

Vladimír Svatoň

Souběžná diskuse o teorii textu /zespěná v literární vědě ruské/ si neklade tak intenzivně dílčí otázky koheze /souvislosti textových úseků/ jako spíše hlubší problémy globální "završenosti", "integrace" či "celistvosti" textu.¹ Odtud vyplynula potřeba stanovit a definovat řadu kategorií, které pro studium vztahů v menších jednotkách /věta, skupina vzájemně souvislých vět/ nabýly podstatné.

Kategorie, jimiž lze celek textu uchopit, mají strukturální a i sémantičnou povahu: ke strukturálním patří kupř. integrace, koheze, retrospektivnost, anticipace, partiturnost a kontinuita; k sémantičným informativnost, hloubka, pre-supozice a pragmatika.² Nejdůležitější a stále ještě nevyčerpané podněty pro postihu textu v jeho celistvosti vycházejí však z představy, že text jako celek není pouhým souhrnem vět a že globální smysl textu nevzniká součtem dílčích větných významů. Proto se opětuji pokusy o stanovení řady uzavřených, ale různě hlubokých pojmů, které jsou a to bu

Vladimír Svatoň

či onu stránku globálnosti textu vyjádřit. Řada z nich osvědčila /často pod jiným názvem/ svou důležitost při výkladu textů uměleckých.

1. Především je to rozlišení "tvrdého" a "pružného" spojení textu /srov. S. I. Gindin, s.d. 355/. Tvrdé spojení předpokládá, že existuje konečný počet elementů textu i schémat, v nichž se může jejich spojení uskutečnit: příznačné je

Vladimír Svatoň

Soudobá diskuse o teorii textu /zejména v literární vědě ruské/ si neklade tak intenzívně dílčí otázky koheze /souvislosti textových úseků/ jako spíše hlubší problémy globální "završenosti", "integrace" či "celistvosti" textu.¹ Odtud vyplynula nutnost stanovit a definovat řadu kategorií, které pro studium vztahů v menších jednotkách /věta, skupina vzájemně souvisících vět/ nebyly podstatné.

Kategorie, jimiž lze celek textu uchopit, mají strukturní k i sémantickou povahu: ke strukturním patří kupř. integrace, koheze, retrospektivnost, anticipace, partiturnost a kontinuita; k sémantickým informativnost, hloubka, presupozice a pragmatika.² Nejdůležitější a stále ještě nevyčerpané podněty pro postižení textu v jeho celistvosti vycházejí však z představy, že text jako celek není pouhým souhrnem vět a že globální smysl textu nevzniká souštem dílčích větných významů. Proto se opětuji pokusy o stanovení řady navazujících, ale různě hlubokých pojmů, které jsou s to tu či onu stránku globálnosti textu vyjádřit. Řada z nich osvědčila /často pod jiným názvem/ svou důležitost při výkladu textů uměleckých.

1. Především je to rozlišení "tvrdého" a "pružného" spojení textu /srov. S. I. Gindin, c.d. 355/. Tvrdé spojení předpokládá, že existuje konečný počet elementů textu i schémat, v nichž se může jejich spojení uskutečnit: příznačné je

pro organizaci celků větných. Pružné spojení vyznačuje naopak větší celky, kde nejsou pravidla navazování limitována, a tudíž samy komponenty textu musí obsahovat příznaky, z nichž vyplývá jejich souvislost s jinými složkami.

2. Dále je to představa, že sémantika textu je plynulá, bez ostrého vyznačení přechodu od jednoho významu k druhému: "...gramatika textu je spojena s graduální sémantikou, se sémantikou pole a nikoliv diskrétních opozic. Proto i relace, tj. jakási skrytá predikace, uplatňující se při realizaci komunikativních intencí, musí se vyznačovat jistou rozplývavostí sémantiky" /T. M. Nikolajeva, c.d. 313/. Jednotlivé prvky textu jsou tedy nadány jistým významovým "rozkmitem", který se ustálí teprve v souvislostech celku a ve vztazích s kontextem adresáta.

