

Poetika fragmentu a dekanonizace díla

— Petr Komenda¹ —

Z logiky věci vyplývá, že poté, co literární dílo prodělalo transformaci rukopis–text a prošlo aktem zveřejnění, nadále bude určujícím parametrem vnímatel. Jedním ze zásadních axiomů strukturalismu byl důraz na vnímatele jako základní subjekt v umění. To umožnilo distancovat se od pozitivistických a psychologizujících koncepcí literárního díla. Jan Mukařovský ve studii o „Záměrnosti a nezáměrnosti v umění“ (1943) jasně konstatuje, že základním subjektem v umění je „nikoli původce, ale ten, k němuž se umělecký výtvar obrací, tedy vnímatel“ (Mukařovský 2007: 358). Právě ze stanoviska vnímatele rozvíjí Mukařovský koncept *záměrnosti a nezáměrnosti* v literárním díle, přičemž princip záměrnosti spojuje s vnímatelovým úsilím o významové sjednocení díla, jež by mělo ústit v *sémantické gesto*: „Je proto při uměleckém díle velmi závažnou okolností významová jednotnost – a záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do

1 Text vznikl za podpory grantového projektu CZ.1.07/2.2.00/07 *Bohemistika: obor pro III. tisíciletí* (ESF, 2009–2012).

díla smysl“ (ibid.: 360).² Proto se u vnímatele mohou stát záměrnými ty složky literárního díla, jež byly při procesu textace původně nezáměrné (ibid.: 362).

Mukašovského úvahy ve svém teoretickém díle dále rozpracoval Miroslav Červenka,³ jenž především potvrzuje strukturalistické stanovisko, že položení důrazu na vnímatele implikuje a priori předpokládanou záměrnost literárního díla: „Na této obecné úrovni a v tomto smyslu – a v tom je omezení našich ‚výkladů‘ o nezáměrných elementech díla – se dílo a priori jeví jako absolutně, v celku i jednotlivostech záměrné“ (Červenka 1996: 23). Tato předpokládaná záměrnost je v korelaci vzhledem k estetické funkci literárního díla, tedy k samé podstatě „literárnosti“: záměrnost je čistý korelát estetické funkce, implikovaný už v pouhé její přítomnosti. Je důležité, že Červenka posléze vymezuje samu mezní hranici strukturalistického konceptu záměrnosti/nezáměrnosti. Je si totiž vědom jeho vázanosti na sémiotický akt zveřejnění. Navíc reflektuje situace, při nichž umělec experimentující s tvaroslovím, s dosavadními normami, nadindividuálními dobovými i archaickými styly, s jinými individuálními poetikami ve svém díle vytváří několik generujících mechanismů, rozličných a navzájem neslučitelných algoritmů: „Důraz na imanentní spojitost každé složky o sobě vede naopak k vytváření předem neodhadnutelných konfigurací současně vystupujících prvků. [...] Je zadáno několik navzájem nezávislých ‚algoritmů‘ řídících generující systémy a na jejich výstupech se objevují elementy rozmanité provenience, jejichž spojení se jeví jako ‚náhodné‘ a jejichž ad hoc konstruovaným společným jmenovatelem je překvapivý, neurčitý, ustavující se a vzápětí se rozpadající významový komplex“ (ibid.: 21).

Zatímco Červenka sledoval napětí mezi záměrností a nezáměrností v oblasti významové výstavby literárního díla, tj. jeho sémantické dimenze, Milan Jankovič postupně rozpracoval Mukašovského koncept

2 Perspektivu vnímatele Mukašovský obhazuje i v textačním procesu: „Ve chvílích, kdy [umělec] na svůj výtvar nazírá ze stanoviska čisté záměrnosti se snahou (vědomou i podvědomou) vložit do jeho ustrojení stopy této záměrnosti, počíná si jako vnímatel“ (Mukašovský 2007: 361).

