

Dva proudy v myšlení Romana Jakobsona

HERTA SCHMIDOVÁ

Recepce díla Romana Jakobsona je dosud převážně v zajetí jeho lingvistického, racionalistického funkcionalismu. Již ruský formalismus, ježž Jakobson před svou emigrací do Prahy spoluutvářel, byl v lingvistice i literární vědě orientován funkcionalisticky. Pražský lingvistický kroužek, k jehož zakládajícím členům v roce 1926 Jakobson náležel, ve funkcionálním myšlení pokračoval. Charakteristický pro tento způsob myšlení je „model prostředku a cíle“,¹ který nahrazoval starší model příčiny a následku, jenž v duchovních vědách převládal až do přelomu století a jenž byl nyní odmítán jako spekulativní a logicky nečistý. Lze to odvodit z Aristotelovy úvahy, podle níž z daného účinku nikdy nelze zpětně usuzovat na jednoznačnou příčinu. Na Aristotela se odvolává i spojení funkcionalismu s teleologií, které bylo pro Jakobsona zvláště relevantní.² Teleologie připouští k dosažení určitého cíle vždy více prostředků, mezi nimiž je třeba provést výběr. Zde se ohlašuje problém vztahu mezi cílem funkce, formou a materiálem, jímž se forma uskutečňuje, který byl pro Jakobsonovu lingvistikou i poetiku svízelný.

Polemika proti kauzálnímu zkoumání, příznačnému pro starší vědu, vyrůstala z úsilí o metodologickou čistotu a objektivitu a spadalo do ní i vymezení disciplíny vůči jiným oborům, vzdálenějším i sousedním. Vyproštění literární vědy z pout sociologie, filozofie, psychologie nebo také náboženství bylo již v intencích vůdčích formalistů jako Jurije Tyňanova, Viktora Šklovského, Borise Tomaševského a Borise Ejchenbauma a pokračovalo v Praze prací Jana Mukařovského. Pokud jde o vědeckou čistotu a nahrazení příčinného bádání zkoumáním zaměřeným k cíli, je důležitý článek z roku 1925, jenž se obrací k československé umělecké skupině poetistů. V Konci básnického umpru-

¹ Srov. Jakobson 1988 (1963).

² Aristoteles (1978) rozlišuje mezi různými druhy příčinnosti. V oblasti akcidentálního (věci) nelze řetěz příčin jednoznačně rekonstruovat. Příčinnost zaměřená k cíli byla pro něj spolehlivější. Mezi ruskými filozofy se spojením teleologie s aristotelovskou entelechií zabýval Gustav Špet (1914). Srov. též Schmid 1993; 1996. K Jakobsonovu pojmu teleologie srov. mj. Schmid 1988 (1975). Filozofický přehled odluky od kauzálního myšlení podává Elmar Hostenstein 1984.

máctví a živnostnictví radí Jakobson poetistům, aby – jestliže chtějí dosáhnout teoreticky proklamované autonomie poezie – rozbili význam a referenci jazyka a obrátili se k „zaumné řeči“ (transmentální jazyk) a etymologii, což implikuje redukci jazykových znaků na zvukovou rovinu a vnitřní formu.³ Obě redukce slouží cílové orientaci estetické funkce, která v básnickém sdělení ruší praktické cíle.⁴ Spor mezi kauzalismem a teleologismem převádí Jakobson na prosté formule „proč“ a „nač“. Pátrání po „proč“ zavedlo jazykovědu druhé poloviny 19. století do slepé uličky. Estetické „nač“ obhazuje především pojetí poezie S. K. Neumanna, podle něhož má literatura sloužit potřebám proletariátu. Vědecký impetus vystupuje zřetelně v Jakobsonově ujištění, že vědecká analýza získá v „zaumu“ a v etymologii „železobetonový základ“.⁵ Toto halasné tvrzení ovšem vzbuzuje pochybnosti, neboť od negace referenční funkce v poezii se Jakobson sám později distancoval⁶ a etymologizování básníků, kteří nejsou jazykovědci, často, jak známo, končí v lidové etymologii a mytologii.

Také ve věci přísného vymezení jednotlivých disciplín vzbuzuje Jakobson pochybnosti. Svědčí o tom dvě stati. Proslavená stať *Co je poezie?* (1933–34) pokračuje na jedné straně v představě autonomie poezie, zdůvodňuje estetickou funkci, na druhé straně se do ní plíživě vrací biografismus, jež ruší formalisté v literární vědě stigmatizovali.⁷ Poezie českého romantika Karla Hynka Máchy se podle Jakobsona rozděluje do dvou oblastí, deníkových záznamů, z cenzurních důvodů neuveřejněných, a cenzurně přijatelné uveřejněné poezie. V obou

³ Učení o vnější a vnitřní formě jazyka, jak je koncipoval Wilhelm von Humboldt, propagoval v Rusku A. A. Potěbha. Špet a ruští formalisté se Potěbhou intenzivně a kriticky zabývali. K tomuto srov. Schmid 1982.

⁴ K Jakobsonovu pojmu tehdy ještě „estetické funkce“ (později preferuje výraz „poetická funkce“) srov. Jakobson 1972.

⁵ Srov. Jakobson 1995 (1925): 566. Železobeton si oblíbil i polský avantgardní spisovatel a filozof Stanisław Ignacy Witkiewicz, ovšem v kompozici svých dramát. Ve filozofii zastává kontinuitu metafyziky, kterou chtěl v Praze Jan Mukařovský z estetiky odstranit. K Mukařovského stanovisku k tomu srov. zejm. Mukařovský 1966 (nepřesně datováno, počátek čtyřicátých let), kde se probírá i proměna kauzálního vědeckého myšlení v myšlení cílové.

⁶ V Lingvistice a poetice (uveřejněno 1960, napsáno 1958) Jakobson systematicky rehabilituje obsah tím, že Bühlerovo „zobrazení“, jež označuje jazykově pojmovou a předmětnou funkci, integruje do svého modelu. Existují tři označení této funkce: „referenční“, „denotativní“, „kognitivní“.

⁷ Srov. k tomu zvl. Tynjanov 1969/1988, 1969/1988a. Srov. též kousavý pamflet Borise Ejchenbauma (1969), který se obracel proti tomu, jak v minulosti i v přítomnosti literární věda sloužila sousedním oborům. Pro tehdejší současnost konstatoval službu aplikované publicistice, k čemuž dnes opět najdeme četné paralely.

tvůrčích odvětvích zpracoval Mácha osobní zkušenosti. Jednak tu Jakobson sugeruje genetický výklad poezie, jenž se spojuje s monokausalitou, na druhé straně přichází zkrátka i vymezení poetických prostředků, jež jsou zvoleny k dosažení funkčního estetického cíle: namísto „zaumu“ a etymologie nyní Jakobson doporučuje postup deformace jakéhokoli druhu. Sama deformace ovšem nestačí k tomu, aby zajistila estetickou funkci, spíše k ní musí přistoupit – jak už zdůraznil Jurij Tyňanov – pozitivní princip „konstruktivního faktoru“, který se stane poetickou dominantou díla. Je zřejmé, že z nedocení korelace mezi deformací a konstrukcí vyplývá, proč mohl Jakobson považovat za poezii i Máchův deník.⁸

Další krok k psychologii učinil Jakobson ve stati z roku 1935 Poznámky k dílu Erbenovu. Pro srovnání obou romantiků, Erbena a Máchy, zde volí psychologické kritérium. Oba básníci reagovali na tutéž situaci sociálního a politického útlaku zcela odlišně. Erben si podle Jakobsona z oportunismu vybral fylogenetický, mytopoetický fatalismus, Mácha naproti tomu vytvořil ontogenetický kosmopolitismus, který se spojil se skrývaným revolucionářstvím. Stejně jako Jakobson přisoudil i Jan Mukařovský oběma hlavním reprezentantům českého romantismu ve studii Torzo a tajemství Máchova díla fatalismus a maskovaný titanismus, přesto však odmítá psychologické pojmy fylogeneze a ontogeneze a vytýká Jakobsonovi překročení hranic mezi literární vědou a psychologií.⁹ Pro psychologii obecně je příznačné právě kauzální vysvětlování.