3. Pojem partiturnosti textu vystihuje skutečnost, že jeho úseky nejsou registrovány pouze lineárně, v sukcesivním sledu, ale že význam předchozích úseků se zpětně doplňuje novými momenty pod vlivem úseků dalších. Kolmo k horizontální ose, na niž jsou jako by nanášeny informace nové, existuje v promluvě též osa vertikální, na níž je vyznačena celková hodnota dosud sdělených informací: v průsečících hodnot na obou osách vzniká stoupající parabolické křivka, vyjadřující plynulý vzestup adresátova vědomí.

4. Představa o vertikální a horizontální ose vedla k rozlišení informace "faktické" a "konceptuální" /srov. I. R. Gal'perin, c.d. 526 an./: konceptuální informace tvoří pozadí informací faktických, jsou aspektem hlubinné struktury textu a lze k nim dospět jen opětovným, analyzujícím čtením.

Je zřejmé, že toto rozlišení má zvlášť velký význam při popisu textů uměleckých, kde faktické informace tvoří pouze ilustrativní rovinu díla, pro umělecký výtvar nepodstatnou, kdežto informace konceptuální se dotýkají jeho konečného "smyslu" či "ideje".

5. S touto dvojicí pojmů souvisí i rozlišení "závěru" /"koncovky"/ a "završenosti" textu. Závěr je posledním článkem v řadě postupujících faktických informací, ukončením lineární řady, završenost znamená přítomnost všech složek nezbytných pro konstituování informace konceptuální. Jinak řečeno, závěr je záležitostí kompoziční, technické výstavby textu, završenost patří do oblasti jeho výstavby významové.³

Všechny uvedené pojmy se týkají textu vůbec, avšak záhy se vynořuje otázka, zda se jejich prostým uplatněním nevyrýsuje také zvláštní povaha textů uměleckých. Jisté výsledky se vskutku nabízejí ihned: umělecký text se samozřejmě vyznačuje větší "pružností" a nepředvídatelností své struktury, sémantika jeho částí je závislejší na celku než jinde, je rozhodně zaměřen na konceptuálnost informací a také završenost má pro něj mimořádný význam. I ony dosti časté případy, jako je setkání s torzem /ve výtvarném umění/ nebo s fragmentem /ve slovesnosti/, jsou založeny na dynamickém napětí mezi názorem "části" a "celku", na oscilaci mezi vědomím, že vnímám část /neznámého/ celku, a intencí vnímat část jako celek. - Jeden z účastníků diskuse⁴ chápe dokonce rozdílnost textů uměleckých a neuměleckých jako záležitost partiturnosti nebo její absence: partiturnost pokládá za relevantní pouze pro texty umělecké. Lze sice při-

pustit, že umělecký text je partiturní ve větší míře než texty ostatní, což prokazuje kupř. fakt, že narůstající /lineární/ informace je ihned integrována do vědomí celistvosti rytmem /prozaickým i veršovým/, fonetickou výstavbou, stylistickými dominantami, kompozičními návraty /rým, refrén, leitmotiv/ atp.; nicméně je jasné, že kvantitativní hlediska k teoretickým závěrům nikdy nevedou.

Zbývá jediný výsledek, že završenost a celistvost je pro umělecké texty závažnějším a komplikovanějším problémem nežli pro jiné slovesné projevy. Nutno však souhlasit s výrokem jednoho z diskutujících, že "otázka, co umělecký celek vlastně je, uvízla ve stadiu diskuse".⁵ Chceme upozornit na dvojí tradici, jež vykrystalizovala /ne vždy zcela uvědoměle a zřetelně/ v pojetí celistvosti literárního díla.

