

Nástin strukturálně- -fenomenologické analýzy

— Tomáš Koblížek¹ —

Téma předkládané studie uvedeme citací z knihy Pierra Sauvaneta *Le rythme et la raison* (2000). V oddílu „Rytmy a smysly“ autor upozorňuje: „Zrak, sluch i jiné smysly toliko neumožňují, aby před námi vyvstala barva, zvuk a jiné [typy] vjemů, [...] řád našeho vnímání je taktéž uchvacován a tvarován podle určitých zákonitostí. [...] [Ve vnímání totiž existuje] rozdíl mezi *patickým* a *gnosickým momentem*: Gnosický moment je ten, v němž chápeme či uchopujeme [*saisir*] optické a akustické fenomény barev a zvuků. Patický moment je ten, v němž jsme barvami a zvuky uchopováni. Je to přechod od rytmu hudby k rytmu tance“ (Sauvanet 2000: 121–122). Podle Sauvaneta tedy existuje dvojitý řád zkušenosti: S předměty se buď setkáváme tak, že v odstupu konstatujeme jejich kvality či vlastnosti. Předmět je to, co se vystavuje pohledu a co v distanci určujeme či kvalifikujeme. Zároveň ale můžeme přejít na stranu předmětu samého. Například při tanci nekonstatujeme jednotlivé tóny a jejich dynamiku, ale pohybujeme se *v* rytmu a *spolu*

1 Studie vznikla v rámci grantového projektu 9629/2009 *Pražská škola a problematika klasifikace literárních druhů* (GA UK, 2009–2010).

s ním, aniž bychom melodii kdy předtím slyšeli. Lze se domnívat, že setkání s literaturou charakterizuje právě tato zkušenost. Stejně jako hudbu skutečně posloucháme tehdy, kdy tělo jakoby vstoupí do proudu zvuku, tak také výpověď snad čteme teprve v okamžiku, kdy promluva zachytí čtoucí pohled a kdy se rytmus čtení začne členit spolu s rytmem výpovědi.

Naším záměrem bude tato zatím poněkud mlhavá tvrzení vysvětlit a rozvést. Půjde o to, na jednu stranu objasnit, co v aktu čtení odpovídá onomu přechodu na stranu výpovědi samotné, na druhou stranu zvážit, zda tento fenomén vědu o literatuře k čemusi nezavazuje, respektivně zda si neřádá jistý obrat v poeice. Tyto úvahy se přitom pokusíme doložit stručnou analýzou Lustigovy povídky „Tma nemá stín“ (1958).

Jako východisko pro popis patického vztahu k výpovědi nám může posloužit popis protikladné perspektivy, tj. toho přístupu, který předpokládá čistě konstatující či gnosický vztah k promluvě. Exemplární je v tomto ohledu přístup, v němž je literatura chápána na způsob jakési instituce či kódu, tj. sémiotická analýza výpovědi. Východiskem těchto analýz je představa jakési literární *langue*, v níž se konstituují rozmanité literárněvědné kategorie. Analýza pak spočívá v tom, že *konstatujeme* realizaci těchto kategorií v té či oné promluvě či textu. Příkladem může být teorie fikčních světů, obecná teorie vyprávění anebo jisté versologické rozbory poezie. V následujícím výkladu se omezíme na jeden význačný případ tohoto přístupu k promluvě, totiž na francouzskou *strukturální naratologii*, jmenovitě na poetiku Tzvetana Todorova. Na jeho úvahách lze velmi dobře demonstrovat problémy, do nichž analýza nutně upadá, pokud nereflektuje bezprostřední zkušenost s promluvou.

Todorov ve své syntetické studii „Poetika“ (1968) hovoří o jisté obecné perspektivě charakterizující literární vědu. Cílem této perspektivy „není popis jednotlivého díla, označení jeho smyslu, ale stanovení obecných zákonů, jichž je ten který text produktem. [...] V každém jednotlivém díle je [...] spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury. Dílo je pouze jednou z jejích možných realizací“ (Todorov 2000: 14–15). Tato abstraktní a obecná struktura obsahuje tři základní okruhy prvků, Todorov hovoří o *verbálním*, *syntaktickém* a *sémantickém aspektu* literatury. V souvislosti se *sémantickým aspektem* rozlišuje způsob, jak text znamená (např. metafora, metonymie, hyperbola) a co text znamená (tj. fikční svět). V případech *verbálního aspektu* se klasifikují různé „výpovědní rejstříky“ a různé aspekty vyjádření fikčního

univerza (modus, pohled, čas a hlas). A konečně v rámci posledního okruhu jsou klasifikovány formy syntaktických vztahů, tj. různé formy kombinace textových prvků, mezi něž náleží i narativní struktury. Na Todorovův pojem *narativní syntaxe* se nyní musíme podrobněji zaměřit. Jedná se o význačnou textovou kategorii, neboť má vysvětlovat jednu tu jistých výpovědních celků.

