

O STRUKTUŘE A SÉMANTICKÉM GESTU

Vladimír Svatoň

Ačkoliv jsou moderlí literárněvědné směry hluboce rozrůzněny, lze v nich zjistit určité společné tendence, třebaže často vyjadřované různými termíny nebo terminologicky vůbec nevyjasněné. Tyto společné motivy jsou založeny ve východisku moderního myšlení - kritice pozitivismu a spjatého s ním psychologismu.

Pozitivistické zaměření empirických věd není možno přímo odvozovat z filozofie Comtovy nebo Millovy. Vědecké praxe druhé poloviny 19. století vycházela spíše z principu aposteriornosti poznání, z nemožnosti usuzovat na transcendentální základy ať již skutečnosti samé (idea, absolutní duch), ať myšlenkových operací (kategorie nejsou podle ní apriorně dány, ale zkušenostně nabyty). Skutečnost se tak rozpadla na nekonečné pole dílčích souvislostí a kvalit. Tzv. filozofie života na přelomu 19. a 20. století vyzvedla naopak představu globální souvislosti světa, přestože ji už neformulovala metafyzicky (jak vysvítá např. z Diltheyovy polemiky s Hegelem), ale operovala s pojmem "celku života".¹ Na filozofickou klasiku nicméně navazovala, což se projevilo v obnoveném zájmu o některé otázky, např. o problém celistvosti kultur a epoch. - Představa "celistvosti" nebyla ovšem jen záležitostí filozofie života. Je příznačné, že Georg Lukács našel cestu k marxismu právě skrze "hledisko totality": "Rozhodujícím dělítkem mezi marxismem a buržoazní vědou není preferování ekonomických motivů při objasňování dějin, nýbrž hledisko totality. Kategorie totality, všestranná a rozhodující převaha celku nad částmi tvoří podstatu oné

metody, kterou Marx převzal od Hegla a kterou originálně přetvořil, takže se stala základem zcela nového vědeckého názoru", napsal ve své první marxistické knize Dějiny a třídní vědomí. ²

Totalitní hledisko zasáhlo do mnoha vědních oborů, pochopitelně i do estetiky a vědy o umění. Nemohlo by však nabýt takového významu, kdyby obsahovalo pouze princip vnitřní (popřípadě záměrné) organizace jevů: pro takové pojetí by vystačil tradiční termín kompozice. ³ Rozvinulo se však do řady teoretických poloh a koncepcí.

Jeho důsledkem byl např. rozvoj znakové teorie, která měla vyložit veškerou oblast lidské (historické) aktivity. ⁴ Čelný inspirátor tohoto filozofického proudu Wilhelm Dilthey nepokládal "význam" za pouhý intelektuální výměr, konvencionální obsah znaku, ale za skutečné působení jevů na sebe navzájem (Wirkungszusammenhang): vše, co působí, má "význam"; jev sám je nositelem tohoto působení, odkazem k němu, "znakem". ⁵ Bylo by možno nadhodit, zda i v jiném z Diltheyových ústředních pojmů, totiž v kategorii "zážitku" (Erlebnis), není možno zachytit moment "zasaženosti" jevu působením jevů jiných, jeho probuzení v příležitosti k celku, aktualizaci a reflexi jeho strukturní funkce.

V tomto smyslu struktura vskutku není pouhou konstrukcí, kterou je zevně pořádan empirický materiál. Jestliže jsou její složky vzájemně spjaty a tím na sebe působí, modifikuje se jejich ustálený význam nebo dokonce nabývají "významu" i ony prvky, které mimo daný kontext samostatný význam nemají (v literárním díle např. eufonie, rytmus, pořadí prvků atp.). Strukturnost proniká

jevy zevnitř, neboť dynamizuje (nově stanoví, obohacuje) jejich významy. Vztah mezi jevem a jeho významem se pod vlivem celostního principu zkomplikoval, pozbyl automatickosti: význam není k jevu přiřazen jednoznačně, není dán předem (v úzu či konvenci), ale vyplývá z kontextu. Celek sám může dále působit, přičemž nabývá rovněž významu, který není možno ztotožnit s žádnou z jeho částí. Struktura není tedy záležitostí pouhé syntaxe (spojování prvků), je sama pojmem sémantickým, "označujícím" pro významotvornou dynamiku, popřípadě pro významotvornou činnost čloěka.