3 Záměrnosti a nezáměrnosti v sémantické dimenzi literárního díla se M. Červenka věnoval v monografii *Významová výstavba literárního díla* (Červenka 1992), ve statích „Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu“ (idem 1996: 15–25), „Čtyři dimenze literárního díla“ (ibid.: 26–39) a „Textologie a sémiotika“ (ibid.: 213–232). Ve všech případech Červenka trvá na předpokladu, že „nezáměrnost určitých prvků ve výstavbě díla neznamená [...] popření jejich sdělovací funkce, jejich znakové povahy. [...] Označují tedy nezáměrné elementy alespoň okolnosti práce, pracovní postup, zápas s materiálem, materiál sám“ (Červenka 1992: 52).

vzhledem ke čtenáři a jeho hledání smyslu literárního díla v aktu čtení.⁴ Východiskem v úvahách je i v tomto případě Mukařovského pojem *sémantického gesta*. Jankovič nejprve v obsáhlé studii *Dílo jako dění smyslu* (Jankovič 1992) tematizoval zejména sjednocující funkci sémantického gesta, tj. antropogenní perspektivu, která skrze energetickou aktivitu sémantického gesta překlenuje aspekty nezáměrnosti směrem k nové humanizaci lidství;⁵ posléze si však uvědomuje jistá omezení, jež s sebou nese ostrá hranice mezi aktivitou umění formujícího skutečnost k obrazu člověka a ne-lidským prostorem skutečnosti, a v následujících studiích „Perspektivy sémantického gesta“ (1969), „Estetická funkce a dynamika významového sjednocení“ (1978) i „Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla“ (1993) (Jankovič 2005a, 2005b, 2005c) otevírá své koncepty „her o smysl“ ještě více než dříve nezáměrným aspektům, věcnosti v literárním díle. Nechává se přitom inspirovat fenomenologií Merleau-Pontyho: „[...] tvarová gestace sama může či má vystupovat, vyvstávat v díle z něčeho původnějšího, netvarového, respektive nepředurčeného žádnými účely, tedy ani ustáleným již účelem estetickým, dosavadními představami o ‚tvaru‘. [...] Sémantické gesto ukazuje [...] zpátky k věcem před koncepty, jak to vyjádřil M. Merleau-Ponty, do procesů, v nichž se pro nás vše musí zrodit znovu, i věci, i tvary, i jejich lidský smysl“ (Jankovič 2005a: 125). Přes již zmíněný posun je i v Jankovičově myšlení patrná jedna konstanta, jež již charakter vyplývá z východisek, z nichž vyšel český strukturalismus šedesátých let: i nadále se zde trvá na scelující energii v aktu čtení: „Sémantické gesto je třeba považovat za sjednocující princip *projektující*, nikoli *resumující*. Z hlediska vnímatele má cesta za smyslem ‚otevřený konec‘“ (idem 2005c: 301).

Červenková a Jankovičova stanoviska umožňují popsat generující mechanismy například v pozdních Halasových a Čepových textech, mechanismy, které jsou ve svých důsledcích mnohdy nekompatibilní,⁶

4 Milan Jankovič se zabýval záměrností a nezáměrností, jež úzce souvisí s interpretací Mukařovského pojmu *sémantického gesta*, soustavně již od šedesátých let. Zásadní průřez vývojem Jankovičova myšlení nalezneme ve výběru ze studií *Cesty za smyslem literárního díla* (Jankovič 2005b).

5 „Způsob, jakým je dílo utvářeno, [...] musí být obrácen jako samostatná možnost humanizace skutečností do budoucnosti, do prostoru, který dílo pro člověka objevuje a získává aktem tvorby“ (ibid.: 86).

6 Pomocí strukturní analýzy jsem v předchozích studiích v Halasově tvorbě prozkoumával enumerací a litanické postupy, písňovost, montážní prvky, řízenou asociaci aj. (Komen-da 2007a, 2009a), disproporce v žánrovém utváření Čepova autobiografického eseje „Sest-
ra úzkost“ (idem 2009b), jež vyplývají z napětí mezi Čepovým uchopením času jako konti-
nuitou a diskontinuitou (idem 2007b).

a rovněž umožňují vysvětlit „náhodné“ prvky, které vnímatel při četbě Halasových pozdních textů objevuje. Měly by to tedy být – lotmanovsky řečeno – střety různorodých systémů: to, co je v jedné rovině mimo daný kód, je v jiné rovině součástí jiného kódu. Náhoda a nepředvídatelnost v literárním díle jsou tak začleněny do záměrnosti díla.