Čtvrtá stať, která je významná pro posouzení Jakobsonova stanoviska ke genetickému kauzalizmu a vědecké přísnosti, je Socha v symbolice Puškinově, dosud málo připomínaná, vydaná roku 1937 ve *Slovu a slovesnosti*, orgánu Pražského lingvistického kroužku.¹⁰ Pro nás je tato studie o básníkovi významná ve dvojnásobném smyslu. Jednak zde Jakobson, který rozlišuje mezi „vulgárním biografismem“ a právě tak vulgárním „antibiografismem“,¹¹ zaujímá přímo bojové stanovisko za začlenění biografismu do poetiky (v dialozích mezi Romanem Jakobsonem a Krystynou Pomorskou z roku 1980, jež jsou facitem jeho životního díla, zmiňuje Jakobson právě tuto stať – vedle svých analýz Majakovského

⁸ Novější posouzení Máchových deníkových zápisků srov. Mojmir Grygar 2000, jenž se tu vyrovnává i s Mukařovského stanoviskem.

⁹ Přesněší hodnocení in Schmid 2000.

¹⁰ Stať záslužně otiskl Miroslav Červenka ve svazku Roman Jakobson: *Poetická funkce*, 1995, str. 579–621. Jedno z mála zásadních hodnocení Jakobsonovy stati viz Senderových 1980.

¹¹ Jakobson 1995 (1937): 578.

z třicátých let – jako snahu rehabilitovat smysluplné zkoumání biografie).¹² Jednak tu s programovým biografismem souzní i mytopoetika: podle Jakobsona Puškin v letech vzniku tří děl, soustředěných kolem motivu sochy (1829–1834), vytvořil „básnickou mytologii“, jejíž pomocí se pokoušel zvládnout problémy, které byly spojeny s tím, že se ucházel o Natalii Gončarovovou. Pouze v této době využíval Puškin ve svém díle motivu sochy. Tato tři díla jsou malá tragédie *Kamenný host*, poema *Měděný jezdec* a *Pohádka o zlatém kohoutku*. Jakobson považuje – oproti názorům tehdejších badatelů – sochu, jež je vždy uvedena v titulu, za hrdinu, ne však za lidského protagonistu (Don Juan v *Kamenném hostu*, Evžen v *Měděném jezdcí*, car Dadon v *Pohádce o zlatém kohoutku*). Podle Jakobsona mytologická motivika soch v ruské poezii pokračuje u Alexandra Bloka, Viktora (Velemira) Chlebnikova a Vladimira Majakovského. Mýtus Jakobson nezačal zkoumat až ve svých studiích o Máchovi, Erbenovi, Puškinovi a Majakovském ve třicátých letech.¹³ Už na samém počátku své akademické dráhy – již v roce 1915 – zkoumal z pověření nově založeného Moskevského lingvistického kroužku, společně s Petrem Bogatyrevem (jenž pak stejně jako Jakobson emigroval do Prahy a jako etnolog se stal členem Pražského lingvistického kroužku) a N. F. Jakovlevem, živý folklor, který ještě existoval v okolí Moskvy a k němuž patřily archaické rituály a zvyky.¹⁴ Biografie, psychologie a mytologie, to jsou tedy tři oblasti hraničící s lingvistikou a poetikou, v nichž Jakobson překračuje hranice oborů. Tím se ovšem jeho reprezentativní role v pražském literárněvědném strukturalismu stává spornou. Ve stati *Co je poezie?* Jakobson zmínil vedle Šklovského, Tyňanova a sama sebe také Jana Mukařovského jako kongeniálního myslitele estetického funkcionalismu.¹⁵ Opatrná, kritická distance k Jakobsonovu psychologismu ze strany Mukařovského byla ovšem viditelná již ve zmíněné stati Torzo a tajemství Máchova díla. Přitom však diskrepance mezi oběma příslušníky pražské školy sahá hlouběji. Její

¹² Srov. k tomu kapitulu *Životopis básníka, poezie a mýtus*, in Jakobson 1993: 133–46. Zde se rekapituluje stať o Puškinovi. Elmar Holenstein (1975: 120–21) přesně analyzuje roli psychologismu v Husserlově fenomenologii a v pražské škole, přičemž upozorňuje na Jakobsonovo postavení v tomto směru. Šlo mu (jako Husserlovi) o „přiměřenou formu“, jež by respektovala „zůstávající psychologické otázky“ (121). Pojmy fylo- a ontogeneze, jež se u Jakobsona vracejí, zde Holenstein rovněž uvádí do jejich vědeckého a historického kontextu.

¹³ Přehled o folkloristických studiích, zpracovaných a uveřejněných především s P. Bogatyrevem, podává Jakobson 1988 (1966); viz též 2. kap. in Jakobson 1993: 17 a n.

¹⁴ Srov. k tomu v pozn. 12 uvedený příspěvek *Životopis básníka, poezie a mýtus*.

¹⁵ Srov. Jakobson 1995 (1933–34), zvl. str. 32.

důkazy spatřuji především v Jakobsonově pojmu symbolu, který aplikuje na motivu sochy. Zde je také druhý důvod, proč je ona studie tak závažná.

Dále se budu zabývat rozdíly mezi strukturalismem Romana Jakobsona a Jana Mukařovského. Cílem bude vymezit v Jakobsonově myšlení dvě linie, z nichž jedna se kryje s Mukařovským a druhá se od něho odklání. Souhlasnou linií je teleologický funkcionalismus, zvláště přesvědčení o autonomní funkci jako bytostném určení umění. K ní náleží hledání sémiotiky umění a uměleckých druhů, tedy hledání estetické funkce příslušných estetických znaků. Odklánějící se, druhou Jakobsonovu linii tvoří mytologismus, k němuž se přidružuje vlastní funkce, kterou Jakobson označuje jako „magickou“. Této linii dosavadní jakobsonovské zkoumání věnovalo jen málo pozornosti.¹⁶ Vlastní problém není v tom, že se Jakobson zajímal o magii a mýtus jako takové, protože se jimi zabýval i Mukařovský, a to – pokud jde o tzv. „magicko-religiózní funkci“ a její specifickou znakovost – fundamentálním způsobem.¹⁷ Problematický je spíše podružný, marginalizující způsob, jakým Jakobson mýtus a magii probírá. Asi právě to způsobilo, že tato oblast myšlení téměř nenašla rezonanci ve vědeckém ohlasu Jakobsonova díla. Dále budeme sledovat Jakobsonův pojem symbolu, který vychází z Puškina, v souvislosti s magií a znakem. Posléze budeme analyzovat aspekty Jakobsonova funkcionalismu, jeho sémiotiky a jejich skryté kontury, které zakreslují linii protikladnou vědeckému racionalismu Mukařovského.

