänzendes Gesellschaftsleben prädestiniert erscheinen. Der ehelichen Harmonie im Leben des Karlgofschen Posthalterpaares setzt Puškin die Unvereinbarkeit von Dunjas und Vyrins Erwartungen an das Leben entgegen, die notwendig zum Konflikt führen muß. Was Vyrin vor sich und anderen nach den Schemata der zeitgenössischen Massenkultur als 'Entführung' und nach der Bibel als zeitweilige 'Verirrung' deutet, erweist sich somit als notwendiges und irreversibles Verlassen.

Die interdiegetische Opposition artikuliert überdies Puškins ironische Korrektur der sentimentalistischen Idylle. Mit dem Karlgofschen *locus amoenus* und seinen zufriedenen Bewohnern kontrastieren in Puškins Prolog die harten Lebensbedingungen, die "Stäflingsarbeit" eines russischen Posthalters, die ständige Bedrohung durch unzufriedene Reisende und - in der Schlussszene - mit kühler, verfremdender Realistik gezeigten Details: die grauen Wolken, die den herbstlichen Himmel bedecken, der kalte Wind, der von den abgeernteten Feldern her bläst, der kahle, nicht umhegte Friedhof, voll mit Holzkreuzen, denen kein einziger Baum Schatten gibt, und schließlich die dicke Bierbrauersfrau, der zerlumpte rothaarige und einäugige Junge, der mit der Katze herumbalgt und dann dem Reisenden Vyrins Grab zeigt, "indem

er auf einen Sandhaufen springt, in dem ein schwarzes Kreuz mit einer kupfernen Ikone steckt" (40 f.).

Metonymisches Anzeichen für Puškins Korrektur ist die ironische Reduktion der deutschen Klassiker (Goethe, Herder, Mendelssohn) in der häuslichen Bibliothek des Karlgofschens Posthalters auf die vier Bilder in Vyrins Stube, die das Gleichnis vom verlorenen Sohn darstellen und von deutschen (!) Versen begleitet sind.

4.3. DAS GLEICHNIS VOM VERLORENEN SOHN (LUKAS 15, V. 11-32)

Während die Beziehung zu Karlgof lediglich im Sinnhorizont des abstrakten Autors erscheint und Karamzins *Arme Lisa* nur dem Erzähler als narratives Modell vorschwebt, sind zwei Prätexte explizit in die Diegesis eingeschrieben: das Gleichnis vom verlorenen Sohn und das Bild des guten Hirten.

Wir müssen zwar annehmen, daß das Gleichnis vom verlorenen Sohn, das auf den vier Bildern in der Stationsstube dargestellt ist, die moralische Welt des Posthalters prägt, keineswegs aber lenkt es 'tyrannisch' - wie Michail Geršenzon (1919:125 f.) unterstellte - seine Erwartungen. Wenn Vyrin Dunjas Schicksal tatsächlich konsequent nach dem biblischen Modell antizipierte, müßte er nicht voller Zuversicht, daß sich auch die Verheißung des vierten Bildes erfüllen werde, auf die Rückkehr der 'verlorenen Tochter' warten?

J. Thomas Shaw (1977) hat gezeigt, daß mit den vier Bildern, die im Text ausführlich beschrieben werden, und den entsprechenden Situationen des Gleichnisses vier "Szenen" in Dunjas Geschichte korrespondieren, von denen jede in einem scharfen Kontrast zu ihrem extra- und intra-textuellen Äquivalent steht. Wir können hier die äußerst komplexen Relationen zwischen dem Bibelgleichnis, der Beschreibung der vier Bilder und den vier Szenen nicht nachzeichnen und wollen nur die in kritischer Auseinandersetzung mit Shaw und gegen seine Deutungen zu gewinnenden Sinnpotentiale zusammenfassen.

Die Projektion der vier 'Szenen' auf die vier Bilder und die vier Situationen im Gleichnis suggeriert folgende Interpolation und Konkretisation der an der Textoberfläche ausgesparten psychischen Beweggründe der Helden:

1. Szene (Dunjas 'Entführung' $\hat{=}$ Auszug des verlorenen Sohnes $\hat{=}$ Lk 15, V. 12-13): Dunja folgt Minskij freiwillig, sie weiß um die Endgültigkeit der Trennung und nimmt für ihr Glück in der großen Welt das Unglück des Vaters bewußt in Kauf.
2. Szene (Dunja und Minskij in Petersburg $\hat{=}$ lasterhaftes Leben des "von falschen Freunden und schamlosen Frauen umgebenen" [12 f.] Jünglings $\hat{=}$ Lk 15, V. 13): Vor sich selbst erklärt Vyrin die von ihm beobachtete Szene der zärtlichen Liebe zwischen Dunja und Minskij zu einer Szene der Lust, einer Lust, die - wie biblisches Schema und sprichwörtliche Volksweisheiten voraussagen - not-

wendig ins Verderben führt.

3. Szene (sie existiert nur in Vyrins falscher Antizipation: Dunja als Straßenmädchen $\hat{=}$ Trauer und Reue des die Schweine hütenden Jünglings $\hat{=}$ Lk 15, V. 14-19): Vyrin reduziert die imaginierte Szene auf das Elend des verlorenen Kindes und unterdrückt die in der Beschreibung des 3. Bildes und im Gleichnis genannten Motive der "Trauer und Reue" (12 f.) bzw. der inneren Umkehr (Lk 15, V. 17-19). Das erlaubt den Schluß: Er glaubt nicht mehr an Dunjas Rückkehr, weil er in der Tiefe seines Bewußtseins sehr wohl um ihre glückliche Zukunft weiß. Er resigniert als Minskijs Rivale und kaschiert den echten Schmerz des verlassenen Ehemanns mit dem übertriebenen Schmerz des sich biblisch sorgenden Vaters.

4. Szene (Dunjas Besuch am Grab des Vaters $\hat{=}$ Rückkehr des verlorenen Sohnes $\hat{=}$ Lk 15, V. 20-32): Dunja hat den Vater nicht früher besucht, weil sie, die Glückliche, auf den durch ihr Glück unglücklich Gewordenen Rücksicht nahm.

4.4. DAS BILD DES GUTEN HIRTEN (JOHANNES 10, V. 1-16)

Warum hat sich Vyrin überhaupt auf den Weg nach Petersburg gemacht? Im Gleichnis bleibt der Vater doch zu Hause (übrigens auch im ersten Entwurf der Novelle, wo der Tochter statt des Vaters ein in sie verliebter [!] Schreiber nachreist). Vyrin spricht davon, daß er sein "verirrtes Schäfchen" (*zabludšaja ovečka*, 26 f.)

nach Hause zurückführen wolle, und spielt damit - wie es zunächst scheint - auf das Gleichnis vom verlorenen Schaf an, das bei *Lukas 15, V. 3-6*, unmittelbar vor den Gleichnissen von der verlorenen Münze und vom verlorenen Sohn, erzählt ist. In Wirklichkeit denkt er aber an eine andere Stelle des Neuen Testaments, nämlich *Johannes 10, V. 1-16*, das Bild des guten Hirten, der seine Schafe gegen den reißenden Wolf verteidigt (vgl. Shaw 1977:10). Indem Vyrin die Rolle des guten Hirten übernimmt und Minskij mit dem biblischen Wolf identifiziert, korrigiert er den - in seiner Sicht - fatalen Irrtum, den er beging, als er der unschlüssigen Dunja bei Minskijs Aufbruch von der Station zuredete: "Wovor fürchtest du dich? Seine Hochwohlgeboren sind doch kein Wolf und werden dich nicht fressen. Fahr nur ruhig bis zur Kirche mit!" (24 f.) Der wahre Verlauf von Dunjas Geschichte erweist, daß der Vater die Zukunft unbewußt richtig prognostiziert hat: Minskij ist tatsächlich weder der redensartliche noch der biblische Wolf. Weder hat er Dunja 'gefressen' noch sie überhaupt 'geraubt'.

Folgen wir dem Allusionssignal und konfrontieren wir seinen Kontext in T (32 f.-34 f.) mit dem ganzen PT (*Joh 10, V. 1-16*), so entdecken wir eine höchst amüsante Äquivalenz, der eine große Sinnrelevanz zukommt und die gleichwohl bislang niemandem aufgefallen ist. *Johannes 10* beginnt mit den Worten:

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wer nicht durch die Tür hineingeht in das Gehege der Schafe, sondern anderswo einsteigt, der ist ein Dieb und Räuber. Wer aber durch die Tür hineingeht, der ist

der Hirt der Schafe. Dem macht der Torhüter auf,
und die Schafe hören auf seine Stimme, und er ruft
seine Schafe mit Namen und führt sie heraus.
(Joh 10, V. 1-3)

Nach dem ersten Zusammenstoß mit Minskij in dessen Petersburger Wohnung hat man Vyrin die Tür gewiesen und ihn ein zweites Mal nicht vorgelassen. Er erfährt durch eine List, wo Dunja wohnt. Die Tür zu ihrer Wohnung ist verschlossen. Er läutet. Die Magd, die ihm öffnet, fragt, was er von Dunja wünsche. Ohne zu antworten, dringt Vyrin in den Saal (*Johannes'* "Gehege der Schafe") ein. Und ohne auf das Geschrei der Magd (des "Torhüters") zu achten, geht er weiter und wird Zeuge ... des friedlichen *tête-à-tête* seines 'verirrten Schäfchens' mit dem reißenden 'Wolf'. Des Vaters ansichtig geworden, sinkt Dunja mit einem Schrei zu Boden. Und Minskij packt den in der Tür stehenden Auf-Seher am Kragen und stößt ihn auf die Treppe hinaus, und zwar mit den Worten, die er - oder vielmehr der ironische Autor - eben jenem Kapitel aus *Johannes* entnimmt, auf das sich der als guter Hirte herbeigeeilte Vater innerlich berufen hat:

"Was willst du?", sagte er zu ihm, mit den Zähnen knirschend, "was s t i e h l s t du dich überall hinter mir her wie ein R ä u b e r ? Oder willst Du mich a b s c h l a c h t e n ?" (34 f.)

Man vergleiche hierzu Joh 10, V. 10: "Der D i e b kommt nur, um zu s t e h l e n und zu s c h l a c h t e n und Unheil anzurichten."

Welche Entlarvung! Der 'gute Hirte' erweist sich als der 'Räuber'. Das Schema aus Joh 10, V. 1-3 hat sich ge-

gen seinen Verwender gekehrt. Und es ist jetzt der 'Wolf', der biblische Prätexte bemüht, und zwar nicht nur den "Räuber" aus *Joh 10*, V. 1 zitiert, sondern in seinen Fragen (die i n t r a - diegetisch kaum Sinn ergeben, was man bislang übersehen hat) die in *Joh 10*, V. 10 gegebene Charakteristik des "Diebes" anwendet.

Eine weitere Allusion auf das Johannesevangelium, die ebenfalls bislang unentdeckt geblieben ist, können wir hier nur erwähnen: das Paradoxon des b l i n d e n Auf-S e h e r s ("Der arme Aufseher konnte nicht begreifen, [...] wie die Blindheit über ihn gekommen war", 24 f.) verweist uns auf das dem Bild des guten Hirten vorausgehende Kapitel 9, dessen Thema die Dialektik von Blindsein und Sehen und die Schuld der Sehenden bildet.

Selbst völlig a-psychologisch, tragen die biblischen Prätexte gleichwohl zur psychologischen Vertiefung der Posthalternovelle bei. Die narrative Allusion hält für den Interpreten ein geradezu Freudsches Psychogramm des Titelhelden parat. Der Vergleich von T und seiner biblischen PTe enthüllt: Vyrin ist weder der uneigennützigste, großzügigste Vater des Lukasgleichnisses noch der gute Hirte des Johannesevangeliums. Weder braucht Dunja vor Minskij gerettet zu werden, noch ist Vyrin der Mann, der sie glücklich machen kann. Vyrin benutzt die biblischen Geschichten und die Beweggründe ihrer Protagonisten, um seine wahren Motive zu kaschieren. Hinter seinen psychologischen Substitutionen und Verdrängungen zeigt er sich uns als der blind Eifersüchtige, der sieht,

Что делать? Как ни
больно ...

Но вечно ли тужить?

Нечастный муж, поплавав,

Женился на другой.

(V. 97-100)

Was soll man tun? Wie
sehr es auch schmerzt ...

Aber ewig trauern?

Der unglückliche Ehemann
weinte ein bißchen ...

Und heiratete eine andere.

4.6. DIE GESCHICHTE VOM STARKEN SAMSON (RICHTER 13-16)

Vyrins Vorname indiziert eine Allusion auf die Samsongeschichte im AT. Inwiefern ist unser Posthalter ein Samson? Wie der biblische Samson verliert Vyrin seine ganze Kraft durch den Verrat einer Frau, seiner Geliebten (Dunja = Delilah), die die verstorbene Ehefrau ersetzen soll (wir erinnern uns: Dunja ist für Vyrin "ganz die selige Mutter"). Delilah, die schöne Philisterin, verrät ihren Landsleuten das Geheimnis von Samsons Stärke, die ungeschorenen Haare. Die Äquivalenz (Verlust der Stärke aus übergroßer Schwäche für eine Frau) suggeriert, daß sich Vyrin als Opfer eines vergleichbaren Treuebruchs seiner russischen Delilah betrachtet.

Der Vergleich der Geschichten enthüllt weitere Parallelen. Der Posthalter trinkt sich zu Tode. Nach seinem Verscheiden bezieht die Poststation der Bierbrauer (ein höchst ironisches *Hysteron proteron*!). Das Motiv des Trinkens kommt sowohl in der Samsongeschichte als auch in den Geschichten anderer Nasiräer (d.h. Jahwe Geweih-

valent. Puškin verpflanzt die Haare des Nasiräers sozusagen auf das Haupt des Rivalen und macht sie zum sexuellen Symbol, an dem sich Dunjas Liebe zu Minskij erweist (und das andererseits - in der Rückkoppelung von T auf PT - die latente Sexualsymbolik des biblischen Mythos bloßlegt). In der Petersburger Szene (der inversiven Kontrafaktur zu Karamzins Abschiedsszene), jener Szene, in der der 'gute Hirte' als 'Dieb' und 'Räuber' entlarvt wird, der gekommen ist, um das 'Schäfchen' zu 'stehlen' und Minskij, den 'Wolf', 'abzuschlachten', heißt es:

In dem prunkvoll ausgestatteten Raum saß Minskij in Gedanken versunken. Dunja, prächtig nach der Mode gekleidet, saß auf der Lehne seines Sessels, wie eine Reiterin in ihrem englischen Sattel. Sie blickte zärtlich zu Minskij nieder und w i c k e l - t e seine s c h w a r z e n L o c k e n um i h r e glitzernden F i n g e r. Armer Aufseher! Noch nie war ihm seine Tochter so schön erschienen; gegen seinen Willen betrachtete er sie mit Entzücken. (32 f.-34 f.)

Neben der ironischen Transformation und Verschiebung des biblischen Haarmotivs enthält die Szene einen weiteren intertextuellen Bezug. Die hier dargestellte Handlung Dunjas kann man als narrative Entfaltung der Redensart *jemanden um den Finger wickeln* (russ. *obvesti vokrug pal'ca*) auffassen, um so mehr als die Haare in zahlreichen alten Mythen und übrigens auch in der russischen Folklore als der Sitz der Seele gelten (vgl. Nekljudov 1975:66).

Während der Bezug auf die biblische Samsongeschichte Minskij, den Träger der schwarzen Locken, als den - durch

die Liebe der Frau - Starken ausweist, relativiert die narrative Realisierung der Redensart die Überlegenheit des Mannes im Geschlechterkampf. Erscheint Minskij, der Verführer, den - wie die Realisierung der Redensart andeutet - die Geliebte u m d e n F i n g e r w i k - k e l t, nicht als Unterlegener, als Opfer der Verführungskünste der schönen, jungen Frau, die - als Tochter des Posthalters und Herrin der Station - gelernt hat, wie Männer zu behandeln sind?

4.7. BALZACS *TRAITE DE POLITIQUE MARITALE* AUS DER *PHYSIOLOGIE DU MARIAGE*

Das Psychogramm der Eifersucht und die Motivik des Geschlechterkampfes werden vertieft durch eine Allusion auf Balzacs *Physiologie du mariage*. Anna Achmatova hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Petersburger Szene ein Bild aus Balzacs *Méditation X (Traité de politique maritime)* wiederholt:

J'aperçus une jolie dame assise sur le bras d'un
fauteuil comme si elle eût monté un cheval anglais,
[...] (Balzac 1980:1012)

Man hat mit der Parallele allerdings nicht viel anfangen können. Zu verschieden schienen die Themen der Kontexte: hier Balzacs Ratschläge an die Männer, wie sie sich im Falle eines manifesten Ehebruchs ihrer Frauen zu verhalten hätten, und ein paar Exempel, die belegen sollen,

mit welcher raffinierten Taktik Ehefrauen ihren Willen durchzusetzen versuchen, dort die rührende Geschichte von dem alten Vater, der sich über das vermeintliche Unglück seiner Tochter zu Tode grämt. Und so ließ man es mit dem bloßen Hinweis auf die Entlehnung eines einzelnen Satzes bewenden (so etwa bei Vinogradov 1941: 574 und van der Eng 1968:33). Setzt man nun aber die Balzacsche Thematik mit der durch die Interdiegizität bloßgelegten und forcierten Motivik der Eifersucht und des *Um-den-Finger-Wickelns* in Beziehung, so zeichnen sich die Umrisse jener narrativen Äquivalenz ab, die durch das Bild der auf der Sessellehne reitenden Frau signalisiert wird.

Der *Méditation X* ist als Motto Hamlets *To be or not to be ...* und das als dessen Übersetzung ausgegebene *L'être ou ne pas l'être, voilà toute la question* vorangestellt (Balzac 1980:1009). Das *l'* ist hier freilich nicht Artikel, sondern Pronomen, es steht für *cocu*. Balzacs Spiel mit dem Shakespeare-Zitat macht deutlich: die Grundfrage der (männlichen) Existenz ist die Frage nach der Treue der Ehefrau. Der *Traité de politique maritale* selbst setzt dann ein mit der Analyse der Emotion des - zu Recht - Eifersüchtigen:

Quand un homme arrive à la situation où le place la Première Partie de ce livre, nous supposons que l'idée de savoir sa femme possédée par un autre peut encore faire palpiter son coeur, et que sa passion se rallumera, soit par amour-propre ou par égoïsme, soit par intérêt ... (Balzac 1980: 1009)

Puškin bestätigt: "Noch nie war ihm seine Tochter so schön erschienen; gegen seinen Willen betrachtete er sie mit Entzücken".

Während sich Puškin Balzacs Analyse der Eifersucht durchaus zu eigen macht, übernimmt er die Ratschläge des Eheexperten nicht ohne Korrektur. Balzac rät seinen "cocus": "feindre d'ignorer tout est d'un homme d'esprit" (Balzac 1980:1123). Puškin läßt den Helden seines Prosafragments *An der Ecke eines kleinen Platzes* (*Na uglu malen'koj ploščadi*) entstanden zwischen 1829 und Anfang 1831), der nach dem Vor-Bild der Balzacschen "Minotauren" - und mit fast wörtlicher Aufnahme ihrer inneren Rede - über die rechte Reaktion auf die unangenehme Entdeckung räsoniert, zu dem entgegengesetzten Ergebnis kommen: "So zu tun, als ob er nichts bemerkte, schien ihm d u m m" (Puškin 1937-1959: VIII, 145; Hervorhebung von mir). An Vyrins Schicksal schließlich demonstriert Puškin, welche ernste - von Balzac nicht bedachte - Folgen die Entdeckung des Liebesverrats zeitigen kann. Nachdem Vyrin Zeuge des *tête-à-tête* zwischen Dunja und Minskij werden mußte, gibt er alle Pläne zur Rettung seiner 'verlorenen Tochter' auf, schlägt sogar die Empfehlung seines Freundes, "vor Gericht zu gehen" (34 f.) aus, "fährt mit der Hand durch die Luft und beschließt, sich zurückzuziehen" (34 f.). Während er den Tod seiner Ehefrau gut verwunden hat, ist er durch das von ihm beobachtete Glück Dunjas mit dem Andern tödlich verletzt.

Balzac nennt drei Prinzipien, die die "art de gouverner une femme" ausmachen. Wende der Ehemann alle drei an, sei er "comme un cavalier qui, monté sur un cheval sournois, doit toujours le regarder entre les oreilles, sous peine d'être désarçonné" (Balzac 1980:lolo). In dem Bild, das die Äquivalenz etabliert, ist der 'cavalier' aber jeweils die Frau. Durch den Rekurs auf das Balzac-Bild deutet Puškin an: nicht Minskij, sondern Dunja ist der Herr der Lage.

Die Beziehung der Liebenden wird in der Posthalter-novelle nicht näher ausgeführt. Die Aussparung ist innerfiktional gut motiviert: der eifersüchtige Vater, dessen Sicht die retrospektive Binnenerzählung organisiert, ist ja ein Blinder, er hat die Augen vor der Wirklichkeit der fremden Liebe verschlossen. So kann er aber auch die K e h r s e i t e der Liebesbeziehung, den Kampf der Liebenden um die Vorherrschaft, nicht wahrnehmen, die Puškin durch seine Allusion auf die Balzacsche Szene hinzudenken auffordert. Das Bild, das die Allusion signalisiert, zeigt Dunja auf der Sessellehne, zärtlich auf den nachdenklichen Minskij niederblickend. Die entsprechende Situation bei Balzac enthält die gleiche räumliche Anordnung der Protagonisten: auf der Sessellehne sitzt die "hübsche Frau", im Sessel selbst ihr Mann, in tiefes Nachdenken versunken. Minskijs "Nachdenklichkeit", die lediglich erwähnt wird, ohne Hinweis auf die Richtung der Gedanken, hat bei manchem Deuter Spekulationen ausge-

löst, ja man hat ihr sogar einen konkreten Inhalt unterlegt. So weiß Slonimskij (1959:503), daß sich Minskij in der beschriebenen Szene fragt, ob er Dunja von der Ankunft des Vaters erzählen solle, und ferner, daß er an die Legalisierung der Beziehung denkt. Eine ganz andere und - wie mir scheint - wesentlich überzeugendere Interpolation ergibt sich, wenn man auf den Prätext rekurriert und mit den Motiven, die dort konkretisiert sind, tentativ die Lücken ausfüllt, die Puškins Text an den entsprechenden Stellen enthält. Bei Balzac ist der Mann im Sessel mit sehr Prosaischem beschäftigt, mit hauswirtschaftlichem Rechnen:

"Cela n'est pas possible! ... dit le mari en poussant un soupir; et je vais te le prouver par A plus B. [...] Ma fille, vois, je te fais juge; nous avons dix mille francs de rente ... [...] Pour acheter la croix de diamants, il faudrait prendre mille écus sur nos capitaux;; or, une fois cette voie ouverte, ma petite belle, il n'y aurait pas de raison pour ne pas quitter ce Paris, que tu aimes tant, nous ne tarderions pas à être obligés d'aller en province retablir notre fortune compromise. [...] Allons, sois sage." (Balzac 1980:1012 f.)

Daß Puškin bei seiner Allusion die Rede des Balzacschen Ehemanns überhaupt im Auge hatte, indiziert die Äquivalenz in einem sehr spezifischen Detail. Balzacs Exempel illustriert, welche Taktik Frauen zu Schmuck verhilft. In diesem Fall hat die Frau die falsche Strategie gewählt: sie bittet zu unverblümt und zu nachdrücklich, das Brillantkreuz wird nicht gekauft. Dunja hat dagegen erfolgreich taktiert. Es sind nämlich "glitzernde" Finger, um die sie Minskijs schwarze Locken wickelt. Sie

besitzt längst, worum Balzacs Heldin erfolglos bettelt. Auch noch in der Inversion des Details fordert uns die Äquivalenz auf, zu Dunjas und Minskijs Liebesglück ähnlich prosaisch-alltägliche Seiten hinzuzudenken, wie sie Balzac in seinem *Traité de politique maritale* mit dem nüchtern analytischen Blick des Psychologen der Geschlechterbeziehung darstellt.

5. POLYPHONIE UND SEMANTISCHE KOMPATIBILITÄT DER ALLUSIONEN

Ein und dieselbe Diegesis hat sich als Äquivalent zu einer ganzen Reihe von Geschichten erwiesen. Dabei rücken die narrativen Allusionen jeweils andere Motive von T in den Vordergrund. Jede interdiegetische Relation fokussiert und dynamisiert einen bestimmten Motivkomplex und hierarchisiert den gesamten Motivzusammenhang von T auf neue Weise.

Die simultane Vergegenwärtigung so heterogener Prätexte wirft die Frage nach dem Gestaltcharakter der intertextuellen Vielstimmigkeit und nach dem Zusammenhang der durch die unterschiedlichen Prätexte aktivierten semantischen Potentiale auf.

Der Interdiegetizität, die die schlichte Novelle entwirft, geben sentimentalistische Idyllik und Tragik und der Ernst der biblischen Mythen, Bilder und Gleichnisse einen hohen, mythisch-poetischen Stimmungston. In diese weitgehend monochrome Polyphonie der Prätexte

führt die Balzac-Allusion einen neuen Ton ein. Den idyllischen, tragischen und ehrwürdig-biblischen Versionen der Liebe und des Vater-Kind-Verhältnisses setzt sie das prosaische Bild des - psychologisch sezierten - alltäglichen Geschlechterkampfes entgegen. Indem die *Physiologie du mariage* mit den übrigen Prätexten im Stimmungston kontrastiert und gegen die poetisch-mythologischen Entwürfe die Perspektive des Alltags zur Geltung bringt, unterstützt sie die in der Verarbeitung der Prätexte sich durchsetzende Tendenz zur *P r o s a i s i e r u n g*. Die Prosa der Liebe und Eifersucht, die in der anti-sentimentalistischen Kontrafaktur zu Karlgofs und Karamzins poetischen Versionen bereits aufschien und durch die Allusion auf die an sich selbst a-psychologischen Bibeltexte psychologisches Profil erhielt, gewinnt im Bezug auf die *Physiologie du mariage* lebendige Konkretheit.

Die intertextuellen Relationen gehen in den Bedeutungsaufbau von T auf unterschiedliche Weise ein.

Die Allusion auf Karlgof und Karamzin aktualisiert sowohl die Interdiegetizität als auch die Intersemantizität (hier: die Opposition der Textideologien). Puškins Novelle bietet sich als prosaische, gegensätzliche Seiten desselben Phänomens erfassende Kontrafaktur zu den nicht mehr als wahrheitshaltig anerkannten einseitigen sentimentalistischen Modellierungen von entweder Liebesglück (Karlgofo) oder Liebesleid (Karamzin) dar.

Bei Puškin kommt nicht nur beides zusammen, sondern darüber hinaus bedingt das Glück der einen das Leid des andern (und vom Tod des Posthalters profitiert - im doppelten Sinne: sowohl als Geschäftsmann, der seine Ware verkauft, wie auch später als Bewohner der Poststation - der Bierbrauer). Neben der Konfrontation der Textideologien (detaillierender, polyphoner, das Gegensätzliche am gleichen Phänomen unterstreichender *P r o s a - i s m u s* vs. globalisierender, homophoner, das Gegensätzliche stimmungshaft harmonisierender *S e n t i m e n t a l i s m u s*) kommt natürlich auch dem Kontrast der materiell und/oder funktional korrespondierenden Aktanten Bedeutung zu. Die charakterologische Opposition zwischen Puškins Protagonisten und ihren sentimentalistischen *Pendants* unterwirft nicht nur letztere der poetologischen Kritik des genau hinsehenden, gleichsam um die Personen herumgehenden Prosaikers, sondern dient auch dazu, das wahre Wesen und die verborgenen psychischen Beweggründe der ersteren aufzudecken.

Die Bibel-Allusionen, deren Prätexte in der erzählten, fiktiven Welt der Posthalternovelle impliziert sind, als Deutungsschemata, die die Orientierung Vyrins leiten, oder als prototypische Muster, mit denen er die Wirklichkeit kaschiert, dienen viel eher der interdiegetischen Konkretisierung des zu erschließenden Personenbewußtseins als der intersemantischen Konfrontation der Textkonnotate. Es kann nicht die Rede davon sein, daß Puškin die biblischen Bilder, Mythen und Gleichnisse parodierte,

ironisierte, korrigierte oder ihnen auch nur eine prosaische Kontrafaktur gegenüberstellte. Die einzige Rückwirkung von T (genauer der Ausnutzung von PT in T) auf PT selbst (genauer: auf das Bild, das T von PT entwirft) ist die retrospektive Psychologisierung des Mythos, die Aufdeckung der latenten Sexualsymbolik der ungeschorenen Haare des starken Samson. Auch wenn Vyrins Identifizierung seiner selbst, der Tochter und des 'Entführers' mit biblischen Rollen (mit dem 'guten Hirten', dem reißen-den "Wolf", der 'verlorenen Tochter' und dem "verirrten Schäfchen") sich für die Erkenntnis der Wirklichkeit als höchst ungeeignet erweist, bleiben der Mythos, die Lehren der Lukas-Gleichnisse und der Johannes-Bilder in ihrer Gültigkeit unangetastet. Es ist Vyrin, der - durch falsche Äquivalentsetzung - irrt (oder täuscht), nicht aber die Bibel.

Auch in der Relation zu Dmitriev und Balzac aktiviert die Allusion in erster Linie die Interdiegetizität (die in PT ausgeführten Motive konkretisieren die Unbestimmtheiten von T) und läßt die Opposition der Textideologien nur sehr schwach zur Geltung kommen. Allerdings macht sich Puškin die Stimmungskonnotate beider Prätexte zunutze. Die scherzhafte Behandlung des Liebesleids in der komischen Ballade und die desillusionierende Analytik der Prosa der Geschlechterbeziehung relativieren sowohl die Tragik des Untergegangenen als auch das Glück der Glücklichen.

