

## Marie Kubínová | Literární text mezi jinými druhy komunikátů: směry a křížovatky semiózy

Umělecký literární text je de facto neoddelitelný od recepční semiózy, do níž vstupuje jako její „vnější“, předem daný objekt a protějšek, v níž se ale zároveň jakožto jednota označujících a označovaných (jednota znaků a významů, plánu výrazu a plánu obsahu atd.) teprve reálně **ustavuje**, pokaždé znovu se zde (re)konstituuje. Průběh signifikačních aktů je přitom bezpochyby předznamenán okolností, že jde o text, který se nachází v průniku dvou rozlehlých množin, příslušnost do každé z nich vymezuje jeho pozici v množině druhé. Mezi uměleckými výtvy (všeho druhu) objevíme skupinu těch, jejichž tvůrce pracoval s řečí, a od specifčnosti tohoto materiálu se pak odvíjejí další vlastnosti a případná srovnání. Například sukcesivita řečového proudu odlišuje, jak si dopodrobna všímal Lessing, literární text od jednorázově přítomného výtvarného objektu; spojuje jej s časově rovněž plynoucí hudbou, které se slovesné umění navíc podobá také svou vlastní, mnohokrát připomínanou a detailně analyzovanou „hudebností“, tj. uměleckou organizací znějících složek. Současně ale všudy přítomnost významů, které se k řečovým zvukům zákonitě přidružují, působí, že literatura je již z povahy svého materiálu nadána schopností zobrazovat (byť většinou nikoli ikonicky), že tedy patří do rodiny figurativních umění (přitom ovšem podobně jako ve výtvarném umění, také v literatuře, zejména moderní, funguje figurativnost leckdy jen jako rámcová norma, která umožňuje rozpoznat a procítit odchylky). V množině uměleckých děl je tedy literární dílo definováno **řečovostí**: svou přínáležitostí do široké třídy jazykových, řečových projevů, kde potom diferenční rys představuje právě jeho **uměleckost** – neboli ona „literárnost“, po jejíž podstatě programově pátrala ruská formální škola a k jejímuž poznání významně přispěl rovněž strukturalismus. A jako se lze s úspěchem ptát, co spojuje slovesné umění s jinými uměleckými druhy, nebude snad bez užitku porozhlédnout se, co má tento **specifický verbální**

**komunikát** společného s verbálními komunikáty dalších typů; jak a čím se akty, v nichž je zvýznamňován výtvar slovesného umění, podobají zvýznamňujícím procesům probíhajícím v jiných sférách řečového dorozumívání, a čím se naopak od nich liší? Hledat tedy chceme eventuální mimoumělecká pozadí, na něž se umělecký text a jeho recepční semióza promítají.