1. Jakobsonův koncept symbolu ve studii Socha v symbolice Puškinově

V analýze tří Puškinových děl Jakobson programově spojuje básnickou symboliku s „básnickou mytologií“. Jí pak rozumí takovou poetickou obraznost, která má motivaci v autorově osobním životě, tj. v jeho liaison s Natalií Gončarovovou. Puškin podle Jakobsona v trojí variaci opakující se konstelace vyjádřil svou vlastní touhu po klidu po boku ženy, po spořádaných sociálních poměrech, ale také svou úzkost. K tomu patří mužský protagonista – Don Juan, Evžen, car Dadon, vytoužená žena – Doňa Anna, Paraša, carevna sousedního království,

¹⁶ Srov. ovšem pozn. 10 (výše).

¹⁷ Tak ve studii *Místo estetické funkce mezi ostatními* (1942, in Mukařovský 1966). Srov. k tomu též Herta Schmid: *Der Funktionalismus in der Literaturtheorie der Prager Schule – Roman Jakobson und Jan Mukařovský* (v tisku).

a také socha, jež se staví mezi muže a ženu a způsobí mužův zánik: nadživotní mramorový komturův portrét na jeho hrobu, Falconetův bronzový jezdecký portrét Petra Velikého a malý zlatý kohoutek starého kastráta a hvězdáře. Hledání konstantního a variabilního je v souladu s lingvistickým i literárněvědným strukturalismem, čemuž odpovídá uveřejnění v časopise *Slovo a slovesnost*.

V rámci opakující se konstelace je to vizuální obraz sochy, jenž se stává nositelem symboliky. Jakobsonovo pojetí symbolu prozrazuje dvojí religiózní složku. To vyplývá ze strukturální analýzy symbolu. Symbol se konstituuje ze tří znakových termínů a ze specifických vztahů mezi nimi. Materiální obraz sochy je signifikantem pro obrážený signifikát, signifikát sám obráží denotát. Specifičnost spočívá jednak v tom, že signifikant a signifikát se vztahují k sobě navzájem ve formě poetického tropu – sochy komtura a Petra Velikého, jež zobrazují lidi v nadživotní velikosti, jsou spojeny se zobrazeným metaforickým vztahem podobnosti, maličký kohout se váže logickou strukturou vlastníka (kastrát) a majetku (kohout) metonymicky s jednajícím postavou. Vztah mezi signifikátem a denotátem je však rovněž realizovaný mytický tropus: nadpřirozená entita, označovaná jako „modla“ (kumir) a „démon“, v predikativních výpovědích obrůstá dějovými událostmi pohybu a smrti, takže vznikají mytémy, které vplývají do epického, narativního děje (sochy, jež se začnou pohybovat, vždy usmrcují lidské protagonisty Dona Juana, Evžena a cara Dadona).¹⁸ První religiózní dimenze symbolu tak spočívá v mytologicko-religiózní interpretaci denotátu.

Druhá religiózní dimenze se týká materiálního signifikantu. V této souvislosti Jakobson poukazuje na spor o obrazy v dějinách církve. Ruská ortodoxie nepřipouštěla ve svých kostelích trojdimenzionální sochařská umělecká díla, neboť ta jsou prý zatížena pohanským kultem démonů. Neuvádí přitom *expressis verbis* skutečnost, že ortodoxní církve nesouhlasila s hnutím obrazoborectví, jež se obracelo proti dvoudimenzionálním malbám, a spíše trvala na ikonách jako nutné součásti vlastního kultu.¹⁹ V ikoně je inkarnována božská, transcendentní entita, materiál ikon (dřevo), jejich barva a pojící materiál (pozlátka a barvy ředěné vejcem) stejně jako technika nanášení barev byly předepsány po-

¹⁸ Pojmem protagonista nemusí být nezbytně myšlen pozitivní hrdina. Car Dadon se u Puškina vyznačuje negativními aspekty, Don Juan je zobrazen jako velmi rozporný charakter. K tomu srov. Herta Schmid: *Lüge und Wahrheit in Puškins kleinen Tragödien* (v tisku), kde je jako Juanovo umění lži analyzováno zneužívání slova a nerozumění ve vztahu k umění. Dále v rozporném charakteru Donu Juana zdůrazňují (vedle Evžena z Puškinova *Měděného jezdce*) i pozitivní rysy.

¹⁹ Srov. k tomu Florenskij 1994; srov. též Kuchinke 1984. Tato populární monografie zdůrazňuje ve více ruského lidu v ikony archaičnost a magičnost. Florenskij zavádí důležitý pojem materiální příčina, který v dalším textu používám jako kruhová příčina.

dle přísných zákonů, každá odchylka od předpisu se považovala za hříšnou, za zlou magii. Pojem „zlé magie“ používá Jakobson ve vztahu k badateli v oboru mytologie Johnu Frazerovi, který rozlišoval mezi imitativní a kontagiózní (infekční) magií. Oba tyto typy magie uvádí Jakobson do souvislosti s tropy metafor a metonymií, které vcházejí do symbolické struktury soch. V konečném důsledku vzniká z Jakobsonových úvah symbolická struktura s kruhovou motivací termínů: materiální signifikant sochy je motivován „zlou magií“, ten sám motivuje „zlé“, démonické stvoření denotované transcendentní bytostí, jež může zase interpretovat metaforicky, případně metonymicky zobrazeného člověka jakožto nositele entity, která přináší démonickou zkázu.

Ještě jeden Jakobsonův výrok k Puškinově symbolické struktuře se mi zdá důležitý. Konstatuje zde techniku znakové transpozice: vizuální obraz sochy je v jazyce verše oněch tří děl převeden do jazykových znaků, takže vzniká „znak znaku“ nebo „obraz obrazu“. Transpozicí se podle Jakobsona zvýrazňují jinak latentní antinomie prvního znaku. Přitom jde o dva páry antinomií: sochu vyznačují dvojice vlastností nepohyblivý vs. pohyblivý a neživý vs. živý. Oba póly dvojic, které se logicky a ontologicky vylučují, jsou postaveny v jednotlivých fázích děje všech tří děl vedle sebe jako stejně platné. Socha je nejprve nepohyblivá a neživá, potom pohyblivá a oživlá. Jakobson v této souvislosti tvrdí, že antinomie jsou „základem veškerého znakového světa“.²⁰ Tím vzniká dojem, že svět vůbec, pokud je pro lidské vědomí konstruován znakově, je antinomický, tj. logicky rozporný. Vzniká tak otázka po vlastním Jakobsonově pojetí světa: je svět „o sobě“ znakový, a tedy antinomický, nebo je to svět „pro nás“, jež máme znakově strukturovat?²¹ Myšlení v dialektických antinomiích, kdy výraz dialektika znamená ontologizaci antinomií, je příznačné pro náboženské stanovisko ruské ortodoxie.²² Jakobsonovým vlastním vztahem k ortodoxní církvi jeho rodné země se zde nechceme ani nemůžeme zabývat. Snad pro něj platí totéž,

²⁰ Přesné Jakobsonovo vyjádření (1995/1937: 594) zní: „nutným, nezbytným základem veškerého znakového světa“.

²¹ Srov. rozlišení mezi „an sich“ a „für sich“ u E. Hostensteina (1975: 129). Z tohoto rozlišení je zřetelné, že v dialektice dochází k ontologizaci logicky exkluzivních opozic.