In welchem Verhältnis stehen aber die durch die

multiple Allusion aktivierten Sinnpotentiale zueinander? Obwohl sich die interdiegetischen Bedeutungen an jeweils andern Motiven kristallisieren und jeweils neue Hierarchisierungen des gesamten Motivgeflechts bedingen, führt die multiple Semantisierung der einen Diegesis nicht eigentlich zu einer Konkurrenz intertextueller Sinngehalte. Sämtliche Konkretisierungen, Modifikationen, Relativierungen, Inversionen des Oberflächensinnes, die die Projektion der Diegesis von T auf das Paradigma der Prätexte bewirkt, sind, wo nicht gar isosemantisch oder homioisemantisch, so doch zumindest wechselseitig voll kompatibel. Auch wenn sie je andere Teile der Geschichte betreffen, sind sie letztlich einer gemeinsamen Teleologie unterworfen. Die sie integrierende Sinnintention ist die Prosaisierung, die vielseitige Erfassung des in den konventionellen literarischen Modellen verdeckten wahren Wesens von Liebesglück und Liebesleid.

LITERATUR

- ACHMATOVA, Anna, 1936. *Adol'f Benžamena Konstana v tvorčestve Puškina*. - In: *Vremennik Puškinskoj komissii*, Bd. 1, S. 91-114.
- BACHTIN, Michail, 1929. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad.
- BALZAC, Honoré de, 1980. *La Comédie humaine*, hrsg. von P.-G. Castex, Bd. XI, Paris (= *Bibliothèque de la Pléiade*. 141).
- BELINSKIJ, Vissarion, 1953-1959. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bde I-XIII, Moskva.

- BEL'KIND, V. S., 1974. Princip ciklizacii v *Povestjach Belkina* A. S. Puškina. - In: *Voprosy sužetosloženija*, Bd. 3, Riga, S. 118-129.
- BEN-PORAT, Ziva, 1976. The Poetics of Literary Allusion.- In: *PTL*, Bd. 1, S. 105-128.
- BULGARIN, Faddej, 1831. [Rez. der *Povesti Belkina* in:] *Severnaja pčela*, H. 288.
- CIEŚLIKOWSKA, Teresa, 1977. Relacje międzytekstowe w tekście literackim - In: *Przegląd humanistyczny*, Jg. 21. Nr. 6 (141), S. 39-47.
- CONTE, Gian Biagio, 1974. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano, Torino.
- DMITRIEV, I. I., 1967. *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad.
- GERŠENZON, Michail, 1919. *Mudrost' Puškina*, Moskva ¹1916.
- GÓRSKI, Konrad, 1964. Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia. - In: *Z historii i teorii literatury*, Seria druga, Warszawa, S. 7-32.
- GUKASOVA, A. G., *Boldinskij period v tvorčestve A.S. Puškina*, Moskva.
- JENNY, Laurent, 1976. *La stratégie de la forme*. - In: *Poétique*, Bd. 27, S. 257-281.
- JOHNSON, Anthony L., 1976. Allusion in Poetry [= Rez. zu Conte 1974]. - In: *PTL*, Bd.1, S. 579-587.
- KARAMZIN, N. M., 1966. *Izbrannye proizvedenija*, Moskva.
- KARLGOF, V. I., 1832. *Povesti i rasskazy*, Sankt-Petersburg.
- KRISTEVA, Julia, 1967. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. - In: *Critique*, Bd. 23, S. 438-465.
- LACHMANN, Renate, 1980. Intertextualität in der Lyrik. Zu Majakovskijs *Oda revolucii*. - In: *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 5, S. 5-23.
- LEVINTON, G. A., TIMENČIK, R. D., 1978. *Kniga K. F. Taranovskogo o poëzii O. E. Mandel'stama*. - In: *Russian Literature*, Bd. 6, S.197-211.
- MICHAJLOVA, N. I., 1976. O strukturnych osobennostjach *Povestej Belkina*. - In: *Boldinskie čtenija*, Gor'kij, S. 78-83.

- NABOKOV, Vladimir, 1975. Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by V.N., Bde I-IV, New York 1964.
- NEKLJUDOV, S. Ju., 1975. Duša ubivaemaja i mstjaščaja. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd. 7, Tartu.
- PERRI, Carmela, 1978. On Alluding. - In: Poetics, Nr. 7, S. 289-307.
- PODDUBNAJA, Rita, 1979. Tvorčestvo Puškina Boldinskoj oseni 1830 goda kak problemno-chudožestvennyj cikl. Sentjabr'. I. - In: Studia Rossica Posnanensia, Bd. 12, S. 3-34.
- PUŠKIN, A. S., 1937-1959. Polnoe sobranie sočinenij, Bde I-XVII, Moskva/Leningrad.
- 1975 Stancionnyj smotritel'. Vystrel. Metel'. Rasskazy - Der Postmeister. Der Schuß. Der Schneesturm. Erzählungen, München (= dtv zweisprachig 9104).
- RONEN, Omry, 1973. Leksičeskij povtor, podtekst i smysl v poëtike Osipa Mandel'stama. - In: Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky, The Hague, S. 367-387.
- RUSINKO, Elaine, 1979. Intertextuality. The Soviet Approach to Subtext. - In Dispositio, Bd. 4, S. 213-235.
- SCHMID, Wolf, 1981. Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen *Der Schuß* und *Der Posthalter*. - In: Poetica, Bd. 13, S. 82-132.
- 1982 Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". - In: Wiener slawistischer Almanach, Bd. 9, S. 83-110.
- SHAW, J. Thomas, 1977. Pushkin's *The Stationmaster* and the New Testament Parable. - In: The Slavic and East European Journal, Bd. 21, S. 3-29.
- SLONIMSKIJ, A. L., 1959. Masterstvo Puškina, Moskva.
- STEPANOV, N. L., 1961. Izobraženie charakterov v proze Puškina. - In: Russkaja literatura, H. 1, S. 3-24.
- 1962 Proza Puškina, Moskva.
- TARANOVSKY, Kiril, 1967. Pčely i osy v poëzii Mandel'stama. K voprosu o vlijanii Vjačeslava Ivanova na Mandel'stama. - In: To Honor Roman Jakobson III, The Hague, S. 1973-1995.

TOLSTOJ, L. N., 1936-1964. Polnoe sobranie sočinenij,
Bde I-XCI, Moskva.

TURBIN, V. N., 1978. Puškin. Gogol'. Lermontov, Ob izučeníi literaturnych žanrov, Moskva.

VAN DER ENG, Jan, *Les Récits de Belkin*. Analogie des procédés de construction. - In: J.v.d.E./A.G.F.van Holk/J.M. Meijer, *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague (= Dutch Studies in Russian Literature. 1), S. 9-60.

VINOGRADOV, V. V., 1934. O stile Puškina. - In: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 16-18, Moskva, S. 125-214.

1941 Stil' Puškina, Moskva.

VYGOTSKIJ, Lev, 1925. Psihologija iskusstva, Moskva 1965,
²1968 (druckfertiges Ms. von 1925).

ŽOLKOVSKIJ, A. K., 1976. Zametki o tekste, podtekste i citaciji u Pasternaka. K različeníju strukturnych i genetičeskich svjazej. - In: V. Å. Nilsson (Hrsg.), *Boris Pasternak. Essays*, Stockholm, S. 67-84.

Wolf Helmut

Wolfgang Iser

Wolfgang Iser

JOYCE'S ULYSSES UND DIE WIRKUNGSÄSTHETIK

I

Literaturtheorie in unserem heutigen Sinne gibt es seit der Romantik. Sie hat die präskriptive Poetik der Aristotelestradition abgelöst, und statt vorzuschreiben, wie Literatur gemacht werden soll, ist sie darauf bedacht zu ergründen, was diese sei. Daraus entsprang eine auffallende Wechselbeziehung von Literatur und Reflexion auf sie, wobei sich die reflektierende Betrachtung auf die je gegenwärtige Literatur verwiesen sah, an der sich vornehmlich jene Maßstäbe bildeten, die zur Erschließung dessen, was Literatur sei, unabdingbar wurden. Die Dichter selbst - allen voran die Romantiker, die an der Schwelle dieses Umbruchs standen - schrieben vielfach ihre eigene Poetik, die sie als Wesensbestimmung (essence) der Kunst verstanden, welche sich aus den überlieferten Anweisungen zur Herstellung von Dichtung nicht mehr ableiten ließ. Je stärker die Diskussion um das Wesen der Dichtung in die Hände des Kritikers überging, desto unverzichtbarer wurde der Bezug auf je gegenwärtige Dichtung, und daraus folgt, daß sich Literaturtheorie über jene Literatur bildet, die zu erschließen sie bestrebt ist. Literaturtheorie beginnt ihre Karriere als eine Poetik der Wesensbestimmung; in dieser Form hat sie zunächst über die Poetik der Regel triumphiert.

Die Ausgangsüberlegungen sowie die Verfahren dieser im 19. Jahrhundert zur Bedeutsamkeit gelangten Theorie sind erst mit dem Anbruch der Moderne deutlich ins Bewußtsein getreten. Denn nun geriet die Poetik der Wesensbestimmung in eine Krise, und erst ein solches Ereignis ließ erkennen, in welchem Maße der Elementarbestand dieser Poetik nicht unverbrüchliche Normen verkörpert, sondern aus dem Umgang mit einer Literatur erwachsen ist, welche in der Moderne ihre Revolutionierung erfahren hat. Daß Joyces Ulysses das Schlüsselwerk eines solchen Umbruchs ist, steht aus dem Rückblick des heraufziehenden Jahrhundertendes außer Frage. An ihm zerschellen dann jene Interpretationsansätze, die in der Poetik des 19. Jahrhunderts ausgebildet wurden und weit hinein in das 20. Jahrhundert in Geltung geblieben sind. Damit ist vornehmlich jene Betrachtungsart gemeint, die nach den Intentionen des Autors, nach der Bedeutung bzw. den Botschaften des Werkes wie auch nach dem ästhetischen Werk als dem harmonischen Zusammenklang der Figuren, Tropen und Schichten des Werkes fragte.

Die Intention erschien deshalb bedeutsam, weil sich in ihr ein letzter Reflex des romantischen Schöpfermythos spiegelte. Die Botschaft blieb bedeutsam, weil Literatur im 19. Jahrhundert als eine Form der Kunstreligion die hierarchische Spitzenstellung in der bürgerlichen Gesellschaft eingenommen hatte, in welcher die verschiedensten Sinnsysteme religiöser, wissenschaftlicher, politischer und sozialer Herkunft um die beherrschende Geltung miteinander in Konkurrenz lagen. Schließlich ist der

klassische Harmoniegedanke deshalb bedeutsam gewesen, weil in der Versöhnung von Gegensätzlichem im Kunstwerk die Wahrheit selbst die Form ihrer Erscheinung gefunden hat. Solche Maßstäbe indes greifen nicht mehr, wenn man sie auf moderne Literatur anzuwenden beginnt. Intention, Botschaft und Harmonie bleiben in Ulysses entweder dunkel oder sind zerstört worden; hält man an ihnen fest, dann erscheint das Werk bald als Chaos, bald als hoax und bestenfalls als ein Labyrinth, in dem man sich verliert. Urteile solcher Art spiegeln kaum das Werk, sondern eher die Betrachtungsart, die zu seiner Erschließung gewählt worden ist. Solange sie in Geltung bleiben, erscheint nicht nur Ulysses, sondern die ganze durch ihn markierte Moderne als Galerie abstruser Gebilde, von denen man eigentlich nicht weiß, warum sie den Kunstwerken zugeordnet werden. Moderne Literatur verschließt sich offenbar dem Zugriff durch solche Maßstäbe, und das hat eine Situation zur Folge, in der scheinbar selbstverständliche Fragen an die Literatur sich nun als historisch bedingte zu erkennen geben.

Es kennzeichnet aber die Eigenart der Interpretationsgeschichte, daß eine alte und nunmehr historisch gewordene Befragung der Literatur nicht einfach aus dem Blick schwindet und vergessen wird; vielmehr repräsentiert sie nun einen in der Vergangenheit sinnvollen, jetzt aber schwer gangbaren Weg der Interpretation. Daher bedingen die von ihr erzeugten Schwierigkeiten neue Fragen. Die alten sind jedoch insofern Teil der Interpretations-

geschichte, als sich die neuen vornehmlich in Absetzung von ihnen zu bilden vermögen. So hat das klassische Interesse an der Intention des Autors dasjenige nach der Rezeption der Texte durch den Leser hervorgetrieben. Die vorherrschende semantische Orientierung, die der Botschaft des Werkes galt, ist in die Analyse umgeschlagen, die der Hervorbringung des ästhetischen Gegenstandes eines Werkes gewidmet ist. Schließlich hat die Fixierung auf das Zusammenspiel des Gegensätzlichen, die immer zugleich auf die Werthaftigkeit des Werkes zielte, der Frage nach der Inanspruchnahme menschlicher Vermögen durch das Kunstwerk Raum gegeben. Darin kommt in der Interpretationsgeschichte selbst ein hermeneutisches Problem zum Vorschein: die zur Vergangenheit entrückten Maßstäbe der Interpretation lassen nun die damals nicht gestellten Fragen offenkundig werden. Für diese ist jedoch entscheidend, daß sie ohne die alten Antworten nicht hätten aufgeworfen werden können. Folglich sind diese nicht über Bord gegangen, sondern leben als ein negatives Bedingungsverhältnis für das Erzeugen eines neuen Frageansatzes fort. Das mag auch ein Grund dafür sein, weshalb in der rezeptionsästhetischen Theorie (theory of aesthetic response) die Intention des Autors, die Botschaft des Werkes und der in der Harmonisierung sich manifestierende Wert jene Hintergrundsfolien abgeben, von denen sich ein neues Interesse abhebt. Denn dieses verdeutlicht sich nicht zuletzt im Gegenzug zu den Erwartungen überlebter Interpretationsnormen.

Wenn das überlieferte System der Interpretationsnormen durch Ulysses in unaufhebbare Schwierigkeiten geriet, so vorwiegend deshalb, weil in diesem Roman ein Grundgedanke aufgegeben ist, der in der Interpretationsgeschichte fast als eine Naturgegebenheit verstanden wurde: die Repräsentation (representation of reality?). Ulysses markiert in spektakulärer Form das Ende der Repräsentation und damit jene Erwartung, die der Illusionsroman (the prototype of 19th century novel which created the illusion of realism) im 19. Jahrhundert noch einmal zu befestigen versuchte. Ulysses als Illusionsroman zu lesen hieß daher immer in Verwirrung geraten, und zwar deshalb, weil dieser Roman dem Leser die Möglichkeit eines perspektivischen Orientierungszusammenhangs vorenthält, welchen der Illusionsroman in je unterschiedlicher Form immer wieder angeboten hatte. Dieser folgte der zentralperspektivischen Orientierung der menschlichen Wahrnehmung, um so Realität zu den Bedingungen menschlichen Wahrnehmungsverhaltens zu repräsentieren. Repräsentation aber setzt den inzwischen historisch gewordenen Glauben voraus, daß die Welt in das Buch eingehen kann, während in Ulysses etwas von der alten Feindschaft zwischen Buch und Welt wiederentdeckt worden ist, wenngleich dieser Roman von dem Bestreben getragen ist, die Abbildfeindschaft der Welt selbst zu hintergehen.

Das führt dazu, daß in Ulysses auf nahezu alle Darstellungsschemata Bezug genommen wird, die der Roman in seiner vergleichsweise jungen Geschichte ausgebildet hat.

Doch diese Bezugnahme ist insofern von eigentümlicher Natur, als die Darstellungsschemata der Romantradition vielfach zum Zweck der Erwartungsenttäuschung gegenwärtig sind. Die Schemata präsentieren sich als 'Minusverfahren' (minus function), die den Ausfall der erwartbaren Orientierung anzeigen, welches das jeweilige Verfahren (technique) - durch die Tradition stabilisiert - immer zu erbringen hatte, wie etwa die einheitliche Erzählperspektive oder die Fabel als der strukturierende Zusammenhang der Handlung. Wenn daher in Ulysses nahezu alle vom Roman ausgebildeten Erzählmodalitäten durcheinanderspielen und sich die Fabel zerstreut, dann sind Erwartungen aufgerufen, deren Einlösung verweigert wird. In solcher Verweigerung zeigt sich zweierlei: zunächst, daß die Welt nicht abbildbar ist, sodann eine verstärkte Partizipation des Lesers, wenn ihm die gattungsverbürgten Orientierungen vorenthalten werden. Ulysses ist ein System aufgerufener und leergebliebener Erwartungen, zugleich ist er ein riesiges Informationsangebot, dem der Zusammenhang entzogen ist. In dieser Form erscheint er wie eine Ruine des Repräsentationsgedankens, denn was durch ihn vorgestellt ist, wirkt wie der Verfall dessen, was der Roman zu leisten hat.

Der Leser fühlt sich teils überfordert, teils ausgesperrt und bricht demzufolge mit seinen Projektionen in das Geschehen ein, um dem Roman das zu restituieren, was er scheinbar verloren hat. Dabei wird die Erfahrung nicht ausbleiben können, daß die Projektionen selbst

ständig zu kurz greifen, nicht den erwartbaren Zusammenhang zu etablieren vermögen, um sich am Ende als das zu erkennen zu geben, was sie sind: Rettungsversuche eines offenbar verlorengegangenen Sinnes. In solchen scheiternden Projektionen ist dann das Ende der Repräsentation im Leser selbst gegenwärtig.

Es kann aber nun nicht der Zweck eines Romans sein, dem Leser den Sinn vorzuenthalten mit der Maßgabe, daß er diesen selbst zu finden habe, damit aus dem puzzle der angebotenen Darstellungsmuster das Bild repräsentierter Realität wieder entsteht. Wie sehr man allerdings solches glaubte, geht daraus hervor, daß man nach den unterschiedlichsten Verstrebungen suchte, um ein Koordinatennetz zu erdenken, das die Zuordnung der scheinbar zersprungenen Welt wieder ermöglichte. Es sei nur an die Homerparallele, an die Vielfalt der Entsprechungen zu den menschlichen Organen und Versuche ähnlicher Art erinnert, wie sie von Stuart Gilbert in seinem Kommentar entwickelt worden sind, die alle davon geleitet waren, 'Ordnung' in dieses 'Chaos' zu tragen. Der Roman schrumpft unter solchen Vorzeichen zu einem großen Vexierbild, das viele Interpreten als Anreiz verstanden, die Sinnfigur dennoch auffinden zu müssen. Doch wie sollte diese ermittelt werden? Sie ließ sich weder mit der Intention des Autors, der Botschaft des Werks noch der Auflösbarkeit von Ambiguitäten im Text verrechnen. Auch die vom New Criticism etablierten Maßstäbe erwiesen sich dafür als untauglich. Denn Ulysses ist ein offenes

Werk, das der Forderung nach Geschlossenheit (closure) widerspricht und der Roman hat nicht den Charakter eines clear cut object, dessen notwendige Begrenztheit so vielfach überschritten ist. Inzwischen war Ulysses jedoch längst in den Kanon der Kunstwerke aufgenommen und als revolutionäres Ereignis anerkannt, wenngleich die zu seiner Interpretation aufgegebenen Maßstäbe ihn eher als ein Verfallssymptom des Repräsentationsgedankens auswiesen, ohne daß man sich dieses angesichts der ihm gezollten Bewunderung je eingestand.

II

Es waren Paradoxien solcher Art, die zu einem Paradigmenwechsel literarischer Theorie führten. Offensichtlich haben sich auch jene, die am überlieferten Paradigma festhielten, der Faszination des Ulysses nicht entziehen können, wenngleich die Art ihrer Beschreibung Zweifel daran hätte wecken müssen, ob eine solche Überkomplizierung der Darstellung wirklich dazu dient, nun das getreue Abbild der Realität eben zu erzwingen. Denn die Masse unstrukturierter Details als Beglaubigung von Wahrscheinlichkeit abgebildeter Realität zu lesen, läßt diese 'Realität' so überdeterminiert erscheinen, daß sie sich in neue Unbestimmtheit hinein öffnet. Gleichzeitig macht der aufgebotene Spürsinn deutlich, daß es sich in Ulysses eher um ein Problem der Verarbeitung von 'Realität' und weniger um ein solches ihrer Darstellung handelt.

Wenn sich die Interpreten, - die ja zunächst alle erst einmal Leser sind - zu einem solchen Suchspiel veranlaßt fühlen, dann gewinnt die Verstrickung in den Text als Engagieren des Lesers vorrangige Bedeutung. Das ist dann auch der Punkt, an dem durch den Roman selbst der notwendige Umschlag der Interpretationsperspektive ausgelöst wird. Der Rezeptionsakt rückt in den Mittelpunkt des Interesses, weil dieser allererst Aufschluß darüber zu geben vermag, was ein durch Erwartungsenttäuschung gezeichneter Roman seinerseits zu entwerfen trachtet.

Ulysses ist daher nicht mehr als Abbild oder als die Repräsentation der Abbildfeindlichkeit der Welt zu lesen, wie es Broch noch glaubte, sondern als die Möglichkeit, den Zugang zu Welt zu thematisieren. Dieser hat nicht den Charakter eines Gegenstandes in dem Sinne, in dem die Welt gegenständlich ist. Folglich kann Ulysses nicht einen Zugang abbilden, sondern muß die Möglichkeit zu seiner Konstituierung entwerfen. Dadurch wird zwangsläufig der Leser selbst in einen Kommunikationsprozeß hineingezogen und herausgenommen aus einer Kontemplationshaltung, die alle jene Werke von ihm forderten, in denen es eine dargestellte Gegenständlichkeit aufzufassen galt. Es ist diese von Joyce in Ulysses vollzogene Wende, die auch eine Änderung des Interpretationsparadigmas bedingte, um dem gerecht werden zu können, was sich hier ereignet hat.

In diesem Sinne bildet sich literarische Theorie hier wie anderwärts an dem, was in je gegenwärtiger Literatur

geschieht. Textverarbeitung als Kommunikationsakt wurde in dem Augenblick möglich, wenn nicht sogar notwendig, in dem die Überzeugung zusammenbrach, die Welt könne ins Buch eingehen, um dort ihre Repräsentation zu finden. Wo immer diese Überzeugung herrscht, ist die Differenz getilgt, die zwischen Buch und Welt besteht. Joyce hat sie in Ulysses wieder aufgerissen und radikalisiert, weshalb das Buch nur noch die Zugänge explorieren kann, deren Variabilität Gegenstand einer Kommunikation mit dem Leser wird.

Damit ist in Ulysses eine Illusion beseitigt, in die der realistische Roman des 19. Jahrhunderts seine Leser eingeübt hat. In solchem Durchbrechen traditionsbefestigter Erwartungen zeigt sich zugleich, daß sich die Darstellungsstrategie des Romans weniger auf das Abbilden einer ihm vorgegebenen Gegenständlichkeit als vielmehr auf das Unterlaufen der Erwartungshaltungen seiner Leser bezieht. Deshalb erschien Ulysses anfänglich auch als Skandal, weil er offensichtlich nicht jenen Maßstäben entsprach, durch die ein Kunstwerk erst zu einem solchen wurde. Maßstäbe zu dementieren heißt, sie bewußt werden zu lassen. Dadurch rücken sie in eine Perspektive ein, die ihnen nicht zugehört und folglich das an ihnen zu sehen erlaubt, was verdeckt blieb, solange ihre Geltung unbefragt war.

Daß Literatur als solche nicht schon Literatur ist, sondern erst in diesen Rang durch die herrschenden Kunsterwartungen gehoben wird, ist eine Entdeckung, die wir nicht zuletzt Ulysses als einem Schlüsselwerk der Moderne verdanken.

Wenn Erwartungsdurchbrechung zu einem skandalisierenden Vorgang wird, dann bezeugt sich darin die eingeschliffene Gewohnheit, die nur unter dem Einsatz massiver Mittel aufgebrochen werden kann. Damit ist in Ulysses die Wende von der Darstellung (representation) zur Wirkung (impact, effect, response) greifbar. Wenn der Roman in erster Linie ein Wirkungspotential (structured prefigurement for triggering responses) zur Engagierung seiner Leser verkörpert, dann muß eine dieser Literatur angemessene Theorie den Wechsel mitvollziehen: es gilt, die produktionsästhetische Perspektive (production-orientated, author-orientated) durch eine wirkungsästhetische (response-orientated, reader-orientated) zu ersetzen.

Was vermag nun ein solcher Blickpunktwechsel zu leisten? Diese Frage muß vor allem im Hinblick darauf gestellt werden, daß in Ulysses ein gewöhnlicher Alltag das Romansujet bildet. Was aber soll der Sinn eines solchen Alltags sein? Solange man am Abbildrealismus des Romans festhält, wird man diesen nur in der Sinnlosigkeit eines so verrinnenden Tages sehen können, und davon zeugen nicht wenige der dem Ulysses gewidmeten Interpretationen. Das aber ist plane Widerspiegelungstheorie, der ironischerweise auch jene bürgerliche Literaturkritik zum Opfer gefallen ist, die sich meilenweit von diesem marxistischen Theorem entfernt dünkt. Warum auch sollte die Sinnlosigkeit des Alltags noch einmal im Roman reproduziert werden, und warum sollten wir von der Wieder-

kehr unseres Elends auch noch fasziniert sein? Doch selbst wenn Sinnlosigkeit die Signatur des Alltags wäre, so müßte sie der Roman - damit man sie begreift - allererst erfahrbar machen. Erfahrbarkeit aber ist die vor aller Bewertung dieses Alltags liegende Dimension, die in Ulysses erschlossen wird. Eine wirkungsästhetische Analyse ist daher frei von der Notwendigkeit, dem Leser zu sagen, was Joyce gemeint haben könnte. Statt dessen dient sie der Aufklärung der Prozesse, durch die hier Erfahrbarkeit des Alltags entworfen ist.

Die achtzehn in unterschiedlichen Perspektiven verankerten Kapitelstile erweisen sich dann als Darstellungsschemata eigener Art. Sie lassen erkennen, daß - je nach dem im Kapitelstil waltenden Blickpunkt - Alltäglichkeit sich anders ausnimmt. Wenn Alltag beispielsweise sowohl in der Form eines sentimental Frauenromans als auch in der des realistischen inneren Monologs präsentiert wird, so kippen die gegenläufigen Darstellungsmuster in eine wechselseitige Parodierung um und lassen erkennen, daß durch sie nicht etwa der Alltag repräsentiert ist, sondern daß sie begrenzte Konstitutionsmodalitäten für das Herstellen alltäglicher Situationen sind. Damit aber schränken sich bereits die repräsentative Bedeutung der einzelnen Kapitelstile wie auch die in den Kapitelstilen wiederum gewählten Darstellungsmuster ein.

Im Proteuskapitel wird dieser Vorgang selbst greifbar, und in The Oxen of the Sun ist er thematisiert.

Welt ist für Stephen im Proteuskapitel nur gegenwärtig, indem sie sich der Integration durch Wahrnehmung entzieht. Wenn man ständig bemüht ist, die Schemata seiner Wahrnehmung vom Wahrgenommenen zu trennen und sie damit aus dem Zustand ihres Zurechtmachens entläßt, schattet sich darin Vielgestaltigkeit und Offenheit der Welt ab. Das Kapitel The Oxen of the Sun ist von vornherein so angelegt, daß der Leser in eine reflektierende Distanz zu den verschiedenen Stilmodalitäten gebracht wird, durch die hier der Vorgang der Geburt angezeigt werden soll. Hier ist - angesichts der Dominanz der einzelnen Stilformen - der Leser zu einem Interpretationsverhalten veranlaßt, das den der Charaktere gleicht, welche in den verschiedensten Stilformen geboten werden und den Leser zur Einsicht in die Bedingtheit der in den jeweiligen Stil eingeschriebenen Orientierungen bringen. Deshalb muß jede Orientierung von der nachfolgenden korrigiert werden, um die Begrenztheit des jeweiligen Stilmusters hervorzutreiben - eine Begrenztheit, die gerade dadurch zustandekommt, daß die Darstellungsmuster einen hohen Bestimmtheitsgrad besitzen. Damit werden sie ihrer repräsentativen Bedeutung entleert und in Muster der Konstituierung alltäglicher Situationen verwandelt. Die ständige Kollision der Kapitelstile sowie der in sie eingelassenen Darstellungsmuster verhindert, daß der Alltag zu einer repräsentativen Bedeutung gerinnt; statt dessen erscheint er durch den beschleunigten Blickpunktwechsel als ein Geschehen.

Wirklichkeit hört dann auf, eine bestimmte Bedeutung zu haben - nicht etwa, weil sie gar keine hätte und folglich sinnlos wäre, sondern weil sie hier als eine Erfahrung des Sich-Ereignens geboten wird. Nun gilt es, diese Art der Erfahrbarkeit zu erschließen, die in Ulysses thematisch wird. Durch alle Darstellungsmuster des Romans werden unterschiedliche Einstellungen zur Alltagswelt entworfen, die in ihrer Begrenztheit erkennen lassen, daß sie keine symbolischen Ausgestaltungen des Alltags sind, sondern eher als Irritation konventioneller Einstellungen wirksam werden, damit der Alltag nicht mit einer der gebotenen Einstellungen identifiziert wird.

Dadurch kommt das Gemachtsein des Alltags in den Blick. Es ist daher jederzeit möglich, von einer Beobachtung der Alltagserfahrungen der Figuren in eine Beobachtung des Konstitutionsprinzips des Textes überzugehen. Dafür sorgt die in Ulysses entwickelte Form der Präsentation, die zunächst in ihrer Künstlichkeit alles andere als alltäglich wirkt. Doch gerade sie bringt zum Bewußtsein, in welchem Maße dem Lektüremodell des Romans die Notwendigkeit eingezeichnet ist, zwischen diskontinuierlichen Textsegmenten immer wieder zu vermitteln, um situative Orientierungen herzustellen. Die Darstellungstechnik erzwingt somit ein Leseverhalten, welches strukturelle Ähnlichkeit mit dem Konstitutionsprozeß des dargestellten Alltags aufweist. Dadurch erfährt der Leser das, was er an den Figuren beobachten kann, an sich selbst. Indem seine konstituierten Orientierungen

immer nur situationsbezogene Blickpunkte zu ihrem Inhalt haben, ohne je in ein übergreifendes Schema auszumünden, oszilliert er zwischen der Beobachtung der Figuren und der Erfahrung dessen, was er beobachtet. Er gerät dadurch zwischen sich selbst und die Figuren. Sich in dem zu gewärtigen, worin man befangen ist, macht diese Erfahrung zu einer ästhetischen Erfahrung, die ihrerseits nicht dargestellt ist, sondern dem Leser als die Wirkung dieses Romans widerfährt.