Řeč jako taková slouží, obecně vzato, lidské potřebě být informován, a prostředkované informace lze rozlišovat mimo jiné na základě „tematické distance“ (LALEWICZ 1975: 31): předmětem hovoru mohou být jak záležitosti komunikantova bezprostředního, momentálního okolí, tak i věci v různém smyslu vzdálené, nepřítomné, ale i takové, jejichž trvajících, nadčasová přítomnost přesahuje aktuální parametry dané komunikační situace. Přiblížit se k otázce, **o čem** svého příjemce informuje literární text, nám mohou snad napomoci interpretace, jimž bývá umělecké (nejen literární) dílo příznačně podrobováno a které v naprosté většině předpokládají jakousi obecnost, univerzálnost jeho výpovědi. I nebytí podtitulu, byla by například *Babička* Boženy Němcové patrně čtena a vykládána jako „obrazy ze života venkovského“; gymnazista, který dostane za úkol reprodukovat „obsah“ (děj) této knihy, začne pravděpodobně mluvit nikoli o Magdaleně Novotné, nýbrž o „prosté venkovské ženě“, o „ženě z lidu“ apod. Kdo se pokouší dílo interpretovat, zřejmě se bezděky hned přesouvá na obecnější úroveň: k sociálním charakteristikám postav a prostředí, k tomu, co všechno příběh synekdochicky reprezentuje, k jeho eventuálním alegorickým či symbolickým vyzněním... Dílo tedy bývá přijímáno tak, jako by samo bylo svého druhu interpretací – a ptáme-li se po jejím předmětu, po tom, „co“ vlastně dílo vykládá, příznačně narazíme na velice obecné kategorie: interpreti hovoří o tom, jak ten který umělec „nahlíží (vnímá, zobrazuje) skutečnost“, o dílem ztělesňované „vizi světa“ apod. Očekávána zjevně je jakási zpráva **celková a celostní**, vedená z **reflektivního odstupu** – a když navíc vezmeme v úvahu důležitý metafyzický, existenciální rozměr umění, můžeme se snad odvážit formulace, že svou celkovou, v konečné instanci naplňovanou **funkci** připomíná literární text specifický druh mimouměleckých komunikátů: totiž filozofické texty. Od nich se ovšem také zásadně liší (natolik, že o jeho celkové „filozofičnosti“ je třeba mluvit velice opatrně, raději jen v uvozovkách) – způsobem, jakým tuto funkci naplňuje, jak své obecné „poselství“ vytváří a předává.

V této souvislosti nebude od věci připomenout známý fakt, že žádání z výkladů, které se pokoušejí sumárně postihnout a pojmenovat

úhrnný smysl díla, nás jako čtenáře úplně neuspokojí (a nejspíš právě proto jsou pokusy tohoto druhu podnikány stále znovu, opakovaně; nekončící sled a dialog interpretací, historicky proměnlivých vodičkovských „konkretizací“, pak vytváří kulturní povědomí o díle, tj. objektivizuje, institucionalizuje jeho pozici v kulturním kontextu). Každá interpretace totiž redukuje významovou plnost původního recepčního prožitku, z něhož vzešla a který následně překódovala do podoby zobecňujících, abstraktních vyjádření; není již vlastně samotnou konkretizací, nýbrž „svědectvím o konkretizaci“ (VODIČKA 1969: 199). Celkový a celostní, současně však živě konkrétní, „dějící se smysl“ nelze vyčerpávat žádnou explicitní ideou, nelze jej adekvátně převádět do racionálního, pojmového jazyka (viz JANKOVIČ 1991; 1992). To hlavní, co vnímatel čeká a žádá od uměleckého textu, nejsou abstraktně zformulované poznatky, nýbrž **působivost**, ona „apelovost“, o které uvažuje kupříkladu Wolfgang Iser (ISER 2001): dílo má vnímatele především „zasahovat“ – a to tím, že promlouvá jakoby o jeho vlastní, konkrétně a osobně žité zkušenosti. „Umělecké dílo [...] říká jednomu každému něco tak, jako by to patřilo zvláště jemu jako něco přítomného a současného [...]. Zde je něco víc než očekávání smyslu: smysl řečeného mě musí nějak zasáhnout [...]. Umělecké dílo, jež něco říká, nás konfrontuje s námi samými [...]. Právě to vytváří řeč umění, že oslovuje **každého** člověka a svou vlastní současností proměňuje naše sebepochopení“ (GADAMER 1999: 49–50). O celku světa, o jeho uspořádání, o řádu bytí mluví tedy literární text **nepřímo**, obrazně (dovolává se přítom bezpochyby určitých společných jmenovatelů, tj. kulturních a posléze i antropologických základů veškeré lidské zkušenosti): prostřednictvím výroků, které výslovně tematizují různé dílčí předměty, události, zážitky... Hypotetický celostní řád, který se za nimi začíná rýsovat a který jimi prosvítá, se potom příjemci nabízí, aby jej jakoby konkrétně nahlédl, zakusil, prožil – je to řád, který je čtenáři řečí uměleckého tvaru **sugerován**.