Se znakovým myšlením je spjat vznik historické poetiky jako zvláštní disciplíny, jejímž předmětem je konstrukce umělecké "langue", izolace významotvorných prvků díla od jejich konkrétního užití, konkrétního významu, tedy opět relativizace vztahů mezi označujícím a označovaným.

Jana Mukařovského podnítil znakový přístup k formulaci několika nových uměnovědných problémů. Především k rozlišení uměleckého artefaktu od estetického objektu: artefakt je nositelem estetického objektu, estetický objekt je jeho "významem", přičemž jejich vzájemný vztah je historicky proměnlivý ("konkretizace"). Za druhé je to problém záměrnosti a nezáměrnosti v umění: i tato otázka se týká znakovosti díla, neboť implikuje možnost, že ne všechny ~~www~~ aspekty díla jsou záměrné (strukturní, znakové), avšak i nezáměrné momenty jsou s to probouzet významotvornou aktivitu recipienta a tak se potenciálně věleňovat do struktury. Za třetí je to otázka estetické hodnoty, kterou Mukařovský vyložil jako výslednici vzájemného působení mimoestetických hodnot v díle. Je možno

pochybovat, dá-li se ztotožnit "výsledný význam" díla s jeho "estetickou hodnotou": zřejmě by zde bylo potřeba složitější zprostředkování, jak ukazuje i jisté zakolísání v dalších Mukařovského studiích, kde se uvažuje o antropologickém (nerelačním) zakotvení estetické hodnoty, tj. o estetickém postoji jako o jedné ze tří základních lidských potencií.⁶ Zde je však možno Mukařovského projekt připomenout jako příklad rozvíjení strukturního a znakového přístupu.

Strukturní myšlení podnítilo též synchronní studium jevů i koncepci tzv. imanentního vývoje umění. Obě představy spolu souvisí: vycházíme-li z totalitního pojetí, pak jsou jednotlivé aspekty celistvostí determinovány především povahou celku a nikoliv dílčími podněty, provázejícími jejich objevení. Metodicky si je proto můžeme představit jako synchronní; synchronní nebo imanentní přístup neznámá tedy, že by jevy nevznikaly v určitém časovém bodě nebo že by na ně nepůsobily vnější okolnosti při jejich vzniku, ale že jejich ráz je generován především možnostmi celku, přináležitostí k systému, který vnější účinky podle své povahy specificky lomí.

H.-G. Gadamer objasnil tento princip na Diltheyově pojetí lidské individuality: "...psychická struktura, například jedinec, vytváří svou jedinečnost, rozvíjí-li své vlohy a zároveň zakouší podmiňující působení okolností. To, co takovouto cestou vzniká, je v pravém slova smyslu 'individualita', tj. charakter jedince: není pouhým následkem působících faktorů, ani jí není možno porozumět pouze z vnějších podmínek; představuje naopak jednotu života, která se vyjadřuje každým ze svých projevů, pročez

také z každého projevu může být pochopena. Nezávisle na řádu vnějšího působení skládá se tu cosi v zákonitý tvar. Tak si Dilthey představoval strukturní souvislost..." 7

Pro konkrétní literární dějepis z takového předpokladu vyplývalo, že je třeba omezit platnost biograficko-genetického výkladu literatury, jenž převládal v pozitivistické literární vědě, na užitečnou, ale pomocnou fázi zkoumání. Cílem interpretace se stala snaha pohlédnout na dílo ve světle základních otázek lidské existence v té či oné epoše. Příkladem takového chápání byla klasická teorie románu jako eposu moderní ~~XXV~~ prozaické epochy, jak ji formulovali Schelling a Hegel: struktura žánru vyplývá v jejich výkladu ze struktury moderní evropské společnosti.

Imanentní pojetí vývoje není tedy totožné s izolací umělecké tvorby od ostatních společensky závažných aktivit (výraz "imanence" nebyl zvolen zcela šťastně). Mnohem spíše začleňuje jedince do nadosobních souvislostí (struktur). Vychází z představy, že člověk se sice střetá s jednotlivými skutečnostmi (životními problémy a potřebami), nereaguje však jenom na ně, zaujímá vztah k celé rozloze společenské skutečnosti a vytváří globální styl chování, všeobecný způsob řešení problémů a společný axiologický horizont. Tento celkový rámec nemůže však jedinec vypracovat sám, z velké části jej přejímá výukou a tradicí, při setkání s jednotlivými problémy jej aktivizuje (aplikuje), ale také reviduje a doplňuje novou zkušeností. Strukturní pojetí vývoje požaduje určitou změnu v základních kategoriích uvažování. Místo dvojice pojmů "příčina a účinek" je třeba dosadit trojici: "podnět" (díleč zku-