Basis einer solchen Wirkung ist die in Ulysses gewährte Entdeckung, daß Alltag ein kaleidoskopischer Situationswechsel ist, der allerdings der konstituierenden Aktivität derer entspringt, die ihn leben. Folglich sind die Strukturen des Alltags auch immer solche des Bewußtseins, weshalb sich die Bewältigung des Alltags durch die Charaktere auch der Bewältigung des Textes durch den Leser einzeichnet. Da in der Anlage des Ulysses die Verweigerung einer bestimmten Hierarchisierung der ausgelegten Perspektiven herrscht, kommt es im Lesevorgang zu einem unausgesetzten Variationsprozeß der Vermittlung diskontinuierlich gebotener Situationen. Variation beinhaltet, daß die geforderte Vermittlung jeweils unter anderen Bedingungen erfolgt, wodurch sich die Erfahrung des Alltags ins Leserbewußtsein übersetzt: er ist, indem er geschieht.

Die Erschließung solcher Vorgänge wird in eine Funktionsanalyse münden, da die ausmachbaren Strukturen des Textes ihre Eigenart erst durch die Funktion erlangen,

der sie dienstbar gemacht werden. Das aber heißt, die alte Poetik der Wesensbestimmung von Literatur muß durch eine Poetik der ästhetischen Funktion abgelöst werden, die ihre Konkretisierung in der vom Text verursachten Wirkung (impact) gewinnt. Joyces Ulysses hat einen solchen Wechsel im Zugriff auf Literatur notwendig gemacht. Denn im Werk selbst sind die Möglichkeiten seiner Erschließbarkeit eingeschrieben, die es aufzufinden gilt, soll es zum Sprechen gebracht werden. Jedes bedeutsame Werk wird den bestehenden kulturellen Code verändern, und sofern Literaturtheorie Teil des kulturellen Codes ist, muß sich die Einstellung (approach) zum Werk ändern, damit die ästhetische Erfahrung des Werks durch den Diskurs in das Bewußtsein der Epoche übersetzt werden kann.

Wolfgang Iser

Wolf-Dieter Stempel

Wolf-Dieter Stempel

Velimir Chlebnikov oder die Grenzen der Entgrenzung

0.1 Vor nunmehr bald 25 Jahren schrieb Hugo Friedrich im Vorwort zu seiner Struktur der modernen Lyrik (1956):

Was ist moderne Lyrik? Ich will mich auf keine Definition einlassen. Die Antwort mag sich aus dem Buche selber ergeben. Das Buch soll auch darauf antworten, warum ich so große Lyriker wie George und Hoffmannsthal übergangen habe, aber auch Carossa, R.A. Schröder, Loerke. Sie sind Erben und Spätklassiker eines viel-jahrhundertjährigen lyrischen Stils, - eben desjenigen, von dem sich Frankreich vor 80 Jahren gelöst hat. Ich denke, niemand wird daraus den Schluß ziehen, ich hielt sie für überholt. Ich selbst bin auch kein Avantgardist. Mir ist bei Goethe wohler als bei T.S. Eliot. Aber darauf kommt es nicht an. Mich interessiert es, die Symptome der wagemutigen, harten Modernität zu erkennen, und ich bin der Meinung, unsere philologischen Wissenschaften müssen noch sehr viel mehr für eine solche Erkenntnis tun als das bisher geschah.

Wieviel wäre darüber zu sagen, über dieses Bekenntnis, sich ohne Ansehung persönlicher Neigungen oder besser Präferenzen vernachlässigten Aufgaben der Forschung zuzuwenden... Schwer vorstellbar, daß Friedrichs Beschäftigung mit Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé so ganz der Ausfluß eines 'uneigennütigen' wissenschaftlichen Interesses gewesen ist; daß nicht auch so etwas wie Faszination als wie immer gefühltes oder bewußtes Movens dabei im Spiele war, ein Moment jedenfalls, das sich dann bei den nur noch pauschal behandelten 'modernen' Dichtern des 20. Jh. nicht (mehr) eingestellt zu haben scheint.

Da mag nun doch persönliche Präferenz der wissenschaftlichen Aufgabenstellung in die Quere gekommen sein (erkenntlich nicht nur an der Auswahl der im Textanhang repräsentierten Dichter - aus dem deutschen Bereich Benn, Kaschnitz, Krolow -, sondern z.B. auch in der Charakterisierung des Surrealismus¹).

Aber so einfach ist die vorgenommene Perspektivierung, in der sich die moderne Dichtung des 20. Jh. gewissermaßen als Nachhut der Avantgarde des 19. Jh. präsentiert, nicht beiseite zu tun. Die Legitimationsfiguren Rimbaud und Mallarmé vom Sockel zu stoßen, wird sich niemand so leicht entschließen wollen; die Frage ist nur, inwieweit ihre Schatten reichen oder besser, salopp ausgedrückt, wie weit man mit ihnen auskommt, wenn man sich bestimmten Richtungen, die die Literatur des 20. Jh. in seinen Anfängen bewegt haben, nähert, d.h. Bewegungen zu erfassen und verstehen sich anschickt, die, objektiv ja feststellbar, nachhaltig gewesen sind, die aber auch, subjektiv gesehen, der Faszination auf den literaturgeschichtlich halbwegs versierten Betrachter nicht entbehren. Dabei ist zu bedenken, daß es gar nicht allein um 'Lyrik' mehr geht, vielmehr auch so etwas wie 'künstlerische Existenz' und 'ästhetische Aktion' in einem neuen Sinn bedeutsam werden. Unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten heißt das allerdings dann, daß eine umfassendere Würdigung des weitgehend noch unausgeschöpften, meist nur einseitig behandelten Werks von Alfred Jarry dringlich wird, der im Laufe seines kurzen Lebens

vielleicht am sichtbarsten den 'Übergang' vom 19. zum 20. Jh. vollzogen hat².

0.2 Natürlich ist es längst üblich und in gewisser Weise ja wohl auch problemlos geworden, die fraglichen Bewegungen des 20. Jh. als etwas Neues zu verstehen, als Manifestation von Avantgarden also (die nun zum Teil wieder - ob mit Recht oder Unrecht, soll hier nicht direkt erörtert werden - den Fluchtpunkt für die Beurteilung späterer Entwicklungen abgeben, so z.B. wenn man bestimmte Richtungen der 60er Jahre als "Neo-Avantgarde" bezeichnet³). Aber die Grundsatzfrage nach dem Avantgarde-Charakter jener frühen Veränderungen ist damit, so scheint es, noch nicht vollkommen hinfällig geworden. Gewiß hat der Hinweis auf die Entwicklungen in der Bildenden Kunst einigen Beweiswert, bedenkt man die grundlegende Bedeutung, die sie für das literarische Schaffen eben gerade dort hatte, wo dieses in heutiger Sicht avantgardistisch genannt zu werden pflegt. Dies gilt im besonderen Maße für Rußland, wo die unter dem Sammelbegriff 'Futuristen' zusammengefaßten Dichter fast durchweg auch als Maler hervortraten und eine Gruppe sich direkt als "Kubo-Futuristen" bezeichnete. Aber auch unabhängig von der Frage, wie sich dieser Einfluß konkret ausgewirkt bzw. umgesetzt hat, verlohnt es, sich die Aspekte, unter denen der Avantgarde-Begriff zu sehen ist, zu vergegenwärtigen. Der mit einem gewissen Recht privilegierte Ansatz ist produktionsästhetischer Art und untersucht die historische Veränderung der Herstellung und der Verfahren, wobei die Frage anliegt, wie nationale Entwicklung zu der übergrei-

fenden, in der sich der Prozeß des allgemeinen Fortschritts der Literatur hypostatisch abbilden läßt, in Beziehung zu setzen ist. Nicht, daß bei dieser Perspektive die Ergebnisse der Analyse schon gleich mit aller Deutlichkeit den Avantgarde-Status der betreffenden Werke erwiesen oder bestätigen, ist doch, ganz allgemein gesprochen, nicht immer leicht und verläßlich Maß und Gewicht des 'déjà vu' gegen das revolutionär Neuernde abzuwägen. Der gegebenenfalls in Programmschriften und Manifesten plakatierte Anspruch ist dabei grundsätzlich nur von geringer Hilfe, gilt es doch erst zu prüfen, inwieweit solche Programme in der poetischen Praxis auch verwirklicht werden.

Das geschichtliche oder, besser gesagt, historische Interesse verlangt nun aber nach Ergänzung, die im Ansatz freilich in manchen Verfahrensanalysen stillschweigend enthalten ist. Es ist heute vielfach von den verschiedenen "Bedürfnissituationen" die Rede, auf die die Literatur mit der Entwicklung entsprechender Formen antwortet, ein Begriff, der nun allerdings, nimmt man ihn recht konkret, auf die Avantgarde des beginnenden 20. Jh. nicht recht passen will. Die Rezeption durch das zeitgenössische Publikum war, global gesprochen, so ablehnend, daß man die poetischen Aktionen auch nicht so ohne weiteres im Sinne einer Bedarferweckung deuten mag. Nun liegt es nahe, ja gerade aus einem solchen negativen Befund ein Indiz für den Avantgarde-Charakter der entsprechenden Werke zu gewinnen. Aber es wäre dies doch ein mehr äußerlicher Befund, der im übrigen nur dann überhaupt verschlägt, wenn

der Ablehnung später die Aufnahme folgt; denn wo kein Terrain gewonnen wird, da wird aus dem Avantgardist, wofern er nicht gleich die Flinte ins Korn wirft, bestenfalls so etwas wie ein Reservist, der, u.U. über das Grab hinaus, späterem Einsatz entgegenharret. Nun ist von Bedürfnissituation ja wenigstens dort zu reden, wo sich ganze Schulen bilden und durch die Solidarität ihrer ästhetischen Aktionen gegenüber Frustrationen vonseiten des Publikums zeitweise Resistenz entwickeln. Es kommt dabei zu verselbständigten Entwicklungsprozessen der ästhetischen Produktion, die sich natürlich literarhistorisch rekonstruieren lassen; nur: wenn tatsächlich gilt, daß Produkte, die keinen Absatz finden, tote Materie, Texte also in solchem Fall "Sachen" oder "Artefakte" bleiben, dann steht auch eine solche Rekonstruktion in ihrer Sinnhaftigkeit letztlich unter der Prämisse einer schließlich vollzogenen Aufnahme der Neuentwürfe. Majakovskij hat in seinem Nachruf auf Chlebnikov (gestorben 1922) erklärt: "Chlebnikov ist kein Dichter für den Verbrauch. Ihn kann man nicht lesen. Chlebnikov ist ein Dichter für Produzenten"⁴. Wäre dem so gewesen und müßte man dieses Wort ernster nehmen als es gemeint sein konnte, würde Chlebnikov ganz in den Hintergrund der Avantgarde-Szene treten, und das Interesse an ihm wäre dann allenfalls rein philologischer Natur⁵. Nur die Tatsache, daß Chlebnikov ein Dichter auch für Leser geworden ist, wie begrenzt auch sein Publikum war und ist, rechtfertigt letztlich, ihn in seiner historischen Position zu würdigen. Avantgarde, so läßt sich wenigstens in Bezug auf diesen Fall sagen, erweist sich

oder wird als solche begreifbar erst aus der in der Rezeption gründenden Rückschau, und das heißt zugleich, daß so erst überhaupt die Frage hinreichend in den Blick genommen werden kann, worin ihr historischer Gewinn liegt. Dieser bleibt leer, wo, wie kenntnisreich und scharfsinnig immer, nur die neuen Verfahren entschlüsselt werden, ohne daß dabei deren ästhetischer Ertrag mit bedacht wird. Vielleicht ist es überspitzt oder vorschnell, diese scheinbar paradoxe Bestimmung des post-festum-Charakters der Avantgarde ganz allgemein zu postulieren (sie gäbe immerhin die Möglichkeit an die Hand, den Ausdruck Neo-Avantgarde für die Kunst der 60er Jahre, die ihr Publikum hatte, zu rechtfertigen). So oder so darf gelten, daß auch im besonderen Fall der Avantgarde die Notwendigkeit nicht entkräftet wird, literarische Werke unter 'kommunikativen' Gesichtspunkten zu würdigen. Sie wird hier sogar pointiert durch den Umstand, daß der avantgardistische Text nicht nur (wie viele Werke von Rang, die nicht schon deswegen revolutionär sind) Lesegewohnheiten modifiziert, vielmehr ein 'Grundkonsens' über seine Rezipierbarkeit überhaupt erst erreicht werden muß. Inwieweit diesem Gesichtspunkt Rechnung getragen werden kann, ist ein schwieriges methodisches Problem, zu dem hier nur wenige Bemerkungen gemacht werden können.

0.3 "Simultaneous the continuer of tradition, and the starting point of all types of futurist poetry", hat man Chlebnikov genannt⁶, eine allzu salomonische und im Grunde wenig besagende Charakterisierung, aus der allenfalls abzu-

lesen ist, daß die Forschung zu dem Dichter, den Boris Ejchenbaum einmal den "Meister aller modernen Dichtung" genannt hat⁷, beide Richtungen verfolgt hat. Tradition, das bedeutet hier zum einen den Anschluß an die französischen Wegbereiter des 19. Jh., insbesondere an Mallarmé, hinsichtlich einer Reihe von Grundanschauungen (Selbstmächtigkeit des Wortes in der Dichtung und seine Befreiung von Alltagsbezügen und metaphysischer Befrachtung, Verabsolutierung der Ausdrucksebene, Steuerung der signifiants-Kombination vom Laut bzw. Klang her, usw., bis hin zu symptomatischen Einzelheiten wie der Wertung des Alphabets als größtes Dichtwerk⁸). Tradition meint aber vor allem auch innerhalb Rußlands den engen Zusammenhang von Chlebnikovs Poetik mit der späteren symbolistischen Dichtung und Dichtungstheorie, insbesondere mit den Anschauungen A. Belyjs (etwa im Hinblick auf die Rolle von Synästhetik und Lautmetaphorik, die Gleichsetzung von Sprachschaffen und Mythenschaffen, den vitalistischen Einschlag, usw.⁹). Die Übergänge zwischen Symbolismus und Futurismus seien in einzelnen Bereichen "fließend" oder schwierig zu markieren, wird des öfteren versichert¹⁰. Kein Zweifel: Chlebnikov wäre ein dankbarer Fall für die Untersuchung der einleitend angedeuteten Frage, inwieweit Tradition nur als Voraussetzung in Anspruch genommen, wo sie als Grundmuster weitergeführt wird, welches Gewicht man ihr im Hinblick auf das Innovatorische zuzumessen hat, bzw. welche Überschreitungen als konstitutiv für die Avantgarde anzusehen sind (Häufung bestimmter Verfahren, die einen qualitativen Sprung erzeugt, Verabsolutierungen,

etwa im Zusammenhang mit der 'Bloßlegung des Verfahrens', usw.).

0.4 Von alledem wird im Folgenden nicht viel die Rede sein, und zwar nicht nur im Hinblick auf die Komplexität der skizzierten Fragen, auf die trotz vieler gewonnener Einsichten hinreichend präzise zu antworten noch nicht möglich ist, sondern weil das hier verfolgte Interesse so allgemein gehalten ist, daß das Problem der Traditionsgebundenheit an unmittelbarer Bedeutung verliert. Es geht bei dieser Skizze in erster Linie um den Versuch, den Beitrag Chlebnikovs anhand kurzer Textanalysen unter der in 0.2 herausgestellten Prämisse näher zu bestimmen. Dabei sollen praktischerweise Texte zugrunde gelegt werden, die so beschaffen sind, daß ihre Qualität als Avantgarde-Zeugnisse nicht vorgängig erst geklärt werden muß. Aufgrund der generellen Problematik, die am ausgezeichneten Fall des russischen Dichters erörtert werden soll, erübrigt sich jeder Anspruch, zu einer Gesamtcharakteristik von dessen Werk vorzudringen, ein Unterfangen, das in jedem Fall zum gegenwärtigen Zeitpunkt aussichtslos erscheinen müßte. Dies besagt zugleich, daß die vorgestellten Texte nicht als insgesamt repräsentativ für Chlebnikovs Schaffen angesehen werden dürfen. Sie sind jedoch charakteristisch für bestimmte Konzeptionen und Verfahren, die auch im Hinblick auf den fachlichen Schwerpunkt des Kolloquiums Interesse beanspruchen können.

1.1 Gleich der erste Text, der hier besprochen werden soll, ist den Kennern der modernen russischen Literatur, aber auch vielen Avantgarde-Fans so bekannt, daß man instinktiv zögert, ihn nach vielen Vorstellungen, auch im deutschsprachigen Raum, erneut zu präsentieren (Übersetzungen der Werke Chlebnikovs wie überhaupt die Beschäftigung mit ihm haben in Westeuropa allerdings praktisch erst mit den 60er Jahren begonnen). Es handelt sich um die berühmte "Beschwörung durch Lachen" (Zakl-jatie smechem), für deren Berücksichtigung, rein äußerlich gesehen, mehrere Gründe sprechen.

a) Der Text gehört zu den frühesten Werken Chlebnikovs. Er erschien im Almanach Studio der Impressionisten¹¹, einer Sammlung, die im Februar 1910 von dem Maler und Kunstkritiker N. Kul'bin herausgegeben wurde, der selbst einen Essay über "Freie Kunst als Grundlage des Lebens" beisteuerte. Zwei Monate später folgte mit Sadok sudej (je nachdem "Eine Falle für Richter" oder auch "Behälter [genauer: 'Aufbewahrungsort für Kleintiere, auch Fische'] der Richter"; der Titel stammt von Chlebnikov) die erste selbständige Sammlung futuristischer Texte. Die "Beschwörung" ist mit Sicherheit vor 1910 entstanden. Eine "Variante" oder - wahrscheinlicher - Vorstufe dazu (abgedruckt in den 1914 von D. Burljuk herausgegebenen Tvo-renija 1906-1908 ['Schöpfungen'] Chlebnikovs) enthält sämtliche Verse der "Beschwörung" (geringfügige Abweichung in V.3, sowie in V.5 u. 6), jedoch über den wesentlich umfangreicheren Text verstreut, vgl. die Gesamtausgabe Bd. 2, Sobranie socinenij I, Nachdruck München 1968, S. 302. Die Titel der dt. Übertragungen dieses Textes von O. Pastior ("Allerleilach") und P. Urban ("Lach-Alle") in Werke I, S. 24f. beruhen auf einer mir nicht verständlichen Lesart des Originaltitels bei P. Urban (I, 395): "vsemiri" (russ. vse = 'all-') statt "vremiri (sme juščies-ja)", das als Bildung zu vremja 'Zeit' ja durchaus für Chlebnikov charakteristisch ist. A. M. Ripellino (Poesie di Chlebnikov, Torino 1968, S. 179) datiert die "Beschwörung" ohne Kommentar auf 1908.

b) Die "Beschwörung durch Lachen" ist das erste Beispiel für den futuristischen Slogan "Das Wort als solches". So ist auch in dem von A. Kručenyč und Chlebnikov unterzeichneten Manifest von 1913, das diesen Slogan später als Titel enthielt, die Aussage: "Von nun an konnte ein

Werk aus einem einzigen Wort bestehen" (Hervorhebung im Text; vgl. II,115) auf dieses Frühwerk Chlebnikovs zu beziehen. Der Essayist Čukovskij sieht in ihm den Beginn des Futurismus¹².

c) Das Werk hat den besonderen Beifall der futuristischen Mitstreiter gefunden. Majakovskij hat es regelmäßig auf seinen Rezitationstourneen vorgetragen. Auch Chlebnikov selbst scheint ihm besondere Bedeutung zugemessen zu haben; jedenfalls führt er es in zwei biographischen Notizen (von ca. 1914) zusammen mit nur ganz wenigen anderen Texten auf (vgl. II,415,416). In dem Vorwort von 1919 zur (nicht zustande gekommenen) ersten Chlebnikov-Ausgabe sagt der Autor, daß in der "Beschwörung durch Lachen" (wie auch in den Gedichten "Das Heupferdchen" und "Bobobi") "Knoten der Zukunft (waren)" (II,10).

Es gibt mehrere deutsche Übersetzungen, die mit zwei Ausnahmen (H.M. Enzensberger und R. Fieguth) alle auf die Initiative von P. Urban zurückgehen, der für seine deutsche Edition mehrere deutsche Schriftsteller, die seiner Einschätzung nach "ein Verhältnis zu Chlebnikov hätten haben müssen", bat, aufgrund von zur Verfügung gestellten Materialien (Transkription, Rohübersetzung, sprachliche Erläuterung) eine Version anzufertigen (vgl. dazu II, 603ff sowie I,394f). Es ist klar, daß in Anbetracht der Besonderheiten der Sprachgestaltung eine deutsche Wiedergabe mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Gleichwohl vermag wenigstens in unserem Zusammenhang auch die Übertragung eine ungefähre Vorstellung von der Eigenart des Textes zu vermitteln. Anmerkungen zum sprachlichen Verständnis des Originals gibt im übrigen P. Urban (I,394f).

Die folgend wiedergegebene Übersetzung ist eine Bearbeitung der Version, die R. Fieguth für die Texte der russischen Formalisten II im Zusammenhang mit der Übertragung des Chlebnikov-Essays von R. Jakobson von 1919/21 angefertigt hat¹³. Sie macht auch im deutschen Text sichtbar, wo die Wortneuschöpfungen des Originals auftreten.

Zakl'jatie smečom¹⁴

- 0, rassméjtes', smečačí!
2 0, zasméjtes', smečačí!

Čto smejútsja sméchami, čto smejánstvujut smejár'no,
 4 O, zasméjtes' usmejár'no!
 O rassmešišč nadsmejár'nych - smeč usméjnych

6 O, issméjsja rassmejár'no smeč nadsméjnych
 smečačéj!
 smejačéj!

Sméjevo, sméjevo,
 8 Usméj, osméj, smešiki, sméšiki,
 Smejúnčiki, smejúňčiki.
 10 O, rassméjtes', smečačí!
 O, zasméjtes', smečačí!

Beschwörung durch Lachen

Oh, lacht auf, ihr Lacherer!
 2 O, lacht los, ihr Lacherer!
 Die mit Gelächter lachen, die lachal lachantern,
 4 Oh, lacht los lächerl!
 Oh, Entlacher überlachaler, Lachen lächiger Lacherer!
 6 Oh, vorauslach dich auflachal, Lachen überlächiger
 Lacherer!

Lacherei, Lacherei,
 8 Lächerle, verlächle, Lächeleien, Lächeleien,
 Lachelanten, Lachelanten.
 10 Oh, lacht auf, ihr Lacherer!
 Oh, lacht los, ihr Lacherer

1.1.1 Das Verfahren, das diesem Text seine Grundstruktur gibt, ist charakteristisch für Chlebnikovs Sprachschaffen. Es besteht darin, daß eine einheitliche "Wurzel" in verschiedenen lexikalischen und morphologischen Möglichkeiten entfaltet wird, wobei es im vorliegenden Fall um die Wurzel smech- ('lach-') geht. Der 'paradigmatische Durchlauf' benützt dabei nicht nur gebräuchliche Wörter des Russischen, sondern verwendet auch Wortneubildungen, die bei Chlebnikov keineswegs bloße Spielerei, sondern, wie das gesamte Verfahren, Ausdruck eines spezifischen Sprachdenkens sind, wie es zwar auch manchen anderen

Futuristen, in besonders ausgeprägter Form jedoch Chlebnikov zu eigen ist. Es kann hier nur andeutungsweise umrissen werden. Die in unserem und in vielen anderen Texten Chlebnikovs zu beobachtende Hypothese der Ausdrucksform des Sprachzeichens, d.h. seiner sinnlichen Komponenten in Gestalt des Klangs oder auch der Schrift, entspringt dem generellen Bestreben, nicht nur die semantischen Korrelate und damit auch ihre syntagmatische Organisation aus den Verschleifungen des 'automatisierten' Alltagsgebrauchs zu befreien, sondern zugleich die feste Zuordnung zwischen Ausdrucks- und Inhaltsform in der Weise zu lockern oder zu lösen, daß der Klang für die Artikulation neuer, aber freilich kaum klar bestimmbarer, nur im sinnlichen Anreiz erfahrbarer Inhalte verfügbar wird. Es spiegelt sich in diesem Bestreben der von Chlebnikov auf vielerlei Weise betriebene Versuch, eine "Ursprache" zu konstruieren, deren kategoriales Potential nicht auf Kommunikationslogik abgerichtet ist, sondern kosmische Gesetzmäßigkeiten abbildet, die in entsprechender Sprachgestaltung fühlbar gemacht werden können¹⁵. Wortschöpfung ist für Chlebnikov "das Aufreißen des sprachlichen Schweigens, der taubstummen Sprachschichten" (II,327), und das heißt nicht nur, daß die Lautform der Wörter auf die unterschiedlichste Weise verformt, sondern bisweilen auch gänzlich neu entworfen wird unter der Prämisse, daß in den einzelnen Buchstaben "Weisheiten" oder "Wahrheiten" enthalten sind ("wir verstehen sie einstweilen noch nicht" II, 316, 321). Aber auch da, wo die Gestalt des Einzelwortes respektiert wird, unterliegt dieses der schöpferischen Verfügung, die es entweder in ein neues

Paradigma einführt, das nach Ähnlichkeit und Gleichheit von repräsentativen Ausdruckelementen eingerichtet ist, oder es in neue und seltsame syntagmatische Beziehungen versetzt. Im Gegensatz zur symbolistischen Korrespondenztheorie geht es hier nicht eigentlich um 'metaphysische' Metaphorik, sondern um die erst in der Zukunft zu vollendende Konstruktion einer Sprache des "neuen Sehens", d.h. der sprachlich nicht mehr abstrakt vermittelten, sondern in ihr sich darstellenden Lebensunmittelbarkeit.

Muster solcher Sprachgestaltung und -verwendung liefern die verschiedenen historischen Formen der zaum'- (d.h. 'Übersinn') Sprache, die nicht im Dienste kognitiver Verständlichkeit steht, sondern in dieser Hinsicht unverständliche, jenseits des Verstandes liegende und nur erfühlbare Inhalte vermittelt, wie z.B. Gebets- und Beschwörungsformeln, besondere Kultsprachen, Glossolalie, aber auch bestimmte Kinderverse u.ä.¹⁶.

1.1.2 Ich will hier zunächst abbrechen, denn die Frage, die wir uns vorlegen müssen, läßt sich schon jetzt klar formulieren. Es geht schlicht darum, welche Bedeutung diesem Programm für ein Verständnis der entsprechenden Texte zuzumessen ist, wenn mit "Verständnis" nicht die über den Text vermittelte Einsicht in dieses Programm gemeint sein kann, die nur dem 'Beobachter' zuteil wird, sondern die ästhetische Rezeption auf der Objektebene, die von der besonderen Gestaltung des gegebenen Textes ausgeht und sich nur dann vollziehen wird, wenn diese

Gestaltung selbst aufgrund der in ihr angelegten Qualitäten dazu Anreiz gibt. Bloße Unverständlichkeit, das hat auch Chlebnikov gesehen, bedeutet noch nicht poetische Qualität; deswegen gilt für "unverständliche Gedichte" die Bedingung: "Sie müssen gut sein, sie müssen echt sein" (II, 317). Aber (Chlebnikov macht dazu keine weiteren Ausführungen): was ist "gut", was ist "echt"? Was ist "gut" an der "Beschwörung durch Lachen"? Daß der Rezipient durch die "Bloßlegung des Verfahrens", d.h. also hier die Entfaltung der thematischen Wurzel 'lach-' gleichsam am Schaffensprozeß selbst als Erlebender beteiligt würde¹⁷? Aber diese Beteiligung ist nicht für sich selbst schon eine hinreichende ästhetische Kategorie, zumal die Einsicht in das Machen ja keineswegs restlos gewährt, vielmehr im vorliegenden Fall in einer eher trivialen Weise nur vermittelt wird: erkenntlich ist lediglich das paradigmatische Verfahren der "Wurzel"-Entfaltung als solches, während in die syntagmatische Organisation sowohl wie in die jeweilige Art der Neubildung nicht ohne weiteres Einsicht zu gelangen ist. Wenn aber eine solche Einsicht nicht gewährt wird, erscheint die Anordnung willkürlich, und diese Willkürlichkeit läßt dann auch kaum noch eine harmlose Freude am bloßen Spiel, am Jonglieren mit dem Wortmaterial aufkommen, da der Prozedur sozusagen kein Risiko anhaftet und sie als 'Kunst'-Fertigkeit nicht durchschaubar wird.