Syntaktická stavba narativní promluvy má dle Todorova hierarchickou formu. Výpověď se skládá z jednotek, které při jistém uspořádání vytvářejí jednoty vyšší. V případě narativní syntaxe se na nejnižší rovině objevují dvě třídy prvků: *aktant a narativní predikát*. Aktant odpovídá lingvistické kategorii vlastního jména a označuje tematický prvek, který vykonává jistou činnost, který je vystaven konání nebo kterému jsou připsovány jisté vlastnosti. Predikát na druhou stranu aktant kvalifikuje – připsuje mu jisté konání nebo vlastnost. Skladba aktantu a predikátu konstituuje narativní větu, která nutně obsahuje vždy jeden aktant a jeden predikát. Narativní věty se vzhledem k charakteru predikátů člení do dvou skupin: První typ obsahuje predikáty popisující rovnovážný či nerovnovážný stav, druhý typ obsahuje predikáty popisující přechod od jednoho stabilního stavu k jinému. Jistá kombinace narativních vět pak vytváří narativní sekvenci, která v ideálním případě obsahuje pět vět: „[1] Ideální vyprávění začíná stabilní situací. [2] Tato situace je působením nějaké síly narušena. [3] Povstává z toho stav nerovnováhy. [4] Poté co zapůsobí jiná síla v opačném směru, [5] je rovnováha obnovena“ (ibid.: 69–70; číslování doplnil T. K.). Sekvence, které tímto způsobem vznikají, se mohou různým způsobem kombinovat do textového celku, například na způsob vložení, zřetězení či alternace. Tím již dosahujeme nejvyšší úrovně syntaktického členění, tj. roviny textu.

Je zcela nezbytné si všimnout předpokladu, z něhož Todorov vychází. Z hlediska právě předvedeného pojetí platí, že prvky spadající na jednu úroveň popisu nemohou vytvářet syntagma s prvky spadajícími na rovinu odlišnou: Například sled narativních vět neuzavírá narativní adjektivum, nýbrž celá věta, sekvence se zase nemůže kombinovat s větou, ale výhradně s jinou sekvencí.² O to víc je nepřijatelné, aby se narativní sekvence naplňovala například prvkem spadajícím do okruhu verbálních složek výpovědi. To by znamenalo, že narativ by mohla

2 Tento předpoklad tematizuje v souvislosti s lingvistickým pojmem *syntagmatu* Oswald Ducrot (Ducrot – Todorov 1972: 140). Jeho poznámka nás při úvaze o Todorovově naratologii inspirovala.

uzavřít prostá změna jazykového rejstříku, jediný foném nebo dokonce prázdné místo na stránce. Nicméně takové transverzální řetězce existují. Fenomén, kdy se na sebe pojí prvky spadající (z hlediska naratologického) na různé syntagmatické úrovně, je vcelku častý. A je třeba se na něj zaměřit, neboť snad právě toto proplétání syntagmat nutí ke zmíněnému obratu v poetice, respektive snad právě tento fenomén dovoluje problematizovat gnosicky budovanou poetiku jako celek.

Jako doklad transverzálního vztahu jsme zvolili úvodní pasáž Lustigovy povídky „Tma nemá stín“, v níž se popisuje útěk dvou chlapců, Maniho a Daniho, z vlakového transportu (Lustig 1958: 83–92). K útěku jim pomůže nepřehledná situace, která nastane při útoku spojeneckého letounu na transport. Z hlediska Todorovovy poetiky pasáž tvoří dvě neúplné sekvence a šest narativních vět:

a (3) Mani a Dani jsou v zajetí

↓

b (1) Transport převáží Maniho a Daniho

b (2) Letoun zabraňuje transportu v cestě

b (3) Transport nemůže pokračovat v cestě

↓

a (4) Mani a Dani utíkají

a (5) Mani a Dani jsou na svobodě

a – první narativní sekvence; b – druhá narativní sekvence; 1–5 – umístění narativní věty v rámci ideálního narativu; ↓ – logicko-časový řád