Sugestivita řečového tvaru, sugestivita nepřímých sdělení je ovšem záležitostí **rétoriky**. Nad vztahem rétoriky k literatuře, jenž dá vystoupit jejímu vnitřnímu, tj. především funkčnímu rozštěpení, se důkladně zamýšlel například Northrop Frye: „Již od počátku představovala rétorika dvě věci: ornamentální řeč a řeč přesvědčivou. Z psychologického hlediska stojí obě řeči ve zjevném protikladu, neboť touha po ornamentalitě není už svou podstatou zaujatá, zatímco touha po přesvědčivosti je projevem zaujetí. Ornamentál-

ní rétorika je neoddělitelnou součástí literatury [...]. Rétorika přesvědčování je aplikovanou literaturou [...]. Ornamentální rétorika vyjadřuje emoce; přesvědčivá s nimi manipuluje [...], ornamentální rétorika tvoří *lexis* neboli verbální texturu poezie“ (FRYE 2003: 281–282). Rozdíl mezi oběma rétorikami bychom si ale neměli představovat tak, že každá z nich by snad disponovala jiným souborem řečových postupů a prostředků. Jak postřehl kupříkladu Eco, již u Aristotela se oblast rétoriky a poetiky vlastně překrývají: „veškerá jeho [Aristotelova] zkoumání o zacházení s výrazem, i když učiněná z hlediska poetiky, se týkají rétorického vyjadřování a jsou platná i pro nebánsnický projev“ (Eco 2002: 321–322). Také „ornamentální“ rétorika (přívlastek „ornamentální“, zejména ve spojení s literaturou silně zavádějící, ovšem nesmíme v žádném případě brát doslova) bezpochyby operuje s potenciálními přesvědčovacími nástroji, v důsledku odlišného funkčního zacílení s nimi však zachází právě „ornamentálně“ – tj. způsobem, který se co do kvality, ale i kvantitativně odlišuje od jejich instrumentálního využití.

Vlastní doménou přesvědčování je bezpochyby mimoumělecká, s životní praxí srostlá komunikace. Zde ovšem sugestivita nevyřčeného – neboli, jak v *Mytologiích* detailně ukazuje Roland Barthes (nikoli náhodou často na příkladech žurnalistických, „objektivní“ referování předstírajících textů), sugestivita přídatných významů a podloudně přidružených informací – představuje manipulativní, eticky tedy nečistý manévr, který je tím účinnější, čím méně na sebe upozorňuje, čím důkladněji se skrývá pod maskou zdánlivě nezaujatého, věcného sdělování (viz BARTHES 2004). Je svým způsobem příznačné, že otevřeněji, a tudíž v podstatně širším rozsahu a s jistou svobodnou hravostí, jež místy až připomíná volné umění, se k tvarovým efektům přihlašují žánry, které svou účelovost alespoň nepokrytě, „pocitivě“ přiznávají, které ji deklarují samotnou žánrovou intencí; vzpomeňme třeba na volební mítingové heslo „I like Ike“, analyzované Romanem Jakobsonem jako ukázka mimouměleckého uplatnění poetické funkce (JAKOBSON 1995: 81–82). Jedná se o žánry typu reklamy, jež se ovšem z funkčního pohledu nacházejí přesně na opačném pólu než literatura: než esteticky nezainteresované umění, které se striktně distancuje od jakýchkoli apriorních záměrů a zájmů.<sup>1</sup> Ani umělec-

<sup>1</sup> Například L. S. Vygotskij dochází detailními analýzami bajky k závěru, že i působivost tohoto alegorického žánru se paradoxně zakládá na tom, čím daný text své didaktické „poučení“ přesahuje (viz VYGOTSKIJ 1981).

kému textu přitom neupřeme přesvědčivost – ovšem zcela zvláštního druhu, jejíž intenzita je přímo úměrná tomu, jak se ona výsledná, jakoby „filozofická“ výpověď díla **aposteriorně** rodí (překvapujíc nejen čtenáře, nýbrž do značné míry i samotného tvůrce) z ludického, **experimentálního** zacházení s řečí: rozehráváno je celé spektrum tvarových účinků, z řečového materiálu jsou zkusmo uvolňovány všemožné konotace, jež jsou stejně zkusmo kladeny vedle sebe a proti sobě, sestavovány do překvapivých významotvorných konstelací.