Zdálo by se, že jediný možný přístup je obsažen v projektu V. M. Žirmunského, který chápe umělecký výtvar jako dokonale sladěnou a jednolitou strukturu: "...popis jednotlivých uměleckých postupů, a to i těch nejprůzračnějších pro daného básníka, je pouze počátkem uměleckého studia. Postupy v uměleckém výtvaru nemají hodnotu samy o sobě, nejsou izolovanými přírodními fakty. Jako fakty estetické jsou nadány jistým zacílením či vnitřní teleologií, uskutečňují určitý záměr, který se odhaluje v celém systému uměleckých postupů současně. Úkolem badatele v oblasti poetiky je, aby přdestřel živoucí a individuální jednotu uměleckého díla jako soustavu sladěných, vzájemně podmíněných a nikoliv nahodile koexistujících postupů, jako systém stmelený jednotou uměleckého

záměru, takže jeden postup nutně vyvolává postupy ostatní, analogické, a všechny společně vyjadřují v rozličných stránkách uměleckého díla tutéž jednotu básnického stylu. Pojem stylu jakožto jednoty čili systému uměleckých postupů, vnitřně propojených a vzájemně se podmiňujících, uplatnil se již v dějinách výtvarného umění... V tomtéž smyslu můžeme hovořit i v dějinách poezie o individuálním stylu Puškinově či Brjusovově, o historické tradici stylu klasického či romantického. Máme přitom na mysli, že výběr básnických témat i jejich zpracování, slovník i jeho využití, básnická syntax, rytmika i slovesná instrumentace atp. se u daného básníka nebo v danou epochu podřizuje určitému obecnému formujícímu principu či uměleckému zákonu, jehož působení podmiňuje teleologické spojení jednotlivých postupů. Tento formující princip /entelecheia/ můžeme nazvat třeba 'duší' uměleckého díla nebo 'duší' básníka, spatřovat v něm ten základní 'pocit života', tu svébytnou 'intuici bytí', která je dána básníkovi nebo celé epoše a tvoří jakoby básnické poznání, jež přinesli světu. Ono poznání je totožné se základním uměleckým dojmem, který nám umělecké dílo dává. Jestliže tento dojem podrobíme vědecké analýze, získáme systém formálních a estetických pojmů /postupů/ a ustavení takového systému je cílem bádání v historické poetice." ⁶

Slovesné umělecké dílo se tedy podle tohoto názoru vyznačuje vzájemnou sladěností všech jeho složek, jednotou uměleckého záměru /ideje/, která je základem jednoty strukturní, i jednoznačností smyslu, jež lze vědecky i prostou čtenářskou zkušeností bezpečně zjistit. Proti tomuto zdánlivě

nespornému názoru stojí však polemické výroky jeho současníka Jurije Tyňanova, že "jednota díla není uzavřená a symetrická celistvost. Mezi jejími prvky není statické znaménko rovnosti a sčítání, ale dynamické znaménko poměrnosti a integrace. Formu literárního díla je třeba počítovat dynamicky. /.../ Umění žije takovouto vstřícnou aktivitou, takovýmto bojem. Bez pocitu hierarchizace, deformace všech faktorů faktorem konstruktivním není faktum umění. /.../ Setřeli se pocit vstřícného napětí prvků /jenž předpokládá nutnou přítomnost dvou momentů: dominujícího a podřízeného/, ztrácí se i fakt umění..." 7

Na okraj tohoto zevně paradoxního názoru je třeba poznamenat, že se vynořil v dějinách již poměrně dávno, a to v polemice mladého Goetha a nastupující generace Sturm und Drang vůči klasickému umění. Proti klasické sevřenosti a dokonalému kompozičnímu skloubení byl ražen požadavek "vnitřní formy", tj. tvárného či spíše "generativního" principu, organizujícího např. výstavbu dramát Shakespearových nebo Goethova Goetze z Berlichingen a předpokládajícího plynulé a volné propojení zevně vzdálených, disparátních a nesouhlasících, ale vnitřně korespondujících prvků v jediném díle. Odkaz na Shakespeara ozřejmuje zároveň, že tento princip byl východiskem barokního umění s jeho kompozicí kontrastních prvků v jeden celek.