Na první pohled by se mohlo zdát, že takový rozbor s patřičnou dávkou přesnosti vystihuje strukturu vybrané pasáže. Analýza textu bez zbytku člení do několika narativních bloků, kterým přiřazuje jednotlivé narativní výpovědi. A přesto se domníváme, že předvedené znázornění je problematické: V klíčových bodech dochází k nepřesnostem. Pokud se však nyní chceme pokusit o kritiku této formy popisu, rozhodně nejde o to, v jakémsi abstraktním souboji vyvracet principy naratologické analýzy, tzn. rozhodně nehodláme principy jedné poetiky vyvracet pomocí poetiky poněkud odlišné. Skutečná kritika musí nejprve ukázat, co se v právě předstředěném popisu ztrácí, přesněji: v čem se mu jednotu daného výpovědního celku nedaří vystihnout.

I při méně pozorném čtení musí být zřejmé, že přibližně v půli popsané pasáže (zhruba po třetí větě druhé sekvence naratologického

popisu) dochází k prudkému zvratu, výpověď je zde jakýmsi zlatým řezem rozdělena do dvou částí. První část charakterizuje hlas zaujatý situací, kterou líčí, tzn. nezakrývá nic z toho, co je pro dramatickou scénu rozhodující. Události a jejich protagonisté se de facto ocitají v centru výpovědi, přičemž žádná fáze, která posouvá situaci vpřed, se nedostává mimo dohled čtoucího zraku. Promluva se tak v jistém ohledu blíží oné formě líčení příznačné pro válečné či dobrodružné romány: V centru výpovědi se ocitají především motivy, které se podílejí na dynamice zápletky, a ty jsou rozvrženy takovým způsobem, aby dynamika byla udržována v pohybu s narůstající tendencí. Z hlediska strukturního platí, že do popředí se dostávají složky tematické: Postavy a události vystupující na způsob znázorněných předmětností, tj. jako předměty, o nichž se hovoří (váhající postavy, letecký útok, hlídač transportu atd.). Vcelku bychom tuto část mohli označit jako dramatický popis útoku na vlak, respektive jako obraz váhání postav v průběhu útoku.

V místě zlatého řezu však výpověď výrazně mění svůj charakter. Na rozdíl od předešlé fáze, která byla zaostřena k prvkům tematickým, zde pozornost poutá sám jazykový rejstřík, pokud uijeme Todorova pojmu. V první fázi jazykové prvky ustupovaly do pozadí a umožnily složkám tematickým vystoupit na způsob znázorněných předmětností. Jakmile však promluva projde místem zlatého řezu, tematické prvky začnou ztrácet charakter toho, „o čem se mluví“, a již nepředstavují jádro výpovědi. Členění sekvence je nyní neostře, odbývá se jako prudký sled reflexí, vzpomínek či letmých pohledů do krajiny, v níž se postavy pohybují. Pozornost tak k sobě strhává samo kupení témat či motivů, příznačné pro jistý řečový žánr. Místo přímého popisu útoku, v němž by se přehledně líčily jednotlivé fáze dramatické situace, se tak na první část napojuje jistý jazyk, který můžeme poněkud zjednodušeně označit výrazem *prožívající* či *afektivní řeč*. Popisovaná část se tak vůči jasnému a rozlišenému členění úvodní dramatické scény odstiňuje v jakémisi kontrapunktu. Přehledný, předmětně znázorňující obraz první části je jakoby vyvážen vzrušeným jazykem části druhé.

Pokud bychom měli tyto závěry předběžně shrnout, dalo by se říci, že právě analyzovaný text se vzpírá Todorovově poetice. První část úvodní pasáže snad ještě lze s jistou mírou zjednodušení přeformulovat do několika narativních vět. Nicméně ve druhé již nenavazuje další narativní věta, ale prvky spadající pod kategorii verbálního aspektu výpovědi. Na obraz váhání a útoku se jednoduše nepojí obraz útoku, nýbrž jistý jazyk či jazykový rejstřík. Tím se ovšem ve struktuře konstituuje nepřipustný transversální vztah, pojí se k sobě složky, které by

de iure měly zůstat oddělené, totiž narativní věty v rámci narativní syntaxe a prvky jazykové. Vyjádřeno schematicky:

a (3) Mani a Dani jsou v zajetí

↓

- b (1) Transport převáží Maniho a Daniho
- b (2) Letoun zabraňuje transportu v cestě
- b (3) Transport nemůže pokračovat v cestě