Řeč, která z podstaty věci neustí v jednání,<sup>2</sup> získává díky tomu mimořádné předpoklady, aby celou sféru jednání (včetně jednání řečového, včetně tedy všemožných řečových taktik a úskoků) kontemplativně refleктоvala. Aby ji tedy **zobrazovala**; podobně jako je tomu v případě jiných figurativních umění, i v literatuře se výsledný, celostní smysl zvedá a mihotavě vznáší nad rovinou bezprostředních zobrazení: nad rovinou zdánlivě mimouměleckého komunikátu, jež literární text **napodobuje** (vždy ovšem cestami složitých, do značné míry kanonizovaných modifikací). Husté síť konotací postupují posloupnostmi denotativních významů, které se zde objevily jakoby v důsledku nějakého mimoumělecky dorozumívacího záměru a v jeho perspektivě: umělecký tvar představuje osobité („nadměrné“, sekundární) uspořádání a členění řečového materiálu, jež do textu vstoupil pod záminkou své kvazisdělovací funkce. Samu uměleckost tedy můžeme chápat jako **hierarchii rovin** – zvrstven je text, konsekventně jsou zvrstveny i role jeho „modelového čtenáře“: komplexní, tzv. „sémiotický“ čtenář je nadbudován nad výchozí a relativně samostatnou úrovní aktivit čtenáře „naivního“, „sémantického“ (Eco 2004: 210–211).

V této dílčí rovině, ve fázi „kvazipragmatické recepcí“, jež také kupříkladu podle K. Stierleho je „základním recepčním stupněm“ (STIERLE 2001: 212), je literární text čten jako zpráva o (kvazi)reálných, (kvazi)transparentně označovaných záležitostech; čtenář pro danou chvíli „zapomíná“ na fiktivní status líčených událostí, odhlíží od jejich imaginární, umělcem stvořené existence. Na vznikající **iluzi reality** se přitom významně podílejí, jak bývá v různých souvislostech opětovně připomínáno, specifické literární, dobově proměnlivé

<sup>2</sup> Právě tím se např. podle K. Stierleho odlišuje umělecký, „fiktivní“ text od svého mimouměleckého, „pragmatického“ protějšku: „Pragmatické texty směřují ke své hranici na pole jednání [...]. Pragmatický text [...] má svůj cíl vždy [...] na poli akce“ (STIERLE 2001: 208–209).

zobrazovací konvence, základem a východiskem tu však bezpochyby zůstává sám jazyk, jenž ani ve chvílích, kdy se stal „materiálem“ slovesného umění, neztratil své původní pojmenovací a vypovídací schopnosti. V jeho významech je uložena celá „encyklopedie“ znalostí o známém, skutečném světě – proto se fiktivní časoprostor, do kterého odkazují výroky literárního textu, svými základními obrysy podobá světu aktuálnímu, reálnému (takový je alespoň výchozí předpoklad, na jehož pozadí pak o to víc vyniknou všechny „nesrovnalosti“, všechny případné rozdíly). Nikoli náhodou například Lubomír Doležel, jenž důrazně trvá na ontologické svébytnosti fikčního světa, se při studiu inferenčních pochodů, jimiž je tento fikční svět konstituován („ověřován“, „nasycován“) ve čtenářově mysli, s důvěrou obrací k disciplínám typu analytické filozofie či kognitivní psychologie, které jsou zaměřeny na noetické problémy světa reálného (viz DOLEŽEL 2003).

