

# ANALÝZA LITERÁRNÍCH ZPŮSOBŮ PSANÍ A JEJÍ VÝZNAM PRO BOHEMISTIKU

(Od staročeského Tkadlečka ke Komenského Labyrintu světa)

WOLFGANG F. SCHWARZ

## I

Modelování literárních světů je proces sémiózy, který podléhá proměňujícím epistemickým podmínkám utváření znaků. Rozhodující roli má při tom referenčnost: způsob, jakým slova zastupují označované věci. Vyjdeme-li z Foucaulta,<sup>1</sup> můžeme v sémiotické evoluci rozlišit tři stadia:

1. *Stadium reprezentace*. Od středověku až po obrat k baroku v 17. století. Dominuje zde princip klasické mimesis: jazykový znak obráží věci, stojí za ně. Znak a referent jsou homologické. Homologie je předurčena, ve scholastice hegemonií normativního pretextu (patristického, obohaceného Aristotelem), který o všem rozhoduje a je zápisem božského plánu světa.

2. *Stadium reprezentace reprezentace*. 17. až 18. století. Reference se posouvá takřkajíc před primární reprezentaci prvního stadia. Reprezentace se rozestupuje: příznačná je sémiotická disociace, jak se projevuje ve zdvojení, zrcadlení, hrách s klamem a maskami, v manýrismu baroka.

3. *Orientace k vnitřní "stavbě věci"*. Od 19. století. Experiment objevuje vnitřní konstrukci věcí podle zásad přírodovědeckého kauzálního determinismu.<sup>2</sup>

Omezím se zde na první dvě fáze.

Ve vývoji české literatury se ve stadiích reprezentace a reprezentace reprezentace objevují *alegorie*. Alegorie přitom prošla funkční proměnou, již lze vysvětlit rozdílem mezi prvními dvěma sémiotickými evolučními fázemi. Ještě krátce k definici pojmů:

1. *Způsob psaní* chápou ve smyslu Mukařovského definice funkce: "způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšimu světu".<sup>3</sup> Doplnuji, že jde současně

---

<sup>1</sup> M. Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1971 (německy *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1980).

<sup>2</sup> V této etapě se hledají konstituenty a jejich spojení podle řetězce příčina – následek (viz: Darwinův vývoj druhů, Tainův kulturní determinismus, Wundtova experimentální psychologie, etymologické kauzální řetězy v indoeuropeistice, mladogramatická jazykověda).

<sup>3</sup> J. Mukařovský: *Místo estetické funkce mezi ostatními* (1942), *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 69.

o proces,<sup>4</sup> jenž probíhá v podmínkách určitého stavu sémiotické normy, přičemž norma jakožto sociální fakt je dynamická, a ne statická.

2. *Alegorie* je právě takovým způsobem psaní. Slovníky ji vymezují jako abstraktní znázornění racionálně uchopitelného obrazu. Alegorie tak nezastupuje myšlenku jen logicky, nýbrž – a to je rozhodující moment – *ztělesňuje* ji, *je* jí. V podstatě alegorie znamená nárok na identitu mezi znakem a představovaným.<sup>5</sup>

## II

Staročeský *Tkadleček* je konstruován – stejně jako jeho německý protějšek, *Ackermann von Böhmen* od Johanna von Tepl – dialogicko-antiteticky podle konvence žánru sporu. Reálná osoba, "mileneček", se hádá s personifikovaným abstraktem, "Neštěstím".<sup>6</sup> Obě instance jsou zašifrované, ovšem s rozdílným stupněm kryptonymie: kryptonymum "žalobník/mileneček" můžeme vyluštit snadno, užijeme-li příslušný kód díla:

Jméno mé právě jest zbito a otkáno z osmi slov abecedních (...) Slovo první mého jména na počátku jest z abecedy XI., a potom jest XX. a potom IV., a po těch všech jest opět XX., a hned po něm deváté, a poslední slovo jest desáté (kap. III, s. 32).<sup>7</sup>

Z toho vychází Ludvík.<sup>8</sup> Oproti této lehké dešifrovatelnosti, *transparenci* též pokud jde o metaforické povolání *tkadlec* – latinsky *textor*, třeba číst jako *tkadlec textů*<sup>9</sup> – stojí skrytost alegorie. Vystupuje zásadní protiklad

---

<sup>4</sup> Myslíme tím proces, v němž jsou autor, text a kontext ve funkcionálním vztahu.