Podle Červenky, ale i Jankoviče se věcné aspekty a nezáměrnost v literárním díle vždy dějí až ex post: ve sféře kulturou již rozčleněné a znakově diferencované.⁷ A tak vyvstává zásadní otázka: předchází textové kontinuum diskrétnímu znakovému rozčlenění onoho kontinua, nebo je ono kontinuum budované (lépe: nad-budované) nad sférou lidskou kulturou již rozčleněnou a artikulovanou, jak tvrdí právě Červenka? Jsme my – vnímatelé literárního textu – neschopni uchopit onu hranici, která dělí uspořádaný a přehledný svět civilizace od prostoru přírody, jež je prostorem transcendentna? Je nám, vnímatelům, vůbec dáno porozumět motivaci, jež takové tvůrce – jako je pozdní Jan Čep, pozdní Ivan Blatný, pozdní František Halas i pozdní Božena Němcová – vedla k rozrušení až destrukci dosavadního díla a vedla do prostoru, v němž se již mnohdy nebyli schopni orientovat, v němž nechávali pouze zaznívat „hlas“ či „mlčení“, ale virtuózními tvůrci-demiurgy již rozhodně nebyli? Zbývá nám pouze konstatování o navzájem nespojitelných „algoritmech“, jejichž významové sjednocení probíhá ad hoc (viz Červenka)?

Sestupujeme-li například do pozdních Halasových textů, objevujeme mnohotvárnost ve svém celku v podstatě neuchopitelnou; odhalujeme složité uspořádání, vzájemné prolínání a prostupování záznamů, fragmentů, specifických zápisníků, náčrtků, variant básní, projektů velkých básnických skladeb s básněmi později publikovanými ve sbírce *A co?* (chystanou sbírku básník bohužel nestihl dokončit). Při setkání s texty, které se vymykají kanonickým edicím, jsme téměř bezradní a nutně si musíme klást otázku: Jsou tyto fragmenty a torzovité náčrty periferní a nepodstatnou oblastí Halasova díla, nebo je zde skryto to nejdůležitější, co osvětluje básníkův postoj k literatuře, umění, světu i kosmu?

7 „Tak jako simultánní fungování diskrétních kódů vyvolává jen iluzi původního synkretismu, tak i zdánlivá střetnutí s nerefektovanou věcností se v případě literárního díla dějí už ve sféře lidskou kulturou rozčleněné a artikulované“ (Červenka 1996: 24). Jankovičovo stanovisko se od přístupu M. Červenky přece jen liší, a to v důrazu na horizont, z něhož vyvstává energetický potenciál sémantického gesta: jeho aktivizující síla pramení v Jankovičově pojetí v tělesné aktivitě subjektu, jímž uchopujeme nitrosvětské jsoucno a zabydlujeme svět. Avšak fenomenologická inspirace u Milana Jankoviče podle mého soudu nijak neruší strukturující aktivity, jež probíhají v aktu čtení a jež potvrzují znakový charakter literárního díla.

Alexandr Stich ve svém tázání jde k samé podstatě věci: ptá se, zdali je nutné, aby se v centru naší pozornosti ocitaly pouze texty „schválně“ samotným autorem: „Jak je to vlastně s tou „autentičností“ a celistvostí díla, zvláště u tvůrce tak složitého, pracovně důkladného, horlivého a sebekritického, jako byl právě František Halas? [...] Jsme vázáni až do skonání věků znovu přetiskovat jen toto „kompletní“, jakoby „kanonizované“ znění, posvěcené autorovým vlastním výběrem a rozhodnutím? Vyloučeno to není, je však sporné, jestli bychom tím autorův odkaz nakonec spíš nekonzervovali a něco podstatného neamputovali“ (Stich 1996: 275).