Z tohoto výchozího rozporu vyplývají i další rozporné charakteristiky literárního díla a literárního tvoření:

1. V běžných literárněhistorických pracích vystupuje literární dílo jako produkt určité konkrétní autorské osob-

2. Odtud pak plyne otázka, zda literatura existuje především v konkrétních dílech nebo ve stylech, žánrech, kánonech, normách a poetice? Je literární dílo vtělením uměleckých tendencí, uměleckého cítění své doby nebo je samo vytváří, takže jsou jen jeho zobecněním, odvozeninou? Otázku lze konkretizovat ještě dále: jsou dějiny literatury dějinami románu, dramatu, poezie, směrů a programů nebo jsou dějinami spisovatelů a jejich tvůrčích činů? Lze v konkrétní dějepisné praxi sladit dějiny literatury jakozto obrazu generací, osobností a snah s dějinami např. žánrů? Nebo je nutno pokládat obé za principiálně rozlišné obory? V těchto souvislostech učinil Fr. Wollman významný pokus rozlišit důsledně literární historii jako disciplínu ponořenou do houště životních vztahů a zájmů jednotlivých tvůrců od literární evoluce, která by měla studovat vývoj poetiky, žánrů atp.¹⁰

3. Týž rozpor se promítá i do snahy definovat umělecký výtvar buď jako promluvu nebo naopak jako znak. Prvé pojetí proklamoval kupř. Fr. Miko,¹¹ druhé rozpracoval J. Mukařovský, který tak chtěl postihnout specifickou referenčního vztahu mezi uměleckým dílem a skutečností, jenž se od vztahu typického pro životně praktické výpovědi liší svou neuzavřeností a potenciální nekonečností, tedy opět jistou nesjednoceností.¹²

4. Jiným rozvinutím téhož rozporu je rozdílné chápání významovosti dílčích uměleckých prostředků. Mají tyto prostředky stabilizovaný význam, který do díla přinášejí v ustálené podobě stejně jako slova, vstupující do textu s vymezenými významy lexikálními? Anebo získávají prostředky

svůj smysl teprve v kontextu určitého díla a vně konkrétního výtvoru jsou prázdné, otevřené nejrozličnějším významům? Diskuse o tomto problému probíhala nedávno v teorii verše. Jedna z diskutujících stran soudila, že verš určité podoby, tradiční metrum /např. hexametr nebo třístopý trochej/ jsou již opředeny jistými aureolami významů, které se v díle uplatňují jako prvek, komponenta jeho konečného smyslu. Druhá strana tvrdila, že každé tradiční metrum vyjadřovalo nejrozmanitější významy v závislosti na daném kontextu a že nelze hovořit o jeho tíhnutí k určitým námětům nebo žánrům. Jinak řečeno, je to otázka, zda celkový smysl díla vzniká pouhým součtem dílčích významů, vyjadřovaných slovy i uměleckými postupy, nebo zda vzniká jejich náročnou syntetizací, jež předpokládá, že vztah mezi konečným smyslem a jeho dílčími prostředky je mnohem složitější a ne tak přímočarý.

5. Jen odlišnou stránkou téhož problému je, zda vztah mezi prostředkem a jeho významem je pouze konvenční, symbolický, tradičně ustálený /podobně jako je tradičně ustálen vztah mezi zvukovou nebo grafickou stránkou slova a jeho lexikálním významem/ nebo je-li to vztah organický a nutný, tj. reprodukuje-li určitý prostředek již svou strukturou některou myšlenkovou operaci nebo postoj. I tento spor má dalekosáhlou historickou tradici, např. v otázce žánrů. Hegelova Estetika stejně jako estetické doktríny německé klasické filozofie prosazovaly princip organického, těsného spojení mezi uměleckým tvarem a jeho významem: tvar nebyl pro ně vnějším obalem obsahu. Stačí připomenout, že homérovský epos byl v jejich interpretaci spjat s tzv. epickým stavem světa, samostatností a iniciativností hrdinů, zatímco

román vyjadřoval již svou kompoziční strukturou, koncepcí postav a příběhů moderní právní a prozaický stav společenského života, ve kterém člověk může jen vplynout do neosobně fungujícího řádu. - "Organickou" /nekonvencionalizovanou/ souvislost mezi významem a jeho vyjádřením se snažila zjistit ona linie lingvistického a literárněvědného myšlení, jež formulovala jako svůj ústřední problém kategorii "vnitřní formy" /W. Humboldt, A. A. Potebňa, L. S. Vygotskij/: slovo ani jakýkoliv jiný výrazový prostředek v živé promluvě a tím spíše v uměleckém díle neodkazuje mechanicky ke svému významu jako dopravní značka k pokynu nebo upozornění, ale je vodítkem k samostatnému domýšlení a postupnému odhalování "smyslu" jakožto hlubší a podstatnější obsažnosti, než jakou jsou s to poskytnout stabilizované významy lexikální.