----- ↓ ----- [kontrapunkt]

afektivní řeč (jazykový rejstřík)

Jestliže se chceme těchto obtíží vyvarovat, nestačí jednoduše zavést pojem *otevřené struktury* či *rizomatu*. Tím bychom jen konstatovali, že transverzální vztahy skutečně existují. Tyto přesuny však mají své zákonitosti a teprve znalost těchto zákonitostí či pravidel nám dovolí adekvátně popisovat jednotu té či oné výpovědní sekvence. Jinými slovy, v promluvě se skutečně může pojít prvek jakéhokoli řádu s jakýmkoli jiným prvkem, ovšem je třeba zjistit, jak k těmto přesunům dochází, respektive jaká forma jednoty náleží výpovědi, v níž se tyto vztahy konstituují.

Zdá se, že východiskem pro popis vnitřní souvislosti sekvence může být analýza zmíněné *patické zkušenosti* s promluvou. Respektive lze se domnívat, že popis jednoty výpovědi předpokládá popis zkušenosti, v níž čtenář jakoby přechází na stranu promluvy samotné. Tuto zkušenost můžeme nejobecněji charakterizovat jako jistý zájem pro to, co se vystavuje čtoucímu pohledu. Patická zkušenost je zkušenost jistého zaujetí promluvou. Je třeba upozornit, že zdroj tohoto pohybu zdaleka není jednoznačný. Není tomu tak, že k textu přistupujeme s představou, jejíž stopy bychom v promluvě – třeba i nereflektovaně – vyhledávali. A stejně tak neplatí, že přejít na stranu promluvy znamená pasivně sledovat pohyb výpovědního celku. Velmi přesně tuto dvojznačnost vystihuje Michal Ajvaz, když v souvislosti s vizuální zkušeností poznamenává: „Viděná věc se rodí prostřednictvím pohledu, ale současně každá věc utváří jedinečný pohled, který se na ni dívá“ (Ajvaz 2003: 11). Přeneseno na rovinu zkušenosti s výpovědí to znamená: Čtoucí pohled se na jednu stranu otevírá pro konkrétní výpověď s jistými protencemi, které nechávají vidět, na druhou stranu promluva takto nasměrovaný pohled zachytává, jistým způsobem ho tvaruje a vede zcela v souladu se svým vlastním rytmem.

Abychom pochopili toto „vést v souladu s vlastním rytmem“, je třeba si povšimnout, co onomu zaujetí odpovídá na straně výpovědi.

Ukazuje se, že výpověď, a to *pouze nakolik* poutá čtoucí pohled, není homogenním polem prvků jazykových, tematických či kompozičních. Výpověď – *pouze nakolik* nás „zajímá“ – se jakoby pod tlakem tohoto zaujetí – či v odpovědi na něj – vnitřně rozestupuje, takže jisté prvky předsunuje vstříc čtoucímu zraku a jiné přemísťuje na periferii čtenářova zorného pole. Zaujetí výpovědí je tedy zaujetím pro jisté dominantní či důrazné složky, respektive výpovědi jsme zaujati, nakolik se strukturní pole diferencuje na prvky důrazné a nedůrazné. Popisovat jednotu výpovědi pak neznamená vypočítávat, jak se za sebou řadí jednotky spadající do toho či onoho okruhu složek (v Todorovově případě by se jednalo o prvky narativního syntagmatu – aktanty, predikáty, věty a sekvence), analýza výpovědi spíše reflektuje, jak se jisté složky přesouvají směrem do centra strukturního pole, takže poutají čtoucí pohled, a jak, na druhou stranu, jsou ty a ty složky stlačovány, takže nechávají dominantu ukázat se tím či oním způsobem. Zhruba řečeno, jednota promluvy má charakter členitého pole, které se vždy nějak napíná ke čtenáři, cosi nechává vidět, a zároveň cosi vtahuje do sebe, takže viditelné je viditelné tak a ne jinak. Pokud budeme popisovat výpověď takto s ohledem na přesuny dominanty (která se ovšem ukazuje výhradně v patickém přístupu), můžeme zlom v Lustigově povídce velmi jednoduše popsat s odkazem na změnu důrazu. Naopak naratologie, vedena konstatujícím přístupem, nedokáže sekvenci analyzovat jinak než jako sled narativních vět, přičemž bude nanejvýš konstatovat jisté proměny na paralelní rovině verbálních prvků. Ještě jednou je však třeba zdůraznit: Jednota zkoumané pasáže je „složitá“, protínají se v ní zdánlivě paralelní roviny narativu a jazyka. Místo kontinuální řady událostí vytvářejících narativní sekvenci je třeba konstatovat jistý předěl v půli výpovědi, v němž se na sebe pojí a poděl kterého se vzájemně vyvažují znázorněný předmět a expresivní mluva.

