

VII. SOUČASNOST PRAŽSKÉ ŠKOLY A TEORIE VYPRÁVĚNÍ

Přestože je cílem této práce předložit stručný přehled způsobů, jakými tradice českého strukturalistického přemýšlení o literatuře obohatila teorii vyprávění, věnovali jsme dosud i dost prostoru některým kategoriím pevně spjatým s touto tradicí, které s teorií vyprávění souvisí pouze okrajově či zprostředkovaně. Domnívám se, že můžeme v tomto smyslu vyzdvihnout především tři oblasti zájmu pražských strukturalistů, které se prokázaly a prokazují jako inspirativní pro širší teoretické rámce; jsou to: a) dynamická struktura literárního vývoje a důsledky, které s sebou tento návrh nese pro historická zkoumání, b) zaměření na subjekty účastníci se procesem literární komunikace, c) vztah literární a mimoliterární skutečnosti v souvislosti s teleologickými a sémanticko-estetickými aspekty literatury. S jistou dávkou simplifikace můžeme říci, že je to právě třetí jmenovaná oblast, která je jakýmsi leitmotivem nejsoučasnějšího bádání Pražské školy. Ovšem, jak vzápětí uvidíme, pozornosti se v tomto stadiu strukturalistického myšlení dostává i prvním dvěma jmenovaným oblastem – minimálně už díky tomu, že naše dělení je čistě účelové, zatímco systémové strukturální myšlení chápe všechny tři aspekty jako neoddělitelně provázané.

Spouštěcím mechanismem teleologických úvah Pražské školy je Mukařovského teze o tom, že literární umělecké dílo stimuluje svého příjemce (čtenáře) k tomu, aby tento zaujal specifický vztah ke skutečnosti¹⁰⁵ – právě na těchto základech staví někteří z jeho následovníků své systémy: konkrétně zde mám na mysli Květoslava Chvatíka, Milana Jankoviče a Zdeňka Kožmína; tomto smyslu jsou pro nás cenné jak jejich obecné teoretické koncepty, tak jejich analýzy konkrétních narativních textů. Zmiňuji-li tyto badatele v souvislosti s teoretickým řešením vztahu literární a mimoliterární skutečnosti, musím zároveň zdůraznit, že uchopení tohoto vztahu v jejich koncepcích souvisí právě s šetřením subjektů literární komunikace (ostatně tato souvislost je pevně založena v samotném Mukařovského systému). Jediným badatelem téže generace, který v tomto smyslu teoreticky zkoumá subjekty literární komunikace, avšak nevstupuje na pole obecné estetiky, je Miroslav Červenka, jehož teoretické návrhy do velké míry zúročují empirické dědictví Pražské školy v oblasti literární komunikace. Naopak tím, kdo vstupuje na pole obecné estetiky a z této pozice významně přispívá k pluralitě názorů v rámci Pražské školy, je Oleg Sus.

Generace strukturalistických badatelů, kterou pro účely této práce nazývám generací současnou, měla možnost se zásadně a kriticky vyslovovat k jednotlivým konceptům teorie předválečné a těsně poválečné, a to především v průběhu druhé poloviny padesátých let a v letech šedesátých – v zájmu mladých teoretiků této gene-

¹⁰⁵ Tato teze se, jak víme, objevuje i ve starších estetických koncepcích a je nám zřejmý její kantovský základ.