šenost) - "předpokladové vrstva aktivit" (celkový styl chování, tradice, horizont doby) - "realizační vrstva" (rozhodnutí a čin).⁸ Základy tohoto přístupu jsou už v Kantově rozlišení dvou vrstev lidského vědomí, bytosti empirické a inteligibilní, nebo později u Hegela a Marxe v rozlišení "bourgeois" a "citoyen". Lidský vztah ke světu je rozštěpen: první vrstva znamená kontakt s jednotlivým, druhá schopnost zaujmout vztah k celku a být zdrojem globálních aktivit.

S redukcí významu biografických okolností souvisí ve strukturním dějepisectví redukce významu dílčích filiací a vlivů: dílo není amalgamem nabízejících se stavebních prvků, dispozičního univerza, ale jeho regenerací či revitalizací. - Dodejme v této souvislosti, že převážná většina komparatistických studií Alexandra Veselovského je věnována migracím a transformacím dílčích literárních motivů a syžetových schémat. Smysl jeho úsilí je však hlubší a souvisí s naznačenou problematikou totalitního principu. Veselovskij už v mládí formuloval myšlenku, že "vlivy působí znovu a znovu; vnášejí nové podněty do mravního a duchovního života národa, ale samy se proměňují pod jeho ~~celostním vlivem~~ celostním vlivem... Vliv cizího prvku je vždycky podmíněn jeho vnitřním souladem s úrovní onoho prostředí, v němž působí. Všechno, co se této úrovni příliš ostře vymyká, zůstane nepochopeno, anebo je pochopeno po svém, přizpůsobí se okolnímu prostředí. Samostatný vývoj národa, vystaveného písenným vlivům jiných literatur, zůstává proto v hlavních rysech neporušen: vlivy působí spíše do šíře nežli do hloubky, poskytují spíše materiál, než aby zasévaly nové ideje. Ideu

si vytváří národ sám, a to takovou, jaká je v dané situaci jeho vývoje možná".⁹ Později nahradil Veselovskij výraz "vnitřní soulad" s působením cizího vlivu výraznějším pojmem "vstřícného proudu" v domácím prostředí.¹⁰ Jeho myšlenka vyjadřuje názor, že literární vliv nelze chápat jako vztah příčiny a účinku, ale jako proces, který je podmínován systémovými předpoklady kultury, ve které se realizuje. Ačkoliv to Veselovskij neproklamoval, přiblížil se tu k celostnímu pojetí v literární vědě 20. století.

Do kontextu strukturního myšlení patří i pojem světové literatury, jež razil Goethe v posledním období svého života a v němž spatřoval podstatný rys moderní kultury. Většinou je světová literatura chápána v pozitivistickém duchu empiricky, jako výběr děl, která překročila hranice svého národa, ať již pro svou uměleckou hodnotu, ať již *via facti*, protože byla z nějakého důvodu přeložena nebo jinak mimo zemi svého původu interpretována: pak se ovšem stává pojmem sociologickým nebo kulturně historickým. Umělecká díla překračovala ostatně hranice své země i v epochách dřívějších, ba lze říci, že středověk se svým ^{e/}křesťanským a latinským univerzalismem poskytoval pro jejich šíření lepší předpoklady než moderní kulturní život, spjatý s existencí národů: není proto jasné, proč by Goethe spojoval vznik světové literatury právě s touto dobou. V německém myšlení na přelomu 18. a 19. století byla však naznačena možnost jiného přístupu k této otázce:¹¹ světová literatura je produktem určitého porozumění literárním výtvorům - je-li totiž postížena jejich souvislost se základními problémy epochy.

Pak ovšem může do světové literatury vstoupit každé dílo, pokud v něm interpret dokáže tuto souvislost objevit. Protikladem světové literatury není v takovém pojetí literatura národní, ale slovesnost chápaná biograficky a geneticky, zasazená do houště bezprostředních a lokálních vztahů.

Princip celistvosti či struktury, jak jej nastolilo myšlení na přelomu 19. a 20. století, otevřel tedy řadu problémů, z nichž bylo možno zmínit jen některé - rozvíjení znakové teorie, konstituci historické poetiky, rozlišení estetického objektu a věcného artefaktu, vztah díla-znaku a díla-věci, imanentní pojetí vývoje, diferencovanější pojetí literárního dějepisu a komparatistiky, precizaci představ o světové literatuře... Možnosti strukturního přístupu byly realizovány postupně a většinou bez jasné reflexe jejich myšlenkového základu: proto byly oblastí tvůrčích dohadů, hypotéz a polemik.