1.1.3 Nun hat die "Beschwörung", wie schon erwähnt, tatsächlich Gefallen gefunden. Wir wollen deshalb versu-

chen, den Text daraufhin zu befragen, welche Voraussetzungen für eine erfolgreiche Rezeption in ihm enthalten sind. Es ist dies ein nicht ganz leichtes Unterfangen, denn wenn gewiß die heutige Betrachtung von der Erfahrung und der Vertrautheit mit neueren Formen experimenteller Dichtung profitieren kann, so bleibt auch heute noch etwas von der charakteristischen Befremdlichkeit erhalten, die der avantgardistische Text seinerzeit erzeugen mußte. Gedichte mit nur einem Lexem, das mehrfach abgewandelt wird, sind, hier ist das Manifest von 1913 "Das Wort als solches" sicherlich im Recht (vgl. oben), vor Chlebnikov nicht verfaßt worden (und zumal nicht unter Einschluß von Wortneubildungen). Das, was man in der Rhetorik Paregmenon (Ableitung) nennt, ist eben eine jener Ausdrucksfiguren des rhetorischen Ornaments, die zur absoluten Konstituente eines literarischen Gesamttextes zu erheben nur im Gefolge epatistischer Sprachgebärde unternommen werden konnte. Man kann es ja ruhig sagen: eine solch potenzierte Wiederholung, die einem Auf-der-Stelle-Treten gleichzukommen scheint, ist auch heute noch so eingängig nicht, kann auch heute noch Überdruß erzeugen, und dabei ist die "Beschwörung durch Lachen" noch das weitaus kürzeste in der Serie der "Wurzel"-Gedichte Chlebnikovs. Hinzu kommt, daß der Text zwar die lexematische Wiederholung z.T. syntaktisch organisiert, diese Organisation jedoch nicht immer mit letzter Sicherheit zu bestimmen ist. So läßt sich in V.3 Что als Relativpronomen 'die', als Fragepronomen 'was' und eventuell auch als Konjunktion 'daß' verstehen, und je nachdem ist die Aussage direkt an die "La-

cherer" gerichtet oder sie nimmt diese nur als Referenz (die hier gewählte Wiedergabe "Die... lachen" soll den umgangssprachlichen Charakter des relativ verwendeten čto zum Ausdruck bringen, der im übrigen auch für die Bildung smechač (V.1 und 2) gilt). Unklar ist des Weiteren in V.7 smejevo (auch wenn man ganz außer Betracht läßt, daß die Originalausgabe zweimal smejvo bietet, was jedoch ein Druckfehler sein kann¹⁸): Ist es als Neubildung Substantiv (so Majakovskij) oder Adverb? Und wie verhalten sich die Imperative in V.8 in der 2. Person Singular zu den nachfolgenden Substantiven im Plural, sind dies Ableitungen von smeški 'Lächeln' oder Nomina agentis?

Nun sind solche Ambivalenzen der Zuordnung zum damaligen Zeitpunkt keine absolute Neuheit mehr und zumindest bei Mallarmé des öfteren anzutreffen. Aber ein charakteristischer Unterschied ist doch zu erkennen: Wo bei Mallarmé die Eindeutigkeit der syntaktischen Beziehung preisgegeben wurde, trat an ihre Stelle ein Potential von Beziehbarkeiten, das aus der Unterschiedlichkeit der zahlreich gebotenen semantischen Einheiten seine Möglichkeiten gewann. Aber gerade diese Voraussetzung entfällt nun bei einem Wurzelgedicht weitgehend, und es scheint, als ob die Organisation der Bedeutungseinheiten vielfach durch die Leere der lexematischen Gesamttautologie blockiert oder im Ansatz gleichsam in ihr zersetzt würde.

1.1.4 Es kann auch hier freilich nur skizziert und mit der gebotenen Vorsicht angedeutet werden, welche Wir-

kungsqualitäten in unserem Text angelegt scheinen. Ausgangspunkt ist das allgemeine Wahrnehmungsprinzip, demzufolge die Wiederholung des Gleichen die Aufmerksamkeit auf die Variablen konzentriert und diese dadurch aktualisiert¹⁹. Aber es ist dieses Prinzip nicht allein auf die Opposition gleichbleibende Wurzel smech-('lach-') vs. wechselnde Affixbildungen zu beziehen, sondern in einem allgemeineren und umfassenderen Sinn geltend zu machen, insofern die organisatorische Gestaltung des Textes insgesamt in ein dialektisches Verhältnis zur Wiederholung des Themaworts gesetzt ist. Zunächst ist global festzustellen, daß sich Anfang und Ende (V.1-2, 10-11) gleichlautend entsprechen, während sich ein Mittelteil, allerdings in unterschiedlicher Ausdehnung, davon abhebt. Dieser Kontrast stellt sich auf verschiedenen Ebenen dar:

a) Der Adressat der Aufforderung ist in je drei Versen zu Anfang (V.1,2,4) und am Ende (V.9,10,11) eine Gemeinschaft von 'Lachbolden', während im Mittelteil das Lachen selbst im Sinne einer metonymischen Konzentration apostrophiert wird (V.5,6,8). Mehrzahl und Einzahl bzw. Menge und Einzelelement, menschliches Wesen und belebte materielle Entäußerung stehen sich hier gegenüber bzw. lösen sich ab.

b) Die Sprechhandlung des aussagenden Subjekts ist im wesentlichen in zweifacher Ausprägung gegeben: in der Aufforderung (V.1-2 bzw. 10-11, sowie in V.4,6,8) und im bloßen Anruf (V.5,9 und wohl auch 7)²⁰, so daß sich

hier, innerhalb der semiotischen Kategorie des 'Appells', (propositionaler) Sprechakt und reiner Äußerungsakt bzw. Einwirkung und bloße Einstellung gegenüberstehen und im Mittelteil abwechseln. Dabei wird quer zu diesem Gegensatz, aber innerhalb der gleichen Kategorie des Appells eine Opposition von Emphase und Verhaltenheit sichtbar (An-/Abwesenheit der Interjektion o), durch welche sich die erste Hälfte des Mittelteils von der zweiten unterscheidet (V.4,5,6 vs. V.7,8,9). Das Aussagesubjekt präsentiert sich somit in unterschiedlichen Einstellungsmodi: Interjektion und Imperativ indizieren zu Anfang und zu Ende eine affektische Grundeinstellung, die jedoch im Mittelteil durch den Wechsel von selbständiger Apostrophe und Imperativ einerseits und Emphase und Verhaltenheit andererseits dynamisiert wird.

c) Die besondere Bewegung, die den Mittelteil des Gedichts charakterisiert, kommt auch im Zusammenhang mit der Verteilung der 'Basiskonstituenten' auf der Ebene der Versgestaltung zum Ausdruck. Während in V.1-2 Imperativ und Vokativ ohne Zusätze vereint sind, zeigt V. 3 ansatzweise (in syntaktisch unselbständiger Form) eine erste Expansion durch die nähere Bestimmung von Lachhandlung und Lacher. In V.4 tritt sodann der Imperativ in einfacher (adverbieller), in V.5 der Vokativ in durch Genetivattribut und Apposition gesteigerter Erweiterung auf, während V.6 eine Synthese aus V.4 und V.5 darstellt. Das Versvolumen ist dementsprechend (von V.3 abgesehen) zur Mitte des Textes hin angewachsen; es verringert sich nun

wieder gegen Ende zu, wobei die Expansion der zwei Basis-konstituenten auf die Stufe der einfachen Wiederholung zurückgenommen erscheint (V.7,8,9).

d) Auch der Einsatz der Neologismen entspricht dieser übergreifenden Disposition. Zwar gehört smechači in V.1-2 dazu, wenngleich nichts allzu Befremdliches an dieser, vornehmlich in der Umgangssprache produktiven Suffixbildung ist. Aber erst mit V.4 beginnend und dann in größerem Umfang in V.5 und 6 werden die Neubildungen qualitativ gewichtiger, weil ungewöhnlicher, und, in V.5 und 6, dann auch quantitativ bedeutsamer, um schließlich gegen Ende zuerst quantitativ (V.7) dann qualitativ abzunehmen.

Im Anschluß an die vorherigen Ermittlungen läßt sich das Auftreten der Neologismen somit funktional bestimmen, und zwar als eine im dynamischen Höhepunkt des expressiven Hervortretens des Subjekts erzeugte sprachliche Überentäußerung, die nun durchaus in dem Chlebnikov-Sklovskijschen Sinne als Faszinosum der zaum' begriffen werden kann und zwar allein deshalb, weil es der Organisation des Textes selbst entspringt. Die zaum' ist hier gewiß, um den formalistischen Ausdruck zu gebrauchen, als Konstruktion "entblößt", weil nicht durch einen äußeren Zusammenhang motiviert, in dem sie auch in der traditionellen Literatur auftreten konnte; aber sie ist immanent motiviert durch eine Inszenierung, die, gewiß, in der Wurzelparadigmatik eine Bedingung ihrer Möglichkeit hat, aber sich gleichsam aus sich selbst heraus entwickelt.

Und so wird man vielleicht plausibel machen können, warum dieser Text Chancen hat, Rezeption anzureizen und zu binden. Er läßt sich lesen als eine mythische Modellsituation. Diese wird faßbar einmal am thematischen Gegenstand, dem Lachen, das hier, worauf der Titel ja schon hinweist, nicht als spontane Alltagsreaktion erscheint, sondern in seiner Potenzierung und Übersteigerung die Lenkung durch eine nicht mehr kontrollierbare Instanz anzeigt und dadurch eine schwer auslotbare Tiefendimension erhält. In diesem Zusammenhang ist auf die Besonderheit der Aufforderung zum Lachen hinzuweisen; "sei spontan!", sagen die Sprechakttheoretiker, ist kein konsistenter, ist ein unsinniger Sprechakt, und wenn man auch gelegentlich sagt "lach doch mal", so ist doch sofort klar, daß diese Redeweise nicht das Geringste mit dem Imperativ des Gedichts zu tun hat, der das Lachen ja nicht nur beschwörend gebietet, sondern auch auf dem Höhepunkt (V.6) das Lachen selbst beschwört. Das implizierte Subjekt dieses Redeaktes wird somit der Erfahrungswelt enthoben, gibt aber durch die "symptomatischen" Sprachzeichen (im Bühlerschen Sinne) immerhin soviel von sich preis, daß dem Rezipienten Anreiz zu wechselndem Konkretisationsspiel gegeben wird. Dieses wird sich vergebens um reale Verdinglichungen bemühen, sich vielmehr von der sinnlich erfahrbaren Intensität und Dynamik dieses Sprachgestus anregen lassen, dessen Parallelismen ebenso die Beklemmung ritueller Insistenz vermitteln, wie die einschneidende Veränderung des Versrhythmus nach dem 'Höhepunkt' (d.h. ab V.7 sméjevo sméjevo)²¹ einen 'Ge-

fühlseinbruch', ein Moment der Verunsicherung oder Resignation aufscheinen läßt, das im Abgang (V.10-11) gebannt ist.

1.1.5 Versuchen wir, ein vorläufiges Fazit zu ziehen. Der für Avantgarde-Dichtung charakteristische Sprung gegenüber der Tradition läßt sich in der hier im Vordergrund stehenden Perspektive der 'poetischen Kommunikation' unter Bezug auf unser Textbeispiel in mehrfacher Weise bestimmen. Es gilt im vorliegenden Zusammenhang sicherlich auch der generelle, auch aus anderen Gattungen bekannte Umstand, daß die zur Schau gestellte Produktion einen tiefen Einschnitt in die ästhetische Erwartungshaltung bedeutete. Die Künstlichkeit in ihrem ästhetischen Ertrag zu fassen, setzt eine neue Sensibilität voraus, die (wenn ich mich nicht täusche) auch bei Mallarmé nicht in dieser Weise gefordert war. Sagen wir lieber: die Entwicklung einer neuen Sensibilität, denn sie muß in irgendeiner Weise, wenn auch nur im Ansatz, vermittelt werden. Dies kann dadurch geschehen, daß Qualitäten der Gestaltung zum Anreiz geboten werden, die die Künstlichkeit nach der Seite hin abstützen, von der aus sie nicht als Simulierung noch als bloße Fertigkeit erscheint und jeglicher Unverbindlichkeit enthoben wird. Die "Beschwörung" trägt ihre Künstlichkeit zu Gesicht, aber diese verliert, versucht man nur, das äußere Erscheinungsbild zu durchdringen, ihre Willkürlichkeit, indem sie sich motiviert (inwiefern dies auch für die spezifische Form der Neubildungen gilt, die hier nur in ihrem generellen Aspekt gewür-

digst wurden, wäre zu prüfen). Gewiß ist die Motivierung, ist die Dialektik der Bewegungen, die in den Versen aufgebaut wird, zu einem guten Teil hinter der Fassade der lexematischen Monotonie verborgen; nur in der Expressivität der Sprechakte und der Insistenz des Anrufs wird etwas von ihr unmittelbar faßbar. Aber auch dies, so scheint der Text zu bedeuten, ist eine neue Modalität der lyrischen Aussage: Der Urheber des Gedichts, hier nun verstanden als vom Rezipienten aus vielfältigen Aussageindizien gewonnenes semiotisches Konstrukt, unterstellt sich gleichsam der Sprache, die er als rätselhaft selbstmächtig erfährt. Nur in Umrissen vermag er daher unter diesem Vorgebot zu veranschaulichen, worin eine der tiefgreifenden Dimensionen dieser Selbstmächtigkeit wirksam wird. Es ist, wenn unsere Beobachtungen einige Plausibilität beanspruchen können, die mythische, die als solche frei von jeder raunenden Metaphysik gedacht werden muß, nur lediglich Bezug hat zu den Bereichen menschlicher Existenz, die sich ganz oder weitgehend der Verfügung im Handeln entziehen. Es scheint jedenfalls kein Zufall zu sein, daß in den vergleichbaren Gedichten Chlebnikovs vorzugsweise "Wurzeln" thematisiert werden, die deutlich in diese Richtung tendieren: "lieb-" (wie "lach-" mehrmals dargestellt), "vermög-/macht-". Welche konkreten Bezüge speziell zum Lachgedicht mitzudenken sind, ist noch kaum erforscht. A.M. Ripellino hat auf die Allegorie des Lachens im letzten größeren Werk Chlebnikovs Zangezi aufmerksam gemacht und im übrigen (ohne nähere Erläuterung) auf eine Zarathustra-Stelle als Ausgangspunkt hin-

gewiesen²². Die Frage kann hier nicht weiter verfolgt werden.

*

2.1 Die Zurückstufung der inhaltlichen Aussage, so war bei der Besprechung des ersten Textes angedeutet worden, verlangt nach Kompensation, soll die Vollzugsmöglichkeit 'poetischer Kommunikation' nicht im Bestand gefährdet werden. Es ist dies gewiß keine extravagante Grundannahme. Schon die Formalisten, von denen einige in der Anfangsphase die bei den Futuristen beobachtete Hypostase der Ausdrucksebene des Klangs und die damit postulierte zaun' zum Kennzeichen poetischer Sprache machen wollten, haben bald eingesehen, daß in solchen Fällen die Sprachlichkeit des Gedichts u.U. beeinträchtigt wird²³. Aber sehen wir uns zunächst einen weiteren Text von Chlebnikov an:

Gewitter im Monat AU

- Pupupopo! Das ist der Donner.
- 2 Gam gra gra rapp rapp.
 Pi-pipisi. Das ist er.
- 4 Baj gsogsisisi. Blitzezucken.
 Wejgsogsiwa. Das bist du.
- 6 Goga, gago - das erhabne Donnergrollen.
 Gago, goga!
- 8 Ssch. Ssch.
 Mn! Mn! Mn!
- 10 Me - momomuna. Alles blaut.
 Moa, moa,
- 12 mia sswu.
 Wej waj ewu! Das ist der Sturm.
- 14 Wsi sozern. We-zerzi,
 wrawra, wrawra!

- 16 Wrapp! Wrapp! Wrapp!
 Gull gulgota. Das ist das Rollen des Rollens.
 18 Gugoga. Gak. Gakri.
 Wuwa wewo. Kreise der Ringe.
 20 Zirzizi!

Der Text ist 1919-21 geschrieben, aber seiner Anlage nach auch für die frühe Schaffensperiode charakteristisch; nach dem Zeugnis Raoul Hausmanns jedenfalls ließ Kandinsky im Cabaret Voltaire in Zürich 1916 "Phoneme von Chlebnikov in Gegenwart von Hugo Ball vortragen" - welche, ist unbekannt und nicht mehr zu klären²⁴. - Die Übersetzung (von Rosemarie Ziegler; I, 64) ist hier verhältnismäßig problemlos, denn es waren lediglich die angefügten Prädikationen bzw. Benennungsakte zu übertragen, während sie sich bei den Lautkomplexen mit der bloßen Transkription des Originaltextes (die hier nicht ganz exakt erfolgt ist²⁵) begnügen konnte.

2.1.1 Die Analyse des Gedichts hat sich in erster Linie mit der Lautschrift zu beschäftigen, die hier das zaum'-Konzept von einer anderen Seite verdeutlicht, von der oben bei dem kurzen Aufriß von Chlebnikovs Sprachschaffen die Rede war. Die fraglichen Lautformen sind hier ohne Bezug zu den russischen Wörtern, mit denen Donner, Blitz usw. bezeichnet werden und auch an andere Lautformen russischer Lexeme nicht anschließbar. Sie sind andererseits auch nicht vollkommen ad hoc gebildet, denn Chlebnikov hat in einer ganzen Reihe von Texten eine Semantik des Alphabets zu begründen versucht, die sich bald am Inhalt ihm prägnant erscheinender Vokabeln mit gleichem Anfangsbuchstaben orientiert, bald in nicht einsehbarer Weise entworfen wird und das generative Muster für Neubildungen abgeben sollte. So ist z.B. m- des öfteren im Zusammenhang mit 'blau' anzutreffen, wofür nicht nur der

obige Text Beispiele liefert (vgl. V.10 und vielleicht noch 11 und 12), sondern etwa eine (nicht datierbare) "Lautschrift" ("m = blaue Farbe", I,59) und zwei weitere von 1922, wo MAM EAMI oder Miwea-a 'Himmel' bedeutet, Mimomaja 'Blau der Husaren', (I,73), usw. Allerdings gilt diese Einheitlichkeit keineswegs durchgehend. Doch auch eine eventuell systematische Verwendung einer solchen Laut- oder Buchstabensemantik ändert nichts an der Tatsache, daß diese Namensschöpfung ebenso willkürlich bleibt, wie es das zugrunde gelegte Muster selbst ist. Willkürlichkeit, die nicht lediglich ein Oberflächenphänomen ist, überschreitet aber theoretisch bei ästhetischer Sprachgestaltung eine kritische Grenze, hinter der sie in doppelter Weise sinnlos zu werden droht: einmal als ästhetisches, sodann aber auch als sprachliches Faktum: wenn der sinnlichen Komponente der Ausdrucksebene kein zumindest im Kern konventionalisiertes inhaltliches Korrelat mehr zugeordnet werden kann, tendiert sie in Richtung anderer Künste, als Laut zur Musik, als Schrift zur Malerei, ohne diese Künste jedoch zu erreichen, denn im ersten Fall ist sie "defekte Musik"²⁶, im anderen bestenfalls Ornament.

Da erzeugt auch die explizite Zuweisung von Inhalten, wie sie im "Gewitter" erfolgt, nicht viel Interesse. Lediglich dort, wo referentielle Schatten auftauchen (wo z.B. Lautnachahmung im Spiele ist), gewinnt dieses Verfahren einige Eindringlichkeit, allerdings, so mag auch hier gelten, unter der Voraussetzung entsprechender kontextueller Einbettung²⁷.

2.2 Es ist nun kein Zufall, daß Chlebnikov so gut wie keinen einzigen Text verfaßt hat, der nur Klangkombinationen enthielte, im Gegensatz z.B. zu A. Krucenyh (der ebenfalls im Cabaret Voltaire bekannt war). Aber auch die bloßen Benennungen, die im obigen Text hinzugefügt werden, sind nicht rein serieller Natur. Sie tragen bei zur Entfaltung des im Titel genannten Themas, ohne gänzlich darin aufzugehen, wie an V.5, der durch die Ähnlichkeit der Lautform mit V.4 verbunden erscheint, ("Das bist Du") oder auch in V.19 ("Kreise der Ringe") ersichtlich wird. Freilich wird hier die Grenze der Sprachlichkeit zumindest in den Blick gerückt; die Gestaltungsqualitäten sind jedenfalls, auch ohne daß wir hier in eine eingehendere Analyse eintreten, mit denen, die in der "Beschwörung durch Lachen" zu erkennen waren, nicht gleichzusetzen. Dort war die Entgrenzung der sprachlichen Möglichkeiten, bei scheinbar paradoxer Begrenzung der Wurzel-Thematik, durch die Aussage, der sie unterstellt blieb, diesseits der kritischen Grenze gehalten worden. In dem Maße aber, wie eine solche Aussage, eine fundierende Illokution preisgegeben wird, gerät, so scheint es fürs erste, das Produkt ins ästhetische Niemandsland. Das Vorfeld dieser Zone hat Chlebnikov weidlich beachert, und es wäre an verschiedenen Beispielen zu zeigen, welche eindrucksvollen Ergebnisse er bisweilen dabei erzielte (vgl. aus der Lautschrift "Feiertag der Arbeit" von 1922 ausschnittsweise: "Leli lili - der Faulbeerschnee über einem Gewehr (...), Si-e-egsoj - Handschrift des Schwurs (...), Miopioppi - Glanz der Augen

grauer Heere", I,73). Dem reinen Lautgedicht jedoch bleibt grundsätzlich die ästhetische Qualität eines je besonderen Laut-Textes versagt. Wenn Kručenyčs Komposition dyr bul ščyl / ubeščur / skum / vy sobu / r l ez vor ähnlichen Erzeugnissen einige Berühmtheit erlangte, dann nicht wegen ihres besonderen ästhetischen Werts, sondern aus äußeren Gründen: Kručenyč hatte später auf dieses Gedicht mit der Bemerkung hingewiesen, daß es russischer sei als die gesamte Dichtung Puškins, worauf es von Kritikern immer wieder zitiert wurde²⁸. Daß, wie K. Malevič an M. Matjušin 1913 schrieb, auch die zaum' "Gesetz, Konstruktion und Sinn besitzt"²⁹ - dies war am bloßen Lautgedicht gerade nicht mehr zu erweisen.

2.3 Es ist dennoch damit nicht alles zu dieser Grenzfrage gesagt, und sie wird noch einmal aufzugreifen sein. Vorher ist es erforderlich, wenigstens pauschal von einem weiteren Schaffensbereich Chlebnikovs zu sprechen, auf den schon kurz hingewiesen wurde. Die Beschäftigung mit einer Ursprache, die stetige Bemühung, eine "Sternensprache" zu entwerfen, verlaufen nicht immer im Rahmen herkömmlicher poetischer Aussage, wie immer diese im Verlauf des 19. Jh. erweitert wurde. Es geht hier auch weder um die Gattung des poème en prose, noch auch (obwohl hier in einzelnen Fällen Vergleichsmöglichkeiten zu bestehen scheinen) um die in ihrem ästhetischen Status immer wieder neu zu befragende Prosa von der Art etwa von Heines Reisebildern, sondern um die in vielen Schriften in Form von Abhandlungen, theoretischen Ent-

würfen usw. niedergelegte 'Forschungstätigkeit' auf verschiedenen Sachgebieten. So hat Chlebnikov (der ein Mathematik- und Biologie-Studium begonnen hatte) etwa chronologische Gesetzmäßigkeiten der Geschichte ermittelt; in der "Neuen Lehre vom Krieg" soll z.B. aufgezeigt werden, "daß sich Seeschlachten in 317 Jahren oder deren Vielfachen: in $317 \times 1, 2, 3, 4, 5, 6$ wiederholen" bzw. "wie sich verschiedene Völker im Zeitraum von 317 Jahren und deren Vielfachen in der Seeherrschaft ablösen" (II, 187); über die theoretische Beschäftigung mit der Zeit geben viele und ganz unterschiedliche Texte Auskunft (berühmt wurde Chlebnikovs 1912 angestellte Berechnung des Untergangs eines mächtigen Staates für 1917). Diese Beschäftigung ist nicht ironisch, als Persiflage etwa auf die nichtwissende Wissenschaft, zu verstehen, sondern sie ist in einem noch näher zu bestimmenden Sinne ernstgemeint, genauso ernst jedenfalls wie die Betrachtungen über "Das Radio der Zukunft" (in denen sich richtig Vorausgesehenes mit Phantastischem mischt, II, 270) oder wie der utopische Entwurf "Wir sind die Häuser, wir sind die Straßenbauer" (der auf der Ebene des futuristischen 'Urbanismus' liegt), in dem "Häuser-Pappeln", "Häuser-Häute", "Häuser-Haare", "Haus-Trompeten" als Bauwerke der Zukunft beschrieben werden (II, 240); genauso ernst, fügen wir hinzu, wie das öffentliche Auftreten Chlebnikovs, der den Zuhörern seines Vortrags an der Universität Roter Stern in Charkov (1920) erklärte ("Es ist wahr, ich habe sie auf verfeinerte Weise gefoltert"), er sei "Marx im Quadrat",

Überschreitungen, Chlebnikovs Biographie zeugt davon, ein hoher Preis zu zahlen ist. Es ist ein Avantgardismus auch im Chlebnikov'schen Sinne: die Antizipation einer utopischen Zukunft.

3. Vergegenwärtigt man sich diesen Aspekt, so wird man der allzu kategorischen Grenzziehung im Zusammenhang mit den poetischen Sprachexperimenten eine Nuance hinzufügen müssen. Auch wenn, das kann nach wie vor gesagt werden, Chlebnikov gerade dadurch aus der Reihe seiner futuristischen Mitstreiter hervorragt, daß er die Grenze zum Lautgedicht nie eigentlich überschritten hat, wie andererseits auch in seinen Kalkulationen und Traktaten stets ein poetischer Zug zu bemerken ist, so wird man doch grundsätzlich das Wissen um eine solche Form künstlerischer Existenz in das Verständnis ihrer Manifestationen einzubringen haben. Diese werden insgesamt zum Zeichen der neuen Form ästhetischen Handelns, und das heißt, daß auch die Zurücknahme der inhaltlichen Aussage nunmehr nicht als barer Verlust zu verbuchen ist. Der ästhetische Blick des Rezipienten ist durch sie hindurch auf ein neues Subjekt gerichtet, das sich, sagen wir es in Anlehnung an Mukařovkys Begriff der "semantischen Geste"³², durch eine "Lautgeste" kundtut (dieser Terminus hat im frühen Formalismus tatsächlich im Zusammenhang mit der Definition der poetischen Sprache eine Rolle gespielt, jedoch nicht in dem hier gemeinten Sinn³³). Freilich, ein Ausgleich für das, was die inhaltliche Aussage entbehrt, wird auch in dieser Perspektive nicht völlig gewährt. Aber der Rückbezug

auf das Subjekt bietet der ästhetischen Erfahrung die Möglichkeit, die Willkürlichkeit der Manifestation in eine Dimension zu erheben, in der sie in einer freilich mehr allgemeinen Weise, als ikonisches Gesamtzeichen des Urhebers, sinnhaft werden kann.

Biographische Kenntnisse sind dabei nicht vonnöten. Es genügt das, was sich aus den in den Werken enthaltenen Indizien zusammentragen läßt. Werk - das heißt, haben wir gesehen, bei Chlebnikov auch "öffentliches Auftreten". Und so ist in den "Thesen für öffentliches Auftreten" (April 1917) zu lesen (II, 263f; Hervorh. im Text):

"Es treten auf - Chlebnikov und Petnikov

1. Wir sind braungebrannte Jäger, die sich eine Mausefalle an den Gürtel gehängt haben, in der erschrocken mit schwarzen Augen das Schicksal zittert (...)"

und zu Ende:

"12. Über das Helium. Strahl der Welt. Die Welt als Gedicht.

13. Hymne auf die aufgehende Sonne. Wir flicken das verlotterte Gestirn der Sonne und klopfen mit Hämmern. Fürchtet euch, glaubt uns nicht. Wir sind zu euch aus der Zukunft gekommen, aus der Ferne der Jahrhunderte. Wir schauen auf eure Zeit vom Felsen der Zukunft. Wir lesen Gedichte. Aussprache."

hoff. Dichter 

Anmerkungen

- 1 Vgl. S. 141, in der erweiterten Neuausgabe von 1967 (der betr. Text blieb unverändert) S. 192f.
- 2 Vgl. den Beitrag von Ch. Grivel in diesem Band.
- 3 So P. Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974, S. 76ff.
- 4 Vgl. Velimir Chlebnikov, Werke 1: Poesie, hg. von P. Urban, Reinbek 1972, S. 9. Wo im Folgenden nicht anders vermerkt, wird diese Ausgabe (nur Band- und Seitenzahl) zugrunde gelegt. Band 2 enthält Prosa, Schriften und Briefe.
- 5 Von hundert, die Chlebnikov gelesen haben, sagt Majakovskij in diesem Zusammenhang, seien neunzig frustriert worden; "nur zehn (die Futuristen-Dichter, die Philologen des "Opcjaz") kannten und liebten diesen Kolumbus neuer poetischer Kontinente, die jetzt von uns besiedelt und urbar gemacht werden" (ib.).
- 6 K. Pomorska, Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, The Hague-Paris 1968, S. 95.
- 7 zit. bei V. Markov, The Longer Poems of Velimir Chlebnikov, Berkeley 1962, S. 12. Ähnliche Charakterisierungen bei R. Jakobson u.a.
- 8 "Das Alphabet ist bereits ein Welt-Netz von Laut-Bildern" (II, 315).

- 9 Vgl. zuletzt A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, Wien 1978, S. 66, 116, 118f., 128.
- 10 Vgl. Hansen-Löve, Der russ. Formalismus, S. 116 Anm. 252; D. Tschizewskij, Die Anfänge des russischen Futurismus, Wiesbaden 1963, S. 8f.
- 11 Die genaue Bedeutung von "Impressionismus" im Sprachgebrauch dieser Zeit ist schwer zu bestimmen. Gemeint ist im obigen Sinne letztlich 'freie' oder 'neue' Kunst. Vgl. dazu V. Markov (Hg.), Die Manifeste und Programmschriften des russischen Futurismus, München 1967, S. 6f.; ders., Russian Futurism, Berkeley 1968, S. 3ff.; Hansen-Löve, Der russische Formalismus S. 61ff.
- 12 Vgl. V. Markov, Russian Futurism S. 8.
- 13 Sowohl in Texte der russischen Formalisten II, wie in der Werke-Ausgabe von P. Urban fehlt Vers 6 des Originaltextes (wie auch in dem Essay von Jakobson in seiner ursprünglichen Form, von dem die Übersetzung ausgegangen war; nach späterer Berichtigung des Originaltextes war eine entsprechende Vervollständigung der Übersetzung unterblieben). Die Ergänzung stammt von R. Fieguth, die Änderungen von mir.
- 14 Text nach der Gesamtausgabe Bd. 2 (Sobranie sočinenij I), Nachdruck München 1968, S. 35. (Zur Korrektur von V. 7 vgl. unten Anm. 18).
- 15 Vgl. Hansen-Löve, Der russ. Formalismus, S. 115ff.