Texty Františka Halase jsou – zvláště ke konci jeho života – z hlediska stupně „dokončenosti“ velmi různorodé. Jako by básník usiloval ani ne tak o završení díla – spíš chce obsáhnout prostory, které do této chvíle nechával ladem. Právě z tohoto pozdního období se zachovalo nejvíce drobných záznamů zapsaných do „trhacích bloků“, mnoho fragmentů, náčrtků, variant básní, několik básnických „projektů“, které měly původně vyústit buď v rozsáhlejší skladbu (tak jako tomu bylo u *Starých žen*, 1935, „Nikde“, 1936), nebo v textový cyklus (jako byla sbírka *Naše paní Božena Němcová*, 1940), nebo v samostatnou sbírku. Namísto dokončení rozepsaných projektů však básník do svých trhacích bloků chrlí nové a nové záznamy, fragmenty, osamocené, ale působivé obrazy... Trhací bloky nosil František Halas všude. Při chůzi si do nich zapisoval, ustavičně je měl při sobě, do nich zaznamenával fragmenty ještě v nemocnici několik dní a hodin před smrtí. Trhací bloky jsou vskutku samotným tělem Halasova psaní. Proč František Halas nedokončoval své projekty? U Halase je posilována autokomunikační pozice. Autor klade důraz na etickou dimenzi (na zodpovědnost za básnické slovo), čímž vztahuje pozdní texty ke své *existenciální* situaci: mezi básnickým slovem a osobností je ustanoven vztah soumeznosti. Avšak pro básníka má pulzující vesmír pozdních textů drtivou sílu samotné „hmoty“ – stává se dokonce onou hmotou samou; a součástí tohoto vesmíru je vědomí smrti i pascalovská úzkost z nekonečnosti vesmírných a přírodních prostorů. Do Halasovy tvorby se znovu v tomto období vrací ona hra v bank s osudem, ruleta smrti: „Cosi se otáčí / jako boky nenápadně / ale vědomé si očí / zezadu / [...] / Slyšíte ji už jde malá / malá a roste / Jmenuje se / Františku Smrt“ (Halas 1983b: 234). V této umělecké situaci se ozřejmoval básníkův bezmocný údiv nad absurdním (ovšem cyklickým) pohybem hmoty vesmíru (viz báseň „Až bomba praskne“, idem 1983a: 105).

Je fascinující pozorovat, jak tvůrci, kteří mají za sebou vynikající díla a vědí o tom, obracejí vniveč všechno, čeho dosáhli. Tuto pozici tvůrce přesně popsal ve svých esejích i Jan Čep: je to závrať jedince, jenž stanul na okraji vesmírné prázdnoty, na okraji nekonečně se otevírající budoucnosti, v níž se ztrácí veškeré zdánlivě dosažené jistoty.⁸ Umělec se znovu ocitá v mezní situaci: „To, jak člověk zakouší své ztroskotání, zakládá to, čím se stane“ (Jaspers 1996: 18). Přesto v sobě nachází sílu své ztroskotání, svou bez-moc zapsat. Soustřeďuje se do sebe sama, prostřednictvím svých zápisů si osvětluje situaci, i s vědomím paradoxu, že již nepíše se svrchovaností tvůrčího gesta, ale naopak se ocitá v pozici média, zapisovatele tohoto temného vanutí, které se promítá do tvaru díla. Situace je mnohdy k neunesení, důsledky nutnosti nést mezní existenciální situaci mnohdy jsou šílenství, lidské sebezničení, projevy různých neuróz, básnické zmlknutí (vzpomeňme na Jana Čepa ve francouzském exilu).

Literární teorie se pokouší nalézt adekvátní jazyk pro modelování těchto specifických jevů. Například u Zdeňka Mathausera se setkáváme s pojmem *metahabilita*, který lze vysvětlit jako překročení virtuózně osvojených literárních norem a kódů k „umění neuměti“ (Mathauser 1994: 8–29). Mathauserova *metahabilita* podle mého názoru odpovídá Červenkově koncepci o apriorně definované záměrnosti literárního znaku. Podle Mathausera totiž tvůrce ve jménu vnitřní svobody a nezávislosti rozvolňuje tvůrčí postupy tak, aby se tyto nedostatky staly spolutvůrci umění. *Metahabilita* znamená ono „umět neuměti“, netlumenou vnitřní svobodu, jež je dána odstupem, mnohdy ironickým, a samotným aktem reflexe. Pojem *metahability* tak v podstatě odpovídá jinému pojmu Jana Mukařovského – *záměrné nezáměrnosti* (ibid.: 25–26).