6. Je však možno naznačit ještě další aspekt problému. Je uměleckost určitého výtvoru dána již v rovině artefaktu, v jeho materiální realitě, v jazyce, kompozici či námětech? Anebo je zakotvena teprve v oné rovině, k níž je třeba dospět "pochopením", tj. v rovině estetického objektu? I tato otázka má svou praktickou podobu, neboť se konkretizuje v pojetí tzv. básnického jazyka. Existuje "básnickost" již ve výběru lexika /básnické styly/, v principech pojmenování /např. zdůrazněná metaforičnost jako znak básnického textu/, v syntaxi /bohaté figury, pravidelný rytmus či ~~MMMM~~ rozvinutá melodičnost/ ? Anebo básnický jazyk neexistuje a každé slovo může nabýt umělecké potence, stane-li se nositelem estetického objektu?

Nastínili jsme řadu rozporných přístupů soudobé literární vědy k uměleckému dílu, přičemž jsme se snažili ukázat, že tyto rozpory mají svou dávnou tradici i konkrétní praktické důsledky. Počet takovýchto rozporů by bylo možno rozhojnit. Nejde však o jejich výčet, ale především o zjištění, že to nejsou rozpory nahodilé, vzniklé pouhou nejasností otázek, ale že se v nich rýsuje dvojí základní tendence v chápání podstaty literárního díla a jeho celistvosti. O takové možnosti svědčí přesvědčivě již fakt, že mezi jednotlivými póly naznačených rozporů existuje většinou určitá návaznost, takže jejich kladná i záporná strana tvoří souvislé řady.

Je např. zřejmé, že pojetí uměleckého díla jako rozporné a dynamické jednoty koresponduje s "evolučním" pojetím literárního dění, neboť tu individuální autorův záměr není poslední a všeobjímající instancí uměleckého tvaru, do něhož se naopak přelévají dalekosáhlé historické tendence. Tomu pak též odpovídá pojetí uměleckého díla jako znaku s jeho potenciální mnohovýznamností, z níž mohou být emancipovány další a další aspekty. Významovost dílčích prostředků se pak rovněž jeví jako veličina proměnná: jsou jenom předpokladem pro klenutí konečného smyslu díla a smysl sám není pouhou autorovou vůlí. Proto se také umělecké prostředky nerozpouštějí plně a beze zbytku v konečném vyznění díla, ale zachovávají si jistou samostatnost: nejsou plně "průhledné", kladou čtenáři odpor, takže "pochopení" díla není aktem jednorázovým a mechanickým. /Jeden ze současných teoretiků prohlašuje: "Specifičnost jazykové formulace celistvého obrazu

světa nespočívá /.../ v prosté podřízenosti lingvistických jednotek textu jako celku, nýbrž zároveň v tom, že je samostatná a soběstačná obsahová hodnota těchto jednotek uchována." ¹³/ Nejsou-li umělecké prostředky jen pasívním nástrojem autorské vůle, nemohou být rovněž nadány jen konvencionalizovanými významy: jejich podoba koření v tvarech životních pohybů. Řečeno dnes již zkonvencionalizovanou Peircovou terminologií, mají spíše povahu "indexu" nežli neutrální platnost "symbolu". Pochopitelně, že jádro díla je pak v estetickém objektu, kdežto materiální artefakt je pouze podnětem, výzvou, aby estetický objekt byl ve čtenářově mysli reprodukován. Rozhodující realitou umění jsou ve světle tohoto názoru sama umělecká díla, seskupená do velkých epochálních souvislostí.