Jestliže pojem celku (struktury) podnítil novou a pronikavou formulaci tolika otázek, proč se vedle něho vynořil (v českém prostředí) další a blízký pojem sémantického gesta?

V intencích svého vědeckého názoru si byl Jan Mukařovský vědom, že pojmy nevznikají pouhým tříděním empirického materiálu, ale konfrontací materiálu s celkovým přístupem: "Strukturalismus uvědomuje si ... zásadní vnitřní souvztažnost celé pojmové soustavy té které vědy: každý z pojmů je určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jednoznačněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem svého

obsahu, který je - pokud se s pojmem pracuje - v neustálé proměně. Teprve vzájemná souvztažnost dodává jednotlivým pojmům 'smysl', přesahující pouhé obsahové vymezení." ¹² V systému strukturálního názvosloví musilo být určité vakuum, které pojem sémantického gesta vyvolalo v život.

Ve strukturálních výzkumech byla věnována pozornost především vztahům ve slovesné realitě díla, přesněji řečeno: dynamice těchto vztahů, proměnám a obohacování smyslu ve vzájemném působení složek. Nicméně řada badatelů dospěla nezávisle ke zjištění, že existuje původnější vrstva významů, na nichž jsou strukturní vztahy závislé. R. Barthes rozlišuje např. v epických textech funkce kardinální a funkce-katalyzátory nebo funkce integrační a funkce distributivní, přičemž první vytvářejí významovou jednotu díla, kdežto s druhé kompaktnost jeho výstavby; Fr. Stanzel hovořil podobně o hlubinné a vnější struktuře vyprávění; M. Bachtin vytýčil již ve 20. letech hranici mezi architektonikou a kompozicí literárního díla: architektonika člení smysl, kompozice pořádá slovesný a motivický materiál. Soustavně analyzoval tento vztah E. Hankiss. ¹³ Na základě velkého počtu definičních výroků zjistil, že v soudobé vědecké praxi je za strukturu považován jednak kompaktní systém vztahů, tvořících integrační součást samého předmětu (sociálního jevu, uměleckého díla), jednak systém potenciální, tj. ~~hypotetické~~ syntax možných transformací, soubor pravidel, jimiž se vznik nových útvarů řídí nebo jež pro něj vytvářejí předpoklady.

V české literární vědě, zejména u Jana Mukařovského, byla struktura chápána vždy spíše ve své potencialitě, předpokladovosti: v přednáškách K filozofii básnické

struktury hovoří Mukařovský, že "umění má svou 'langue', kterou teprve můžeme nazvat strukturou ve vlastním slova smyslu".¹⁴ Jelikož většina "mukařovského výroků má na zřeteli integrační funkci sémantického gesta, jíž je "dílo organizováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu",¹⁵ lze říci, že definice sémantického gesta s pojmem struktury vlastně splývá. Mukařovský jako by v něm pouze zdůraznil jednu z funkcí struktury samé, moment její významotvorné předpokledovosti. Jeho formulace by mohly někdy dokonce svědět, aby sémantické gesto bylo kladeno do sféry autorské záměrnosti. Bylo by to ovšem v rozporu se základními intencemi strukturálního pojetí, jež vyzvedalo vždycky (jak bylo naznačeno) převahu celistvosti a nadosobních sil (materiálu, tradice) v individuální tvorbě. Pojem sémantického gesta musí být umístěn jinde.

Milan Jankovič, který se touto otázkou zevrubně zabýval, spojil pojem sémantického gesta s "procesuálností" (Tyňanov užíval slova "sukcesivnost"), vnitřním napětím uměleckého tvaru: "Sémantické gesto prokazuje platnost hned dvojím směrem: jednak jako významová intence navenek obráceného s m y s l u básnického díla, jednak jako konstitutivní činitel jeho v n i t ř n í v ý - s t a v b y , které nese kromě všech sdělovaných významů (a v protikladu k nim) svůj vlastní význam sama v sobě - dává totiž pocítit n a p ě t í u t v ě ř e j í c í s e s t r u k t u r y v š e c h v r s t e v a v š e c h s l o ž e k d í l a ." ¹⁶ Princip sukcesivnosti jako základ sémantického gesta vyzvedl Jankovič ještě intenzivněji v další úvaze na toto téma: místo slova

gesto použil pronikavějšího výrazu "tvarová gestace", která "může či má vystupovat, vyvstávat v díle z něčeho původnějšího, ne-tvarového, respektive nepředurčeného žádnými účely, tedy ani ustáleným již účelem estetickým, dosavadními představami o 'tvaru'"; její místo je tak posunuto ještě před vznik "hotového, průhledného, evidentního tvaru", stejně jako je percipient stavěn některými aspekty díla ještě "před hotový, průhledný, evidentní význam". 17