<sup>5</sup> Ve středověku je považováno její odhalování, *alogereze*, za postup, který za *sensus literalis* hledá skrytou hlubší pravdu: *sensus spiritualis* nebo *allegoricus*.

<sup>6</sup> V *Tkadlečkovi* je oponentem neutrum (Neštěstí), v německém *Ackermannovi* se osoba hádá se smrtí v mužském rodu (*der Tod*), v češtině by to byl rod ženský. Takové změně polaritý právě český text uniká volbou neutra. Tím dochází ve srovnání s německým *Ackermannem* k sémantickému posunu, který zde však nebudeme dále rozebírat.

<sup>7</sup> *Tkadleček* je česky citován podle Šimkova vydání z roku 1974 (v němčině vydání R. Ulbricha *Der alttschechische Tkadleček [Der Weber]*, Berlin 1990).

<sup>8</sup> Týmž postupem je zašifrováno jméno milé; pro její ztrátu žaluje na Neštěstí (kap. IV, s. 35). Jméno milé lze dešifrovat jako Adlička.

<sup>9</sup> K metaforickému kódování *milence*: "Jáť jsem tkadlec učeným řádem, bez dřívie, bez rámu a bez železa tkáti umějí. Člunek můj, jímžto osnuji, jest z ptačie vlny; přieze má z rozličných zvířat oděvu jest. Rosa, jenž rolí mů skropuje, nenie obecná voda, ani sama o sobě, ale jest s obecnú vodú smiešena, jížto v svú potřebu jednak nahoru, jednak dolóv i sem i tam

diskursu, sémiotický konflikt mezi abstraktním logem a promluvou žalujícího člověka, *milence*. Tázáno po své identitě, odpovídá Neštěstí "římským obrazem smrti" (známým z Ackermanna):

Byla osoba anebo způsob mužská velikého muže, a ten muž seděl na jelenu, a ten jelen byl vydělán jako k běhu chtě skočiti; muž ten, jenž byl na jelenu, tomu byly oči zavázány, že jimi jako nic neviděl. Tomu muži z úst jeho pršely jiskry ohnivé, a ty jiskry sem i tam letěchu; jedny vše zažehaly, čehož se chytily, a široce šly, druhé jiskry uhasly a zmizaly. Ten muž také v svú obú rukú držal lístek psaný. V pravé ruce na něm bylo psáno takto: "Se mnú jest protivnost" (kap. XIV, s. 142n.).

Citát byl zkrácen, aby podstata spíše vynikla. *Neštěstí* se představuje jako komplexní alegorie, samo sebe definuje v kruhu jako alegorický obraz.<sup>10</sup> Reálná osoba milence je hádankou, je však lehce dešifrovatelná, jsou to konkurující postupy šifrování, různé způsoby *analogiae*, *státí za* mezi slovem a referenčním objektem. Diskurs alegorie (A) je hermetický, myšlenkový postup v kruhu, identita *per se*. Vysvětlení obrazu (A) z obrazu (A'). Vysvětlení ukazuje zpět k tajnému kódu: na cedulkách jsou vepsány sebedefinice. Tento pól diskursu se brání odhalení:

Pravít Aristotileš: "Ktož zjevuje své tajemství jemu zapověděné, ten jest zkazitel a zrušitel tajné pečeti nebeské." Ty nás o to netěž, což praviti nemáme (s. 142).