²² Viz k tomu P. A. Florenskij (1994: 37–153), zvl. kap. Ikonostas. Zde Florenskij probírá vztahy mezi různými sférami bytí, v nichž se antinomie odehrávají. Co je v jedné sféře logicky rozporné, může platit ve vztazích jednotlivých sfér. Pojem dialektiky vymezuje zřetelně Florenskij 1991. Zejména v kap. Bilance (209–222) kde se zabývá vztahem mezi dialektikou a symbolikou. Symboly nejsou pro něho konvenční, ale existují objektivně. Obec, která utváří kulturu, je jejich subjektivním nositelem. Podobné názvuky najdeme u Jakobsona, třeba když ve stati Socha v symbolice Puškinově vykládá Puškinovy symboly ne ve vztahu k individualitě básníka, ale ke kolektivně tradované kultuře.

co tvrdí v Soše v symbolice Puškinově o „ateistickém“, ale „pověřivém“ Puškinovi. Ten byl podle Jakobsona infikován ruskou kulturní tradicí a démonologickými představami.²³

Jakobsonova analýza tří Puškinových děl, která činí z titulních postav namísto lidských protagonistů magicko-symbolické hrdiny a z jejich autora spolunositele démonologické ruské kulturní tradice, je zpochybnitelná. Podle Jakobsona jde o díla, jež v rovině děje předvádějí pomstu oživlé sochy, vedoucí ke smrti lidí, jako odplatu za jejich opovážlivou výzvu. Pokud však vycházíme z kulturněhistorických úvah Wilhelma Wundta, potom by mohl být hrdinou děl ryze lidský vyzývatel a jeho čin by se mohl stát východiskem heroického jednání, které by bylo centrem děje.

Podle Wundta probíhalo vymaňování naší kultury z počátečního magicko-náboženského obrazu světa vývojově ve dvou rovinách. Jednak v rámci umění se výtvarná umění odpoutala od magicko-náboženských jevů, jež je doprovázely, a za druhé v rámci kulturních norem sociálního chování se proměňovaly etické a právní vzorce. Zde se přenášely démonické a božské motivy do světské oblasti, přičemž se jejich posvátnost sice vytrácela, ale ponechávaly si svou vázající, autoritativní sílu. Zvláště zřetelná byla tato transpozice ve vývoji právních symbolů.²⁴

Sochy komtura, jenž za života zastával ve společnosti mocné postavení, a cara Petra Velikého, jež se tyčí do nadživotní velikosti, lze pak pojímat jako heroicky stylizované produkty sekularizovaných dějin umění, které vyžadují autoritu, ale slouží představitelům mravů a státu k účelům zcela neposvátným. Zlatý kohout, který je v Puškinově poémě umístěn na špičku kostelní věže jako strážce hranic proti nepřátelům, ztělesňuje tuto službu, již představitelé posvátného vykonávají pro stát.²⁵ Výzva Dona Juana, případně Evžena, adresovaná mramorové soše a jezdeckému portrétu by nebyla jen trestuhodnou opovážlivostí, spí-

²³ Jakobson (1995/1937) staví Puškina do jedné řady s „kacifem“ Blokem a Majakovského „protináboženskou poezií“. „[...] ruští básníci vyrostli ve světě pravoslavných návyků a jejich dílo je bezděky prosáknuto *symbolikou východní církve*“, s. 603; zdůraznil R. Jakobson. Holenstein staví Jakobsona do tradice tzv. ruské ideologie, k níž mj. náleží přesvědčení, že poezie je nejdokonalější formou řeči. Holenstein se jen okrajově zabývá religiozními a magickými prvky v Jakobsonově teorii jazyka a básnictví. To je ovšem třeba také počítat k „ruské ideologii“. Jakobson sám se nehlasí k žádné ideologii: zajímavé je, že americkému behaviorismu vytýká ideologii, jež je mu prý cizí (in Jakobson 1993: 36–37).

²⁴ Srov. Wundt 1920, zvl. kap. Prostory kultury (180–231).

²⁵ Podle Florenského je závazným materiálem základu ikon zlato (není vnímáno jako barva), které je součástí slunečního svitu a součástí Boha. Ostatní rudy patří do okrsku démonického a jsou zakázány. Vlastní barvy ikony prostřednictvím odlesků světla mají podíl na zlatu, přičemž má opět každá barva pevné významy. Dokonce i lití barev je religiozně motivováno.

še revoltou proti zneužívání mravního práva a státní moci ze strany jejich představitelů. Komtur totiž vyžaduje od své ženy, Doni Anny, věrnost až za smrt, chce být tedy jejím majetníkem. Petr Veliký způsobil svým násilným budováním hlavního města Peterburgu v bažinách Něvy katastrofu, při níž je město zaplaveno a při níž ztrácí Evžen nevěstu. Kohout je zase předmětem smlouvy mezi carem Dadonem a kastrátem, podle níž za kohouta, ochraňujícího stát, car kastrátovi slibuje, že mu po záchraně země splní jeho první, libovolné přání. Svůj slib car poruší tím, že kastrátovi vyčiní a zabije jej, a stane se tak narušitelem práva a vrahem, za což jej kohout, v metonymickém zastoupení zavražděného, potrestá smrtí. Zjistným motivem carova porušení práva je touha po ženě, carevně sousední říše, která je přitom nepřitelem státu, neboť Dadonovu říši opakovaně ničí válkou.²⁶ Při takovém pohledu na tři Puškinova díla nedochází jen k posunutí hrdinů, rovněž symbolika motivu sochy se dostává – vzhledem k autorově kritice společnosti a státu – do kategorie poetické masky. Namísto obrazu autora, spoutaného mýty a pověrami, jenž z Puškina činí dobového druhu „oportunistického“, fatalistického Karla Jaromíra Erbena, by vznikl zcela jiný obraz a Puškin by se spíše ocitl vedle „skrytého revolucionáře“ Máchy.²⁷

Jestliže jsme vypodobnili Jakobsonovu analýzu jednání v Puškinových dílech pomocí Wundtových kulturněhistorických myšlenek, můžeme nyní pomocí dvou členů Pražského lingvistického kroužku pohlédnout kriticky na Jakobsonův výklad znaků a symbolů. Jindřich Honzl, divadelní teoretik pražského kroužku, zastával názor, že všechny divadelní znaky lze navzájem nahradit při

²⁶ Kastrace jako charakteristika hvězdáře tak získává rýze politickou motivaci: kastrát chce carevnu nikoliv jako Dadon z erotické touhy, ale zřejmě z týchž politických důvodů, které jej zřejmě už přiměly k vydání strážního kohouta. Dadon naproti tomu přiváží carevnu, nepřitele státu, kvůli níž se už oba jeho synové zabili, přímo do centra říše, ohrožuje tedy říši zevnitř. Kastrát se stává ochráncem národa před jeho vlastním ochráncem (carem Dadonem). Zlato materiálu zde má (jinak je tomu u zlata ve *Skoupém rytíři* nebo v *Rusálce*) pozitivní základní význam. Tento význam, vycházející ze sféry politiky, odporuje ortodoxnímu učení o materiálu a symbolech – ortodoxie se podle Florenského vůbec neplete do politických a společenských záležitostí. Přísluší jí jen religiózní kult a metafyzická dimenze.