- 16 Vgl. dazu etwa II, 316ff., 327ff., sowie V. Šklovskij, "Die Auferstehung des Wortes", in Texte der russ. Formalisten II, S. 15ff.
- 17 Vgl. Hansen-Löve, Der russ. Formalismus S. 121.
- 18 Die oben erwähnte frühere Fassung der "Beschwörung" hat in der Tat smejevo (bzw. smeevo).
- 19 Vgl. dazu Hansen-Löve, Der russ. Formalismus S. 126.
- 20 Der Anruf tritt zwar auch in Kombination mit der Aufforderung auf (V. 1-2 bzw. 10-11, 6), ist dort jedoch funktional untergeordnet. Dies gilt sicherlich nicht für smejevo (V. 7), wenn man dieses, substantivisch, als Adressat der nachfolgenden Imperative osmej, usmej deutet. Die Apostrophe hat hier eigenständigen Wert; oder man sieht in der ganzen Konstruktion (V. 7-8) eine Verschränkung der beiden Akte.
- 21 Der Umbruch des Versrhythmus ist sowohl metrisch wie (durch die Paarbildungen in V. 7, 8, 9) semantisch wie (durch die Anwesenheit jeglicher syntagmatischen Beziehung) syntaktisch bestimmt.
- 22 Poesie di Chlebnikov S. 179. In der dt. Übersetzung von Zangesi ist der fragliche Abschnitt ("Ebene XX") ausgelassen (vgl. dazu I, 426). Die Nietzsche-Stelle im 4. Teil des Zarathustra, "Vom höheren Menschen", Nr. 18-20.
- 23 Vgl. J. Tynjanov, Das Problem der Verssprache, hg.

von I. Paulmann, München 1977, S. 105f.; O. Brik, "Rhythmus und Syntax", in Texte der russ. Formalisten II, S. 185, 213.

24 Vgl. Nachwort von P. Urban, II567.

25 Alle s sind stimmhaft zu lesen. Ebenso die Kombination Ssch.Ssch.

26 Vgl. R. Jakobson, "Die neueste russische Poesie", in Texte der russ. Formalisten II, S. 95.

27 Ein Beispiel bietet der im Sammelband von 1912 Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack enthaltene (vielleicht 1908 verfaßte) Text, in dem in V.1 die Labiale, in V.5 die Konsonantenverbindungen eine entsprechende Funktion ausüben:

Bobeobi sangen die Lippen
Weeomi sangen die Blicke
Pieeo sangen die Brauen
Lleeej sang das Gesicht.
Gsigsigseo sang die Kette,
so lebte auf der Leinwand irgendwelcher Ent-
sprechungen
außerhalb der Umriss - das Gesicht

Die Lautverbindungen sind in der Übersetzung (von P. Urban, I,57) hervorgehoben, nicht jedoch im Original.

28 Vgl. V. Markov, Russian Futurism S.44.

29 zit. bei E. Kowtun, "Die Entstehung des Suprematismus", in Kasimir Malevitsch zum 100. Geburtstag, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, S.216.

- 30 Vgl. den "Aufruf des Vorsitzenden des Erdballs"
II,256,264 u.ä. Zur historischen Würdigung dieser
Rolle (u.a. mit Hinweis auf den "Oberdada" Johannes
Baader) vgl. A.M. Ripellino, Poesie di Chlebnikov
S.XIVff.
- 31 Vgl. die Aktionen, die er in "Oktober an der Neva"
berichtet (II,285ff.). Zum Aktionismus der Futu-
risten vgl. Hansen-Löve, Der russ. Formalismus S.73f.
- 32 Vgl. dazu M. Červenka, Der Bedeutungsaufbau des lit.
Werks, München 1973, S.180ff.
- 33 Vgl. dazu Hansen-Löve, Der russ. Formalismus S.104,
106,109f.

Petr Steiner

The Praxis of Irony

Viktor Šklovskij's Zoo*

Nothing in this sphere can be proven,
but much can be hinted at.

Martin Heidegger

In his Sentimental Journey, Viktor Šklovskij characterized Bloch's famous poem "The Twelve" as an "ironic piece." He hastened to add, "by 'irony' I mean not 'mockery' but a special device—either the simultaneous perception of two heteronymous [raznorečivij] phenomena or the simultaneous relating of a single phenomenon to two semantic series" (239; 337).¹ As this definition suggests, the semiotic mechanism underlying the trope of irony is in fact the homonymic-synonymic slippage of the linguistic sign. Yet, as such, irony would not be distinct from any other language trope, in that the same mechanism operates in every figurative, and some would claim, every nonfigurative usage.

Irony, in contrast to other tropes, cannot be reduced to the simple displacement of the linguistic sign in the act of designation. Quite the contrary: it necessarily involves a communicational situation in which two parties perceive the displaced sign in two very different ways. Šklovskij's version of the story of Peter in Zoo is a case in point. "The Apostle Peter denied Christ because of the cold. The night was cool and he walked up to the fire, but at the fire sat public opinion: the servants kept questioning Peter about Christ and Peter kept denying him." Šklovskij concludes: "If the weather that night had been warm, Peter would have remained in the darkness and the cock would have crowed for nothing, like all cocks, and in the Gospel there would be no irony" (17;22).²

*This paper was delivered at the annual convention of the American Association for the Advancement of Slavic Studies in Washington, D.C. on October 16, 1982.

The irony of Peter's utterance rests in its strategic use of language.

Peter lied about his real association with the Saviour and thus acquired his place by the fire. According to Laurence Sterne, a writer whose work Šklovskij not only analyzed but consciously emulated, "men have but two ends in view in speaking or writing, viz. to make others understand their meaning, or else to keep their meaning concealed."³ It is the latter type of discourse, that which conceals rather than reveals, that for the time being I shall call ironic.

Šklovskij's Zoo works on three distinct levels: 1) as love letters from Šklovskij to Elsa Triolet; 2) as a novel; and 3) as the statement of a man who has lost a political struggle. As we shall see, the ironic quality of this text--its intricate pattern of dissimulation and concealment--unfolds as well on the erotic, esthetic, and political levels.

Let me begin with the erotic level. In the crass language of modern sexology, Šklovskij's love for Elsa Triolet can be described as the libidinal desire of a heterosexual male. The whole point of this level of Zoo, however, is that Šklovskij's sexual drive remains frustrated. Elsa is indifferent to him. Here the first irony enters the scene: his unsatisfied sexual desire is repressed, only to surface in other forms. For example, in describing his lonely visits to the Berlin Zoo, Šklovskij contrasts the "reasonably happy animals" who sometimes produce young with those locked up alone. One ape in particular reminds him of his own fate. The animal is about his height, and also a foreigner in Germany. Yet similar as they seem, Šklovskij disapproves of "our forefather," as he terms him. "The ape languishes--it is a male--all day long. At three, he gets up to eat. He eats from a plate. Afterward, he sometimes indulges in his miserable monkey business. That's offensive and shameful. You tend to think of him as a man, yet he is utterly without shame" (26; 32).

Šklovskij never mentions whether he himself might be indulging in any "miserable monkey business." He does not even refer to this activity by its proper name; the masturbation is merely alluded to through a euphemism. But it is precisely through such repression and dissimulation, according to Šklovskij's theory of art, that the sexual becomes sublimated into the esthetic. As he argues in an early essay, "Art as Device," erotic allusions are nothing but implimentations of the principle of defamiliarization that underlies every artistic phenomenon.⁴ Before we turn to the esthetic irony of Zoo, however, there are other erotic ironies to be observed.

Besides auto-eroticism, Zoo frustrates two other avenues for direct sexual gratification. The first is rape. Šklovskij refers to this non-ironic mode of sexual intercourse in an introductory letter to the second edition of Zoo published in the Soviet Union after his return from Berlin. This letter contains a story about a gang of Moscow car mechanics who were forcing women into their cars in order to rape them outside the city. "These men," Šklovskij writes, "were no worse than any others. They were just ordinary mechanics; they knew how to fix a car and they knew how cold iron can be when the temperature falls below freezing. The speed of the engine and the blare of the horn knocked them off the track" (119).⁵ This comment establishes an obvious parallel between the rapists and Šklovskij, whose obsession with fast cars and mechanics is the topic of letter twenty-six. But once again, this path toward straightforward sexual gratification is merely mentioned and the underlying drive repressed, obviously because society's disapproval of rape is extreme. If in the case of masturbation one risks social disapproval, rape involves criminal prosecution. Šklovskij is careful to inform us that the apprehended car mechanics were executed.

The last means of quick erotic satisfaction mentioned in Zoo is sex-for-hire. However, all three of Šklovskij's encounters with prostitutes in the book are ironically subverted, and any attempt at sexual intercourse is frustrated. In letter thirteen, he juxtaposes a striptease observed in a Berlin Nachtslokal with his memory of a highschool party in which the back of a naked prostitute served the boys as a card table. In the first case, female nudity is presented as something pre-sexual--the natural nakedness of a human body such as that of a mother or sister. "Everything [in this Nachtslokal] was arranged very neatly and probably kept in the family. As for debauchery, there was, in all likelihood, none" (51; 56). In the second case female nudity might be termed post-sexual; it is nudity laid bare for its own sake. The usual expectations connected with a naked prostitute are frustrated and the woman's body is diverted to a different semantic series, that of card tables. There is a third prostitute in a red hat that Šklovskij keeps meeting at the corner of Potsdamerstrasse during his night walks. But here the obstacle to satisfaction is linguistic: the prostitute keeps making Šklovskij an offer that he cannot understand, because it is framed in German.

Šklovskij describes this last situation as the inverse of his relationship with Elsa Triolet: there it is Šklovskij who makes propositions to which Elsa turns a deaf ear. This negative parallelism is, of course, ironic in itself. But the barrier between Šklovskij and Triolet is not so much linguistic as rhetorical. Here we need a short excursus on the game of seduction. Its structure resembles what one German philosopher (I cannot pronounce his name) described as the establishing of truth: the double play of clearing and concealing. The seducer is supposed to bring to the surface in his partner a hidden sexual desire, while at the same time hiding his own motives for speaking. Šklovskij,

it seems, succeeded in the latter--hence the subtitle of his book, Letters not about Love--but he failed in the former--Elsa did not fall in love with him.

There are, however, no second prizes in the game of seduction. He who fails to get his girl is merely the butt of jokes. His failure can be mitigated only through irony, in other words, only through dissimulating discourse. And here the aesthetic level of Zoo becomes relevant. As the slighted Šklovskij exclaims: "Give everything a cosmic dimension, take your heart in your teeth, write a book" (20; 26). With these words, the unsuccessful love affair is transformed into the motivation for a novel. The "Author's Preface" describes the genesis of Zoo precisely in these terms:

This book was written in the following way. Originally, I planned to do a series of essays on Russian Berlin; then it seemed a good idea to connect these essays with some sort of general theme like "Menagerie" ("Zoo"); thus the title of the book was born, but it failed to connect the pieces. Then came the idea of making some sort of epistolary novel out of them.

In an epistolary novel, the essential thing is motivation--precisely why should these people be writing to each other? The usual motivation is love and partings. I took the following variant of this motivation: the letters are being written by a man in love with a woman who has no time for him. Here I needed a new detail: since the basic material of the book had nothing to do with love, I introduced a prohibition against writing about love. What emerged I expressed in the subtitle, "Letters not about Love." [3; 9]

At first glance this preface might appear to provide an honest account of how Zoo was written. But it soon turns out to be merely a device--the laying

bare of its techniques--which is a product of the ironic theory of literature that Šklovskij espoused. We have already observed the importance of defamiliarization on the erotic level of Zoo. On the esthetic level, it is a key term. The telos of art, according to Šklovskij, is to render the world strange and unusual. Therefore, art is ironic, just like the Apostle Peter, in denying the obvious for the sake of the improbable. But unlike the lie of the apostate Peter, the artistic 'lie' is not evil. It is, in patristic lingo, a pia fraus, for its goal is quite altruistic: not to warm itself up but to warm up the world, to render its cold, petrified forms lively and exciting.

There is still another important difference between apostolic and artistic 'lies.' Peter's statement was a unique act (though repeated thrice), whereas literature is a historical process, a virtually infinite accretion of such acts--lies told upon lies told upon lies. In Zoo, Šklovskij takes up this historical nature of literary production several times, most facetiously in letter twenty-three. "I am sick of wit and irony," he writes. "How I want simply to describe objects as if literature had never existed. It would also be fine to write in long sentences something like: 'Lovely is the Dnieper in quiet weather'" (84; 87). But here the ironist discards irony through a double irony. His innocent, non-literary sentence is actually stolen from Gogol's short story "A Terrible Vengeance." And the denial of its literary status is in fact an echo of a famous statement from Belinskij's "Literary Reveries" written about two years after Gogol's short stories had appeared: "there is no literature in our country." This echo, however, cannot be taken at face value, for Šklovskij's negative attitude toward Belinskij is well known.⁶ Thus, the message of this double irony is clear. A writer cannot step out of literary history. Art never defamiliarizes reality in a simple straightforward manner. The true objects of

its defamiliarization are previous artistic forms, which in the course of time have become automatized.

If every literary work inevitably contains literary history, Šklovskij's Zoo, whose letter twenty-two is a concise history of its own genre, might be called the most typical work of world literature. For according to Šklovskij's theory, artistic works are conglomerates of devices--irreducible monads of artistic form that migrate freely from work to work. These devices change our perception of reality by both isolating material from its usual context and deforming it. Now, the first irony of art for Šklovskij lies in its need to justify its devices. The defamiliarized view of reality is usually not presented on its own merits, but justified through psychopathological, mystical, or fantastic motivations. But since one cannot fool all of the people all of the time, a second-degree irony becomes an artistic imperative. After a while any explanatory motivation becomes boring, and so a new motivation must be introduced--the old devices dressed in new clothes. Thus, "shocked" by centuries of artistic deception and the abuse of the reader's trust, Šklovskij proposes a new code of authorial "honesty." Instead of hiding behind a smokescreen of motivations, the author should declare the emperor naked--lay the devices bare for the reader's direct inspection.

The history of the novel, from this perspective, provides the following picture. Like all narratives, the novel's artfulness lies in the transformation of a lifelike story (fabula) into a literary plot (sjužet). This task is complicated by the composite nature of the novel, by the fact that it is a concatenation of several short stories. The history of the novel is in fact a succession of different motivations for fusing short stories into larger wholes. In the original novel (here Šklovskij refers to Don Quixote), the protagonist's function

was to string the pieces together. After this method became automatized, the psychology of the hero was used as the connecting thread. The works of Stendhal, Tolstoj and Dostoevskij provide ample variations on this psychological motivirovka.

But eventually even this mode of fusion wears out. The audience's interest in connecting the individual pieces wanes and the segments themselves begin to attract attention. At this moment motivation itself may be turned into a device. The individual segments are brought together in a negative way to show the reader that they have nothing in common and their connective tissue is merely a technical device enabling the writer to make them into a novel. Šklovskij's inspiration for this wierd technique, as he tells us in Zoo, was his visit to the variety theatre in Prague. There the individual acts were connected at the end by a clown who repeated them, parodying and exposing them. However, a "more interesting case" of this device, Šklovskij notes at the conclusion of his foray into the history of the novel, "is the book which I am currently writing. It is called Zoo: Letters not about Love, or The Third Héloïse" (82: 85). It is a more interesting case precisely because this device is laid bare at the very beginning of the work, in the "Author's Preface."

However, Šklovskij might have shifted this laying bare to the introduction for an extra-esthetic reason. So far we have seen that his discourse had two addressees: the recipient of his love letters, Elsa Triolet, and the literary audience that reads this correspondence in the novelistic frame. But there is a third party addressed in Zoo that is known to students of literature as "Big Brother." The end of Zoo thus seems to be reserved for ironies that operate on the third level of the text--the political level.

Letter twenty-nine, the last one in the novel, is addressed to the All-Russian Executive Committee of the Communist Party. In it, the exiled Šklovskij

asks permission to return to Russia without reprisal. At this point, yet another layer of dissimulation enters the novel. For if from the esthetic standpoint Zoo's erotic discourse turned out to be merely the motivation connecting its smaller segments (the letters) into a unified work, from the political standpoint the whole novel might be viewed as a pretext for a plea for mercy. This is at least what Šklovskij tells the Executive Committee. "Don't be surprised that this letter follows some letters written to a woman. I'm not getting a love affair involved in this matter. The woman I was writing to never existed. . . . Alja is the actualization of a metaphor. I invented a woman and love in order to make a book about misunderstanding, about alien people, about an alien land. I want to go back to Russia. . . . I raise my arm [notice the singular] and surrender" (103-4; 105).

But once again the question arises: should this final letter be taken at face value? Is it the point at which the seemingly inexhaustible ironist reached the limits of his double-talk? Which is to say, after much idle beating around the bush, have I finally stumbled upon the key that endows Zoo with a unitary and straightforward meaning? Of course not. The concluding letter of Zoo is a false ending in both Šklovskij's sense, i.e., as a necessary capping of the epistolary exchange that could otherwise go on forever,⁷ and my sense, i.e., as the ultimate limit for the ironies that unfold in Zoo.

This claim is supported in part by certain ambiguities that appear in letter twenty-nine itself, most conspicuously Šklovskij's plea that the massacre of Erzerum not be repeated on him. As he explains, after the fall of this city in World War I, the Russian soldiers killed many Turkish defenders by mistake because they did not understand the Oriental sign of surrender--the raising of the right arm. Does this episode indicate merely a half-hearted (or one-handed) capitulation

on Šklovskij's part, or does it suggest that the Soviet code of behavior is actually as foreign to him as the European one for which Alja has been the metaphor? We might suspect the latter from the evidence of letter three, where an oppressive government (the Romans who crucified Christ) is explicitly compared to a woman rejecting her suitor. The punishment the two inflict upon an innocent man, Šklovskij insists, springs from the same source: the lack of a common language between the tormenter and his victim. "The state is not responsible for the death of human beings. During the time of Christ, it did not understand the Aramaic language and it invariably fails to understand the language of humanity." Likewise, "love too understands neither Aramaic nor Russian. Love is like the nails used to pierce hands" (19-20; 24-25).

The letter to the Executive Committee raises the issue of who wrote Alja's letter. If as Šklovskij informs the Party, Alja is a mere figment of his imagination, then he is the sole author of the entire correspondence. But at this moment the attentive reader will recollect that the issue of authorship has already been thrashed out in the introduction to letter nineteen. Once the reader returns to this letter, however, he realizes that letter twenty-nine, despite its actual position, is not the final letter of the novel and, moreover, that something funny is going on. Let me explain.

Letter nineteen is a message from Alja which Šklovskij puts "under erasure," i.e., crosses out. In it the sick Alja reminisces about her wet nurse Steša, who emerges as the prototypical Russian woman. Alja tells us that she not only was brought up by Steša but also resembles her more than her own mother. This portrait of Alja contradicts not only her Western image in all the other letters but the very structuring principle of the novel, which, as the "Author's Preface" tells us, "is built on a dispute between people of two cultures" (4; 9): the West European Alja and the Russian Viktor Borisovič Šklovskij.

Šklovskij's words do not square with the image he is trying to project of a humble suppliant eager to placate the almighty Big Brother. But is Šklovskij aware of this fact? Most likely yes, for as he states explicitly in his introduction to letter nineteen, one of his reasons for including this letter was precisely to provide a second interpretation of himself.

And how does Viktor Šklovskij emerge from this second interpretation? Well, as a rather self-destructive fellow. He sets up his love affair in such a way as to fail. As he confesses in the introduction to letter nineteen: "I had to be broken while abroad and I found myself a love that would do the job. And without even looking at the woman, I immediately assumed that she didn't love me. I don't say that she would have loved me otherwise. But everything was predestined" (70-71; 74). The seduction of the Communist Party seems equally ill-conceived. Šklovskij's surrender to his political enemies is half-hearted, as if he wished to be rejected or even punished by those to whose will he succumbs in such a mocking fashion. Masochism seems to be the most appropriate label for this kind of behavior.

This second interpretation of Šklovskij is supported by some textual evidence. In Zoo, the image of our hero prostrating himself at Alja's feet is repeated over and over again. But the autobiographical Sentimental Journey is especially rich in such masochism. For example, in one episode, while escaping across the ice to Finland in 1922--the cold road that ultimately took him to Berlin--Šklovskij met a woman. When the Finns arrested the two of them, this woman "couldn't say enough good things about Finland, of which she had seen only about two square yards. But there is a worse grief," Šklovskij continues, "the grief that comes when a man has been tortured so long that he becomes 'crazed,' that is, out of his mind. They used to use the term 'crazed' to describe a man

tortured on the rack. The man is being tortured. All around him is only the cold, hard wood of the rack; but the hands of the executioner or his assistant, though hard, are warm and human. And the man on the rack rubs his cheek against those warm hands which hold him to inflict the torture. That is my nightmare" (163;229). Despite appearances, Šklovskij's two griefs have something in common. They are linked through negative parallelism: the first is the grief of exile, the other of returning home. And Šklovskij makes rather clear which one he considers the more cruel.

However, I did not invoke the notion of masochism to discuss its imagistic content in Šklovskij's writings. What intrigues me about his masochism are the rules that govern it. For I believe that Šklovskij's practice of irony is generated by the same set of rules that underlie the masochistic fantasy. These rules stem from a deep-seated paradox: the masochist is someone who seeks pleasure through displeasure. Let us say that through bodily pain he achieves his objective. But at the very moment this pain gratifies his need for displeasure, it turns itself into pleasure, thus frustrating the masochist's original design. A better strategy would appear to be to avoid displeasure as much as possible and in this way deny oneself the pleasure of displeasure. However, the futility of this effort is patent. By preventing himself from reaching the displeasure that would gratify his drive, the masochist punishes himself and once again subverts his own game.

At this point I should perhaps return to my original definition of irony, for by now it is quite obvious why I considered it provisional. In traditional irony, which I characterized by means of Sterne's statement, the ultimate control seems to be in the hands of the ironist. Only he knows precisely what is going on in the discourse--which information is concealed and which communicated.

But a masochistic ironist like Šklovskij abnegates his role as arbitor. There is no way to decide between a dishonest and a sincere utterance in his discourse. The specific value of any statement is a function of the multiple and mutually incompatible variables of readings. This discourse is generated by the paradoxes within it, and lacks a controlling subject. As Šklovskij insisted in the "Author's Preface" to Zoo, this book simply "wrote itself" (3; 9), or, according to a later account, the actual novel he produced was completely different from the one he intended.⁹

Perhaps the difference between the Sternean and Šklovskian modes of irony can be summed up in the following way. Sterne, it seems, believed that authors can make a free choice between two alternatives: either "to make others understand their meaning, or else to keep their meaning concealed." But Šklovskij doubted the freedom of such a choice and opted for a third alternative, whose advantage (and drawback) is that it does not exist. "There are two roads now," Šklovskij said in assessing his situation in 1926. "To leave, dig in, earn money outside of literature and write for oneself at home. Or, to go on describing life and honestly seeking new social forms /bvt/ and the correct ideology. There is no third road. But this is the one that should be taken."¹⁰

Notes

1. The first number in the parentheses refers to the pagination of A Sentimental Journey: Memoirs, 1917-1922, tr. R. Sheldon (Ithaca, N.Y., 1970); the second number to Sentimental'noe putešestvie: Vospominanija 1917-1922 (Moscow, 1923). My quotations from this text are taken, with some slight alterations, from R. Sheldon's translation.
2. The first number in the parentheses refers to the pagination Zoo, or Letters not about Love, tr. R. Sheldon (Ithaca, N.Y., 1971); the second number to Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi (Berlin, 1923). My quotations from this text are taken, with some slight alterations, from R. Sheldon's translation.
3. "Meditation on Obscurity in Writing," Yorick's Meditations upon Interesting and Important Subjects (London, 1760), p. 68.
4. "Iskusstvo, kak priëm," O teorii prozy (Moscow, 1929), pp. 18-20.
5. Since I do not have the second edition of Zoo I am completely dependent upon R. Sheldon's translation.
6. See, e.g., A Sentimental Journey (233; 328).
7. "Stroenie rasskaza i romana," O teorii prozy, p. 73.

8. See, e.g., "Parodijnyj roman: Tristram Šendi Šterna," O teorii prozy, pp. 177-80.
9. "Recenzija na ètu knigu," Gamburskij sčët (Leningrad, 1928), p. 108.
10. "O svobode iskusstva," Tret'ja fabrika (Moscow, 1926), p. 84.

Petr Rákos

Petr Rákos:

O jednom maďarském příspěvku k teorii verše

Na následujících stránkách podám zprávu o nové maďarské publikaci a připojím k ní několik svých vlastních reflexí.

V maďarské versologii posledních tří desetiletí zdaleka nebylo bezvětrí. Zhruba na přelomu čtyřicátých a padesátých let ožil dávný a vleklý spor o maďarský rytmus / přísně vzato tedy nikoli o rytmus maďarského verše vůbec, i když problematika byla zasažena pochopitelně v plné šíři/. Protagonisty vzkřísené polemiky byli konzervativní literární historik János HORVÁTH a profesor národopisu Lajos VARGYAS. V nové podobě a s nasazením nových, modernějších a poučenějších argumentů bylo tu navázáno na památnou diskusi z počátku našeho století. Pisatel těchto řádků se pokusil vystihnout její podstatu ve studii *Rhythm and Metre in Hungarian Verse* /AUC Philologica 1986/; v ní je zachycen stav diskuse ke konci padesátých let. Poté se ještě rojily další a další příspěvky, pro jejichž bibliografický výčet zde ovšem není místa ani důvodu; nicméně z autorů, jejichž jména nebo práce mohou být našim odborníkům v metrice známa, nechť jsou zde uvedeni alespoň fonetik a fonolog Iván FÓNAGY, nedávno zesnulý akademik László GÁLDI, maďarský lingvista působivší až do své smrti ve Spojených státech profesor János LOTZ, profesori budapeštské univerzity akademici István KIRÁLY a Miklós SZALOLCSI aj. Kromě

jmen lze uvést i některé úkazy svědčící o mimořádném zájmu. Na I.kongresu Mezinárodní společnosti pro maďarskou filologii /Association Internationale des Études Hongroises/ r.1981 byl jedním ze dvou hlavních témat jednání maďarský verš. A v téže roce byl ustaven při Maďarské akademii věd pracovní tým pro otázky versologie, sdružující úctyhodný počet znamenitých znalců. Výsledkem tohoto živého ruchu je celá řada pozoruhodných publikací, zejména v posledních dvou letech. R.1980 vydal pracovník debrecínské univerzity Lajos SZUROMI ve spolupráci s Pálem JÉKELEM první část velkolepé, na tři díly rozvržené edice "Petőfiho metre", předkládající statistiku dominantních znaků jednotlivých básní celkově i pro každý verš zvlášť. Jediná, i když ovšem velevýznamná báseň moderního lyrika Endre Adyho je podrobena metrické interpretaci ve storníku, nesoucím název téže básně: "A Tisza-parton" /Na břehu Tisy, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981/. V téže roce vydal mladý badatel András KECSEK knihu "A vers hangzásvilága" /Zvuková stránka verše/, která je závažným příspěvkem do zmíněné staronové diskuse a jistě hodna samostatné recenze. A téměř současně vyšla objemná publikace Eriky SZEPESOVÉ a Istvána SZERDAHELYIHO "Verstan" /Nauka o verši/ Budapest, Gondolat, 1981/. Nikdy předtím nevyšla tak rozsáhlá, všech - tj.obecných i specificky maďarských - hledisek si všímající maďarská práce o verši. Na bezmála 600 stránkách, ve třech stěžejních kapitolách pojednávají autoři 1/ o základních pojmech nauky o verši, 2/ o verši časoměrném a 3/ o verši přízvukném. I když se výslovně nevytyčují za úkol napsat učebnici nebo příručku, jejich úsilí o syntézu je zcela zřejmé.

Kniha Szepesové a Szerdahelyiho může být tedy chápána jako

vyvrcholení dlouhodobého kolektivního badatelského úsilí. Na celou řadu sporných otázek dává či aspoň nabízí fundované odpovědi; jindy ovšem jen odkrývá nebo i rozmnožuje dosavadní nejistotu. Lze-li vůbec porovnat versologii dvou národů, je možno říci, že maďarská metrika je v základních otázkách dodnes nerozhodnější než metrika česká, ne snad pro vratkost svých metodologických základů, nýbrž - patrně - pro větší složitost věci samé. Roku 1955 poznamenal zmíněný již János Horváth: "Leckdo již mohl okusit, jak neujasněné jsou některé principiálně důležité otázky naší metriky." A o čtvrtstoletí později konstatují Szepesová a Szerdahelyi lapidárně: "Tato slova dosud platí."

Mimo Maďarsko je tato publikace zajímavá především svými obecnými aspekty: jednak teoretickými premisami, jednak výklady překračujícími specifickou problematiku maďarského verše. Nauka o verši je, jak se aspoň většinou soudívá, kdesi na pomezí mezi literární vědou a estetikou jazykovědou; vzájemný vztah obou disciplín, jichž je průsečíkem, může být pojat různě, v jednom ohledu je však metrika nepochybně "částí literární vědy" že totiž sdílí její novodobé metodologické peripetie. Stejně jako v literární vědě i ve versologii se projevovала tendence k tomu, co jsem si pro vlastní potřebu nazval "metodokracií" /není mi alespoň známo, že by se tohoto termínu jinde používalo/. Mám tím na mysli sklon podřizovat předmět metodě - zpravidla těžko přístupný, složitý předmět metodě slibné, slavicí v jiných oblastech úspěchy. Takovým obzvláště výrazným případem metodokracie byl vpád kvantitativních metod do vědy o umění. Badatelé přicházeli do pokušení hledat úkol pro metodu, místo aby se snažili najít metodu

pro úkol; připomínali čím dál častěji postavu z anekdoty, muže, jenž v podroušeném stavu hledá pod pouliční lampou klíč, který ztratil kdesi daleko v lese - to proto, že se potmě hůře hledá.