Stabilita smyslu, "pravého" významu, může být dosažena jen referencí ke skrytému normativnímu pretextu – prostřednictvím scholastického logu, jak jej zastupuje *Neštěstí*. Tuto sémiotickou problematiku vhodně charakterizoval Alfred Thomas: alegorie podle něho znamená "háklivou situaci", je to aporie "reprezentace samé – v tom, že se snaží odhalit pravdu, zatímco je obsažena ve slovech. Paul de Man<sup>11</sup> definoval alegorii jako manifestaci obecné tendence reprezentace, která chce stvrdit a zároveň popřít svoji

---

krápěje podávám. A jsem z České země hlavu a nohama odevšad." Metafora tkalce (v *Ackermannovi* jí odpovídá metafora oráče, srov. komentář k *Ackermannovi* – G. Jungbluth: Kommentar, J. von Saaz: *Der Ackermann aus Böhmen*, Heidelberg 1983) je ve své době známý topos jako označení toho, kdo píše. V *Tkadlečkovi* je to ještě zřetelnější: latinské *textor*, české *tkadlec*, zde tkadlec textů, "učeným řádem". "Člunek z ptácie vlny" znamená pero/psací náčiní; "prieze z rozličných zvířat" znamená pergamen, "rosa" inkoust; slovy "jednak nahoru, jednak dolův" atd. je míněn proces psaní; "nohama odevšad" poukazuje na cesty za vzděláním u potulného učence (kap. III, s. 32).

<sup>10</sup> K paralelnímu místu v *Ackermannovi* srov. Jungbluthův komentář (1983). Tamní německá reprodukce odpovídající pasáže v *Tkadlečkovi* vychází z Knieschkova českého vydání *Tkadlečka* z roku 1877.

<sup>11</sup> P. de Man: *Allegories of Reading (Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust)*, New Haven-London 1979.

vlastní rétorickou autoritu. Tato tendence může být vyložena jako juxtapozice diskursů, které nelze plně navzájem spojit.<sup>12</sup>

To se týká juxtapozice obou diskursů, dialogu mezi *milencem* a *Neštěstím*.<sup>13</sup>

### III

V *Labyrintu světa a ráji srdce* Jana Amose Komenského (1623) je ve srovnání se staročeským *Thadlečkem* konstrukce alegorického pólu proměněna: já-vypravěč, *poutník*, quasi-reálná autorská instance, která vystupuje s určitým nárokem na autenticitu,<sup>14</sup> potkává na své cestě labyrintem světa stále nové alegorie, *Moudrost*, *Všezvěda*, *Mámení*, *Fortunu*, *Smrt* atd. V tomto textu je tak alegorie expandována, dokonce hyperbolizována.

*Reprezentace se zdvojuje*: prvky dvojitosti najdeme v celé struktuře textu. Poutník má dva průvodce: *Mámení* a *Všudybuda*. Ptá se například toho druhého: "Kdo jsi ty (...)"

Odpověď zní:

Jméno mé jest *Všezvěd*, *přijímám Všudybud*, kterýž všecken svět procházím, do všech koutů nahlédám, na každého člověka řeči a činy se vyptávám, co zjeveného jest, vše spatřuji, co tajného, vše slídím a stíhám, summou beze mě nic se díti nemá" (II, 9).

---

<sup>12</sup> A. Thomas: *The Labyrinth of the Word (Truth and Representation in Czech Literature)*, München 1995, s. 24 (kurzíva WFS).

<sup>13</sup> V konfliktu diskursů *Neštěstí* a tkalce lze zjistit ustavičnou ambivalenci způsobů psaní, totiž na jedné straně zašifrovávání, na druhé straně odšifrovávání, postulování jednoznačnosti, uchování analogie písma a reprezentace. Diskursy se však nakonec nesečkají. Dogmatický diskurs *Neštěstí* není vyvrácen. – Podobně také v *Ackermannovi* (kap. XXX): "Dennoch beleiben wir Tod hie herre" (vyd. Krogmann: *Johannes von Tepl: Der Ackermann*, Wiesbaden 1964, s. 134). V *Thadlečkovi* však ve srovnání s *Ackermannem* schází smiřující "rozsudek Boží". Abstraktní *logos* dominuje nad *emotio* milence. *Neštěstí* má poslední slovo a zůstává tak – čistě formálně – vítězem. *Thadleček* je tak textem na předělu epoch: počíná sekularizace. Individuum se staví proti dogmatickému pretextu, zpochybňuje platnost reprezentace. Pokus anonymního autora kritizovat nadvládu scholastiky, vzbouřit se proti dogmatice sice ještě ztroskotává na tvrdošijnosti ideologie, na tvrdošijnosti primárního normativního textu, avšak konec středověku se již ohlašuje.