²⁷ Jakobson tvrdí (Jakobson 1993: 109): „[...] např. nelze pochybovat, že existují spojovací články mezi obdobími Puškinových pokusů sžít se s nikolajejským Petrohradem a básnickovým mýtem o trestající soše.“ Zvláště v *Pohádce o zlatém kohoutku*, v níž kohoutek, který se mstí za kastráta, zabíjí křivopřísežného a zrádného cara, nemůže být o takovém druhu modu vivendi z Puškinovy strany řeč. V sérii malých tragédií, jež vznikaly především v letech 1830–32, tedy v době, kdy Puškin hledal modus vivendi s vládou, je nepřehlédnutelná kritika státu a svévole panujících stavů. Poslední hra, napsaná v roce 1835, *Scény z rytířských časů*, končí povstáním kupcova syna France, podvedeného rytířem. bojem vedeným kosami a meči, který sice Franc a jeho sedláci prohrávají, z něhož však panující stav neodchází jako morální vítěz. Pohádkové drama *Rusalka* opět staví do protikladu svévoli stavů a utopický stát rusalek, jenž jediný může nižším stavům zaručit spravedlnost. Modus vivendi s oporami státu se tak nedaří.

uchování jejich funkce.²⁸ Znaky divadla nejsou proto motivovány materiálně a nejsou omezeny ve svých významových funkcích, jsou konvenční. Konvenční znaky označují Charles Sanders Peirce a Ferdinand de Saussure jako „symboly“, čímž pojem symbolu vyprošťují z tradiční sféry náboženství a metafyziky a situují jej do mezilidské sféry komunikace nebo zvyku. Proti této neomezené zaměnitelnosti znaků se ohrazuje Jakobsonovo pojetí transpozice („znak znaku“²⁹), stejně jako výše zmíněná kruhovost jeho symbolického konceptu znaku, jenž v sobě obsahuje i sféru nábožensko-metafyzickou.

Naopak u Jana Mukařovského lze metafyzický pojem symbolu najít jen v omezené míře. Ve stati *Genetika smyslu v Máchově díle*, napsané v roce 1938, rozvrhuje strukturu symbolu, kde na první slovesný znak, nelomeně se integrující do textového kontextu, navazuje druhý, jenž je spojen jak s básnickou motivikou, tak se sítí vztahů poukazující k transcendentnímu systému idejí. Slovesné znaky formují poetické konstrukční principy rytmické a zvukové, které postrádají jakoukoliv metafyzickou motivaci. Principem spojujícím první a druhé „patro“ symbolických znaků je básnické „sémantické gesto“, jež všechny vrstvy znaků činí izomorfními. Podle Mukařovského mají veškerá poetická díla takové svébytné sémantické gesto, které se sice vztahuje k náboženské nebo jiné ideologii nebo k biografii autora, ne však v podobě jednostranné, monokauzální motivace. Mohli bychom jít tak daleko a říci, že v oněch dvou letech po vydání Jakobsonovy stati o Puškinovi s ním Mukařovský vede interní polemiku proti biografismu, psychologizaci a mytologismu.

2. Postavení magické funkce v Jakobsonově systému funkcí

Ačkoli Roman Jakobson během svých dlouholetých výzkumů folkloru přišel ještě do styku s živou magickou praxí, jsou jeho výroky k „magické funkci“

²⁸ Podle Honzla jsou významové funkce konstantní jen ve vztahu k dramatickému jednání, zatímco všechny divadelní prostředky, jež je vyjadřují, lze volně těmito funkcím přiřadit. Rozpory mezi významovou funkcí a vlastnostmi materiálních znaků slouží emocionálně estetickému vidění, které probíhá zároveň s rozuměním. Srov. k tomu mj. J. Honzl: *Hra a její proměny*, in Honzl 1963: 43–71; *Pohyb divadelního znaku*, 1940.

²⁹ Petr Bogatyrev používá Jakobsonova označení znaku znaku, vtiskuje mu ale jinou interpretaci. Materiální motivaci znaku a jeho významu, jež je pro Jakobsona důležitá, se zde nezabývá (1971: 146, pozn. 2), poukazuje jen na Jakobsonem zkoumanou transpozici znaku jednoho umění do jiného. Pro Bogatyreva je v sémiotice divadla relevantní dvojakost „znaku znaku“ a „znaku věci“. Ty druhé jsou znaky objektu, první uchopují některé momenty v označování objektu oklikou prostřednictvím znaků, jež jsou zvoleným momentům běžně přiřazovány.

vzácné. Jeden z básníků, kteří pro něj byli nejdůležitější, Viktor (Velemir) Chlebnikov, vložil rituály zaklínání a zařikání do své transmentální, experimentální poezie, ovšem Jakobson v roce 1921 subsumoval tyto experimenty pod „estetickou funkci“. Šlo mu, stejně jako ruským formalistům, při průzkumu magického „zaumu“ o zákonitosti a objektivní techniky uměleckého literárního díla, ne o magii jako takovou.³⁰

Stát, která je v naší souvislosti důležitá, je Lingvistika a poetika uveřejněná roku 1960. V ní Jakobson rozvíjí šestifunkční komunikační model, jehož jednotlivé funkce jsou určeny vždy jednou ze složek, které komunikaci konstituují. Metoda, odvozující funkce jazyka ze složek řečového projevu, navazuje na Karla Bühlera, který vytýčil model jakožto organon se třemi funkcemi. Jakobson přejmenovává Bühlerovy funkce a přiřazuje k nim funkci fatickou, tj. zaměřenou na kontakt, metajazykovou, směřující ke kódu, a poetickou, zaměřenou na sdělení jako takové. Poetickou funkcí jako čtvrtou doplnil Bühlerovu triádu již Jan Mukařovský, sám ji však nazýval estetickou funkcí.³¹

Při diskusi o systému funkcí se Jakobson zmiňuje i o „magické funkci“. Integruje ji do Bühlerova triadického modelu, z něhož se prý dá „lehce odvodit“. Bühler vycházel ze vztahového systému osobních zájmen v jazyce, tedy já, ty a on (ona – ono), přičemž vztah ke třetí osobě dal vzniknout funkci zobrazující-

³⁰ Jakobson zdůrazňuje na Chlebnikovovi hledání univerzálního jazyka, který je možné rekonstruovat z jednotlivých písmen, jestliže se vyhneme významům etablovaného znakového jazyka. Podobné myšlenky lze najít u Florenského, který předpokládá ideografický znakový jazyk, nezávislý na jednotlivých národních jazycích, jenž je všem lidem srozumitelný. U Antonina Artauda je to hieroglyf. spisovný jazyk a spisovnou kulturu Artaud odsuzuje, protože se podle něho vzdálily od posvátného. Pro Jakobsonovy rané i pozdější názory je významné, že i přesto, že je dědicem „ruské ideologie“, zasazuje se za dominanci estetické funkce v umění a literatuře. Srov. k tomu i jeho stať *Dominanta*, napsanou 1935, kterou v roce 1995 poprvé otiskl v plném znění Miroslav Červenka.