Řečovými kompetencemi vybavený a na ně jakoby se výhradně omezující čtenář (to je zřejmě důvod, proč jej Eco nazývá „sémantickým“) se textem pohybuje v souladu s jazykově podloženým komunikativním dynamismem: shromažďuje a třídí získávané údaje, absolvuje tedy celou ingardenovskou cestu od jednotlivých, sukcesivně přicházejících významů, jež si v kontextu navzájem zaplňují svá „nedourčená místa“, k celkům, které jsou z těchto významů budovány: k zobrazeným, postupně vyvstávajícím a postupně prokreslovaným předmětnostem. Ze syžetu odvozuje fabuli – pobízen dějovým napětím usiluje **dovědět se**, co vlastně se (údajně) stalo: snaží se tedy pokud možno v úplnosti rekonstruovat ono fiktivní, kvazireálné dění, jež jako by bylo předcházelo svému následnému řečovému zpracování, svojí – nutně selektivní – narativní transformaci (viz SCHMID 2004). Literatura nezpodobuje bezprostředně předmětný svět, nýbrž jeho řečové prostředkování, mimoumělecké referování o něm – to, co se „skutečně“ odehrálo, přichází tedy ke čtenáři přefiltrováno perspektivou fiktivního vypravěče, jeho jazykovými schopnostmi (a neschopnostmi), mírou jeho (ne)spolehlivosti, (ne)obeznámenosti s líčenými událostmi. Například v Čapkově románu o Foltýnovi měl každý z vypravěčů, kteří se tu postupně ujímají slova, možnost zahlédnout vždy jen určitý dílčí úsek událostí, a je tudíž na čtenáři, aby celý jejich průběh – a s ním i celou smutnou pravdu protagonistova „života a díla“ – pečlivě skládal z mozaiky těchto úlomků.

Ke čtenářskému zaujetí nemálo přispívá charakteristická **konkrétnost** fiktivního světa. Elementární kategorie, s nimiž tradičně

pracuje literární věda a zejména naratologie: postava, událost, zápletky, děj apod., se vesměs v první řadě týkají jednotlivostí, prostorové a časové rozlohy příběhu bývají představovány jako sled jednotlivých, „zde a nyní“ se odehrávajících epizod, scén, výjevů, situací, jejichž jakoby zblízka přihlížejícím a zblízka naslouchajícím svědkem se čtenář tudíž stává. I případné abstraktní pasáže jsou v literárním textu příznačně zasazovány do konkrétních situačních rámců: představuje se výchozí impulz úvahy, okolnosti, za nichž byl nalezen příslušný rukopis atd. Dokonce i mluva lyrického mluvčího mívá jistou svou rámcovou, v moderní poezii ovšem často rozrušovanou, situovanost – více či méně zřetelně bývá v lyrických textech vyznačeno jakési „toto vidím“, „o tomto teď uvažuji“, „to mi připomíná...“ A jestliže básnické metafory dalekosáhle a odvážně přestavují souřadnice známého, empirického světa, mohou tak činit právě díky své původní ukotvenosti v něm, díky svému povýtce empirickému rodokmenu; vzpomeňme, z jakých konkrétních, senzuačních motivů je utkána kupříkladu Březinova extatická obraznost. Podobně též například hyperbola, bizarnost, absurdita apod. se obzvláště citelně projevují v doteku s konkrétní, jevovou skutečností – tehdy, když nabudou podoby nenáležitého seskupení předmětů, jejich empiricky nevěrohodného „setkání“.