<sup>14</sup> Nárok na reprezentaci podmiňuje již přímé oslovení "K čtenáři": je tu viditelná řídicí instance, *auktoriální já*, jež svým způsobem reprezentuje reprezentaci, je prostředníkem autentické/biografické zkušenosti. "Není báseň, čtenáři, což čísti budeš, ačkoli básně podobu má; než jsou věci pravé, jimž vyrozuměje, sám poznáš, kdo by mého života a příběhu něco povědom byl. Protože jsem tu na větším díle své vlastní příhody, s nimiž jsem se nemnohých těch let života svého již potkal, některé pak při jiných spatřil" (VI, oddíl 4). (Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* je citován podle pražského vydání z roku 1862).

Jméno všeobsahující alegorie je dvojité.<sup>15</sup> Sama se tak říkájíc sémioticky štěpí – do jména a příjmení. *Poutník* je vybaven rekvizitami: "uzdou všetečnosti" (IV, 11) a "brýlemi mámení" (IV, 12). Všude jsou zjevné alegorické inscenace, *theatrum mundi*, zdvojování a zrcadlení, diskrepance zdání a bytí: lidé nosí masky ("každý ... larvu na tváři nosí"; VII, 16), vypadají však skutečně takto:

Napořád byli trudovatí, prašiví či malomocní; a mimo to, některý měl svinský pysk, jiný psí zuby, jiný volové rohy, jiný oslíci uši, jiný basiliskové oči, jiný liščí ocas, jiný vlčí pazoury (...), nejvíc pak bylo podobných opicí (tamtéž).

Zrcadlové konstrukce najdeme rovněž v syntaxi, například v těchto chiasmech:

Někteří měli oči a neměli jazyka, jiní měli jazyk a neměli očí, někteří toliko uši, bez očí a jazyka (X, 35).<sup>16</sup>

Poutník poté prchá z tohoto světa (kap. XXXVI, závěr), Bůh jej posléze volá k obratu:<sup>17</sup>

Navrať se (...), odkuds vyšel, do domu srdce svého, a zavři po sobě dveře. (...) tak jsem (...) Boha radícího poslechl (...) Sebera tedy, jak jsem mohl, myšlení svá, a uzavíraje oči, uši, ústa, chřipě, a všechny zevnitřní prúduchy, vstoupil jsem do srdce svého (...) (XXXVII, 107)

---

<sup>15</sup> Otázku po identitě známe i z *Tkadlečka*, když tkadlec vyzývá Neštěstí, aby odhalilo svou podobu. Také zde máme alegorickou odpověď, avšak není to *alegorie alegorie*, definice v kruhu jako v *Tkadlečkovi*, ale vysvětlení její *funkce*. To značí velký rozdíl ve způsobu objasňování: alegorie objasňuje svou podstatu a své působení – ne už však analogií skrytou v obraze, ale funkcionálně, z hlediska účelu, své činnosti.

<sup>16</sup> Takové chiasmy rozkládají řád světa, který je v popředí, jsou signálem zdůrazňujícím podivné a zvrácené, převracejí poznávací funkci, jak je patrné na následujícím místě: "někteří (...) pořád, co jim k rukám přišlo, do sebe cpajíce (...) a vidím, že co do sebe nacpali, zase to vrchem i spodkem nezažitě z nich lezlo" (X, 36). – K rozkládání řádu prostřednictvím syntaxe, mj. kupením figur, viz D. Čyževskij: *Comenius' Labyrinth of the World (Its Themes and Their Sources)*, *Harvard Slavic Studies* 1953 (německy in D. Č.: *Kleinere Schriften II*, München 1972); *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens des J. A. Comenius (Einige Stilanalysen)*, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 1956, s. 59-85, přetištěno in D. Č.: *Kleinere Schriften II*, München 1972; Nachtrag: *Bemerkungen zur "Verfremdung" und zur Allegorie*, *Kleinere Schriften II*, München 1972.