Takové tendence se projevovaly také v maďarské versologii, nejsou však charakteristické pro Szepesovou a Szerdahelyiho. Jejich kniha se převážně neopírá o vlastní dílčí výzkumy, ať už podniknuté metodou kteroukoli. Je to práce po obsahové stránce kompilační, po metodologické stránce eklektická, opřená o neobyčejně rozsáhlou erudici; důkladně čerpá z dosevadní literatury předmětu a snaží se na základě kritické rozvahy zaujmout vlastní stanovisko ryze myšlenkovou cestou. Szerdahelyi, mnohostranný, dnes již přední a velmi plodný představitel maďarské estetiky, vychází zjevně z teoreticko-metodologických principů a návyků Lukácsovy školy, v Maďarsku stále neobyčejně početné a vlivné; protože však tato škola versologii prakticky nepěstovala, nepředurčuje jejich východisko žádné konkrétní teze. Kniha tedy není v žádném směru „stře vyhraněná, nepodléhá kouzlu žádné metody, jeví snahu přihlídnout k výsledkům všech. Je-li ovšem tato charakteristika uznáním či výhradou, závisí též na zorném úhlu kritikově.

Všeobecná část knihy Szepesové a Szerdahelyiho zdaleka není zanedbatelná: tvoří bezmála jednu třetinu celého díla, přičemž jsou v úvodní části vytyčeny teoretické postuláty předběžně a povšechně, v první meritorní kapitole pak zevrubně. V prolegomenech i ve vlastní stati je především nabídnuta definice verše. Samozřejmě už ani tento první krok se neobejde bez obtíží: verš lze definovat různě, snad jediným společným jmenovatelem všech pokusů je jeho "vázanost" oproti próze jakožto řeči "nevázané".

Vždy tedy jde o jakousi pravidelnost, kterou naši autoři nalézají v rytmu. Verš je podle nich "text, v němž stavební prvky výrazové /sic!/ roviny jazyka jsou až po úroveň slabik /rozuměj dle kontextu: včetně slabik, P.R./ uspořádané". Podstatou verše je tedy rytmus /nebo, opatrněji, určitý druh rytmu/, ale co potom je rytmus? Je "sériovým opakováním jevů z určitého hlediska stejných nebo podobných". /Ve zmíněné Kecskésově práci, založené jinak na odlišných principech, je rytmus definován jako "opakování momentů reality z určitého hlediska stejnorodých"./

Zdá se však, že v této práci založené na tak široké teoretické bázi zůstala trochu stranou kardinálně důležitá otázka po způsobu existence rytmu, tedy nesporná skutečnost, že rytmus je faktem vědomí: je v rytmonosném substrátu potenciálně víceméně objektivně dán, ale toliko po apercepci vnímajícím subjektem realizován. Potud má rytmus všechny vlastnosti psychických jevů: lze tu hovořit o psychologickém prahu /bezpřízvukná slabika, vyslovená ve čtvrtku a přízvukná, vyslovená v sobotu netvoří spolu jambickou stopu/, lze dokonce analogicky k optickým klamům prokázat i případy "rytmického klamu" - a to jsou v této oblasti jevy mající "statut" primární materiální reality. Složitost jevu je o to větší, že rytmus není inherentní vlastností rytmizomena, nýbrž relací: vzchází ze vztahu metra a jazyka, přičemž se obojí nezřídka ocítá v rozporu. Neujasníme-li si náležitě tyto skutečnosti, nemůžeme vážně uvažovat o měřitelnosti metrických úkazů.

Přejdeme-li od těchto obecností k aplikaci na materiál specificky mačarský, nezdá se nám zbytečné připomenout za účelem při-

blížení problematiky některé formulace z naší vlastní zmíněné /v angličtině publikované/ práce z roku 1966. Máme pro to nejen důvod, ale - je-li toho třeba - i omluvu: základní rozpory v teorii maďarského verše nejenže nebyly za půldruhého desetiletí vyřešeny, ale ještě více se vyhrotily. Časté a zjevné napětí mezi metrem a textem maďarského verše, tj.mezi metrickými ikty a jazykovými přízvuky vedlo Jánose Horvátha a vyznavače jeho učení k tezi o "hudebním původu" veršového rytmu. Tento termín neodkazuje k hudbě ve vlastním smyslu slova, to jest : není jím míněno působení nápěvu nebo jeho útržků na text, i když ani tohle nelze podcenit /srv.Szepesová-Szerdahelyi, s.171/, nýbrž na sféru "mimojazykovou", a zde je třeba vzít v úvahu i řeč /promluvu/. Zde je podle našeho názoru - redukovatelně téměř na jediný výrok - skryta podstata diskusí o maďarském verši za celé uplynulé století. Z nepřeberné literatury lze vyčlenit téměř jako "korunního svědka" výrok - trochu i přeháknutí - Jánose Horvátha /"A magyar vers", Budapest 1948, s.192/ týkající se speciálně dvanáctislabičného přízvučného rozměru, dříve též nazývaného maďarský alexandrin: "Metrum 4+2/4+2 v nás zní nejen proto, že v tomto rozměru jsme na ně zvyklí, ale i proto, že bychom ani v běžné řeči nečlenili šestislabičný mluvnický úsek jinak, leďa čonucení nějakou zvláštní okolností." /Podtrženo mnou, P.R./ K tomu je ještě vhodné doplnit z předcházejících Horváthových vývodů: "...básník má možnost přizpůsobit své verše metrickému schématu 2+4 anebo 3+3 tak, aby to ani nebylo nebylo možné členit jiným způsobem" /tamtéž, s.191/. Ale jaká "zvláštní příčina" nás může "nutit" k takovému a nejinému členění verše, co způsobuje, že to "není možné" členit jinak? Horváth

a jeho stoupenci, věřící v hudební početí metra, spatřují tuto zvláštní příčinu v přirozeném jazykovém uspořádání textu. Naopak ovšem pro ty, kdož pokládají metrum za stylizovaný útvar mluvené řeči, je zdrojem komplikací metrický impuls, vnucující se textu odkudsi z mimojazykové sféry. Kde se tento impuls bere, je už další otázka, není však pochyb, že v nejelementárnějších svých formách je zakotven biologicky, resp. fyziologicky. Avšak nediferencovaný materiál se poddává tomuto či jakémukoli jinému metru v zásadě naprosto poslušně, a potud v něm lze prosadit rozmanité až bizarní metrické impulsy takřka zcela voluntárně. Napětí pramení z toho, je-li rytmosný materiál předem již nějakým způsobem upraven, a tomu tak v případě jazyka vždy právě je. Úhelným kamenem, prubířským kamenem, ale trochu i kamenem úrazu v této knize je na četných místech se vymořující rozpor mezi principiálním uznáním, ale nedostatečným respektováním této skutečnosti. Budiž zde uveden výrok z knihy stejně klíčový, jako byl výše Horváthův: "Pojem metra by se stal zcela nesmyslným, kdyby nestavěl na nějaké objektivní, specificky jazykové danosti." To, co Horváth je nucen připustit navzdory své deklaraci o "hudebním původu" verše, stává se zde naopak postulátem, s nímž by měly být všechny konkrétní aplikace v souladu. Tímto vyrokem je totiž jasné stanoveno, co je třeba v případě neshody považovat za prvotné a co za druhotné; odtud jsme oprávněni stavět metrum jakožto relativně subjektivní intenci proti objektivně danému jazykovému substrátu. /Relativně subjektivním nazývám to, co může - ač nemusí - mít v jiné oblasti objektivní realitu, avšak v dané oblasti je nespecifické, vnášeno zevně./ Je tedy třeba položit

otázku, zda tento soulad mezi proklamací a praxí ve knize skutečně je. Nutno říci, že tam není zcela důsledně.

Mimo jiné i z tohoto hlediska je velmi příznačná pasáž, kde Szerdahelyi zpochybňuje princip izochronismu taktů, jímž se údajně /s.150/ "nikdy žádný veršový systém nerídil" a také byl "na základě objektivních měření odhalen jako fikce /s.152/. Jako bychom už dávno nevěděli, že izochronismem není míněna skutečná rovnost trvání taktů, nýbrž jen subjektivní iluze jejich vyrovnávání: jev stylizovaný na základě objektivně daných tendencí, nikoli však vlastností jazyka, nýbrž řeči. Známým příkladem je vyčet řady přirozených čísel, v němž /a to nejen v maďarštině/ zní slova "pět", "devět" a "jedenáct" jako stejně dlouhá /tj. na stejnou dobu vyslovená/. Při takovém vyrovnávání ani pauza není tak irelevantní, jak se autoři knihy zřejmě domnívají. "Předsudek" izochronismu je zajiště starý, nikoli však zastaralý. Řeč, v jejímž průběhu jsou smyslu- plné akustické útvary používány a částečně podrobovány mimo- jazykovým zákonitostem, potvrzuje tuto tendenci k izochro- nismu do té míry, že bychom mohli bez honby za paradoxem prohlásit: hlavním kritériem existence taktu je jeho relace k jiným taktům. Nebýt izochronismu, nebyly by ani takty. Z toho ovšem nikterak nevyplývá, že trvání taktu je v absolutním smyslu slova určeno, "předem dáno"; tomu tak není ani v hudbě, kde je metrum na začátku partitury jednoznačně předepsáno, natož v tanci nebo dokonce ve verši, kde se musíme do metra po akus- tické realizaci určitého minimálního úseku zvukové řady na zá- kladě metrického impulsu teprve "vpravit". Zkrátka a dobře: Szerdahelyim popíraný izochronismus není vlastností jazyka,

nýbrž řeči, a to právě měl na mysli Vargyas, když napsal, že to není záležitost doby, nýbrž tempa. Ještě jinak řečeno, a zde opakuji svou konkluzi z roku 1966, nejde tu o imanentní jazykovou danost, nýbrž o způsob nakládání s jazykem.

Setrval jsem u této zdánlivě dílčí, ve skutečnosti zásadní otázky, abych objasnil hlavní zdroj svých výhrad vůči knize Szepesové a Szerdahelyiho: jak již naznačeno, není v ní důsledně ohraničena působnost veršového ~~makariáš~~ rytmu na jedné straně a jazykového materiálu na straně druhé, není dost bedlivě vymezena ani jejich relativní autonomie, ani jejich vzájemný dialektický vztah sepětí i napětí. To ovšem souvisí i s nejcitlivějším bodem dosavadních diskusí, s otázkou transakcentace: zda a do jaké míry může metrum "násilně" vynutit iktus tam, kde přízvuk není. Představa, že metrum může bedbat specifických zákonitostí jazykového substrátu, je v maďarské versologii tradiční a většinou opřena o rytmus dětských říkanek; soudím, že je to omyl pramenící z předsudku, že vše, co je specificky maďarské /tedy i "národní verš"/ je třeba hledat vždy ve starém a prostém. Bylo by ovšem bláhové popírat, že existence metra již sama o sobě zahrnuje určitý prvek násilí, to však tkví v přizpůsobení jazykového materiálu metrické intenci, nikoli v porušení jeho přirozenosti; ^{je} tedy volbou možností, nikoli jejich překročením.

Téměř všechny své detailní poznámky bych mohl uvést v souvislost s tímto základním rozporem. Jedním z nejprůkaznějších příkladů je Szerdahelyiho argumentace proti početní převaze čtyřslabičných taktů. Frekvenci n-slabičných taktů se pokouší dedukovat z frekvence n-slabičných slov, zcela bez ohledu na

existenci slovních celků a na jevy enklize a proklize, které jsou v maďarštině mnohem rozšířenější než v češtině. Zřetel k jazykové realitě zde prakticky chybí.

Co nás přivádí k metricko-komparatistickému hledisku, které v celku knihy má jen druhotný význam, zde a nyní je však velmi důležité. Je to vzájemný vztah verše českého a maďarského. Szepesová a Szerdahelyi nepsali jen o maďarském verši. Ve druhé kapitole svého díla pojednávají kromě antické a maďarské časomíry též o časomíře arabské, klasické perské, sanskrtské aj., ve třetí kapitole vedle maďarského přízvučného verše též - hned v bezprostředním sousedství - o českém a slovenském dále pak mj. o finském, estonském, arménském, polském, francouzském, německém, anglickém, italském, španělském, portugalském a ruském, o tonickém verši starogermánském, staroirském, hebrejském, malajském atd. V tomto kontextu jejich exkurs o českém verši přirozeně téměř zaniká.

Szerdahelyimu /jenž je autorem této části/ jsou nicméně dobře známy společné rysy české a slovenské prozodie s prozodií maďarskou. Z nich jako nejnápadnější vyzdvihuje, že přízvuk je /docali bychom: potenciálně/ na první slabice slova. Na druhé straně možná až příliš kategoricky zdůrazňuje **rozdíly**, že se čeština pro časomíru na rozdíl od maďarštiny nehodí /což by mělo být míněno tak, že časoměrný rytmus v češtině vytvořit lze, ale není to únosné/. Za velmi důležitý považujeme Szerdahelyiho postřeh, že podstatný rozdíl mezi českou a maďarskou prozodií není zakotven ve verši, nýbrž v kolektivním metrickém povědomí: v české poezii se rozšířil syle-tonický verš, takže i přízvučné takty jsou nezřídka chápány jako stopy, zatímco maďarský sluch

je zaměřen na členění podle taktů, takže přirozeně, spontánně vznikající sylabotonické útvary maďarského verše jako takové údajně ani nevnímá. Zde je ovšem nutno podotknout, že se v maďarštině až do našich dnů zachoval časoměrný verš stopový, i když do moderní poezie přechází již do velmi značné míry oproštěn od rigorózních školáckých pravidel. Lásník Babits hájil dokonce zásadu, že k tomu, aťchoz maďarský verš kvalifikovali jako jambický, stačí, aby poslední úplná stopa byla čistý časoměrný jamb. Ale tento rozdíl mezi češtinou a maďarštinou nelze absolutizovat, a Szerdahelyi nás jen utvrzuje v časně domněnce, že i maďarský sluch nahrazuje časoměrný půdorys podvědomě sylabotonií na základě korelace délky a přízvuku, resp. jejich opaků. Pokud dochází ke skandování, projevuje se tato tendence velmi zřetelně: maďarské časoměrné stopy se skandují jako sylabotonické, ovšem metrické ikty jsou na jazykovém přízvuku nezávislé.

Lze očekávat, že kniha Szepesové a Szerdahelyiho vyvolá hodně diskusí; principiálnější stanoviska si patrně vyžádají delší čas na zrání. Sotva která recenze jí však upře nesporné klady. K nim patří, jak již naznačeno, široký rejstřík hledisek a nadhozené problematiky, odvaha nevyhýbat se problémům a v neposlední řadě erudice a bohatství odborné literatury, z níž čerpá. Autoři se orientovali i ve versologické literatuře české a slovenské: mezi badateli, k nimž odkazují, jsou mj. Miroslav Červenka, Dionýz Ďurišin, Karel Hausenblas, Karel Horálek, Josef Hrabák, Viktor Kochol, Jiří Levý a Jan Mukařovský.

Petr Rákos

Věra Kubičková

Věra Kubičková

Několik stránek z arabsko-perských poetik.

/ Popis a citace /

Moto:

S:..vždyt každý vnímatel přistupuje k básníkovi ze svého hlediska, bere si z něho, co mu sám dává.. a nejde přitom jen o čtenářovo okamžité ustrojení, ale i o dobové literární představy, zkušenosti s poezií.....

V: Je tedy snad tzv. nesmrtelnost básnického díla především schopností podstupovat proměny - poddajností k falsifikaci? není to paradoxní?

M: Básník si možná ani neuvedomuje, že v jeho touze po rozšíření výtvoru je i souhlas s tím, že opětovně oživován bude opětovně zkreslen...Ale snad by i takto souhlasil.. sňnad mu záleží víc na samém faktu komunikace, předem nezužené bezprostředními účely než na tom, co bude konkrétním obsahem této komunikace. A nebo to řeknete takhle: Možná prosté sdelení já mluvím s Tebou / přes odcizující rozlohy prostoru a času je nejpodstatnějším obsahem básnické komunikace.. / Z rozhovorů o překladech z Háfezova Dívánu, 1980 /

Vzpomínám s radostí na tehdejší rozhovory; jak vyjevuje hrřejší úryvek, vzdálily se často značně z řečiště, jímž obvykle plují velká zasedání o problémech překládání. Hovořili jsme tehdy trochu i o domácích literárních teoriích a k tomu dnes přidám malé nahlédnutí do klasických poetik.

První práce tohoto oboru byly společným dílem arabských a perských filologů v době rozkvětu arabského chalífátu mezi polovinou osmého a devátého století; většinou jsou však známy jen ze zmínek u pozdějších autorů. Z nich v článku cituji především Gurgáního

/Asrār al balāgha, Tajemství slovesného umění z pol. 11. stol/, Nizámího Arúzího /Čanār makále, Čtyři rozpravy, kap. IV., z pol. 12. stol/ a slovník Haft kulzum /Sedmero moří, snad ze 17. stol/.

Vytvoření literárního díla - rozumí se básnického - chápalo se zde jako záležitost objektivní a učená. Kdo se domníval, že má talent, musel se na svou práci připravit studiem příslušné disciplíny, vědy o slovesném umění /ilm-i balāgha/; žádoucím doplňkem bylo dále co nejširší vzdělání všeobecné.

Dobré dílo mělo splňovat především dva úkoly: poskytnout poučení / hikmat/ a vyvolat okouzlení, údiv / sinr/. Jak byl první úkol chápán v literární praxi, to ukazuje významný proud básnictví didaktického / ovšem svého druhu, jako je např. Sa'dího Rūžový sad, nebo Nizámího Pokladnice tajemství / a tvorby zábavně-vzdělávací, tzv. adabu, rozprava o různých vědách a historkami ze života jejich významných představitelů, Fürstenspiegeln, zábavně podaných rad co života atp.

Druhý požadavek nebyl míněn - ač nam by se tak mohlo zdát - jako uplatnění básnickovy libovůle, okamžitého nápadu, originality. Prostor pro vyvolání onoho údivu byl vymezen pravidly věd o slovesném umění; pojednávala o rytmu a rýmu, podávala seznam básnických ozdob a nřiček a způsoby jejich uplatnění atd. Čím zevrubněji byl literát s tímto souborem obeznámen a také čím přesněji měl zapsáno v paměti, jak s ním zacházeli uznávaní předemíci i významní současníci, tím lépe byl vybaven ke splnění druhého úkolu.

Za vyšší stupeň umění se považovala báseň, která se neotevřela na první pohled. Gurgání doporučuje, aby pravý smysl byl trochu zastřen a tak vnímatele / jde tu jistě o autentické vnímání, jehož byl schopen jen

vzdělanec, literát / přiměl k přemýšlení, hledání pravého významu "neboť je v povaze člověka, že ta věc, již se mu dostane teprve po velkém hledání a toužení, připadá mu znamenitější a sladší, duše ji oceňuje výše a miluje ji vřeleji a žárlivěji." / G.157 /

Toto doporučení nemohla básnická praxe dodržovat vždycky. Tak například perští dvorští básníci, k jejichž povinností patřilo básnit spatra / be badíne / při nejružnějších příležitostech na téma, jež vyvstalo ze situace, či které určil někdo ze vznešených členů společnosti. Tehdy musela být pointa básně zřetelná při prvním přednesu, aby byl vyvolán žádoucí účinek: obveselení, smíření znesvářených, pokoření protivníka a pol. Zvláště zdařilé improvisace vešly do perských literárních kronik i s okolnostmi, jež je vyvolaly, a často i se zmínkou, jaké odměny se dostalo básníkovi. Ze dvou historiků snad vysvitne kolik příležitostí měla tato poezie.

1. Seldžucký kníže Tughánšáh / 12. pol. 11. st. / hrál nard, byl v pořadí a když ho potřeboval dvě šestky. Padly dvě jedničky, kníže se rozvzteklil a sáhal po dýce. A tu povstal básník Azrakí a zazpíval improvisaci:

Padly dvě jedničky, ne šestky, jak sis přál.
Uhas hněv na kostky! Splnily víc, než žádal král,
hře, šestky, přilétly a před šáhem
tváří v prach padly a políbily zem.

Vypráví se dále, že kníže byl tak okouzlen verši, že zapomněl na prohru, zlíbal Azrakího a přikázal, aby mu přinesli pět set zlatých dínarů.

2. Rašídu Watwátovi / 12. st., dvorskému laureátu a epistolografovi šáhů z Chorezmu se přihodilo, že mu vladař při jakési hostině vykázal méně významné místo, než mu náleželo, což básník ve vhodné chvíli připomněl touto improvisací:

Ty dobře víš, ó šánu, že proměnlivý svět
mně podobného spatří jednou za tisíc let.
Dnes posadils výš nicotného a mne dolů -
já nacházím v tom vtipnou parabolu:
Tvá hostina je moře a moře, to, jak víš,
na povrchu má smetí a perly u dna, níž.

Mělo-li rafinované zastření pointy vskutku zvýšit
skvělost básně, nesmělo vést k rafinovanému zatemnění
jejího smyslu. Básník nesmí, řečeno s Gurgánim, nechat
posluchače co slepého velblouda přešlapovat ve tmě; to
se snadno může přihodit básníkovi, když nezná míru
v užívání ozdob a hříček a snaží se do svého výtvoru
vměstnat všecko, co v učebnicích o vědě básnické má
nějaké jméno. Zdá se, že tendence k přílišné zdobnosti
jevila se Gurgánimu již u některých jeho současníků:
"Způsob starých, kteří se snažili o přirozený způsob vy-
jadřování, je rozumnější, jistší a jasnější ...a je da-
lek oněch schválností, které jsou vlastně jen balamucením
prostřednictvím nadměrných dekorací." /G.11/

Slavný teoretik se již nedočkal toho, jak málo si
perští básníci pozdějších věků vzali k srdci jeho vý-
strahu. Od konce 13. stol. převládá vyumělkovaný preci-
osní sloh nejen v poezii, ale i v epistolografii a něk-
terých odvětvích naučné prózy, např. v historiografii;
střídmější klasický styl byl odsuzován, nepovažoval se
tehdy za pravé literární umění. Názor literárního kroni-
káře 15. stol. Amíra Daulatšáha na ghazal lyrika Růda-
kího / z. asi 940 / nazvaný Chvála Bucháry, dílko, kte-
ré nejméně po tři sta let platilo za vzor krásného kla-
sického stylu, uvedu i jako ukázkou, jak se psaly perské
literární kroniky, ~~amíra~~ jež patřilo do okruhu výše zmín-
ěného adabu.

O této básni se říká, že prý tak okouzčila vladaře, že
se zvedl od snídaně a tak jak byl, vyskočil na koně a

bez zastávky uháněl do Bucháry. Tento příběh musí vzbudit nedůvěru v každém člověku se zdravým rozumem! Jsou to přece verše tak prostinké, chybí jim básnická zdobnost a vybroušenost a tím i přesvědčivost. Kdyby si dnes někdo dovolil přednést před šáhem nebo emírem takovou báseň, sklidil by leda opovržení....

I uvnitř tzv. po tisíciletí neměnného literárního kánonu probíhaly, jak je vidět, dramatické změny; později byl přezdobený sloh podroben kritice a doporučován znovu návrat ke klasické prostotě. Ale to bychom odbočili do úvah v článku, který je pouze popisem. Vraťme se tedy k němu.

Z toho, co bylo již řečeno vyplývá, že pro posouzení básnického stylu bylo mj. směrodatné, jak se v díle uplatňují básnické ozdoby a hříčky, zkrátka umění / sanáí^o/. Jejich výčet byl nedílnou součástí učebnic literární vědy, byly popsány, pojmenovány /většinou arabskou terminologií, jak bylo zvykem i v ostatních vědách islámského kulturního okruhu/, doprovázeny ukázkami. Slovník Sedmero moří popisuje sto básnických ozdob, každá z nich má dvě i více variant, takže básník má na vybranou asi ze dvou set padesáti ozdob. Jsou rozděleny do dvou hlavních skupin; na ozdoby slovní / sanáí^o-i lafzí/ a ozdoby významové / s. mā^o naví /, k nim se pak druží ozdoby sdružené / s. murakkabát/.

Co se považuje za ozdoby slovní? Tak užití několika slov, která skutečně nebo zdánlivě pocházejí z téhož kmeny / tedy etymologie a pseudoetymologie, rozdíl, který je důvodem k vytvoření několika podskupin/. Užívání slov o stejných hláskách, řazených v každém slově v jiném sledu: buď úplný anagram / kos-sok /, nebo jiný sled / pan Hora vzal roha /, z nichž nejdokonalejší představuje verš, který lze číst zprava do leva i obráceně. Dále sem patří zdobnění /všecka substantiva verše s deminutiv.koncovkou/,

dále isokolon, ale také vložení cizího verše do vlastní básně, ovšem s jasným upozorněním na cizí autorství / jinak by šlo o nápodobu, která patří do druhého oddílu a má několik dovolených a několik nepřipustných variant/. Je sem zařazena také báseň makaronská a tzv. proměny, což znamená, že jeden verš/ nebo poloverš/ říká něco zdánlivě hanlivého, což druhý verš promění v lichotku; možné je i opačné pořadí v proměně názoru. Tedy třeba takto:

Skládal jsem na tebe chvalořeči, ale už toho mám dost -
pro míru tvé skvělosti už nelze nalézt slova.

Ozdoba, jejímž podkladem je homonymie patří již některými svými variantami do hříček vizuálního typu, daných zvláštnostmi arabského písma i charakterem tohoto básnění, které je v tak značné míře hrou. Jejich krajní podobu tvoří různé kaligramy, verše vepsané do geometrických obrazců, kruhů, mezikružích, mnohoúhelníků, hvězdic, stromů života atd. Tyto vynalézavé hříčky připomínají nerozlučné a často také nerozlučitelné spojení dvou výsostných umění /řemesel/ islámského středověku: poezie a kaligrafie.

A nyní ještě něco z hříček druhé skupiny, ozdob tzv. významových. Na jednom z prvních míst stojí hyperbola /mubálagha/. Slovník Sedmero moří pojmenovává různé stupně hyperbolického vyjadřování odlišených podle míry pravděpodobnosti. Poslední stupeň vyjadřuje skutečnost "naprosto nepravděpodobnou, to jest zcela nemožnou".

Proudy slz jejího morkého pláče
plnily palác až po střechnu...

Sem patří také íhám, tj. skrytý smysl, dvojsmysl, což spočívá v užití slov nebo sousloví o dvojím či vícero významu / např. obecném a přeneseném/ a to tak, aby na první pohled vyvstal význam běžnější; teprve další čtení ~~nakrýje~~ případně kontext odkryje další významy a posléze pravý smysl básně.

Je pro nás dosti nesnadné, myslím, najít půvab v ozdobe zvané tanásob / soulad, shoda/, kde tento soulad spočívá v seřazení pojmů shodného významového okruhu v jednom nebo několika po sobě jdoucích verších:

Když cypřiš dospěl šedesáti let,

na fialkách rozkvetl jasmin...

V obou poloverších jsou pojmy z rostlinné říše a verš vyjadřuje šedivění tmavých vlasů; nebo:

Můj měsíc z města odešel

a pro mé oči je to celý rok.

Zde tvoří soulad pojmy času - měsíc, týden, rok - je tu však ještě další ozdoba, inám: měsíc v přeneseném smyslu znamená přítel, přítelkyni i vladaře, patrona básníkovy; který význam platí, vyplýne až z dalších veršů básně.

Nejobsáhlejší kapitolu z odílů ozdob významových tvoří zpravidla výklad o přirovnání / tašbík/ a jeho variantách, příměru pojmenovaném, podmíněném, obrazném a četných dalších; z nich některé jsou i v našich poetikách, jenže pod jinými jmény:

Ó nový měsíci! Podobáš se luku áhovu

a nebo se podobáš oblouku miláčkova obočí

a nebo snad jsi zlatá podkova? Ale ne!

Jsi zlatá náušnice v uchu oblouhy.

xxx

Malíř-noční vítr

nakreslil na vodu kroužky řetazu

xxx

Vrána ukradla zpěv slavíkům,

ukradený zpěv přinesla do zahrady

xxx

Světlem se rozlétla zpráva,

že z ráje Řezvánova sestoupila huriska:

Měsíc a Slunce splodili dítě,

Venuše je kojila mlékem Merkurovým.

První dvě dvojverší jsou z pasáže o příchodu zimy do šáhova ležení, poslední čtyřverší představuje krásnou a vzdělanou princeznu, obojí z Nizámiho eposu haft pai-kar / Sedm obrazů/.

Zde končím pohled do dílny klasické poezie - ponled dveřmi jen velmi skrovně pootevřenými. Ale snad aspoň jediné se ukázalo, že vytvořit báseň neznamenal zachytit bezprostřední dojem z nějakého jevu nebo subjektivní zážitek. To byly nanejvýš impulsy pro básnickou fantazii, které jí napomohly rozehrát hru podle daných pravidel. Teprve tak vznikla pravá báseň, " poezie, která přeměňuje podstatu a mění kvalitu a po právu je nazývána alchymii nebo též elixírem - jen s tím rozdílem, že je to alchymie podstaty ryze duchovní a nemá co dělat s neživými hmotami a tělesy,"praví Gurgání. A Nizámi Aruzí, který stručně opakuje obsáhlý výklad Gurgáního, z něhož je výše uvedená věta záverem, dodává ještě "... tím pak vyvolává skryté síly sympatie a odporu, rozžeuje v povahách lidí hned nadšení, hned skleslost - a tak se poezie stává příčinou významných činů, jež pozměňují uspořádání světa." Že tomu tak opravdu jest, dokládá autor mnoha příklady z perských dějin.