race se ocitá především sama strukturalistická tradice, její zdroje, ale například i její vztah k vládnoucí ideologii té doby, marxismu-leninismu. Pozornost se tak obrací k samotným teoretickým východiskům strukturálního přístupu. Na jedné straně je sice pravda, že Jan Mukařovský vyhledává základní strukturalistické axiomy a vyděluje strukturalistickou metodu vůči metodám a oblastem ostatním a že Felix Vodička na podobných principech a s podobnou razancí definuje projekt strukturalistické literární historie, na straně druhé se zásadních kritických analýz strukturalistické metody dočkáme až v letech šedesátých, kdy musí strukturalismus sám sebe reflektovat na mnohem větším a různorodějším pozadí, než tomu bylo u Mukařovského a Vodičky. Důležitou roli v této (sebe)reflexi hraje i sblížení strukturalismu se sociologickými koncepty, které má za následek rozvolnění hranice mezi strukturalismem a ostatními sociologickými či sociálně zaměřenými vědními odvětvími. V případě českého strukturalistického myšlení bývá zmiňována celkem stabilní množina zdrojů – kromě ruského formalismu, strukturalistické lingvistiky a protostrukturalistické estetiky, které mají povahu zdrojů ideových, se často setkáme i s tím, že za důležitý inspirační zdroj je považován objekt pražského zkoumání, tedy literatura samotná: „Český estetický strukturalismus je svou základní metodologickou inspirací věrným odrazem reálné, objektivní strukturální proměny moderní kultury a moderního umění [...] byl především teoretickým výrazem moderního umění a mnohé metodologické principy a hlediska čerpaná ze studia moderního umění uplatňoval se zdarem i při analýze kulturního dědictví 19. století a starší české literatury“ (CHVATÍK 1966: 43–45). Ovšem český strukturalismus je spojen i s filozofickými zdroji – s dialektikou Hegelovou či s fenomenologií Ingardenovou (ostatně tyto dvě oblasti jsou v tradici české strukturalistické doktríny zdůrazňovány od jejich počátků). Zdá se, že je to právě (původně) hegelovsky založená dialektická metoda, která umožňuje v rámci společenské objednávky let šedesátých nahlížet strukturalismus jako jistý přechodový pás mezi idealistickou dialektikou Hegelova typu k materialistické dialektice – proto prominentní marxistický filozof Robert Kalivoda považuje v duchu rétoriky své doby Jana Mukařovského, coby klíčovou postavu českého strukturalismu, za vědeckého revolucionáře:¹⁰⁶ „Vědecká revoluce, spjatá se vznikem a vývojem strukturální

106 Ironií zůstává, že to byl právě Jan Mukařovský, který ve své „sebekritice“ z roku 1951 vyhláší, podle sovětských příkladů, naprostou neslučitelnost obou přístupů, strukturalistického (= buržoazního) a marxistického: „Buržoazní věda – a také věda o literatuře – je rozložena ve velké množství odstínů a směrů navzájem leckdy nepřátelských, ve skutečnosti však konkurujících jen růzností způsobů, jakými zastírají pravdu. Vládcům buržoazní společnosti takové zdánlivé rozpory jsou zcela vhod, ježto jim pomáhají zalhávat, že nejpodstatnější svoboda je buržoazní vědě odepřena: svoboda sloužit pokroku, bojovat za spravedlnost a proti útisku, svoboda vidět svůj nejvyšší úkol ve službě celku, svoboda opravdu tvořivé diskuse a kritiky. Naproti tomu věda, která se aktivně účastní budování socialismu, nezná apolitičnosti a objektivismu, které jsou jen pojmenováními pro skrývanou reakčnost vědy buržoazní. Je si jasně vědoma toho, že různost mínění je jen prostředkem k odhalení pravdy, která je jediná. Proto kritika buržoazní literární vědy ze stanoviska marxismu-leninismu nemůže a nesmí vyhledávat kompromisy mezi svým pojetím a názory vědy buržoazní. Protiklad mezi pojetím vědy buržoazní a pojetím marxistickým není protiklad mezi dvěma vědeckými „směry“, ale nesmiřitelný rozpor mezi pravdou a zastíráním pravdy“ (MUKAŘOVSKÝ 2002: 148).