<sup>17</sup> Tím Komenským počíná dlouhá kulturně historická tradice této myšlenkové figury, kterou ve 20. století znovu uplatnil Jan Patočka svým pojmem "METANOEIN", formulací *mezni zkušenosti a proměny* v rozhodujícím místě obratu poznání jakožto kulturní činnosti člověka, jenž se stal vskutku vědoucím, tzv. "duchovního člověka" (J. Patočka: *Kacířské eseje o filozofii dějin*, Praha 1990).

Ve druhé části *Labyrintu* se Komenský proti rozpadu primárního mimetického znakového systému a zároveň proti sémiotice své doby pokouší postavit systém restabilizovaný.

Foucault ve *Slovech a věcech* definuje onu proměnu epoch:<sup>18</sup> "Doba podobnosti se blíží ke konci." Podobné nesplývá více či méně s "identickým", ale dochází k reflexi imaginativního charakteru postupu založeného na podobnosti a tím i k reflexi fikcionalita alegorického způsobu psaní. "Všude se vynořují předitva podobnosti, ale ví se, že to jsou chiméry. Je to privilegovaná doba *trompe de l'oeil*, divadla, jež se zdvojuje a je reprezentantem divadla (...) Je to doba mámení smyslů, doba, ve které metafory, přirovnání a alegorie definují poetický prostor řeči."<sup>19</sup>

#### IV

Alfred Thomas v *Labyrintu slova*<sup>20</sup> rozvinul na základě diskursní analýzy zásadní úvahy Dmitrije Čyževského o napětí mezi "pozitivní" a "negativní alegorií" u Komenského. Takové náhledy na evoluci "rozštěpených diskursů" mohou být, domnívám se, prohloubeny, jestliže využijeme strukturální metodologie pražské školy, zvláště konceptu *proměny dominanty*<sup>21</sup> a Mukařovského *sémantického gesta*.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> "Podobnost [a alegorie je zvláště výrazná forma podobnosti, bezpodmínečná identita, personifikovaný logos, WFS] už neznámá formu vědění, ale spíše příležitost k omylu, nebezpečí, jemuž se vystavuje ten, kdo neprobádá špatně osvětlený prostor konfúze" (M. Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1971, německy *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1980, s. 102n.; následuje citát z Descarta).

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 83n.

<sup>20</sup> A. Thomas: *The Labyrinth of the Word (Truth and Representation in Czech Literature)*, München 1995, s. 62n.

<sup>21</sup> R. Jakobson: *Dominanta* (1935), *Poetická funkce*, ed. M. Červenka, Praha 1995 ("Dominanta může být definována jako taková komponenta uměleckého díla, podle níž se orientují ostatní: ovládá, determinuje a transformuje zbývající komponenty. Dominanta zaručuje integritu struktury."); J. Mukařovský: Úvod do estetiky II (1931-32), *Estetika* 1986, s. 118-136.

<sup>22</sup> Viz podrobněji W. F. Schwarz: Some Remarks on the Development, Noetic Range and Operational Disposition of Mukařovskýs Term "Semantic Gesture", sb. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, ed. K. Eimermacher aj., Bochum 1989, s. 153-178; Mukařovského "sémantické gesto" – chiméra alebo prakticky využitelný pojem?, *Slovenská literatúra* 1989, s. 459-773. M. Jankovič: Ještě k pojmu "sémantické gesto", *Česká literatúra* 1992, s. 158-165.

Z hlediska způsobů psaní v obou sémiotických vývojových fázích lze konstatovat posuny strukturálních dominant ve třech vrstvách struktury textu:<sup>23</sup>

a) *Vrstva fungování jazyka*: proměna od dialogičnosti (spor) k monologičnosti (já-vypravěč). Jestliže v *Tkadlečkovi* byla v dialogu alegorie partnerem s vyšší kompetencí, objevuje se smrt v Komenského textu už jen jako prázdňá instance, jejíž varování zůstává oslyšeno.