Pro úvahu o sémantickém gestu nabízejí se určité podněty v díle ukrajinského filologa a estetika A. A. Potebni (1835-1891), který využil k artikulaci tohoto problému výrazu Wilhelma Humboldta "vnitřní forma".

Teorie znaku bývá zpravidla rozvíjena ve dvou možných aspektech: buď je možno mít na zřeteli vztah označujícího a jednotlivého označovaného, významu (ikona, konvencionální symbol), nebo lze na místo označovaného postavit určitý významotvorný komplex, vysílající ze sebe jednotlivé projevy, jež v něm mají původ, odkazují k němu a jsou tak jeho označujícím (index nebo symbol v tradičním pojetí, nikoliv symbol konvencionální). Druhý typ znaků je umístěn ve zcela jiné ontické rovině než znaky první skupiny: dalo by se říci, že zapojení do struktury (strukturní funkce) proměňuje konvencionální symboly v indexy, v odkazy k celistvému smyslu.

Potebňa spojil oba přístupy a vytvořil nikoliv dvoučlenné, ale trojčlenné schéma znaku: jednotlivá skutečnost (budoucí označované) - významotvorný kontext smyslu (zkušenost, tradice) - ^{a/}označující (vnější znak). Jestliže se člověk setkává s novým jevem (spíše s novou situací,

s životním problémem než s jednotlivou věcí), aktivizuje veškerou předchozí zkušenost, aby jej aktem tvůrčího pojmenování (formulace problému) zařadil do existujícího významotvorného kontextu (tradice, globálního stylu životních aktivit). Předchozí zkušenost poskytuje perspektivu, úhel pohledu pro takovýto určující a hodnotící akt: vzájemný dotek významotvorného kontextu a jedinečného jevu (situace) je vnitřní formou, na níž závisí vznik vnějšího znaku, označujícího.¹⁸ Vnější znak není proto zcela libovolný, je mostem mezi jevem a celkovým chápáním světa i pravidly jednání v určitém prostředí...

V Potebňově teorii je poněkud zúžen střední člen znakového schématu: Potebňa hovoří pouze o předchozí zkušenosti, předchozím poznání,¹⁹ zatímco by bylo třeba hovořit o významotvorném kontextu, axiologickém horizontu, "předchůdné půdě smyslu",²⁰ "přirozeném světě" (Lebenswelt)²¹ nebo konečně i o tradici.

Je nutno podtrhnout, že významotvorný kontext není zasazen pouze do individuálního vědomí, není však též vůči jednotlivcově iniciativě uzavřený (jako byla "síla poměrů" nebo "běh světa" u Hegela) a nevyžaduje po něm jen přizpůsobení. Jedna z poloh tohoto kontextu, tradice, není také jen faktorem limitujícím, poskytujícím nanejvýš mrtvý ~~materiál~~ materiál k dispozici tvůrčímu jedinci, ale momentem stimulujícím, podněcujícím pochopení světa i sebenalézání člověka. Ostatně tak chápou tradici sami tvůrčí umělci: "Kdyby jediná podoba tradice, osvojení minulého," napsal T. S. Eliot, "spočívala v poslušné chůzi po cestách, vyšlapaných předchozí generací, v pokorném a slepém kopírování jejích výkonů, pak by

taková tradice nebyla pro nás ničím zajímavé... Tradice je však pojmem mnohem širším a významnějším. Nelze ji prostě zdědit, každý, kdo se jí chce přiblížit, musí vynaložit nemálo úsilí. Tradice předpokládá především dějinné cítění, naprosto nezbytné pro každého, kdo by chtěl zůstat básníkem i po překročení dvacátého roku; toto dějinné cítění předpokládá schopnost vnímat minulé nejen jako minulé, ale i jako současné; podněcuje člověka k tvorbě, při níž nepociťuje pouze vlastní generaci, ale veškerou evropskou literaturu... jako něco, co existuje synchronně, co tvoří synchronní kontext." ²² - Jestliže Milan Jankovič zmiňoval dvousměrnou aktivitu sémantického gesta, bylo by možno uvažovat i o směru třetím: od tradice do nitra díla.