³¹ Viz Jan Mukařovský 1941 (1938). Zde také Mukařovský probírá vztah estetické funkce, jež sama o sobě není funkcí jazykovou, k řeči vůbec a ke třem vlastním (Bühlerovým) jazykovým funkcím. Podle Mukařovského přejímá estetická funkce všude tam, kde se objevuje jako protiklad praktických funkcí, jejich charakter. Jako dialektický (negující) protiklad ke třem praktickým Bühlerovým funkcím jazyka je pak rovněž jazykovou funkcí. Jakobson naproti tomu odvozuje estetickou/poetickou funkci ze „sdělení“ (message) jakožto jedné ze složek komunikativní situace (1960. *Lingvistika a poetika*), a to z ní činí původní jazykovou funkci. Chybí tu antropologický základ estetické funkce, jež Mukařovský (1942) rozvíjí. Ve stať *Dominanta* z roku 1935 estetickou funkci jako protipól zobrazení vůbec nezmiňuje a vytýčuje obecně jen tři funkce: referenční (zobrazení), expresivní a estetickou funkci. Bühler není přitom zmíněn. V r. 1956 v *Metajazyku* jako lingvistickém problému (in Jakobson 1980) s odkazem na Karla Bühlera rozvíjí funkční model se šesti funkcemi a funkcí magickou, jež k nim přistupuje a je od nich odvozená. Těžiště je tu v metajazykové funkci. Ta v projektu vytýčeném v *Lingvistice a poetice*, který je založen na teorii dvou os, ještě zcela chybí. Co Jakobsona s Mukařovským spojuje, je hledání objektivních zákonitostí poetické funkce jazyka. Mukařovský v tom smyslu stanovil v roce 1940 ve stať *O jazyce básnickém tři zákony poetického utváření kontextu*; Jakobson předkládá v *Lingvistice a poetice* zmíněný projekt. Jsou to velmi odlišná řešení téže otázky.

cí, vztah k „já“ mluvčího funkci expresivní a k „ty“ posluchače funkci apelativní. Magická funkce podle Jakobsona vzniká tehdy, jestliže se ze třetí osoby stává „ty“ adresáta, nehledě na to, zda je tato třetí osoba v komunikační situaci přítomna nebo zda je vůbec naživu.³² Magická funkce je v tomto smyslu přechýlením apelativní a zobrazovací funkce.

Cílem, k němuž míří stát Lingvistika a poetika, není magická, nýbrž estetická, jmenovitě „poetická“ funkce. Jakobson chce vymezit „místo poetické funkce mezi ostatními funkcemi jazyka“. Tento program vědomě či nevědomě obměňuje úvahy z jedné Mukařovského studie s názvem Místo estetické funkce mezi ostatními (1942). Mukařovský se tu nezabývá jazykovými, ale antropologickými funkcemi, které jsou zde čtyři: praktická funkce, teoretická, religiózně-magická nebo také „symbolická“ funkce a estetická funkce. O jazykových funkcích se vyslovuje jinde; jak už řečeno, připojuje ke třem Bühlerovým funkcím jako čtvrtou estetickou – jazyková magická funkce se u Mukařovského nevyskytuje.³³ U Jakobsona zase nenajdeme odkaz k antropologickému funkčnímu modelu; v rámci systému jazykových funkcí se ovšem nachází funkce magická, i když nemá primární statut. Ve srovnání s Mukařovského studií z roku 1942 je rovněž nápadné, že nedojde k ohlášené analýze znakové struktury magické funkce. Mukařovský naopak postavil magickou a estetickou funkci jakožto podstatně znakové proti oběma ostatním antropologickým funkcím, jež svou podstatou nejsou znakové, a analyticky srovnával odlišný způsob utváření znaku ve funkci magické a estetické.

Zdá se však, že v dialozích s Krystynou Pomorskou u Jakobsona přece jen zazní antropologické stanovisko. Když se ohlíží za svým bádáním, jež po celá desetiletí věnoval mýtu v literatuře a folkloru, pozvedává – bez použití vědeckých termínů, jako je funkce či znak – mýtus a poezii na úroveň „elementárních sil“.³⁴ Podle Jakobsona je obojí spojeno navzájem velmi úzce a existuje v kontradikčním vztahu. Liší se tím, resp. spočívá v tom, že poezie směřuje k variaci, zatím-

³² Srov. k tomu Lingvistika a poetika a Metajazyk jako lingvistický problém. Srov. též Ladislav Matějka in Jakobson 1980. U Holensteina (1975: 152), se nachází důležitý odkaz na Jakobsonovu stať Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch (1965). Jde o významný pokus, který se snaží spojit vymezení dvou os s Frazerovým odlišením imitativní (metaforické) a kontagiózní či infekční (metonymické) magie. Na místo zobrazovací funkce (viz pozn. 31) se tedy pro Jakobsona posouvá funkce magická, která plní úlohu antinomického protipólu funkce poetické.

³³ Mukařovský 1941 (1938). Srov. též pozn. 31.

³⁴ „[...] poezie a mýtus jsou dvě síly těsně navzájem spojené a ostře protikladné. Rozpor mezi oběma těmito živly je dán zaměřením poezie k variaci a mýtu naopak k invariantnosti.“ (Jakobson 1993: 111, zvyraznila H. S.)

co mýtus tíhne k invariantnosti. Jakobson tak navazuje na hledání konstant a variant „básnické mytologie“, jak ji rozvrhl ve studii o motivu soch u Puškina.

Jakobson se v mezinárodní lingvistice proslavil svým vymezením fonologie jako disciplíny osvobozené z pout fonetiky. Jeho koncepce fonému jako spojujícího svazku distinktivních rysů má východisko v modelu binárních opozic. Rovněž mimo fonologii hledal specifické, různorodé vztahy opozic a přitom jej nejspíš provázelo dialektické myšlení, které – jak konstatuje jakobsonovský badatel Elmar Hostenstein – je zakotveno v „ruské ideologii“.³⁵ Kontradikce je jistá negace jednoho pólu binární struktury pólem opačným, tato negace přitom umožňuje myšlenkově uchopit i pól negovaný.³⁶ Poezii tak nelze pochopit bez pochopení mýtu, který je poezií negován, mýtus se stává univerzálií poezie. Takovou relevanci výzkumu mýtu u Jana Mukařovského zjistit nelze. Jelikož však magie a mýtus spolu navzájem úzce souvisejí, je překvapující, že „magická funkce“ zaujímá v Jakobsonových úvahách o funkcích tak marginální postavení.³⁷

3. Magický znak u Jakobsona

Pokus o systemizaci Jakobsonovy představy o znaku, který je spojen s magickou funkcí, nás vede k tomuto zjištění: magická funkce činí z předmětnosti, vesměs věcné, entitu, která se dostává do kauzálního vztahu k jiné, osobnostní entitě; tento vztah způsobuje částečnou identifikaci. Operace spojené s první předmětností tak působí na druhou, přítomnou či nepřítomnou instanci osoby. Typická pro verbální operace jsou rituální zaklínání a zařikání. Vrátime-li se k příkladům ze tří Puškinových děl *Kamenný host*, *Měděný jezdec* a *Pohádka o zlatém kohoutku*, zjistíme u všech porušení ritu: Don Juan zve komturovu sochu na religiózně zatíženém místě, na hřbitově, v přiměřené roli mnicha, jenž by byl k takové roli povolán, k světskému dostaveníčku v domě Doni Anny a vykazuje se šose provokativně úlohu hlídače při plánovaném svedení Doni Anny. Evžen ve stavu šílenství ohrožuje jezdeckou sochu respektované osoby cara Petra nejprve verbálně a potom zdviženou pěstí. Car Dadon zase, rozběsněný vztekem,

³⁵ Srov. Hostenstein 1975: 56 a n.. Hostenstein mluví na tomto místě o „ruské ideologické tradici“.