Věra Rabičková

Emil Pražák

Emil Pražák

V p á d r ý m u

Pro dnešního člověka, pokud není zrovna čtenářem poezie, není veršovaný projev odmyslitelný od rýmu. Bylo tomu tak už v říkadlech, která poznával za dětských let a která si zapamatoval a později třeba i zopakoval u vlastních dětí, bylo tomu tak i v písních nejrozličnějšího druhu, které slýchal a jímž se naučil, stejně jako v básních, s nimiž se ve škole seznámil a z nichž si aspoň některé úryvky podržel v paměti, nezřídka právě díky rýmu. V tom se ostatně moderní člověk neliší od řady generací svých svých předků. Jenom naň navíc doráží rým z reklamních i jiných sloganů a podle jeho ustrojení příjemně či méně příjemně, ale zato na každém kroku, ze stále nových a nových skladeb v podání populárních zpěváků, nezřídka v ohlušující reprodukci. Všem těmto projevům je rým společný, vládne prostě v celé této široké, různorodé a mnohotvárné sféře, která se nespokojuje s prózou ostatních jazykových projevů a není na ni odkázána.

I pro čtenáře poezie představuje rým její základní tvarový princip. Jako básnická díla dovede ovšem vnímat a hodnotit i taková, ve kterých je rým nepřítomný, ale sotva je vnímá a hodnotí jinak než jako určitou odchylku od normy, kterou mu stále ztělesňuje - a právem - rýmovaný verš, aspoň pokud jde o poezii nové doby.

Jestliže se však neomezujeme pouze na ni, ví, že nejenom v poezii jiných kultur, ale ani v minulosti evropské kultury nepředstavuje rým, rýmovaný verš, jediný tvarový princip poezie.

Stačí, seznámí-li se - zde lhostejno, zda v originále nebo v překladu - s básnictvím antického Řecka a Říma a pronikne do metrické struktury poznávaných děl. Ale zjistí při tom nepochybně, že k náležitému postižení zvukových hodnot jejich verše je třeba značného úsilí, zvláště nechce-li se při četbě soustřeďovat pouze na tyto hodnoty. I když se mu to sebelépe podaří, přesto jej provází vědomí, že verš antické poezie je principiálně zcela odlišný od toho, na který je zvyklý a k němuž se patrně vždy vděčně vrací. A nemusí se dokonce vracet vždy jen k poezii nové a současné, ale třeba i k poezii středověké nebo pocházející z období mezi středověkem a dneškem, protože také básnickým projevům z celé této epochy evropské literatury je rým, rýmovaný verš společný a pro ně typický.

Jakmile si čtenář poezie uvedenou skutečnost uvědomí, může být i překvapen : což moderní evropská poezie, aspoň pokud jde o rým jako její základní a jí vlastní tvarový princip, začíná právě ve středověku? Nebo je to pouhá náhoda, že se dosud nesetkal se staršími rýmovanými projevy toho druhu, na jaké je zvyklý?

Setkat se s nimi nemohl. Rýmovaný verš evropské poezie má skutečně svůj počátek ve středověku. Třebaže je to známo, přesto není tato skutečnost méně překvapující. A zdá se, že by měla překvapovat o to víc, že chybí uspokojivá odpověď na otázku, odkud se rým do evropské poezie ve středověku dostal. Objevuje se sice už v antické poezii, ale pouze ojediněle a spíše jen náhodně a nezáměrně, protože tehdejší básníci pokládali jakoukoli hláskovou souzvučnost ve svých skladbách naopak za nežádoucí. Jako zdroj nemohla posloužit ani křesťanská poezie, od svých počátků spjatá s liturgií, která

po celou dobu svého trvání až do středověku rým rovněž neznala, na Východě stejně jako na Západě. Sama totiž vznikala a formovala se uprostřed světa vrcholné a pozdní antiky a navazovala tvarově zejména na hebrejskou poezii, rovněž nerýmovanou, soustředěnou především ve starozákonní Knize žalmů. Původ rýmu nelze odvodit ani z autochtonní poezie etnických skupin, které v průběhu stěhování národů zaujaly v Evropě svá nová sídla, protože také jejich veršované projevy, pokud se z doby po přijetí křtu dochovaly, vycházejí z jiných principů. Stěží lze pomyslet též na vliv arabského Orientu, který se mohl sotva uplatnit v 9. stol., kdy verše vytvářené na principu zvukové shody svých závěrů jsou v křesťanské západní Evropě už hotovou věcí.

Na položenou otázku po původu rýmu tedy odpověď nemáme, třebaže to může být překvapující. Ale není tato otázka, jakkoli samozřejmá, přece jen podružná? Mohly zde jistě působit některé vzory, ale kterýkoli z nich, ani jejich součin nemohl přivodit onen vpád rýmu do středověké poezie evropského Západu, jeho rychlé přijetí a zdomácnění. Působení vzorů, ostatně pouze potenciální, není však rozhodující otázkou hlavně proto, že rým v úloze, které tehdy nabyl a v níž jej poznáváme, je něčím úplně novým. Neměli bychom se tedy spíše než po původu rýmu ptát po příčinách jeho přijetí a zdomácnění?

Z celé řady příčin, které se mohly na tom podílet, stačí naznačit aspoň dvě, svým způsobem vlastně zahrnující i ty ostatní.

Na jedné straně to byla nepřijatelnost časoměrného versifikačního systému pro básnickou tvorbu v nově vznikajících národních jazycích, stejně jako obtížnost adopce téhož systému pro novou tvorbu v latinském jazyce, z něhož se v důsledku vleklého poetického úpadku už dávno vytratilo povědomí o

klasické kvantitě. Určitá náhražka byla nalezena v tzv. leoninských hexametrech, které se prakticky rozpadaly na dvě hemisticha, jejichž závěry byly spjaty rýmem nebo aspoň asonancí, což usnadňovalo jejich skládání a současně prospěšně obracelo pozornost k hledání souzvučnosti latinských slov a jejich gramatických tvarů. Leoninský hexametr mohl však sotva zapůsobit na tvorbu v národních jazycích a mohl posloužit nejvýš jen jako jeden ze vzorů pro vznikající rýmovaný verš latinské i nelatinské poezie ku konci raného středověku.

Na druhé straně mohl rým - ať už se objevil v evropské poezii jakkoli - nabýt své známé úlohy jen díky vlastnostem, které v něm byly - patrně postupně - objevovány : od schopnosti zvukově zřetelně signalizovat závěry veršů až po schopnost uplatnění ve významové funkci. Vedle toho - a snad především - byl použitelný v kterémkoli jazyce, a to se všemi svými vlastnostmi i bez znalosti jakýchkoli pravidel. Proto byl zároveň snadno použitelný a verš opatřený rýmem nikomu nepůsobil obtíže při vnímání.

Není třeba pokračovat, protože příčiny vpádu rýmu, jeho přijetí a zdomácnění v poezii národů evropského středověku jsou aspoň rámcově zřejmé. Je odtud též pochopitelný rychlý vývoj od počátečního tépavého hledání nepravidelných asonancí až k pravidelné dvojslabičnosti přesných rýmů, tvořených s virtuózní jistotou a vynalézavostí, v básnické tvorbě 12. stol., na níž se vedle latiny podílejí už i národní jazyky.

Pozoruhodný je postoj, jež k rýmu zaujímala římská církev, pokud jde o její nejvlastnější hájemství, o liturgickou poezii. Do jejích původních útvarů - do hymnů, modliteb, anti-

fon, responsorií - rým nepronikl nikdy. Působila tu jen síla tradice, nebo se církev vpádu rýmu vědomě bránila? Asi obojí. Ubránit se však nedokázala, když útvar nově vznikající a ještě tvarově nehotový, jejíž jaksi bezděky přijala do své liturgické poezie, sehrál úlohu trojského koně. Byla to sekvence.

Vyvíjela se jako jakési pokračování (odtud název) graduálu, mešního zpěvu mezi epištolou a evangeliem, od chvíle, když tradiční koloraturní přednes poslední slabiky graduálového závěrečného Aleluja začal být podkládán textem. Původně, tak jako v jiných případech, šlo o prostředek, který měl zpěváku usnadnit zapamatování melodie, odlišené podle jednotlivých období a svátků církevního roku, ale záhy, jak těchto textů přibývalo, začaly se osamostatňovat a formovat v útvar zvláštní, na graduálu již nezávislý.

První sekvence, vznikající v průběhu 9. stol., nebyly veršované a naznačuje to i název prosa, jenž pro ně býval a někdy dosud bývá užíván. Měly sice určitý rytmus, podobně jako např. liturgické modlitby, ale značně volný. Nepůsobily tedy v kontextu liturgické poezie zpočátku nijak cize. Na rozdíl od původních útvarů nebyly však ani spoutány tradicí, a proto se mohl jejich tvar vyvíjet. Zprvu směrem k verši, ještě nerýmovanému, podobnému verši tradičních hymnů, ale ten brzy splynul se soudobým trendem: rým se objevuje v sekvencích stále častěji, až se zde stane závazným tvarovým principem, tak jako v ostatní současné poezii, nejenom latinské.

Tento vývoj, jakoby in nuce, zachycuje proslulá velikonoční sekvence Victimae paschali z konce 1. poloviny 11. století.

Verše o nestejném počtu slabik podobají se v první části spíš rytmizované próze, několik asonancí, jakoby náhodných, sotva stačí naznačit veršové závěry, celá úvodní část je konformní tradičnímu rázu římské liturgické poezie :

Victimae paschali laudes
immolent Christiani,
Agnus redemit oves:
Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.
Mors et vita duello conflixere mirando:
dux vitae mortuus regnat vivus.

Vše je v pořádku, nic tu nevzbuzuje podezření. Tím překvapivější je vpád rýmu v další části sekvence :

Dic nobis, Maria,
quid vidisti in via ?
Sepulcrum Christi viventis
et gloriam vidi resurgentis.
Angelicos testes,
sudarium et vestes.
Surrexit Christus, spes mea:
praecedit vos in Galilaeam.
Scimus Christum surrexisse a mortuis vere:
tu nobis, victor Rex, miserere.

Představme si, jak sugestivně muselo působit na současníky, zvláště pokud ještě nepřivykli rýmovanému verši v liturgii, když slýchali na velikonoční neděli tuto sekvenci. Proto sotva neprávem bývá v její rýmované části spatřován jeden ze zárodků velikonočních chrámových her a s nimi i počátek středověkého dramatu.

Pro významové hodnocení přítomnosti rýmu v celé šíři středověké poezie - její třídění na "duchovní" a "světskou" je umělé a mělo by zůstat pouze pomocné - má případ sekvence klíčové postavení. Její rýmovaný verš se vyvinul až k sylabotonické dokonalosti v průběhu 12.stol. spolu s ostatní latinskou poezií, kterou nazýváme žakovskou patrně jen z nedostatku vhodnějšího pojmenování. Ve skutečnosti to byli titíž "žáci" - klerici, adepti důstojenství duchovních i ti, kteří ho již dosáhli -, kdo byli tvůrci středověké latinské poezie jako celku, užívající týchž strofických schemat a týchž prostředků zvukové výstavby verše pro skladby "světské" i "duchovní". Sekvence se mezi nimi těšila zvláštní oblibě. Skutečnost, že se dochovalo přes 5000 sekvencí proti několika stovkám "světských" žakovských skladeb, má své specifické důvody a o této oblibě nijak průkazně nesvědčí, ale o tom, že počet dochovaných sekvencí skutečně představuje číslo objektivně značně vysoké, podává přesvědčivé svědectví sama liturgická poezie, v jejímž rámci je sekvence nejfrekventovanějším útvarem.

Její obliba však byla obecná jen v celém širokém okruhu zaalpských zemí. V Itálii naproti tomu sekvence nikdy nezdomácněla (třebaže někteří Italové, jako Tomáš Akvinský, patří k jejím nejlepším tvůrcům) a v Římě samém byla po celý středověk přijímána s chladem a nedůvěrou. Také některé přísné mnišské řády, jako cisterciáci, odpíraly sekvenci místo ve svých mešních formulářích. Není proto divu, že po tridentském koncilu využil obrozený Řím reformy liturgických knih k tomu, aby sekvence z mešního obřadu vyloučil. Vzhledem k vládnoucímu pohrdavému postoji humanistů ke středověku, k jeho latině i k útvarům, jež v ní byly vytvořeny, to prošlo hladce. Pouze

tři sekvence byly připuštěny (teprve později ještě čtvrtá), a to nejspíše jako ústupek obecné oblibě za Alpami nebo z ostychu před autoritou jejich tvůrců. Sekvence, typické "dítě středověku", tedy dlouho nepřežila epochu, která ji zrodila.

Co bylo příčinou vyloučení sekvencí z měšních knih římské církve? Nebyla to pouze snaha o sjednocení mešního formuláře, do té doby - i díky sekvencím - dosti pestrého, protože také po provedené reformě nebylo jednoty ani zdaleka dosaženo. Vlastní příčinou byl rým, jež sekvence vnášely do liturgické poezie. Prvek, který byl zcela v rozporu s její shůry posvěcenou tradicí, který narušoval její stylovou čistotu, prvek nejen cizí, ale ohrožující též její sakrální výlučnost, protože byl společný též profánní poezii a musel být proto pocíťován jako nežádoucí projev zesvětšlení.

Církev, která nemohla zabránit šíření rýmované duchovní písně, k němuž dala impuls zejména reformace, vymýtila rým aspoň z vlastní liturgie, ale provedla tím zároveň z vlastního stanoviska významové hodnocení přítomnosti rýmu v poezii. Proto je případ sekvence tak závažný - přibližuje nás totiž k poznání, čím byl rým, rýmovaný verš, čím byla rýmovaná skladba, rýmovaná poezie v očích středověku, zvláště při rigorózním pohledu.

Případ nás dále upozorňuje na poněkud přehlíženou skutečnost, že se středověké skladby, lyrické i epické, které řadíme k tzv. duchovní poezii, vyznačují nejen vazbou na ostatní soudobou, eventuálně předchozí náboženskou produkci, ale prostřednictvím rýmovaného verše též na ostatní soudobou, případně předchozí rýmovanou produkci. To nás dále přivádí k poznatku, že ne pouze vlastní náboženská tematika, ale přítomnost či

nepřítomnost rýmovaného verše rozhodovala ve středověku o funkci, kterou byla určitá skladba - ať lyrická nebo epická - schopna plnit. Autor latinského hymnu mohl jen tehdy doufat, že se jeho skladba může stát součástí liturgie, když ve verších nepoužil rýmu. Podobně autor latinské modlitby stejně jako legendy se pro svou skladbu vědomě zříkal potenciální liturgické funkce, jestliže ji sepsal v rýmovaných verších. To ovšem z druhé strany znamená, že měl na mysli funkci jinou - jakou asi? Tím více to platí o veršovaných skladbách s tzv. duchovní tematikou, sepsaných v národních jazycích. (Náleží např. veršovaná prokopská legenda vůbec k hagiografii? Nepřesahuje okruh tzv. náboženské literatury právě tak, jako novodobé adaptace legendických látek?)

Další osudy rýmované poezie - už v národních literaturách - daly zapravdu naznačenému středověkému hodnocení. Rým zůstal už trvale základním tvarovým principem v poezii evropských národů, která se vydala po vlastních cestách.

Rým je však nejenom jedním z nejhodnotnějších článků dědictví středověku. Zároveň je produktem kultury, jejímiž nositeli jsou mladé národy, které překonaly stadium barbarství, charakteristické pro dobu stěhování národů, a dosáhly už té stability a síly, aby si mohly vytvářet tuto svou vlastní společnou kulturu, nežijící už jen z pozůstalých relikтів antiky jako v raném středověku. Není náhodou, že rým se stal v evropské poezii tím, čím už trvale zůstal, právě ve 12. stol., současně se zrozením gotického slohu, jenž je produktem téže kultury.

Emil Brdžek

Květa Sgallová

ČESKÝ RÝM V TEORII A PRAXI NÁRODNÍHO OBROZENÍ

O významu prozodických otázek při konstituování české literatury v národním obrození existuje poměrně rozsáhlá literatura,¹ která se soustřeďuje především na přínos Josefa Dobrovského a na diskuse o těchto otázkách, zejména v souvislosti s Počátky českého básnictví, obzvláště prozodie. Je pochopitelné a plně oprávněné, jestliže se výklad o těchto problémech soustřeďuje především na antagonismus mezi generací Dobrovského a Jungmanna, jenž se - vedle jiných vědeckých oborů - projevuje i v této oblasti. Pro jungmannovce je otázka prozodická velice důležitá; promítá se v ní výrazně jejich pojetí literatury, jejich úsilí o vytvoření klasického písemnictví, jež k vyjádření velkých myšlenek bude využívat dokonalých, v průběhu vývoje evropské literatury již prověřených uměleckých postupů a forem.

Složitost této problematiky na začátku 19.století byla často viděna přes osobnost Josefa Jungmanna, neboť to umožňovalo studium jak teoretických názorů, tak i básnické praxe. Bylo již přesvědčivě doloženo,² že se Jungmann přiklonil k časomíře až po vlastních intenzivních pokusech obohatit a tvořivě rozvinout Dobrovského zásady české přízvukné prozodie. Vytčeného cíle - dokonalého, nikoli monotónního rytmu - však tímto způsobem, na bázi přízvukné prozodie, nedosáhl, a proto v desátých letech vidí jednoznačné východisko v prozodii časoměrné. O tomto příklonu k časomíře svědčí jeho Nepředsudné mínění o prozodii české, jeho sympatie s Počátky českého básnictví, obzvláště prozodie,³ které byly tak známé, že Jungmann byl ve své době považován i za přímého autora této anonymně vydané knížky,⁴ a konečně první vydání Slovesnosti z r.1820 a teoretické články o prozodických otázkách v Kroku začátkem dvacátých let. Je pochopitelné,

že v situaci vzrušených diskusí i Jungmann formuloval své názory velice vyhraněně, dávaje jednoznačně přednost časomíře. Domnívám se však, že v průběhu dalších let došlo - jistě také vlivem vývoje českého básnictví - k střízlivějšímu ocenění možností časomíry. Pravda, časomíru Jungmann stále ještě preferoval, zejména v poezii zhudebnělé,⁵ ale připouštěl i jiné možnosti, např. poezii budovenou na kombinaci časomíry s přízvukem či na počítání slabik, jak o tom svědčí druhé vydání Slovesnosti z r.1846.⁶

Jisté přiblížení k přízvukné prozodii vidím i ve vývoji Jungmannových názorů na rým. Než se touto otázkou budeme zabývat, je třeba připomenout, jak vypadala teorie a praxe českého rýmu před Jungmannem, v první generaci národního obrození.

Teorie rýmu se vytvářela od samých počátků národního obrození. Je sice pravda, že se již Komenský v Kancyonálu a Blahoslav v Musice vyslovují k problematice rýmu, ale jsou to pouze jednotlivé poznámky bez nároků na soustavnost. Začátkem národního obrození (1783) vyšlo pak Vocabularium rhythmico-bohemicum Pavla Černovického (Pauli Czernoviceni), to však byl jen soupis rýmujících se českých slov, u nichž byl uváděn i jejich latinský ekvivalent. Základy skutečné teorie rýmu položil Josef Dobrovský a Antonín Puchmajer je pak rozpracoval v teorii a praxi.

Dobrovský probírá zásady tvoření českého rýmu v České prozodii z r.1795, kap.VIII. Jeho názory můžeme shrnout asi takto: Dobrovský považuje naprostou shodu rýmu v kvantitě za nezbytnou, oproti běžnému mínění pak nevyžaduje důsledně dvouslabičný rým, který je ovšem nutný při ženském vyznění. V jambickém úplném verši je jednoslabičný rým podle Dobrovského postačující, je-li na konci verše přízvukné jednoslabičné slovo, zatímco dvouslabičný rým je v takových verších dokonce chybný. Toto poslední mínění bylo pozdějším vývojem české poezie, zejména Máchou, vyvráceno a později byl dokonce dvouslabičný mužský rým považován za specifický rys českého verše.⁷

Preferování jednoslabičných mužských rýmů jde u Dobrovského tak daleko, že připouští a jako "dobré" označuje i takové rýmy, kde se v tříslabičném slově rýmuje jen poslední slabika (např. v katalektickém trocheji rým oblaka/člověka), což Puchmajer odmítl jako nedostatečný rým.

Dobrovský o rýmu mluví poněkud s despektem ("dětské klinkání"); jeho přístup je ovlivněn obavami, aby zřetel k rýmování nepřevážil nad ostatními složkami verše, a za mnohem důležitější považuje především rytmus. Je to postoj, který je ostatně dobře vysvětlitelný povahou prozodického zájmu konce 18.století.

Puchmajer rozpracoval zásady Dobrovského ve dvou publikacích. Ve II.svazku Sebrání básní a zpěvů (1797) otiskl stať O přízvuku a prozodyi české, kde se zabývá i rýmem. Puchmajer se přitom ztotožňuje v hlavních zásadách i ve výkladu o nedostatecích rýmové techniky s Dobrovským, uváděje často i jeho příklady. Místy můžeme mluvit o přímé parafrázi názorů Dobrovského. Na tuto stať navazuje pak Puchmajer v r.1814, když v V.svazku almanachu otiskuje obšírný spis O rýmu, ve kterém zkoumanou otázku prolíná s velkou podrobností, velice systematicky a s neobyčejně precizní terminologií, jež ani v pozdějším vývoji nemá v české odborné literatuře obdoby. Puchmajer zde charakterizuje rým jako "stejný zvuk slov rozdílných na konci dvou nebo více veršů"⁸ a z tohoto pojetí vychází při svém dalším výkladu. Soustřeďuje se tedy na zvukovou identitu rýmu, poměr rýmu k slovnímu či rytmickému přízvuku bere v úvahu jen málokdy; sémantickou problematiku nerozpracovává, omezuje se v tomto směru pouze na základní konstatování, že v rýmu se užívají rozdílná slova, tedy slova odlišného významu. Toto pojetí, chápající rým značně izolovaně, především jako záležitost zvukové shody, je ovšem dáno dobovými zvyklostmi, jež se projevily i v normativnosti, s níž Puchmajer o rýmu uvažuje. Zřetel ke vztahu mezi rýmem a ostatními složkami verše je jen na okraji i v Puchmajerově vymezení toho, co se může a nemůže spolu rýmovat; jeho vymezení je velice striktní a

a zřejmě vlivem oné snahy po systematickosti velmi jednoznačné, přičemž ne všechny požadavky měly oporu ve skutečné výslovnosti, jak uvidíme níže. Tato druhá Puchmajerova stať je více méně souborem "pravidel" a "výstrah" pro jednotlivé typy rýmu a autor se v ní snaží především ukázat na "správné" rýmy a varovat před chybami, kterých se básníci ve své praxi dopouštějí, přičemž mezi negativními příklady uvádí i své vlastní verše.

Puchmajer obšírně probírá nejrůznější kombinace hlásek, jež vytvářejí rým, a to především v rýmu jednoslabičném a dvouslabičném (v Puchmajerově terminologii je to rým jednopadý a dvoupadý), zatímco o rýmech víceslabičných (až pětislabičných) mluví stručně, neboť to jsou jevy v českém básnictví poměrně řídké. Úvodní část každé kapitoly je věnována třídění hlásek vzhledem k jejich postavení v rýmu. Jednoslabičný rým má být tvořen jednoslabičným slovem (nesprávné je tedy vládařství/dědictví, neboť v tříslabičných slovech se musejí rýmovat vždy nejméně dvě slabiky), a ani rýmová dvojice 1/3 nebo 3/1 (ledovec/divná věc) není dokonalá, a to "z důvodu nestejnosti přízvuku". Poslední hláska v rýmu musí být stejná, posuzováno graficky. Nesprávné je tedy rýmovat znělou a neznělou ("ale d není t a s není z, ani na konci"), a ovšem m a n.⁹ Ještě mnohem "horší" je rým, ve kterém proti sobě stojí souhláska měkká a tvrdá (hled/hled), a dokonce se doporučuje dělat rozdíl mezi l a l', protože na Moravě a na Slovensku tento rozdíl dosud existuje. Naprostou shodu žádá Puchmajer i u samohlásek, a to jak z hlediska kvantity, tak i měkkosti; chybný je proto pro něho rým s e/ě, a také s i/y, nejen po d,t,n, ale i ve spojení s ostatními souhláskami. Takovou naprostou shodu v první stati z r.1797 Puchmajer ještě nepožadoval; sice i tady vytyčil požadavek identity v kvantitě, odmítl rýmy čas/nás, pýcha/lichá, ale zejména dává/hlava, šílí/čili, přitom však v jiné souvislosti uvedl jako správný rým i dvojice Bůh/duch. Dvojice, v nichž je rozdíl v znělosti posledních souhlásek, posuzuje v první stati mnohem volněji (dovoluje např. také

nás/mráz, bez/les, květ/med); podobně zde připouští rozdíl i/y (lid/byt, vyl/vil), "poněvadž rozdílu u vyslovení nešetříme."¹⁰

V první stati je tedy Puchmajer mnohem benevolentnější; zdá se, že ona vypjatá normativnost a striktnost při vytyčování rýmových zásad ve druhé stati je důsledkem autorovy snahy vytvořit do všech detailů systematicky propracovanou teorii, přičemž se zřejmě také domníval, že vzhledem ke stoupající úrovni české poezie je možno uplatňovat i tato přísnější měřítka.

Tyto obecně teoretické zásady pak Puchmajer vtělil do praktické příručky, do Rýmovníku, který měl usnadnit méně zkušeným autorům techniku rýmování.¹¹ Už ze samotného faktu vzniku této pomůcky, jež svým způsobem navazovala na práci Černovického, je vidět Puchmajerův a konec konců i dobový vztah k rýmu jako k prostředku, který sice zvyšuje krásu básně, ale jehož estetické působení je podružné, zaměřené jen na zvukovou stránku.

Všimněme si nyní, jak jsou tyto teoretické zásady dodržovány ve svazcích Puchmajerových almanachů.

Puchmajer ve své vlastní poezii zachovával poměrně přesně pravidla o shodě poslední souhlásky co do znělosti; rýmy duch/Bůh, běh/mech, výš/níž jsou u něho skutečně výjimečné. Pokud jde o shodu samohlásek, existuje u Puchmajera - celkem ve shodě s teorií - značný rozdíl jak mezi slabikou poslední a předposlední (kde identita není tak důsledně dodržována), tak mezi jednotlivými dvojicemi.¹² U poslední samohlásky je identita zachovávána zejména u a, u, i, kde najdeme v Puchmajerových básních jen několik málo odchylek co do kvantity¹³ (ducha/hluchá, hrává/tráve, duch/Bůh, pospolu/mozolů, kaličníků/komorníku, na faru/krejcarů, jinoši/rozkoší, sic/víc, jích/sníh, vloní/pro ni), stejně tak se vyhýbá střídání e/ě (pouze svět/Hladolet, zněl/včel, měl/žel a jel, běh/mech, sedě/jede, kde se e/ě zcela výjimečně vyskytuje v otevřené koncové slabice), zatímco poměrně často najdeme rýmové dvojice s e/é.¹⁴ V předposlední slabice se shoda v kvantitě zdaleka tak nedodržuje (nejčastější rým s e/é je obvykle tvořen

tvary složené a zájmenné deklinace, např. velikého/všeho); najdeme často rýmové dvojice se samohláskami e/ě, také é/ě. Poměrně časté je v této pozici i i/í, nemluvě o i/y (zpívá/křivá, lvíce/žádající, síla/byla, svými/jimi), zatímco samohlásky a a u si i v této pozici u Puchmajera co do kvantity odpovídají.

U druhých významných puchmajerovců jsou, pokud jde o kvantitu, jisté odchylky, zejména u poslední samohlásky; tak Hněvkovský rýmuje oproti Puchmajerovi častěji u/ů a Vojtěch Nejedlý, který jinak v drobnějších básních zachovává úzus Puchmajerův, ve skladbě Přemysl Otakar v Prusích používá poměrně často rýmu s neshodou a/á, dále s i/í, což je snad možno vysvětlit snahou rozšířit oblast negrematických rýmů o nové typy. U obou těchto autorů také najdeme rýmy s většími neshodami z hlediska znělosti poslední souhlásky; u V. Nejedlého jde o poměrně stereotypní rýmy (květ, svět/med, jed), ale u Hněvkovského je tento okruh rýmů mnohem větší, a to zejména ve Vnislavovi a Běle. Bezpochyby zde působilo vědomí, že v tomto typu poezie, těsně spjaté s kramářskou produkcí, není rýmová (podobně jako rytnická) "dokonalost" nutná, ale svou roli sehrál jistě i fakt, že převládající desetislabičné verše, psané daktylem, potřebují pro rýmové ukončení poměrně mnoho jednoslabičných slov.

Vliv žánru se uplatnil zřejmě i v dalším rysu rýmové techniky, totiž v umístění mezislovního předělu v rýmu. Puchmajer, který užívá převážně dvouslabičné rýmy, a to jak ve verších ženských, tak i v mužských,¹⁵ směřuje k tomu, aby se spolu rýmovala slova, která mají obdobnou pozici z hlediska metrického důrazu; podle jeho zásad je tedy správný rým 2/2, 2/4, 4/2 (včetně předložkových pádů). Pokud je naprostá shoda od předposlední samohlásky, pak i dvě jednoslabičná slova se mohou rýmovat s dvouslabičným, stejně jako dvouslabičné a jednoslabičné slovo s tříslabičným (jako ty/čistoty); naproti tomu rým mladost svou/pominou, smířen svět/Hladolet je z tohoto hlediska nesprávný. Typy rýmů 2/3 a 3/2 Puchmajer v zásadě odmítá a v praxi jich neužívá, s výjimkou básní, které jsou psány deklamačním veršem, tj. v bajkách a v básních žertovného charak-

teru. Znakem tohoto verše je značná slabičná proměnlivost, a protože výrazná trochejská tendence může být obměňována nepravidelným umístěním daktylu, je neshoda v umístění mezislovních předělů v rýmu častější (hlavy si pomoučiv/a se s Vaňkem porozloučiv, ať jsem lhářem/neboť jen s mlynářem); zřejmě se tu počítá s transakcentací poslední dlouhé slabiky, takže rýmový pár má shodné ženské vyznění. Tento jev působil ve vážné poezii zřejmě jako autorova neobratnost, v poezii lehčího rázu však se mohl dobře použít (zejména jako prostředek s komickým zabarvením). Není to ovšem nezbytný rys rýmu v tomto typu poezie, ať už byla psána deklamačním veršem, či nikoli (např. V. Nejedlý ve svých bajkách této přízvukové neshody nepoužívá).