Naposled spatřil jsem smrt mezi nimi všudy se procházející, ona kosou ostrou, lukem a střelami zaopatřivší byvši, všechněch hlasem, aby se smrtelnými býti pamatovali, napomínala. *Ale jejího volání žádný neposlouchal, každý svého bláznovství a neřádu přece hleděl* (VII, 19).

Mocenská pozice negativní alegorie v *Labyrintu světa* se ve srovnání s *Ackermannem* a *Tkadlečkem* (*Smrt / Neštěstí*) podstatně změnila: *postavy s ní už nevedou dialog a spor*. Zůstal jednostranný *monologický* apel abstraktní instance. Její insignie však už ztrácejí působivost. Znakovému gestu již není rozumět. Slova alegorie zanikají v prázdnu. *Dialogicita*, která utváří smysl, se znovu objevuje až ve 2. dílu *Labyrintu*, po obratu (kap. XXXVIII, an.: důvěrné rozmluvy s Ježíšem Kristem).<sup>24</sup>

b) *Vrstva motivická*: v obou případech je *alegorie* nosným postupem výstavby fikčního světa. Avšak referenčnost, s níž je fikce vybudována, se podstatně změnila: dominanta se od *reprezentace* přesunula k *reprezentaci reprezentace*. V *Tkadlečkovi* *denotační* prvky (čitelná historická fakta: Hradec Králové, jména: Ludvík, Adlička) ustupují vůči čistým alegoriím, *designátům* abstraktních pojmů. Komenského *theatrum mundi* je oproti *Tkadlečkovi* jedinou alegorickou hyperbolou.

c) *Kompozice syžetu*: proti situaci fiktivního sporu, jenž probíhá celým textem a jenž ve stálém střídání řečových partií spojuje abstraktum i konkrétní osobu do jedné zóny fikce, stojí u Komenského vnitřní vrstvení fikčních zón. Je to ohlášeno již v titulu. Díl 1: *Labyrint světa*, díl 2 (od kapitoly 37): *Ráj srdce* – obsahově je to motivováno přechodem od satirické anti-

---

<sup>23</sup> Srov. W. F. Schwarz: *Drama der russischen und tschechischen Avantgarde als szenischer Text*, Frankfurt a. M. 1980.

<sup>24</sup> Nejde tu ovšem o dialogicitu ve smyslu stichomythické výměny řečových pasáží mezi subjekty zastupujícími odlišné kontexty. Ostré "sémantické zvraty" (Mukařovský) tu chybějí. Nejspíše by bylo možné přiřadit harmonickou rozmluvu mezi Komenského poutníkem a Ježíšem Kristem k "situačnímu dialogu", v němž je napětí já-ty s ohledem na společně sdílenou situaci oslabeno (srov. Mukařovského typologie dialogů, *Dialog a monolog* (1940), *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, s. 129-153). Tato specifičnost by mohla být dále charakterizována Bachtinovými úvahami o akumulativních narativních postupech. Za diskusi k tomuto bodu děkuji Hertě Schmidové.

utopie a grotesky k religiózní (mystické) utopii. Fikce je vrstvena horizontálně (což je určeno lineárním průběhem děje). Kompoziční hranici vyznačuje Boží hlas.<sup>25</sup>

## V

Oleg Sus a nejnověji Milan Jankovič svým konceptem "otvírání struktur",<sup>26</sup> případně "otevřenosti smyslu"<sup>27</sup> narazili na univerzálii, která umožňuje analýzu diferencí způsobů psaní v literárních diskurzech – k tomu doplňují: při proměňujícím se epistemickém kontextu. "V umění nepřestává záležet na tom, jak je svět naší zkušenosti konkrétně zakládán, na tom, že akt jeho utváření svým způsobem trvá a z významňuje se vždy znovu, i když v posunech nesoucích struktur."<sup>28</sup>