Lze si rovněž představit i návaznost mezi opačnými póly uvedených opozic. Vyjdeme-li z předpokladu, že se dílo vyznačuje harmonií všech složek, znamená to zároveň, že je chápeme jako výraz autorské vůle, a proto je začleňujeme do "historických souvislostí" se všemi jejich podrobnostmi. Dílo je potom "promluvou" a má jednoznačný smysl. Všechny umělecké prostředky slouží jako vodič autorova záměru a co nejrychleji se v něm rozpouštějí. Jejich konvencionalizace a významová ustálenost je nutným předpokladem sdělování. Pro identifikaci uměleckého výtvoru stačí už jeho povrchová vrstva, konstrukce artefaktu, jeho fixované formy. Proto zde nalézají uplatnění matematické a statistické metody, vytvářející třídy jevů podle jejich vnějších a měřitelných příznaků /srov. kupř. měření autorského stylu podle

délky vět na základě počtu slov/. Vývoj umění se pak odehrává jakoby ve dvojí rovině: jednak v poloze autorských záměrů a cílů, čímž se velice těsně dotýká detailních peripetií společenského vývoje; jednak v poloze žánrů, poetiky, stylů atp., jež jsou ovšem chápány vnějškově, jako depozitář volně přístupných prostředků, s nimiž autor podle své potřeby disponuje, a proto dílo vzniká jakoby kombinací technických předpokladů podle autorova uvážení. Vývoj prostředků samých je pak v podstatě nevysvětlitelný.

Dvě souvislé řady literárněvědných řešení nebyly stanoveny jen holou dedukcí. V díle myslitelsky fundovaných badatelů se návaznost jednotlivých motivů vskutku vyskytuje. V ruské literární vědě reprezentuje kupř. první řadu dílo A. A. Potebni, který dokázal postihnout dynamičnost významů i v každodenním řečovém styku a pokládal i běžné promluvy za elementární umělecká díla. Jako příklad druhé řady bylo by možno uvést dílo jeho současníka A. N. Veselovského s jeho příznačným zájmem o izolaci a migraci /přenosnou platnost/ syžetů i tzv. básnických formulí.¹⁴ V sovětské literární vědě by představitelem první řady byl kupř. M. M. Bachtin, druhou řadu by zastupovalo dílo V. V. Vinogradova.

Seskupit rozpory minulé i současné literární vědy do řad a poukázat na návaznost jednotlivých řešení však nestačí. Je třeba si uvědomit, že každá z obou řad vyplývá ze zcela jiného pojetí komunikace, dějinnosti lidské existence a možností člověka vůbec. První linie /mohli bychom ji zkusmo označit jako "dějinně filozofickou"/ navazuje nepochybně na koncepci německé klasické filozofie a především ovšem

na Hegela s jeho několikerým pokusem typizovat duchovní vývoj lidstva do grandiózních celků a epoch. Druhá linie /bylo by ji lze nazvat třeba "pozitivně historickou"/ vychází z oné tradice humanitních věd, která spatřovala svůj vzor ve vědách přírodních a svůj cíl v exaktnosti jejich postupů. Prvá linie chápala člověka jako bytost uskutečňující /často nevědomě, "lstí rozumu"/ velké plány historie a podílející se na mohutném kolektivním úsilí lidstva. Druhá linie pozorovala člověka uprostřed jeho individuálních problémů a zájmů, při řešení dílčích politických a sociálních otázek. Dějinně filozofická linie chápala komunikaci jako společné vytváření a přetváření duchovních hodnot, přičemž každý jednotlivý výkon má společné východisko s jinými výkony téže epochy nebo téhož stylu a na ně teprve navrstvuje svůj vlastní přínos. Tento proces neustále obohacované komunikace popsal snad nejdramatičtěji a nejplastičtěji M. M. Bachtin a shrnul jej v pojmu "dialogu". Dialog v jeho pojetí není prostou výměnou informací, ale modelem lidské existence vůbec.¹⁵ Pozitivně historická tendence chápala komunikaci jako přenos informace od subjektu k jinému subjektu, jako izolovanou akci jedince, a tudíž především jako součást jeho individuálního osudu.