Ačkoli tedy literární text stojí v opozici vůči všem mimouměleckým komunikátům, a tudíž může v podstatě napodobovat kterýkoli z řečových žánrů (existují například básně stylizované jako pracovní návod, povídky, které připomínají přírodovědná pojednání atd.), přece jen základní polohou a bezpříznakovým pozadím zřejmě zůstává **hovorové, běžně sdělovací dorozumívání** s jeho situačně ukotvenou řečí a konkrétními, všednodenními náměty. Tato okolnost působivě kontrastuje s očekávaným obecným, „filozofickým“ vyzněním, pro které se tak ale zároveň vytvářejí předpoklady a vytyčuje se směr, jakým se bude zobecnění ubírat. Všednodennost je totiž našim elementárním, obecně sdíleným prostředím, představuje tedy společný základ a dorozumívací bázi individuálních zkušeností, a z téhož důvodu se na ní také zakládá tzv. **přirozený svět**: svět, který člověka bezprostředně obklopuje a který zároveň zřejmě tvoří (ovšem včetně svých pozoruhodných okrajů: míst, kde se jedinec střetá s nadobnohmími, přesahujícími ho silami) základní předmět a rámeček oněch zvláště „filozofických“, konkrétní empirií živěných reflexí, jaké nabízí a poskytuje umělecký text. Tento přirozený svět je, jak konstataje Jan Patočka, primárně vytvářen a strukturován pragmatickými,



životními významy věcí, vnímaných jako „virtuality působení“ (PATOČKA 1970: 105). A stejně tak jsou v literárním textu věci (situace, události) představovány v silovém poli lidských zájmů, snah, přání, jejichž potenciálními reprezentanty se tudíž stávají: **reprezentanty životních hodnot**, které na nich ulpívají.

K tomuto významovému rozšíření a předpodstatnění však dochází již v rovině, která je nadbudována nad úroveň „sémantického“ čtenáře, zaujatého kvazivěcnými informacemi: v rovině čtenáře „sémiotického“, orientovaného na umělecké efekty, umělecké záměry a strategie. Předchozí rovina se tím neruší, staví se naopak na jejich výdobytcích: „Neexistují výlučně druhoúrovňoví čtenáři. Dokonce aby se jím člověk stal, musí být nejprve dobrým čtenářem první úrovně. [...] ve hře mezi těmito dvěma úrovněmi čtení spočívá dvojitý způsob chápání katarze“ (ECO 2004: 211). Komunikačním protějškem „sémiotického“ čtenáře již není fiktivní vypravěč či fiktivní lyrický mluvčí, nýbrž za ním („nad“ ním) se nacházející „reálný“ autor – čtenáři ovšem dostupný a jím zpětně odvozovaný, jak konstatoval již Mukařovský, právě jen z výsledné podoby díla (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 227): ten, kdo se rozhodl vytvořit právě tento, takto se odehrávající a takto vyprávěný příběh, kdo přitom slova i celky z nich budované bezpochyby volil také s ohledem na jejich znění, na rytmus zvukových, ale i tematických útvarů atd. Znejistují a zmnohonásobují se motivace řečeného, a s nimi se rozmnožují i významy: s vědomím umělecké fiktivnosti, neboli s oním „oslabením věcného poukazu“, o jehož dalekosáhlých důsledcích uvažoval Mukařovský, se uvolňují významové energie, rozrůstá se významový potenciál (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 46; viz též TÝŽ 1982a).

Jestliže „naivní“, „sémantický“ čtenář se automaticky a bez problémů zaměřoval na to, co znamená slovo (věta, souvětí atd.), potom otázka, jež orientuje aktivity „sémiotického“, esteticky prožívajícího čtenáře, by zněla spíše, „co všechno znamená“: co všechno může znamenat toto slovo, motiv, toto rozhodnutí, takto zvolený postup... Slova, označované předměty, rozpoznané rozhodovací akty atd. jsou v uměleckém textu stále připraveny poukazovat ke svému širšímu – jazykovému, věcnému, hodnotovému – zázemí: slovo, řečový obrat, jazykový prostředek zpřítomňuje sféry svých obvyklých užití, demonstruje své stylové zbarvení, jmenovaný předmět přivádí na mysl své funkce, všechnu svou použitelnost, aktivují se také jeho nejrůznější vztahy k dalším předmětům a předmětným oblastem, s nimiž se asociuje na základě věcných souvislostí, podobnos-