Podle mého soudu je podstatný Mathauserův výrok o vnitřní tvůrčí svobodě, kterou *metahabilita* umožňuje. Demiurgická pozice tvůrčího subjektu, jeho reflexivní složka a z ní vyplývající vnitřní svoboda zůstávají netknuty.⁹ *Metahabilita*, a tedy i *záměrná nezáměrnost*, jak si záhy ukážeme, jsou stále součástí literárního kódu. Proto mohl Červenka

8 Jan Čep: „Úzkost se mne zmocňovala vždy, když jsem usínal a představoval si, že na několik hodin ztratím vědomí. Jaká bude úzkost mé agonie, až budu vědět, že se propadám do bezvědomí na mnoho tisíc nebo miliónů let! Jak jasně a znova jsem poznával svou sestru Úzkost!“ (Čep 1998b: 117).

9 Přestože jinak s Mathauserovým pojmem *metahability* polemizují (upozorňují na skutečnost, že tento koncept zahrnuje jen část z množiny post-virtuózních textů spisovatelů), souhlasím s jeho názorem, že fragmentace i opouštění virtuozity jsou možné až poté, co si básník osvojil virtuozitu v psaní. Mathauserův pojem *metahability* však odlišují od rozličných poetik fragmentu, jež opustily demiurgickou pozici tvůrčího subjektu.

ve svých úvahách mluvit o tom, že věčné aspekty v literárním díle, ona nezáměrnost ve struktuře díla, jsou nakonec iluzí, maskou, sémiotickou hrou, kterou tvůrce rozehrává se čtenářem. Znova si zopakujeme Červenkův výrok: „I zdánlivá střetnutí s nereflekтовanou věcností se v případě literárního díla dějí už ve sféře lidskou kulturou rozčleněné a artikulované“ (Červenka 1996: 24).

Záměrná nezáměrnost, termín, který ve své studii poprvé zavedl Mu-kařovský, pak de facto znamená, že autorský subjekt záměrně usiluje o to, aby mnohé složky díla působily na vnímatele nezáměrně. Tyto složky literárního díla jsou proto bez jakýchkoli pochyb součástí autorských volných procesů, propojené s reflexí, a nemají nic společného s nevědomím, vnímatel je může spolehlivě rozeznat skrze metatextovou vrstvu v literárním díle či skrze strukturní analýzu básnických postupů. V Lotmanově uvažování metatexty umožňují podchytit samotné centrum sémiotického univerza – autor záměrně rozrušuje textovou koherenci, aby vyhroutil strukturní rozpory a sám si tímto způsobem uvolnil prostor pro další tvůrčí experimenty. *Záměrná nezáměrnost* je tedy znakovost literárního díla par excellence, vnímатели umožňuje přecházet nově transformované kódy na pozadí předchozích literárních textů a postupů, tj. vyjadřuje vnímatelovo úspěšné překlenutí věčných aspektů v literárním díle, nalezení nového kódu.

Je-li tomu tak, pak se literární nezáměrnost, věčnost o sobě samé, zcela vymyká z horizontu strukturalistického zkoumání, nepředvídatelné se v generujících mechanismech stává vždy součástí předvídatelného (podtrhuji procesualnost oné transformace), náhoda se začleňuje do systému... Jako nezáměrnost se z pozice vnímatele jeví pouze ta místa, jež se vzpouzí čtenářské interpretaci, z pozice generování textu pak ta místa, jež autor záměrně rozrušuje, aby vytvořil ono zklamání očekávání, aby rozbil dosavadní estetické normy. Nezáměrnost se tak v našich reflexích sledujících strukturalistickou koncepci nakonec vytrácí. Veškerá interpretační aktivita totiž byla namířena k tomu, aby došlo k přesunu od nezáměrnosti k *záměrné nezáměrnosti* a posléze záměrnosti jakožto podkladu pro významové sjednocení. Odpovídá však tento pohyb samotné intenci pozdních Halasových či Čepových textů?