Na závěr je třeba zdůraznit, že každá z obou tendencí má svou oprávněnost a své úkoly. Pozitivně historické bádání přispívá ke studiu předpokladů umělecké tvorby, uměleckých forem, stabilizovaných vyprávěčských postupů, veršových schémat, jazykových stylů, biografických či lokálně historických souvislostí atp. Její zjištění mohou signalizovat

vnitřní souvislosti literárního dění, které lze označit pojmem "kontext". Odhalení tohoto kontextu a formulace jeho smyslu je však záležitostí dějinně filozofického myšlení, které je teprve skutečné tvorbě i dějinám právo. Bylo by proto na škodu směšovat oba přístupy, vytvářet jejich labilní a zdánlivé syntézy, které se v praxi samy od sebe hroutí. Cesta literárněvědného zkoumání musí být právě ve vyhrocování specifičnosti obou protichůdných principů, v jejich vyjasňování a pročišťování. Na jedné straně jsou proto postupy analytické, vyčleňující dílčí prvky uměleckých výtvo-
rů, definující jejich obecnou platnost, konvenci, vztah k prvkům obdobným i k individuálnímu záměru toho či onoho autora, což vede k důsledku, že se dílo vynoří jako mozaika tradic a postupů. Na druhé straně je postoj interpretační, ve kterém je formulována velká dějinná perspektiva.

17. 10. 1982

Marvin J. F.

- 1/ Bibliografii současných prací k této otázce srov. S. I. Gindin, Sovetskaja lingvistika teksta, Izvestija AN SSSR, serijs literatury i jazyka, 1977, č. 4, s. 348-361. T. M. Nikolajeva, Lingvistika teksta i problemy obščej lingvistiki, tamtéž, 1977, č. 4, s. 304-313.
- 2/ Srov. I. R. Gal'perin, Grammaticeskije kategorii teksta, tamtéž, 1977, č. 6, s. 522-532.
- 3/ I. R. Gal'perin, Integracija i zaveršennost' teksta, tamtéž, 1980, č. 6, s. 512-520. Zásadní význam pro rozlišení těchto pojmů má Bachtinova difference "architektoniky" a "kompozice" uměleckého výtvoru; srov. M. M. Bachtin, Roman jako dialog, Praha 1980, s. 397 an.
- 4/ Srov. N. I. Balašov, Strukturno-reljacionnaja differenciacija znaka jazykovogo i znaka poetičeskogo, Izvestija AN SSSR, serijs literatury i jazyka, 1982, č. 2, s. 125-135.
- 5/ B. P. Gončarov, Poetika i lingvistika, Russkaja literatura, 1980, č. 4, s. 19.
- 6/ V. M. Žirmunskij, Teorija literatury, poetika, stilistika, Leningrad 1977, s. 142-143.
- 7/ Ju. N. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka, stat'ji, Moskva 1965, s. 28.
- 8/ Obě polohy nantinomie srov. u A. F. Loseva, Dialektika chudožestvennoj formy, Moskva 1927, s. 70-75.
- 9/ Srov. Fr. W. J. Schelling, Výbor z díla, Praha 1977, s. 257 an.
- 10/ Fr. Wollman, Věda o slovesnosti, její vývoj a poměr k sousedním vědám, Slovo a slovesnost, 1935, s. 198-199.

- 11/ Fr. Miko, Štrukturalizmus a súčasná literárna veda, Slovenská literatúra, 1977, č. 3, s. 261.
- 12/ J. Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, s. 85 an.
- 13/ G. V. Stepanov, Neskol'ko zamečanij o specifikke chudožestvennogo teksta, v kn. Naučnyje trudy Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta inostrannyh jazykov, č. 103, s. 147.
- 14/ Srov. B. M. Engel'gardt, Aleksandr Nikolajevič Veselovskij, Petrograd 1924, s. 82.
- 15/ Srov. L. M. Batkin, Ital'janskije gumanisty: stil' žizni i stil' myšlenija, Moskva 1978, s. 128.