tí, kontrastů. Otevírá se též výhled ke kořenům řeči: metafora dává pocitit významovou energii pojmenovacího aktu, vazby mezi slovy a předměty jsou aktualizovány, a tedy samozřejmosti zbavovány ve chvílích, kdy se odhalují různá etymologická (ať skutečná, ať zdánlivá) příbuzenství. Ostatně podle Jakobsona základ poetické funkce spočívá obecně v tom, že aktuálně navazované, potřebami rytmu diktované zvukové analogie sugerují odpovídající analogie významů (JAKOBSON 1995); během procesu, kdy se čtenář snaží si tento intuitivně pocítovaný předpoklad stejně intuitivně potvrdit, na sebe důrazně upozorňují jednotlivé významové komponenty, v zorném poli se objevují nečekané souvztažnosti. Kromě toho nás jako čtenáře bezpochyby nepřestává fascinovat sám souběh zvukové a významové linie: ona zvláštní, do významové stavby se vepisující „náhoda“ – tím spíš, že systematicky připravovaná a systematicky se opakující –, že (kvazi)věcně motivovaná řeč má také svůj pravidelný zvukový půdorys; že aniž by ztratila sémantickou koherenci, je vždy „v pravou chvíli“ (například v rýmové pozici) schopna též nabídnout to „pravé“, potřebné znění.

Je to zřejmě toto ustavičné **přibývání významů**, jejich charakteristický „přebytek“ (viz RICOEUR 1997), co působí, že zpráva o fiktivních jednotlivostech **přerůstá** v celostní zprávu o světě, ve kterém žijeme. Každé dílo ovšem tento svět sekundárně modeluje (řečeno s Lotmanem) po svém, tak jak to odpovídá jeho jedinečnému, neopakovatelnému tvaru: dává jej nahlédnout prizmatem určitých významových (hodnotových) kategorií, které opakovaně, a tudíž nápadně vystupují z tkáně textu. Jestliže na jedné straně se tedy semióza právem jeví jako nekonečné, v podstatě ničím neomezené vyzářování a větvení významů, na druhé straně má bezpochyby také svůj **dostředivý aspekt**, nesoucí se ve znamení předpokládané jednoty, jednotného sémantického gesta (na existenci těchto dvou protichůdných tendencí a na jejich věcné soupeření upozornil Mukařovský ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ – viz MUKAŘOVSKÝ 1966c). Stejnoseměrné konotace propojují do jediného celku to, o čem se mluví, a to, jak se mluví, téma a jazyk: proto mohl Mukařovský například při rozboru Němcové *Babičky* nacházet totéž přivětivé „dějové ovzduší“ vyjádřeno jak výběrem a skladbou motivů, tak intonačním spádem vět (trýž 1982b), stejně jako jindy v měkké vlnivosti Čapkovy intonace mimo jiné rozpoznával základní obrysy autorovy filozofické koncepce (trýž 1982c). Společné, opakující se významy překlenují příznačnou různorodost svých nositelů: původní vlast-

nosti slov, motivů, komplexních tematických útvarů, ale také třeba vlastnosti zvukových konfigurací či kompozičních postupů se do jisté míry osamostatňují, a tak se předpodstatňují ve vlastnosti „světa“.