³⁶ Naproti tomu u pouhých kontrastů není opačný pól myšlenkově nezbytný, je jen věci asociativní zvyklostí nebo možností. Kontrastní binární páry, jako jsou třeba lexémy, nejsou ve všech jazycích stejně rozvinuté.

³⁷ Je to tím nápadnější, že dialog mezi Pomorskou a Jakobsonem (1993) takřka leitmotivicky protkává pojem „lingvistické mytologie“ (ta podle Pomorské vzniká tehdy, když mluvčí násilně užívá určité gramatické jazykové kategorie).

urazí posvátnou osobu hvězdáře – kastráta a zabije jej žezlem. Porušení pravidel ritu působí, že účinky magie se obracejí proti narušiteli, dochází k jeho smrti. V obou prvních případech je vzývaná osoba přítomna, ve třetím případě nepřítomna (kohoutek na špicí kostelní věže nahrazuje při aktu pomsty zabitého hvězdáře, slétne dolů a uklová cara k smrti). Síla magického působení se může tedy minout účinkem a ohrozit toho, kdo ji sám uvedl do pohybu. Magie se tak vyznačuje přísnými pravidly. Přísná pravidelnost se však týká také materiálnosti objektu, jenž se stává magickým znakem – jak jsme už konstatovali výše u sochařských a malířských děl v souvislosti náboženského sporu o obrazy.

Jedna Jakobsonova poznámka ve studii *Socha v symbolice Puškinově* je důležitá z hlediska dimenze vědomí toho, kdo používá magické znaky. Znaky jako takové podle Jakobsona konstituují vnitřní dualismus mezi materiálním nositelem a významem. Porušením tohoto dualismu mizí i dualismus znaku a označovaného významu, znak sám se stává označovaným předmětem. Například u sochy to vede k tomu, že její „konvenční“ prostor se prostupuje s „reálným“, v důsledku toho rovněž dochází k přechodu ne-časové sochy do časového kontinua, což je předpokladem toho, že socha může jednat.³⁸ Magický znak tak v subjektivním modu vědomí uživatele není vůbec znakem, ale živoucí entitou, její materiální věcnost není pouhou mrtvou materií. Právě tato živá síla požaduje dodržování přísných pravidel, aby ochránila toho, kdo je používá. Jakobsonovo pojetí se do značné míry kryje s tím, co píše o magickém znaku Jan Mukařovský. Také Mukařovský předpokládá „živý“ vztah mezi magickým znakem a označovaným objektem. Shoduje se také jejich pojetí, podle něhož v umění, kde vládne estetická funkce a estetický znak, je právě vědomí statutu znaku zvlášť intenzivní. Tím pak ale umělec ruší magický znak, předvádí jej jako takový v jasném vědomí. Umění by pak znamenalo zrušení magického ritu.

Jakobsonův zájem o všestranně motivovaný, přísně regulovaný magický znak se setkává s jeho hledáním pravidel estetické funkce a estetického znaku v umění. Zvláště zřetelné je intenzivní hledání svébytných pravidel umění ve stati *Lingvistika a poetika*, vystřídavši dřívější, jen negativní teze o deformaci ve stati *Co je poezie?*. Jádrem jeho poetiky je v *Lingvistice a poetice* teze o jinakém způsobu užívání paradigmatické a syntagmatické osy jazyka v literatuře,

³⁸ Vnitřní strukturu mytologizovaných tropů se pokouší na příkladu povídek Bruna Schulze analyzovat také Artur Sandauer (1985). Pro něho je charakteristickým příznakem mytologizující symbolické techniky odvození predikátu z metaforicky pojmenovaného subjektu. Dimenze akcí jsou čas a prostor. Vzniká obecná otázka vymezení mytického časoprostoru u autora. Důležité jsou i způsoby kontaktu mezi reálným a mytickým časoprostorem. U Schulze jsou přechody člověka do mytického časoprostoru spojeny s transformacemi těla, jež však mohou být i zvrátitelné, mýtus a realita nejsou konotacemi smrti vs. života. U Puškina jsou tyto kontakty a přechody pro člověka smrtelné a nezvratitelné.

v jehož důsledku je paradigmatický vztah podobnosti projektován do syntagmatického vztahu kontiguity (soumeznosti). V tom Jakobson spatřuje, jak zdůrazňuje v rozhovoru s Krystynou Pomorskou, objektivní univerzální básnického umění.³⁹ Tato teze o projekci se spojuje s jeho tezí o poetických tropech jakožto postupu básnického pojmenování a se zkoumáním paralelismu jako postupem jazyka verše a poetické gramatiky v tzv. „bezobrazové“ poezii.⁴⁰ Právě zde také vystupuje jasně i vědomí odlišnosti mýtu, magie a ritu od poezie. Jestliže ve folkloru, pokud se ztotožňuje s tradiční vírou, je paralelismus kanonicky nezbytný, v poetice zůstává latentní. Paralelismus náleží k „lingvistické mytologii“⁴¹ nebo, jak to formuloval Elmar Holenstein, k pouhé „dané podobnosti“;⁴² nepodléhá tedy už nábožensko-metafyzické konvencionalitě estetických znaků. V oddělení poetiky i estetiky od metafyziky se Jakobson shoduje s Mukařovského estetikou.⁴³

Jestliže se pokusíme shrnout Jakobsonovy výpravy do hraničních polí různých disciplín, především však do prostoru mezi mytologií a poetikou, zdá se nám, že přinejmenším v některých fázích je Jakobsonovo myšlení ovlivněno „ruskou ideologií“. Ruská ortodoxní nauka o ikonách a Jakobsonův průzkum ikoničnosti jazyka a poezie, jenž se stal, v návaznosti na Charlese Sanderse Peirce, v sémiotice pojmem, konstituují svébytnou myšlenkovou linii. Nebudeme zde rozebírat otázku, do jaké míry vyrůstá tato linie z osobní Jakobsonovy

³⁹ Srov. Jakobson 1993, kap. 13 (Podobnost a soumeznost v jazyce a literatuře, ve filmu a v afázii). Jakobson zde lituje, že literární vědci pochopili jeho proslulou teorii projekce, tj. princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace, jako pouhou charakteristiku jedné básnické školy, a ne jako univerzální zákonitost básnictví. Každodenní řeč, třeba novinový článek, nemá podle Jakobsona poetické tropy, jež vznikají projekcí vztahu podobnosti z paradigmatické osy na osu kontiguity (soumeznosti), nýbrž vyznačuje se nepoetickou tropikou. Na důležitý rozdíl mezi poetickou a nepoetickou tropikou upozornil ve své *Poetice* již Aristoteles. Jakobson již v raných dvacátých letech vytýkal Potebňovi ztotožnění poetické a praktické, každodenní obraznosti.

⁴⁰ Obraznost a z toho plynoucí sémantická dvou- či víceznačnost nejsou znaky básnického jazyka jen u Potebni. Ruští formalisté a Jakobson bojovali proti Potebňovi tím, že poukazovali na neobraznou poezii. Jakobson později zvláště důrazně v *Poezii gramatiky a gramatické poezie* (1961). Specificky poetická „gramatika“ konstituuje poetickou obraznost jako jeden z možných, ne však závazných básnických postupů pojmenování. V rétorice a každodenní řeči poetická „gramatika“ chybí. Wolf-Dieter Stempel (1972) podle mě nechápe objektivní poetiku ruských formalistů (a tím i Jakobsonovu), když jim – s odvoláním na Renate Lachmannovou – vytýká, že se nedostatečně vymezují vůči rétorice.