Především rozlišuji dvě roviny: pokud lze na Halasovu sbírku *A co?* (1957) vcelku bez problémů uplatnit koncept *záměrné nezáměrnosti* (můžeme totiž přesně popsat postupy, jimiž Halas začleňoval náhodné elementy do generativních mechanismů textu), jinak tomu bude u pozdních náčrtů a fragmentů, psaných bez ohledu na čtenáře, v hlubinné samotě „zapisování“. Jestliže jsou texty sbírky *A co?* vyústěním

existenciální volby, aktivitou subjektu, jenž se rozhodl v mezní umělecké situaci volit a předložit tyto texty ke zveřejnění,¹⁰ fragmenty jsou naopak polem bezprostředního zápisu ztroskotání rozvrhu lidské existence, což implikuje diskontinuitu, roztoupení znakových komplexů a postupů. Jestliže samou funkcí znaku je zvládnutí světa, jeho diferenciaci do takové podoby, aby se subjekt mohl v tomto světě orientovat, pak tato funkce u pozdního Halase selhává a orientovanost subjektu mizí. Halasovo rozpoznání (jež ovšem modeluje situaci poválečné Evropy po holokaustu), že svět již není zvládnutelný, znamená převrácení šifry transcendence: harmonická šifra se proměňuje v šifru chaosu, ne-lidského řádu (viz Jaspers 2000: 110–113).¹¹ Odvíjí se zde dvojí časování: na jedné straně lineární čas, neodvratné spění ke smrti – z tohoto impulsu vznikají výrazné existenciální texty „Dejte mi hlad“ (Halas 1983c: 280), „Podzimní list“ (ibid.: 308), „A pak tam“ (idem 1983a: 89) či „Přejme jim to“ (ibid.: 103) –, na straně druhé cyklický čas *věčného návratu* v přírodě a vesmíru, aniž by se to člověka jakkoli týkalo („Až bomba praskne“, idem 1983a: 105, rozvrhy k projektu „Hlad“, idem 1983c: 277–278).¹² V této pulzaci rytmus psaní i těla rezonuje s pulzací

10 Zde poznamenávám, že „torzovitost“ sbírky *A co?* je jiného charakteru než fragmentárnost trhacích bloků. O Halasově právě sbírce ke zveřejnění nelze pochybovat, ostatně mnohé texty byly již předtím publikovány časopisecky. Naproti tomu Halasovy fragmenty postihují oblast psaní, v níž básník zapisuje svou uměleckou situaci *bez ohledu* na akt zveřejnění. Poněkud odlišné napětí vládne v Čepově esaji „Sestra úzkost“ (1975). Text byl původně určen spisovatelovým francouzsky mluvícím dětem, přesto je na první pohled patrné, že implicitní čtenářská pozice se s tímto Čepovým záměrem radikálně míjí. Žánrové rysy autobiografických vzpomínek jsou destruovány žánrem autobiografické zpovědi, vyznání (Bohu), deníkové sebereflexe; tyto disproporce jsou teprve v závěru textu překlenuty modlitbou, jež tak paradoxně potvrzuje krizi tvůrčího subjektu a jeho neschopnost obnovit úsilí o sebeutváření. Princip „konce“, jenž by měl poskytnout katarzi, schází; toto sjednocující gesto je přenecháno vykupující moci Ježíše Krista. Heterogenitu jednotlivých úseků textu, odlišné strategie vyprávění a zapisování nelze v tomto Čepově pozdním textu uvést v soulad. I zde tedy nacházíme uměleckou situaci bez-moci, pramenící z existenciálního ztroskotání: „Vrátil jsem se do opuštěného bytu a náhle se mne zmocnil dojem, že jsem v cizině; jako bych neznal ty stěny, ten nábytek, ty příhrádky na knihy; jako by se všechny ty věci na mne dívaly s úžasem. Stal jsem se průhledný pod těmi němými a pozornými pohledy, nebyl jsem nikde, ani v čase, ani v prostoru“ (Čep 1998b: 115).