Zde již snad můžeme shrnout, co z řečeného plyne pro analýzu výpovědí:

V první řadě je třeba upozornit, že právě předvedený přístup je v zásadě strukturální. Nikoliv v tom smyslu, že by svým předmětem činil abstraktní rovinu kódu, ale jelikož se zaměřuje na pohyblivé strukturní pole té či oné výpovědi. Úlohou takto pojatého strukturalismu není rozšiřovat seznam kategorií poetiky, jejichž koreláty bychom dodatečně dohledávali v jednotlivých textech. Poněkud zjednodušeně řečeno, takto pojatý strukturalismus má spíše ráz jakési metody, která umožňuje zpřístupnit specifický rytmus té či oné výpovědní sekvence. (Pouze na okraj poznamenejme, že tuto metodu charakterizují tři principy:

rozlišení dominantních a stlačených složek, popis fázování sekvence a pojem systému či rytmu výpovědi. V předkládané studii jsme se zaměřili pouze na první princip, tedy na princip dominanty či důrazu. Ostatními principy se zabýváme v jiných textech.)

Dále by mělo být zřejmé, že takto pojatý strukturalismus by mohl navázat na některé zásady fenomenologie jakožto obecné teorie zkušenosti. To lze tvrdit vzhledem k tomu, že pojem dominanty lze snad nejlépe vyložit právě v souvislosti s rozložením prvků ve zkušenostním poli. Řídící prvek není prvek nejčastěji zastoupený ve výpovědní sekvenci, nýbrž ten, který k sobě poutá čtoucí pohled a který zakládá očekávání vzhledem k dalšímu fázování promluvy. Takovému (fenomenologické) pojetí dominanty má svůj předobraz v pojmu *rytmického impulsu*, s nímž v ruské formalistické škole pracoval jako první Boris Tomaševskij a kterým se pak v pražském strukturalismu dále zabývali Jan Mukařovský nebo Miroslav Červenka. Rozhodně tedy nezaplétáme strukturalismus do jemu vzdálené, heterogenní perspektivy. Naopak, nejen právě zmíněný pojem dokazuje, že strukturalismu je ohled na zkušenost vlastní.

Prameny

LUSTIG, Arnošt

1958 „Tma nemá stín“, in idem: *Démanty noci* (Praha: Mladá fronta), s. 83–135

Literatura

AJVAZ, Michal

2003 *Světelný prales* (Praha: OIKOYMENH)

DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan

1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Éditions du Seuil)

SAUVANET, Pierre

2000 *Le rythme et la raison 1. Rythmologiques* (Paris: Éditions Kimé)

TODOROV, Tzvetan

2000 „Poetika“, in idem: *Poetika prózy*, přel. Jiří Pelán (Praha: Triáda), s. 11–94 [1968]

An outline of structural-phenomenological analysis

The article argues for the use of the concept of *pathic* experience as a starting point for analysis of literary text. Such an analysis deals primarily with those elements of text that somehow strike the reading sight. The reasons for using this type of analysis can be found in the fact that the *gnosic* description of utterances cannot avoid particular problems. *Gnosic* is used for that kind of description which uses an apriori set of categories whose correlates are simply observed in the text. In this context we focus on the problem of so-called transversal relations that designate those combinations of syntagmatic elements that should stay *de iure* separated in the text. We observe this phenomenon using the categories of Todorov's *Poetics* (1968) and applying them to Arnošt Lustig's short story "Tma nemá stín" (Dark has no shadow, 1958).

Keywords

structuralism, phenomenology, narratology, pathic vs. gnosic moment, Tzvetan Todorov