Taková byla teorie a praxe puchmajerovců. Zabývali jsme se obojím poměrně podrobně, aby bylo patrné, jak vypadal český rým v době literárních počátků J. Jungmanna, neboť tak lze lépe vysledovat, jaké zkušenosti Jungmann měl k dispozici, co mohl rozvíjet i co musel překonávat.

Ve vztahu k rýmu vidíme u Jungmanna, jak jsme už v úvodu naznačili, dost výrazný vývoj. Ve svých básnických začátcích, jež byly ve znamení přízvukné poezie, rýmu užíval hojně (výjimkou je taďy překlad Miltonova Ztraceného ráje, který je ovšem psán i přebásněn blankversem). V období, kdy považuje časomíru za východisko pro českou poezii, Jungmann hodnotí rým negativně. Tak v prvním v. dání Slovesnosti (1820) považuje rým v souladu s básnickou praxí řecké a latinské poezie a s názory Počátků za málo estetický prostředek a odmítá ho, argumentuje také tím, že rým je "vynález Němců". V této době Jungmann psal především časoměrné básně a rýmu neužíval.

Ale poměrně brzo se Jungmannův názor na rým mění. Již v přednáškách o české prozodii a metrice z r. 1823 Jungmann považuje rým za jev, který "má svůj zákon a krásu příbuznou s krásou a zákonem svobodného rytmu."¹⁶ Na změnu v Jungmannových názorech na rým působilo bezpochyby poznání staroindické poezie, k níž se v této době on sám i někteří jeho

druhové obracejí při svém hledání podnětů, jež by pomohly oživit českou poezii.¹⁷

Poslední stadium Jungmannových názorů na rým je zachyceno v druhém, rozšířeném vydání Slovesnosti (1846), kde je rýmu věnován jeden paragraf. Rým, který "mnoho ozdoby a jakousi ukončenost veršům dává," je považován za zvlášť vítaný tam, "kde se sylaby jen počítají," přičemž se zdůrazňuje, že Indové, Peršané a Arabové rýmují i metrické, tj. česoměrné verše. "Nejmistrnější veršovatel na světě, Kálidása, rýmoval i čtyři i pět slabik," a Jungmann k tomu dodává, že to je "snad jen v božském sanskritu možno." Ve výkladu o rýmu se přitom odvolává na Puchmajerovy práce a s jeho pojetím se ztotožňuje. Protože Puchmajer vycházel ze zásad stanovených Dobrovským, můžeme tedy oprávněně tvrdit, že v oblasti teorie rýmu vznikl sice v průběhu doby rozdíl mezi generací Dobrovského a Jungmannovou, ale postupně se tento antagonismus zmenšuje, a to ve prospěch názorů prvního období.

Nešlo však, jak ukazuje uplatnění rýmu v Jungmannově tvorbě, o jednoznačný návrat k Dobrovského tradici, zejména ne v podobě reprezentované Puchmajerovým přístupem z desátých let.

Už vzhledem k menšímu rozsahu Jungmannovy rýmované poezie, (původní i přeložené) není ovšem možno dospět k výrazným závěrům týkajícím se vlastností a podoby jeho rýmu co do vývojového hlediska i rozdílu mezi strofickou a odstavcovou výstavbou. Zřejmé je, že se Jungmann snaží o jistou proměnlivost i při ukončení verše, a některé básně mají po této stránce poměrně vyhraněný charakter; v této různorodosti rýmu však Jungmann není tak důsledný jako při vytváření rytmické podoby básně.¹⁸

Při seskupování rýmů je největší rozmanitost možná přirozeně v odstavcových básních a Jungmann jí, např. v Jinotajitelce, hojně využívá. Jinde však, i když jde o nestrofickou skladbu, užívá sdruženého rýmu (překlady z Pope a Ludovica). V básních strofického charakteru je nejběžnější rým střídavý, a to nejen ve čtyřverších, ale i ve strofách delších, příp. v jejich částech.

Pokud jde o to, která slova na konci verše mohou vytvá-

řet souznění, Jungmann celkem vychází ze zásad, které formuloval Puchmajer v r.1797. Dodržuje zejména shodu v kvantitě samohlásek, především v poslední slabice. Pokud nacházíme výjimky z této zásady, jde o obdobné typy, jaké jsme pozorovali už u Puchmajera (hasne/jasně, prostém/chvostem; jen výjimečně v jednoslabičném rýmu: plukové/rve, ozdobné/žene). U Jungmanna však najdeme i odchylky od Puchmajerových zásad, i od jeho praxe. Ponecháme-li stranou případy, kdy se rýmuje i/y (přebývá/zaznívá, tichá/nezavzdychá, ale i takový/příkroví) a e/ě (kde/zahradě, těm/popelům, běd/sled, upřete/vezměte), což ostatně není příliš často, můžeme rozdíl oproti Puchmajerovi vidět zejména v těchto směrech:

Jungmann se neomezuje na rým s plnou grafickou shodou, takže u něho najdeme dvojice svět/vzhled, čet/hned, šet/hrad, pot/vhod, vryt/lid, slout/soud, běh/Čech, brach, prach/vrah, hrob/skrop, výš/již, též/směš; výjimečně se uplatňuje spodoba i uvnitř slov (vězte/cestě, nechce/lehce, krátce/pohádce) a dokonce se porušuje i pravidlo měkkosti (hled/průpověď). Nepřihlížení ke grafické shodě v rýmu nacházíme zde v značné hojnosti, zatímco u Puchmajera a jeho druhů takovéto případy rýmů byly počítovány jako porušení normy a užívalo se jich celkem málo.

Další rozdíl se týká neshody v umístění mezislovních předělů, která vede k neshodě v přízvukování. Puchmajer vždy zdůrazňoval, že rýmující se slova si musí odpovídat co do přízvuku, a rýmy, které by toto pravidlo porušovaly, v Puchmajerových almanaších kromě deklamačního verše a kromě Hněvkovského Vyšehradského sloupu nenejdeme. Jungmann tohoto prvku i v básních bez jakéhokoli lehčího, žertovného nádechu užívá dost často, i když ne vždy se stejnou indenzitou. To se týká i básní, jejichž veršová struktura je vcelku pravidelná. Snad nejnápadnější je to v jambickém překladu Goldsmithova Poustevníka z r.1797 (otištěném však až ve čtyřicátých letech), kde se tato přízvuková neshoda vyskytuje ve čtvrtině všech rýmů (jeho se skrývala.../se vždy otvírala; radosti ty však odtuchu.../on sevřen byl ve svém duchu; že jemu pláče host.../Neb znamenám žalost; Měl on jen prostočistý šat.../na ctnost a

rozum však bohat ap.). Podobně je tomu v překladu Schillerovy Písně o zvonu (Líbezně panenky hraje/vínek v kadeřích děvčat,/ když, veselí jich hlásaje,/zvoní z věže blahověst). Zdá se, že je zde tato neshoda uplatňována záměrně, a to jako prostředek, kterým je poněkud porušována monotónnost pravidelného rytmu.¹⁹ Přirozeně v básních s jiným metrickým půdorysem se může tato neshoda v přízvukování rýmujících se slov uplatnit ještě výrazněji. Tak v sylabickém překladu Niemcewiczovy Dumy o Štěpáně Potockém je v celé třetině rýmů neshoda v přízvukování, v umístění mezislovních předělů (Nechať tvoje vzpomínání/mne druží v bitev záple,/nech poslední své dychání/posvěťím tobě i chvále). Podobně v krátké Rybářské písni se tyto přízvukově neshodné rýmy ve všech strofách (každé čtyřverší je spjato vždy stejným rýmem) jeví jako důsledek experimentu, při kterém bylo rýmu použito ve verši budoveném na časoměrném principu.

Pokud jde o rozsah rýmu, Jungmann dává přednost dvouslabičnému rýmu, jednoslabičný rým je řidší, zato v některých básních, zejména v překladech, nacházíme výraznou tendenci k tříslabičnému rýmu, který byl považován za estetičtější a v češtině méně snadný.²⁰ Často jde ovšem o tříslabičný rým neúplný. (V celém souboru Jungmannových básní najdeme 1240 dvojic dvouslabičného, 202 dvojic jednoslabičného a 199 dvojic trojslabičného rýmu.) Ne tříslabičném rýmu je dobře patrné, jak Jungmann zkoušel různé možnosti rýmování a že neustrnul na jednom typu řešení. Možnost tříslabičného rýmu je mnohdy usnadněna tématem; tak jistě při překladu Schillerovy Redosti slovník bohatý na abstrakta přispěl k užití tohoto delšího rýmu (redosti/žádosti, bydlitelé/ředitelé, v potěšení/k vítězení). V některých překladech je skoro čtvrtina všech rýmů tříslabičných; ale zatímco v překladech Karamzinova Poslání, Drydenova Ohlášení, Niemcewiczovy Dumy a v indické Útěše myslí převládají tříslabičné rýmy gramatické, jinde se Jungmann gramatickým rýmům vyhýbá. Je tomu tak zejména v překladu Bürgerovy Lenky a Goethova Čarodějnického učeďníka, kde právě snaha nepoužít v rýmu gramatické koncovky vedla k tomu, že rýmující se konce veršů často zahrnují více než jen poslední slovo. Nacházíme zde tedy rýmy

(a to i mužské i ženské), kde je mezislovní předěl uvnitř rýmující se části verše, nebo jinak řečeno, v nichž se rýmují i slova nebo jejich části, které předcházejí před poslední přízvuknou slabikou (pozdě k nám/hoře mám, smilování/mého lkání, opět vleče/na mne teče, nový brod/hrozných vod, starý chvoste/ruky prosté). Tento prvek vyniká zvláště v Čarodějnickém učedníkovi, neboť jde je ho použito i ve verších velmi krátkých, s výrazným rýmovým koeficientem.

Snaha získat pro český rým nové možnosti (ať už užitím rýmu v časomíře, ať v rýmu tříslabičném, v rýmu neomezuujícím se požadavkem grafické shody či v neshodně umístěných mezislovních předělech) je pro Jungmannovu básnickou praxi charakteristická. V době, kdy Puchmajer své zásady "zpřísnil", Jungmann se naproti tomu snažil, jak jsme viděli, rýmový rejstřík nejroznějším způsobem obohatit.

Závěrem ještě alespoň stručně připomeňme, jak vypadal rým M. Z. Poláka a Jana Kollára, kteří svými díly v letech desátých a začátkem dvacátých vytvářeli hodnoty výrazně ovlivňující vývoj české poezie. Zatímco u puchmajerovců jsme nezjistili příliš velké rozdíly mezi jednotlivými autory, v generaci jungmannovské se už projevují skutečné osobnosti a specifické rysy jejich básnické metody mají důsledky i pro rýmovou techniku.

Tak v Polákově Vznešenosti přírody se projevuje poněkud odlišná skladba slovníku s početnějšími čtyřslabičnými slovy²¹ i v rýmu: převládá výrazně rým dvouslabičný, v celé skladbě je jen 20 případů rýmu jednoslabičného a i rým tříslabičný je řídký. Čtyřslabičná slova se v jeho rýmu vyskytují daleko více než u ostatních básníků. Neshoda v mezislovních předělech je poměrně řídká, takové případy najdeme spíše v kratších verších lyrických vložek, kde je i rytmus, jak ukázal Mukařovský, více proměnlivý. Polák používá výrazněji než druzí básníci gramatický rým, což je rovněž dáno charakterem jeho slovníku a uplatněním četných neologismů, především jmenných. Pokud jde o zvukovou identitu, Polák se již výrazněji odchyluje od Puchmajerova po-

žadavku o shodné kvantitě, a to právě v poslední slabice.

Rýmuje zde poměrně hojně u/ů, i/í, na druhé straně rýmy s e/é (např. jasné/hasne), Puchmajerem tolerované, jsou tu velice vzácné.

Největšího bohatství dosáhl český rým v této době v poezii Kollárově. Již Otakar Fischer, podávaje zevrubný výklad o Kollárově rýmu,²² vyzdvihl ty jeho rysy, jež rozšiřovaly český rýmový repertoár. Fischer vysoce hodnotí zejména ženský rým, v němž Kollár nachází nová, nevšední spojení, užívaje přitom i šestislabičných slov, slov cizích a vlastních jmen. Zajímavé je rovněž jeho srovnání Básní a Slávy dcery, neboť v Básních z r.1821 se Kollár snaží o větší formální rozmanitost, jež by se uplatnila i v ustálené znělkové podobě (např. rým v tercínách), kdežto v pozdějších vydáních už nehledá další možnosti, spokojuje se zachováváním obvyklého schematu.

Kollárova pozornost k rýmu byla záměrná; tato "libá znění" podle něho dokazovala kvality české řeči, její přednosti oproti jiným evropským jazykům.²³ Bylo by však chybou domnívat se proto, že Kollár se soustřeďuje pouze na tuto zvukovou stránku rýmu. Kollár přispěl neobyčejně k jeho obohacení, k nalezení nových oblastí pro rýmové dvojice; ještě důležitější je však to, že u něho rým není už jenom ozdobou, ale že bývá využit i funkčně: v rýmu se objevují slova významově zatížená, jež pointují třeba celou znělkou.

Chceme-li tedy shrnout, jak se postupně v názorech a praxi prvních dvou obrozených generací vyvíjí český rým, můžeme konstatovat, že první zásady, formulované obecně Dobrovským a striktně vymezené Puchmajerem, jsou v Jungmannově generaci rozvíjeny ve směru určitého uvolnění (nutného v úseku spodoby znělosti, dosud však funkčně nevyužitého v oblasti neshody přízvuku) a zejména zvýšení rozmanitosti v rozsahu, štěpnosti, rýmového koeficientu a jiných vlastností rýmu. Jungmannova generace tak vytvořila natolik propracovanou a přitom široce pojatou rýmovou normu, že z ní mohla vycházet, resp. na jejím základě experimentovat prakticky celá česká poezie 19.století, až do devadesátých let.

M. Lalloré

P o z n á m k y

1 Viz J.Král, O prozódii české, 1923. Z novějších prací zejm.J.Mukařovský, Obecné zásady a vývoj novočeského verše, Kapitoly z české poetiky II, 1948, zejm.s. 57n.; od téhož autora Dobrovského Česká prozodie a prozodické spory jí podnícené, ČL 1954, s.1-29; J.Hrabák, Kapitoly o verši Josefa Jungmanna, Studie o českém verši, 1959, s.171-226; K.Horálek, Počátky novočeského verše, 1956, zejm. s.86-102; M.Červenka, Veršové systémy v Erbenově Kytici, ČL 1967, s.201-219; souhrnně pak Dějiny české literatury II, 1960, zejm.s.187-194.

2 Viz J.Hrabák, práce citovaná v pozn.1.

3 Viz např. Jungmannova kritika Hněvkovského Zlomků o českém básnictví, zvláště pak prozódii, Krok I, 1821, s.145-163, dále četná místa z Jungmannovy korespondence.

4 Svědčí o tom korespondence Puchmajera, Čelakovského, Hněvkovského i jiné materiály (V.Nejedlého, J.Palkoviče); o této problematice souhrnně viz J.Král, O prozódii české, 1923, zejm.s. 159nn., 577 a 627nn.

5 J.Jungmann, Nápěvy k písním F.J.Kamenického s průvodem fortepiana, ČČM 1843, s.450-453.

6 J.Jungmann, Slovesnost, 1946, s.14: "... jazyk český jak jen který nám známý způsoben jest k nejrozmanitějším rozměrům veršovým netoliko řeckým, ale i ke všem soustavám prozodickým, buď že založeny jsou na pouhém počítání sylab, nebo na délce sylab bez ohledu na počet noh, neb s ohledem na týž počet, nebo na počtu sylab s některou určitou nohou, nebo posléze na počtu a míře sylab."

7 R.Jakobson, Základy novočeského verše, 1926.

8 A.Puchmajer, O rýmu, Nové básně V, 1814, s.3.

9 Poslední dvojici ovšem ani dnes ze souznějící nepovažujeme, koncové slabiky s těmito souhláskami tvoří pouze asonanci.

10 A.Puchmajer, O přízvuku a prozodii české, Sebrání básní a zpěvů II, 1797, cit.podle Vlčkovy vydání v Novočeské knihovně, č.IV, 1920, s.24.

11 Nově toto dílo zkoumal v obséhlé studii P.Hauser, Puchmajerův Rýmovník, Stati k národnímu obrození, Sborník pedagogické fakulty University Karlovy, 1972, s.57-91.

12 Obecně k této problematice viz K.Sgallová, Kvantita samohlásek v obrozenském rýmu, ČL 1966, s.467-472; materiálově se zde vychází především z básní druhé čtvrtiny 19.století (zejména F.J.Rubeše) a tím jsou výsledky, týkající se neshody kvantity v poslední a v předposlední slabice - ve srovnání s teorií a praxí A.Puchmajera - poněkud odlišné.

13 Puchmajerovy básně cituji podle souhrnného vydání jeho díla (Fialky, 1833), jež autor ještě sám připravil a jež se od textu almanachů neliší.

14 Vedle rýmu typu známé/máme a celém/čelem se často rýmují adjektiva (neutr.sg. nebo fem.pl. v nom. a akus.) s 3.os. sg. sloves 2.třídy (jasné/hasne, pěkné/sekne ap.).

15 Pokud mužský rým končí jednoslabičným slovem (což je poměrně řídké), jde především o slabiku zavřenou.

16 J.Jungmann, Výměsky z prozodiky a metriky české, Krok 1/1, 1823, s.6.

17 Krátký přehled prozodie a metriky indické, podle Hen. Thom. Colebrooka v Asist.Researches Vol.X., Krok I/1, 1821, překlad indické Útěchy mysli, původní báseň Krok v l.č.časopisu.

18 J.Hrabák, Kapitoly o verši Josefa Jungmanna, Studie o českém verši, 1959, zejm.s.205nn.

19 Neshoda mezislovních a mezitaktových předělů je, jak rozebral J.Hrabák zejména na překladu Miltonova Ztraceného ráje, jedním z hlavních činitelů, kterými se Jungmann pokouší obohatit přízvukný verš své doby. Hrabák v této souvislosti mluví o tzv. stopovém přesahu, viz studii cit.v pozn.18, s.187.

20 Viz citovaná Puchmajerova studie O rýmu z r.1814.

21 J.Mukařovský, Polákova Vznešenost přírody, Kapitoly z české poetiky, 1948, II, zejm.s.130nn.

22 O.Fischer, Kollárův sonet, Duše a slovo, 1929, s.238-262.

23 J.Kollár ve výkladu 2.znělky 1.zpěvu Slávy dcery, 1632, píše: "Slavská řeč převyšuje mnohé evropské jak bohatstvím, tak i rozmanitostí rýmů; nebo netoliko každý kořen a každé slovo samo v sobě, ale i každá deklinace a konjugace, každý počet, pád a čas nové rýmy jednoho a téhož slova poskytuje." J.Kollár, Básně, 1952, s.387.

Svetozar Petrović

An old genre of literary scholarship, the repertory of poetic forms - well represented by such erudite works of the turn of the century as Ph. Martinon's survey of French stanzaic poetry (1912) - has attained a new significance in the last ten years or so. All around the world one can notice attempts meant to record more or less completely the content, the statistical composition and the distribution in time of the inventory of metrical, stanzaic and other fixed forms in poetry. Poetry in no single language has yet been thoroughly described in that way so far, and not much of a systematic and comprehensive nature is available in print as yet. But Russians have already published (in book form, in 1979) a part of that vast material which has been collected thanks to the coordinated labour of several teams of scholars during the last decade, there are two fairly extensive surveys of German stanzaic forms (F. Schlawe's register, 1972, and H. J. Frank's Handbuch, 1980), and also a large number of studies in individual poets, forms and periods, and a number of projects in progress, among them at least one conceived as a comparative study of metrical repertories, the one initiated and coordinated by the industrious team of Polish versologists. By now one already starts noticing the difficulties involved in such work, and the aspects in which the whole enter-

prise seems to be opening more questions than it can answer, but these issues - extremely interesting as they are - are not those I will be dealing with here. Here I will just try to use that still very incomplete knowledge we today have, of the repertory of poetic forms in Serbian and Croatian literature of the nineteenth century, for a particular purpose.

One uses such repertories nowadays primarily in order to gain the background against which it would be possible to examine adequately the individual uses of a form, and to open the more general question of the function and semantics of poetic forms. But one can use them also, if one uses them scrupulously, as an easily perceptible clue to the more basic patterns of continuity and change in literary history, as a more or less objective instrument in testing our more or less subjective general impressions and our not easily verifiable general hypotheses about the scope, direction and transformation of particular literary traditions. It is with this other aim in mind that I want to make here two observations about my topic. The observations themselves will necessarily be of a very general nature, and it is obvious that it will not be possible to illustrate them properly, not to speak of documenting them, in the course of this short exposition, but it is anyhow a particular critical procedure, rather than a particular historical hypothesis, that I am on the way of advocating here.

My first observation derives from the comparison of the Serbian and Croatian repertory with the formal repertories of European romanticism. While, of course, it may be a stupendous task by itself, and one that perhaps defies its ultimate completion, to formulate a neat common repertory of Romantic poetic forms, our experience in European poetry of the period has produced certain formal expectations which for our purpose here it may be enough to assume. These expectations will as a rule be frustrated in the poetry in Serbo-Croatian we customarily describe as romantic.

Two examples may suffice: one concerns the enjambement, i.e. the issue of the run-on versus the end-stopped versification, which means a feature that basically affects the versification of a language; the other concerns the international repertory of fixed stanzaic and poetic forms, that repertory which is the most clearly perceptible external sign of the unity of the European poetic tradition but is also, in metrical terms, little more than a set of conventions which can be easily adapted to any language without affecting its original norms of versifying in any significant way. As I have shown elsewhere, enjambement is widely used in both Serbian and Croatian poetry of the late eighteenth and the early nineteenth centuries, and it will reappear later in the nineteenth century on both sides again, but it is significantly absent from the poetry we describe as romantic, with the exception of some of the

second observation. Stated even most briefly, it is bound to stress the wide variety of response the folk models have produced in the poetry we describe as romantic.

The basic metrical repertory of the Serbian and Croatian romanticism is certainly composed of the verse-forms of the native folk tradition, and some of the rules of the original syllabic versification - for instance, the rule of the caesura, i.e. of the division of the line into cola - have been as generally observed here as they have also been observed elsewhere throughout the history of Serbo-Croatian versification. But as often as not the basic forms were now transformed by different poets in a variety of ways. Some of the transformations were relatively innocent, for example the imposition of rhyme, something that was already done to the folk verse in the eighteenth century, with similar metrical consequences (for instance, the neutralization of the quantitative close in the asymmetric decasyllable). In other cases the transformation proceeded from a tendency already potentially contained in the original syllabic line, but then developed that tendency to a point at which a new form would appear, for instance a syllabo-tonic line, bound to the original form by the basic syllabic frame but of a structure that permits the challenge to some of its basic rules (for instance, an occasional dropping of the caesura). In yet other cases seemingly slight changes have been introduced which nevertheless questioned the basic principles of the original Serbo-Croa-

Still, the popularity of the international fixed forms in other Slavic literatures does not seem to be the most important factor in deciding their distribution in Serbo-Croatian. The final striking thing about that distribution is that the repertory of international fixed forms in what we take to be the Serbian and Croatian romanticism, when represented as a system, an ordered hierarchy of forms according to their frequency and importance, seems to be an inverted picture of the repertory of Romantic poetic forms in that foreign poetry they knew best: terza rima, the original contribution of German romantics to the inventory of German poetic forms, the most frequent international fixed form during the major part of the German nineteenth century (according to Frank's Handbuch, in the period between 1830 and 1900 almost twice as frequent as all the types of German Stanze taken together), is certainly the form most carefully avoided in the main body of both Serbian and Croatian romantic poetry.

It is, of course, reasonable to interpret the whole described departure by referring to that canonization of folk models in written poetry, coinciding with the victory of the new literary language, which we customarily refer to when discussing the specific character of the Serbian and Croatian romanticism. But the relationship of the written poetry of the times to the formal models of oral poetry is not quite simple in itself, and it is from their comparison that I want to derive my

second observation. Stated even most briefly, it is bound to stress the wide variety of response the folk models have produced in the poetry we describe as romantic.

The basic metrical repertory of the Serbian and Croatian romanticism is certainly composed of the verse-forms of the native folk tradition, and some of the rules of the original syllabic versification - for instance, the rule of the caesura, i.e. of the division of the line into cola - have been as generally observed here as they have also been observed elsewhere throughout the history of Serbo-Croatian versification. But as often as not the basic forms were now transformed by different poets in a variety of ways. Some of the transformations were relatively innocent, for example the imposition of rhyme, something that was already done to the folk verse in the eighteenth century, with similar metrical consequences (for instance, the neutralization of the quantitative close in the asymmetric decasyllable). In other cases the transformation proceeded from a tendency already potentially contained in the original syllabic line, but then developed that tendency to a point at which a new form would appear, for instance a syllabo-tonic line, bound to the original form by the basic syllabic frame but of a structure that permits the challenge to some of its basic rules (for instance, an occasional dropping of the caesura). In yet other cases seemingly slight changes have been introduced which nevertheless questioned the basic principles of the original Serbo-Croa-

earliest texts, in the stylistic characterization of which we are anyhow often ambiguous. So I was able to conclude in my study on enjambement: "While almost everywhere else, from France and England to Russia, enjambement was a valued acquisition of the romantic movement, and a clear mark of romanticism, as contrasted to classicism, in versification, in Serbo-Croatian the case strikes one as being exactly the opposite".

With the international repertory of fixed forms, basically the same pattern is repeated. Most of the Romance stanzaic forms, both those which were originally introduced to German poetry by German romantics and those which were only popularized by them, are widely used in the Serbian lyric poetry of the first half of the century, but they almost completely disappear in the poetry of the typical Serbian romantic poets; in Croatian poetry some of these forms persist, though on a smaller scale and only after they have been fully adapted to the native decasyllabic line, and sometimes also adapted to the new context in some other ways (sonnet, for example, passes under about a dozen different native names in the Serbian and Croatian nineteenth century). Some of the rare uses of these forms in Serbian poetry are really mocking the form itself; for example, B. Radičević's parody of terza rima, actually the only use of the form in the main tradition of Serbian romanticism, or Zmaj's parodies of the sonnet form and ottava rima. A curious phenomenon of cryptoforms - forms in different

ways disguised so as not to be easily recognizable (half-lines being graphically presented as lines, sonnet tercets being graphically rearranged so that the poem looks like a series of quatrains with a distich, a poem in terza rima being published as a series of continuous lines) - is most often the result of the attitude which also accounts for poets rewriting the poems with the intention of neutralizing their original fixed form, or leaving poems in fixed forms altogether unpublished.

The dichotomy between foreign and native has, of course, something to do with this attitude toward the form. Forms accepted into other Slavic traditions were therefore more likely to be used in Serbo-Croatian as well. The characteristic rhyme-scheme for the sonnet tercets in both Serbian and Croatian poetry of the nineteenth century - a thing not very important in itself but a valuable finger-print of the assumed model - is the one (cdc ede) never used by Petrarch, hardly known to any major European sonnet tradition, unknown even to Serbian and Croatian native textbooks of poetics, but preferred by J. Kollar. Or, to add another example, the Sonettenkranz (sonnet corona of the strict type) was indeed a very rare form of the European nineteenth century, one of those phantom forms which are passionately described in textbooks but hardly ever used in poetry; its popularity in Croatian poetry, starting in the sixties, is certainly to be explained by the existence of the famous corona of the Slovenian poet F. Prešeren.

fication (by using them in a significant, carefully marked or exaggerated manner), the romantic verse produces the effect of would-be complete adherence to the original folk models. In other words, the versification of the poets usually described as romantic, in its relationship to the formal repertory of the oral folk poetry, should be thought of not primarily as being influenced by it, or patterned on it, but as marking a preference for it.

The two observations I have made here come to the confluence at this point. It is not in terms of the poetic forms themselves - of the metrical or any other formal preferences as such - nor even in terms of their objective foreign or native origins that the choices I have described can be completely understood. The enjambement, an old familiar procedure of written poetry in Serbo-Croatian, was rejected since for centuries in this tradition it was also an index of the attitude - a negative attitude - to the oral folk poetry. The recently introduced foreign convention of the alternance de rimes, in some respects as destructive to the basic structure of the folk verse-line but unburdened by similar connotations, was at the same time freely left to flourish. Our choice of forms, to paraphrase the words of L. Galdi, was essentially an act of solidarity with a civilization we wanted to maintain and in the same time an act of rejection of the civilization we did not want to assimilate. At this point, obviously, history of poetic

forms mingles freely with the history of ideas if not the history itself.

A more detailed examination of our repertories of poetic forms could show also some finer types of correspondences between ideological and formal attitudes in the Serbian and Croatian poetry of the nineteenth century, and noticing those correspondences would certainly provide an important key to the most significant event in the history of the Serbo-Croatian versification of the second half of the century, the long anticipated emergence of the iambic verse as a major type of versification. Still, if there is a single very important thing this exposition seems to be indicating, it may easily concern our concept of romanticism itself, as applied to Serbian and Croatian literature. On the evidence of the repertories of poetic forms - from the examination of those general criteria we use, on this level, in deciding whether a poetry is romantic - our concept of romanticism would turn out to be an essentially ideological concept. If that would be true, at least a part of the enormous difficulties we nowadays ordinarily experience in trying to use it as a period-concept in literary history might be easier to understand. And the agonizing attempts of the last twenty years or so to see the whole of the Serbian and Croatian nineteenth century in some other basic classification, either by some radical reinterpretation of the concept of romanticism or by the introduction of a number

of alternative or additional concepts, may at least in part be interpreted as an attempt of adjusting a traditional ideological concept to the needs of literary scholarship. It would be enlightening to probe the specific meaning of these attempts with the help of our repertoires of poetic forms as well - for that purpose our knowledge of the repertoires would have to be supplemented by our understanding of the rules which govern their functioning, something I have only indirectly referred to in this short essay - but this probe, obviously, would have to be delayed till some other occasion.

Eretora Petroni