11 Milan Jankovič ve studii „Motivy – šifry pozdního Bohumila Hrabala“ (Jankovič 2009: 22 až 37) ovšem také pracuje s Jaspersovým pojmem *šifry transcendence*. Je, domnívám se, příznačné, že Jankovič Jaspersův pojem sémiotizuje, opírá se o Lopatkovo odlišení šifer v *původním komunikativním významu* a šifrou, „jejíž kód nám nikdy nemůže být v plnosti sdělen“. V Jaspersově filozofii jsou však šifry myšleny jinak – jsou součástí světa, rozumíme jim, ale nejsou to znaky (spíše stopy), a právě skrze ně můžeme myslet nepředmětné. Jaspers každopádně nezavádí Lopatkovu dualitu a důsledně trvá na oddělení šifer transcendence a „objímajícího“ (das Umgreifende).

12 O cyklickém zavíjení kosmu, jehož součástí se stává i duchovní prostor, vypovídá například tento Halasův fragment: „hmota duchu a duch hmotě / tvar chaosu chaos tvaru / vrací vše // od

světa, avšak ve skutečnosti (pokud pozorně nasloucháme), uslyšíme arytmií. U pozdního Halase proto v této textové vrstvě funguje stejnorodost a rovnocennost textů, zaznamenávajících nepravidelnost srdečního rytmu.

Jaké důsledky má tato dimenze ztroskotání pro samotnou věčnost v literárním díle, pro vnímatelskou aktivitu při čtení pozdních textů nejen Halasových a Čepových? Strukturalistická teorie záměrnosti a nezáměrnosti v literárním díle nám umožnila popsat generující mechanismy, které se do jejich literární autokomunikace promítají, a to jako pozůstatky – pouhá torza – předchozích tvůrčích postupů z předchozích poetik. Avšak tyto *algoritmy* budou pro vnímatele nadále nespojitelné, neboť ze strukturalistické pozice je nebude schopen promítnout do (představovaného) žitého tělesného světa lyrického subjektu. Intertextové vazby, které bude vnímatel vytvářet mezi jednotlivými texty, budou vazbami ad hoc.

Je proto do budoucna zapotřebí tematizovat nejen integrující energii tvárných aspektů fragmentů, ale pozorně si všímat „náhody“ s její rozvratnou energií, jež odkrývá hranici mezi subjektem a přírodou. Vnímatel ve své interpretační aktivitě snad usiluje o to, umenšovat „věčnost“ ve prospěch záměrnosti; u pozdních textů Františka Halase a Jana Čepa však zjišťuje, že sjednocení neprobíhá anebo se jeho náznaky okamžitě rozpadají. Neustále se tedy vracíme do mezní umělecké situace ztroskotání. Vystavování tvaru z „netvarového“, jak dění smyslu formuloval Milan Jankovič, se zde obrací zpět: tvarová gestace vystává z netvárného a zase se do něj noří, vystává a zaniká, artikulované úseky řeči se vrací do kontinua čisté paměti a jejího nevědomí. Texty v autokomunikaci již neodkazují k budoucímu invariantu. A ani nemohou. Jejich řetězení je potenciálně nekonečné, jejich zápis je fragmentární, záznamy tak vystávají z kontinua samomluvy jako ostrovy ponořené do oceánu nevědomí a noci.

Naším úkolem bude sledovat onen horizont (oblast nepředmětného), v němž fenomén noci atakuje naši perceptivní víru ve světě a ponechává nás v mezní situaci, jejímž vyústěním může být nejen naděje, ale i zoufalství. Existují texty, jejichž úkolem je odhalovat hranici mezi lidským a nelidským, dějinami a rytmem vesmíru: tyto texty trvají na své neredukovatelné věčnosti, jež *předchází* dešifraci i kódu, jež *předchází* sféře lidskou kulturou rozčleněné a artikulované.

hvězdy k hvězdě marné pospíchání / hrůza nesmrtelnosti // kruh – střed chceme to všechno stejně daleko od sebe“ (Halas 1983c: 282).