Literární text tedy – pokusme se o závěrečnou rekapitulaci – během svého zvýznamňování souběžně i návazně odkazuje několika různými směry: k **běžnému dorozumívání**, které imituje, dále pak k oblasti **rétorické působivosti** řeči, tj. k tvarovým efektům, jejichž prostřednictvím je mj. z představovaného životního materiálu vydobíván jeho symbolický potenciál; a konečně ke sféře, do níž míří a v níž se způsobem sobě vlastním zúročují funkce toho všeho, tj. ke sféře **zobecňujících reflexí**. Jako by se tedy nacházel uprostřed pomyslné kruhové sestavy zrcadel, mezi nimiž se ustavičně odráží od jedné plochy ke druhé. Dráha tohoto jeho vnitřního pohybu je přitom, zdůrazňujeme, nutně lomená, ke každému ze zmíněných pozadí odkazuje oklikou přes obě zbývající; kdybychom si představili trojúhelník, do jehož vrcholů bychom tato pozadí umístili, pak bychom museli konstatovat, že ve hře je vždy celý jeho obvod. Žádný z vrcholů nesmí chybět, ztratit se v zákrytu své domněle nepodstatné role: ani aktivita tvaru, nedoceňovaná tzv. obsahovou estetikou, ale ani onen „syrový“, jakoby předumělecký řečový materiál, jehož relevanci zas ke své škodě popíral například herbartovský estetický formalismus. V zájmu svého úspěšného fungování, úspěšného zapojení do okruhu si každá z připomenutých oblastí potřebuje uchovat jistou relativní autonomii: právě skutečnost, že fikce a tvar jsou budovány jako dvě částečně samostatné, na sobě nezávislé veličiny, že tedy „životní“ významy na jedné straně nepřestávají přese všechno tíhnout k předmětům, s nimiž byly původně svázány, a na druhé straně že tvarové významy, stále tak trochu prázdné a bloudivé, se nepřestávají rozhlížet po svých možných nositelích, dodává výslednému „poselství“ jeho věčně zneklidňující, opalizující mnohoznačnost a otevřenost.

## ■ LITERATURA

BARTHES, Roland  
2004 *Mytologie* (Praha: Dokořán)

DOLEŽEL, Lubomír  
2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto

2004 „Intertextová ironie a úrovně čtení“; in týž: *O literatuře*, přel. Alice Flemrová (Praha: Argo)

FRYE, Northrop

2003 *Anatomie kritiky: Čtyři eseje*; přel. Sylva Ficová (Brno: Host)

GADAMER, Hans-Georg

1999 „Estetika a hermeneutika“; in týž: *Člověk a řeč. Výbor z textů*; přel. Jan Sokol a Jakub Čapek (Praha: OIKOYMENH)

ISER, Wolfgang

2001 „Apelová struktura textů“; přel. Ivana Vízďalová; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízďalová (edd.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host)

JAKOBSON, Roman

1995 „Lingvistika a poetika“; in týž: *Poetická funkce*; přel. Miroslav Červenka, Milada Chlábčová a Terezie Pokorná (Jinočany: H&H)

JANKOVIČ, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel)

1992 *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace)

LALEWICZ, Janusz

1975 *Komunikacja językowa i literatura* (Wrocław et al.: Ossolineum)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966a „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“; in týž: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)

1966b „Individuum a literární vývoj“; *ibid.*

1966c „Záměrnost a nezáměrnost v umění“; *ibid.*

1982a „O jazyce básnickém“; in týž: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon)

1982b „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“; *ibid.*

1982c „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“; *ibid.*

PATOČKA, Jan

1970 *Přirozený svět jako filozofický problém* (Praha: Československý spisovatel)

RICOEUR, Paul

1997 *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*; přel. Zdeňka Kalnická (Bratislava: Archa)

SCHMID, Wolf

2004 *Narativní transformace*; přel. Petr Málek (Brno-Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

STIERLE, Karlheinz

2001 „Co je recepce u fikcionálních textů“; přel. Ivana Vízdalová; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová (ed.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host)

VODIČKA, Felix

1969 *Struktura vývoje* (Praha: Odeon)

VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič

1981 *Psychologie umění*; přel. Ladislav Zadražil (Praha: Odeon)