Vnitřní forma rozčleňuje tedy podrobněji dotek mezi předchůdným významotvorným kontextem a iniciativou jedince. Přibližuje se tak jiným momentům strukturního pojetí: trojčlenné schéma znaku je např. blízké strukturnímu schématu vývoje, jak bylo naznačeno výše. Úloha vnitřní formy při začleňování nové situace do existujícího významotvorného kontextu se však podobá i tomu, a jak Mukařovský charakterizoval poslání estetické funkce ve vztahu k dílčím životním zájmům jedince: "Vliv estetické hodnoty není vůbec ten, že by hodnoty ostatní pohlcovala a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektiva." ²³

To, co Mukařovský připisuje estetické hodnotě, považuje Potebňa za funkci vnitřní formy - uvést praktickou zkušenost a životní podněty jedince ve vztah k významotvornému kontextu určitého společenství, začlenit je do tradic.

Vnitřní forma poskytuje zároveň určitý "obraz" tohoto začleňování; dílo zachycuje nejen výsledek, ale proces sám. Zde je také funkce sémantického gesta, jak jej pochopil Jankovič. Sémantické gesto nebo vnitřní forma nesplývá tedy s autorským záměrem, autorskou vůlí, ani nepředchází vlastnímu dílu. Je uvnitř jeho struktury jako moment stále se vracejícího ožívování tradice, revitalizace zděděných prvků. Projevuje se v okamžicích brzdění očekávaného průběhu děje, ve zpochybňování dosaženého smyslu, ve zklamávání předpokladů, v parodování jiných, ale i autora samého nebo percipienta, v paradoxech a revizích pevně zakotveného významu skutečnosti. Je vlastním původcem strukturní dynamiky, generativnosti životních hodnot a postojů.

- 1) W. Dilthey, Život a dejinné vedomie, Bratislava 1980, s. 259 en.
- 2) G. Lukács, Geschichte und Klassenbewußtsein, Berlin 1923, s. 39.
- 3) J. Mukařovský, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971, s. 88-89.
- 4) H. Freyer, Theorie des objektiven Geistes, Leipzig 1928.
- 5) W. Dilthey, op. cit., s. 265. Srov. J. Kudrna, K některým otázkám pojetí znaku u Diltheye, Freyera a Heideggera, Filozofický časopis, 1964, č. 5, s. 640 an. O. Sus, K předpokladům vzniku české strukturalistické sémantiky a semiologie, Estetika, 1964, č. 2, s. 152 an.
- 6) O. Sus, O struktuře, Česká literatura, 1968, č. 6, s. 660.
- 7) H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1975, s. 212.
- 8) Pojmy "předpokladovosti" a "realizačnosti" razil Zd. Mathauser ve studii Řada předpokladová a řada realizační, Slovenská literatúra, 1977, č. 6, s. 694 an.
- 9) Z mladistvých zpráv cit. v kn. Akademičeskije školy v russkom literaturovedenii, Moskva 1975, s. 214.
- 10) Srov. V. F. Šišmarev, Izbrannyje stat'ji, Leningrad 1972, s. 313.
- 11) Podrobněji o tom v mém článku Dvě cesty historické poetiky v Rusku, Česká literatura, 1988, č. 5, s. 427 an.
- 12) J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky, sv. 1, Praha 1948, s. 14.

13) E. Hankiss, Struktura - pokus o vymezení pojmu, v kn. Teorie literatury v zrcadle mačarské literární vědy, Praha 1986, s. 107 an.

14) J. Mukařovský, Filozofie básnické struktury, v kn. Wiener slawistischer Almanach, sv. 8, 1981, s. 79.

15) J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky, sv. 1, Praha 1948, s. 120.

16) M. Jankovič, K pojetí sémantického gesta, Česká literatura, 1965, č. 4, s. 325.

17) M. Jankovič, Perspektivy sémantického gesta, v kn. K interpretaci uměleckého literárního díla, Praha 1970, s. 25.

18) A. A. Potebnja, Estetika i poetika, Moskva 1976, s. 308 an.

19) Op. cit., s. 543.

20) E. Husserl, Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie, Praha 1972, s. 402-403.

21) J. Patočka, Přirozený svět jako filozofický problém, Praha 1970.

22) T. S. Eliot, Selected Prose, Harmondsworth 1953, s. 70.

23) J. Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, s. 51.