⁴¹ Srov. pozn. 37.

⁴² Viz E. Holenstein in Jakobson 1988: 108. Zde stojí „thetická podobnost“.

⁴³ Srov. Mukařovský 1966 (počátek čtyřicátých let).

víry. Pro zkoumání mnohotvárnosti funkcí a typů znaků zůstává stále významná Jakobsonova inspirace praxí i teorií mýtů. Obě myšlenkové linie, magicko-myologická a racionálně vědecká, se setkávají – jak konstatoval Elmar Holenstein – také v reakci nynější redukce funkční mnohosti na jednodimenzionální, pragmatickou funkčnost a v ochuzování při poznávání znaků. Jan Mukařovský zase poukázal na nebezpečí manipulace moderního člověka při nepřehledné hypertrofii znaků v naší kultuře, proti níž skýtá ochranu estetická znakovost umění a zvláště umění básnického.⁴⁴ V tomto směru je také Roman Jakobson, vedle Jana Mukařovského, jedním z velkých reprezentantů pražské školy.

Literatura

ARISTOTELES

1978 *Metaphysik* (Stuttgart: Reclam)

BOGATYREV, Petr

1971 [1938] „Znaky divadelní“, in P. B.: *Souvislosti tvorby* (Praha: Odeon), str. 146–60

EJCHENBAUM, Boris

1969 [1929] „Literaturnyj byt'“, „Das literarische Leben“, in *Texte der russischen Formalisten I* (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 462–81

FLORENSKIJ, Pavel A.

1991 *An den Wasserscheiden des Denkens* (Berlin)

1994 *Ikonostas* (Moskva: Iskusstvo)

GRYGAR, Mojmír

2000 „Zur semiotischen Deutung des Körperlichen bei Mácha“, in *Karel Hynek Mácha. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*, ed. H. Schmid (München: Verlag Otto Sagner), str. 223–47

HOLENSTEIN, Elmar

1975 *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus* (Frankfurt am Main: stw 116)

1980 *Von der Hintergebarkeit der Sprache* (Frankfurt am Main: stw 316)

⁴⁴ Srov. Holenstein 1980; Mukařovský 1934; 1938.

1984 Roman Jakobson – Hans-Georg Gadamer – Elmar Holenstein: *Das Erbe Hegels II* (Frankfurt am Main: stw 440)

HONZL, Jindřich

1940 „Pohyb divadelního znaku“, *Slovo a slovesnost* 6, str. 177–98

1963 „Hra a její proměny“, in J. H.: *Základy a praxe moderního divadla* (Praha: Orbis), str. 43–71

JAKOBSON, Roman

1960 „Linguistics and Poetics“, in *Style in Language* (Cambridge, Mass.), str. 350–77

1972 [1921] „Novejšaja ruskaja poëzija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov“/„Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov“, in *Texte der russischen Formalisten II* (München: Wilhelm Fink Verlag, München), str. 18–135

1980 „Metalanguage as a Linguistic Problem“, in R. J.: *The Framework of Language* (Michigan Studies in the Humanities), str. 81–93

1988 *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, ed. E. Holenstein (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Zde (1963) „Anstrengungen zu einem Mittel/Ziele-Modell der Sprache in der europäischen Linguistik der Zwischenkriegszeit“, str. 440–47; (1966) „Russische Folklore“, str. 303–14; (1975) „Strukturalismus und Teleologie“, str. 448–51

1993 [1980] R. Jakobson, K. Pomorska: *Dialogy* (Praha: Čs. spisovatel)

1995 *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Praha: Nakladatelství H + H). Zde (1925) „Konec básnického umprumáctví a živnostnictví“, str. 562–66; (1935) „Dominanta“, str. 37–41; (1937) „Socha v symbolice Puškinově“, str. 575–604; (1933–34) „Co je poezie?“, str. 392–417; (1935a) „Poznámky k dílu Erbenovu“, str. 500–30

KUCHINKE, Norbert

1984 *Gott in Rußland* (Aschaffenburg: Pattloch Verlag)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1938 „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in *Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*, ed. J. M. (Praha), str. 13–110

1941 *Kapitoly z české poetiky. Díl první* (Praha: Melantrich). Zde (1938) „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, str. 180–88; (1940) „O jazyce básnickém“, str. 79–142

- 1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon). Zde (1934 a 1938) „Dvě studie o Nezvalovi“, str. 374–99; (počátek 40. let) „Úkoly obecné estetiky“, str. 76–80; (1942) „Místo estetické funkce mezi ostatními“, str. 80–94

SANDAUER, Artur

- 1985 „Szkola mitologów“, in A. S.: *Pisma zebrane 4* (Warszawa), str. 423–38

SCHMID, Herta

- 1982 „Der Beitrag der russischen Formalen Schule zu einer Theorie der literarischen Wertung“, in *Beschreiben, Interpretieren, Werten*, ed. B. Lenz, B. Schulte-Middelich (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 66–94
- 1993 „Gustav Špets Entwurf einer hermeneutischen Literaturgeschichtsschreibung“, in *Periodisierung und Evolution, Wiener Slawistischer Almanach*, sv. 32, ed. W. Koschmal, str. 33–38
- 1996 „Gustav Špets Theatertheorie im Kontext der historischen Avantgarde der Künste“, in *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, sv. 2, str. 1, 88–116
- 2000 „Der Sammelband *Torso a tajemství Máchova díla* als Dokument des Prager linguistischen Kreises“, in *Karel Hynek Mácha. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*, ed. H. S. (München: Verlag Otto Sagner), str. 195–222
- (v tisku) „Der Funktionalismus in der Literaturtheorie der Prager Schule – Roman Jakobson und Jan Mukařovský“, in *Tendenzen in der Erforschung und in der Vermittlung von Sprache ausgangs des 20. Jahrhunderts*. Beiträge zu Ehren des 65. Geburtstags von Prof. Dr. Walter Witt, ed. R.-R. Lamprecht (Universität Potsdam), vyjde pravděpodobně 2000
- (v tisku) „Lüge und Wahrheit in Puškins kleinen Tragödien“ (určeno pro Festschrift für Renate Lachmann, Konstanz)

SENDEROVICH, Savely

- 1980 „Rhythm, trope, myth: The early poetics of Roman Jakobson“, in *Two Reviews of Roman Jakobson's Poetics* (New York-Ithaca: Cornell Soviet Studies, Reprint No 51), str. 347–70

STEMPEL, Wolf-Dieter

- 1972 „Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache“, in *Texte der russischen Formalisten II* (München: Wilhelm Fink Verlag), str. IX–LIII

ŠPET, Gustav

1914 *Javlenie i smysl* (Sankt Peterburg)

TYNJANOV, Jurij

1969/1988 [1924] „Literaturnyj fakt“/„Das literarische Faktum“, in *Texte der russischen Formalisten I* (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 392-431, česky in J. Tyňanov: *Literární fakt* (Praha: Odeon), str. 125–42

1969/1988a [1927] „O literaturnoj evoljucii“/„Über die literarische Evolution“, in *Texte der russischen Formalisten I* (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 432–61, česky in J. Tyňanov: *Literární fakt* (Praha: Odeon), str. 189–201

WUNDT, Wilhelm

1920 *Völkerpsychologie*. Zehnter Band Kultur und Geschichte (Leipzig: Alfred Kröner Verlag)