Analyzovat tento proces geneticky (mám na mysli Mukařovského *Genetiku smyslu v Máchově poezii*), ovšem nejen v *synchronní* dimenzi, ale i v jeho *diachronii*, tedy v literárních dějinách, ve vztahu k proměnám znakových a diskursních systémů, charakteristických pro tu či onu epochu – to je důležitý úkol, k němuž se bohemistika může obrátit, těžíc ze své metodologické zkušenosti. Náleží to k oblasti úkolů, již bych mohl označit jako praktickou operacionalizaci konceptu *sémantického gesta*. Koncept *sémantického gesta* vyrůstal z Mukařovského analytické praxe, stal se ústředním teorematem jeho estetiky a mohl by být nyní, poté, co v posled-

---

<sup>25</sup> Tento moment (Bůh jako smířující soudce rozdílů) chybí v *Thadleckovi*, v *Ackermannovi* však existuje.

<sup>26</sup> O. Sus: Otvírání struktur, *Slovenská literatúra* 1971, s. 625-632.

<sup>27</sup> M. Jankovič: Ještě k pojmu "sémantické gesto", *Česká literatura* 1992, s. 158-165.

<sup>28</sup> M. Jankovič: Wege zum offenen Sinn, *Russian Literature* 1993, s. 268. Recipient má za úkol vytvářet smysl, jak Jankovič výstižně formuloval: "smysl není samozřejmý" (*Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991). Mukařovský na to myslel při svém konceptu *sémantického gesta*. Jeho pokus nacházet "společné jmenovatele" nebo, jak to Chvatík později (1981) pojmenoval (viz W. F. Schwarz: Some Remarks on the Development, Noetic Range and Operational Disposition of Mukařovskýs Term "Semantic Gesture", sb. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum 1989, s. 172), "významovou direktivu" pro organizaci struktury uměleckých děl, byl konsekvencí jeho uvažování. Směřuje k otevřenosti uměleckého díla (nejprve z hlediska jeho analýzy v synchronním kontextu), aniž by postuloval libovolnost smyslu, a hledá zároveň specificky nezaměnitelný způsob psaní, který řídí utváření smyslu jakožto "mohutnost uvnitř díla, která vede významotvornou aktivitu recipienta, takže nezůstává nikdy plně oddělena od díla samého" (H. Schmidová: Entwicklungsschritte zu einer modernen Dramentheorie im russischen Formalismus und tschechischen Strukturalismus, sb. *Moderne Dramentheorie*, ed. A. Van Kesteren – H. Schmidová, Kronberg 1975, s. 21).



ních letech bylo jeho noetické rozpětí obsáhle prozkoumáno (naposledy ve studiích Milana Jankoviče), opět aplikován v textové analýze. Můžeme to doložit příklady různých autorů (mimo jiné Herta Schmidová v analýze dramát Václava Havla, Kees Mercks o Hrabalovi, já sám o Nezvalovi a Majakovského dramatech, Květoslav Chvatík pracoval na některých místech své kunderovské knihy s konceptem sémantického gesta). – V mém příspěvku mi šlo o to, aby se prostor analýzy dále rozšířil o diachronní dimenzi; považuji to za nezbytné doplnění nového ontologického výkladu konceptu sémantického gesta, jak jej nedávno podal Milan Jankovič. Právě bohemistika se musí ujmout této úlohy, jestliže bude chtít produktivně rozvíjet dědictví pražské školy, která je stále ještě atraktivní. Získává tím též úlohu prostředníka ve vztahu k sousedním filologickým disciplínám, kterým způsobilost jednoho z ústředních konceptů Mukařovského literární estetiky musí předvést nejen teoreticky, ale i prakticky. *Last but not least* tím může posloužit také literárním dějinám, které – připomeneme-li Wellekovu pesimistickou tezi o "fall of literary history"<sup>29</sup> – se ocitly v nesnázích.

(přeložil Jiří Holý)

---

<sup>29</sup> R. Wellek: *The Fall of the Literary History, Geschichte – Ereignis und Erzählung*, ed. W.-D. Stempel – R. Kosseleck, München 1973, s. 427-440.