Prameny

ČEP, Jan

1998a „Poutník na zemi“, in idem: *Poutník na zemi*. Dílo Jana Čepa 6, eds. Bedřich Fučík, Mojmír Trávníček (Brno: Proglas), s. 7–112 [1965]

1998b „Sestra úzkost“, in idem: *Poutník na zemi*. Dílo Jana Čepa 6, eds. Bedřich Fučík, Mojmír Trávníček (Brno: Proglas), s. 113–229 [1975]

HALAS, František

1983a „A co?“, in idem: *A co básník*. Dílo Františka Halase 3, ed. Ludvík Kundera (Praha: Československý spisovatel), s. 87–113 [1957]

1983b „Rukopisné básně“, ibid. s. 214–273

1983c „Projekty (Hlad, Potopa)“, ibid. s. 276–312 [1965]

Literatura

BARBARAS, Renaud

2005 *Touha a odstup*, přel. Josef Fulka (Praha: OIKOYMENH) [1999]

ČERVENKA, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Univerzita Karlova)

1996 *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)

JANKOVIČ, Milan

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

2005a „Perspektivy sémantického gesta“, in idem: *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum), s. 113–125 [1969]

2005b „Estetická funkce a dynamika významového sjednocení“, ibid. (Praha: Karolinum), s. 141–149 [1978]

2005c „Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla“, ibid. (Praha: Karolinum), s. 281–315 [1993]

2005d *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum)

2009 *Dílo v pohybu* (Praha: Academia)

JASPERS, Karl

1994 *Filosofická víra*, přel. Aleš Havlíček a kol. (Praha: OIKOYMENH) [1948]

1996 *Úvod do filosofie*, přel. Aleš Havlíček (Praha: OIKOYMENH) [1950]

2000 *Šířry transcendence*, přel. Vlastimil Zátka (Praha: Vyšehrad) [1970]

KOMENDA, Petr

2007a „Halasovy tvůrčí postupy po roce 1935“, *Slovo a smysl* 4, č. 7, s. 123–138

- 2007b „Přítomnost a dějinnost v pozdních prózách Jana Čepa“, in Erik Gilk, Lukáš Foldyna (eds.): *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Moravica. Studia Moravica* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 85–91
- 2009a „Fragmentární poetika pozdního Halase“, *Česká literatura* 57, č. 2, s. 151–171
- 2009b „Samomluva, sebeoslovení a exteritorialita ‚jiného‘ v pozdních textech Jana Čepa (Poutník na zemi; Sestra úzkost) – žánrové souvislosti“, in Kateřina Tošková (ed.): *Ty, já a oni v jazyce a v literatuře 2* (Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně), s. 120–126

LOTMAN, Jurij Michajlovič

2008 *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, přel. Bogusław Żyłko (Gdańsk/Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego) [1996]

MATHAUSER, Zdeněk

1994 „Virtuóznost či ‚metahabilita‘?“, in idem: *Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie* (Praha: Gryf), s. 8–29

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2007 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in idem: *Studie 1*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič (Brno: Host), s. 353–388 [1943]

STICH, Alexandr

1996 „Halas – pelikán“, in idem: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi* (Praha: Torst), s. 274–289

The poetics of the fragment and the decanonization of the work

Within Czech structuralism the concept of intentionality and unintentionality is associated with the reflection on another concept introduced by Jan Mukařovský, *the semantic gesture*. His study “Intentionality and Unintentionality in Art” became an important source of inspiration for Czech structuralism from the 60s to the 90s. Miroslav Červenka and Milan Jankovič both reflect on the limits of unintentionality in art and, in response to the contemporary literary and art events, further extend the interpretation possibilities of *the semantic gesture* which has always been characterized by the unifying semantic function in the process of reading. There are, however, poetics (František Halas, Jan Čep, etc.) that resist this theory, for the intention of these texts is not marked by the creator-like independence of the subject, but by his helplessness. Nevertheless, this creative helplessness, which is the result of the specific aesthetic moment

of “foundering” (Karl Jaspers), opens up the irreducible matter-of-factness of literary texts, which enables us to create a model of the artistic conditions that is different from the structuralist concept. The emergence of forms from “the formless”, as the process of meaning was formulated by Milan Jankovič, is reversed here: the forms emerge from the amorphous and are absorbed by it again, they keep emerging and fading out, the articulated segments of language return to the continuum of pure memory and the unconscious.

Keywords

Czech structuralism, the semantic gesture, František Halas, Jan Čep, intentionality and unintentionality