estetiky Jana Mukařovského, nebyla doposud namnoze pochopena, natož doceněna“ (KALIVODA 1966: 38). Takové pojetí revolučního přínosu Mukařovského estetiky je důsledkem filozofova názoru, že český strukturalismus je jak popřením spekulativní hegelovské dialektiky, tak popřením ruského formalismu;¹⁰⁷ podle této hypotézy český strukturalismus svou sociologičností přemáhá formalismus, z něhož vychází, a stává se předstupněm marxistického monismu: „klíčové principy strukturální estetiky, vytvářené od počátku let třicátých, mají objektivně teoretickou kvalitu stavebných kamenů estetiky marxistické“ (28).¹⁰⁸ Vymezení českého strukturalismu vůči marxismu či možnost jejich sblížení je specifíkem let šedesátých, avšak nedá se říci, že by tento intelektuální kvas vyústil v nějaké trvalejší a plodnější sepětí mezi oběma směry. Netřeba však zdůrazňovat, že tradice, kterou založil už Jan Mukařovský vymezení strukturálního myšlení vůči konceptům jiným, tedy jistě metateoretické uchopení tohoto myšlení na pozadí nových impulsů a koncepcí, je více či méně naplňována i mimo oblast marxismu.¹⁰⁹

Podněty generace českých strukturalistů, o nichž je řeč, jsou stejně rozmanité jako inspirativní. Rozhodl jsem se proto věnovat některým jejím příslušníkům prostor v podobě malých podkapitol, které do jisté míry shrnují jak jejich souvislost s pražskou tradicí a jejich individuální odlišnosti, tak odkazují k cíli celé této práce, kterou je kategorie vyprávění v českém strukturalistickém myšlení. Protože jsem si při psaní podkapitoly o Janu Mukařovském dobrovolně zvolil psát i o jeho návrzích estetických a vývojových, neboť spoluvytvářejí vyšší významový rámec, v němž se zrodilo pražské zkoumání vyprávění, rozhodl jsem se tento širší záběr aplikovat i na dílo příslušníků generace, o níž mluvíme. Podrobněji se tak budu věnovat dílu Květoslava Chvatíka, Milana Jankoviče, Miroslava Červenky, Zdeňka Kožmína a Olega Suse, k nimž jsem ostatně v průběhu celého textu již několikrát odkazoval.

Doposud jsem nejčastěji odkazoval ke **Květoslavu Chvatíkovi**, jehož teoretický zájem se dělí do několika oblastí – Chvatík je znám a akceptován především

107 Podle Kalivody největší slabina ruského formalismu spočívá v tom, že je nefilozofický, tedy neangažovaný: „Ruský formalismus je ovšem antifilozofický. Nechce být estetikou, je literární teorií, je poetikou“ (KALIVODA 1966: 24).

108 Na tomto místě zdůrazněme, že Kalivoda ve svých vývodech vychází ze dvou studií Josefa Zumra publikovaných v roce 1958. Ten ve studii „Teoretické základy Hostinského estetiky“ poukazuje na vzájemný vztah a „překonávání“ Herbartovy a Hostinského estetické koncepce se zřetelem k českému strukturalismu a marxismu. Kalivoda poněkud nadsazeně o dvou Zumrových studiích říká: „Tím ovšem význam Zumrových prací není vyčerpán. Průkopnická povaha těchto studií spočívá i v tom, že je v nich konečně jasně a správně ukázáno na základní omezenost hegelovského estetického systému a získán tak nutný odstup od jisté estetické *metafyziky*, která znemožňovala rozvoj estetiky marxistické“ (KALIVODA 1966: 21). To, co Josef Zumr vyvozuje, je, že Hostinský (k němuž strukturalisté ostatně často poukazují jako ke svému ideovému vzoru) po překonání herbartismu dospívá k materialistickému systému své vědecké estetiky. Zde je podle Zumra založen materialistický aspekt celé strukturalistické estetiky – viz ZUMR 1958.

109 Od konce šedesátých let se jedná především o diskuse o místě českého strukturalismu ve strukturální metodologii světové – za všechny jmenujme pionýrský počín Mojmíra Grygara, který připravil k tisku *Pražské rozhovory o strukturalismu* (1969), Doleželův článek „Pražská škola a poststrukturalismus“ (1995) či rozhovor s Květoslavem Chvatíkem, který je součástí druhého a upraveného vydání jeho *Strukturální estetiky* (z roku 2001).

jako estetik a sémiotik (*Strukturální estetika*, 1994; *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky*, 1996), ale též jako teoretik (především avantgardního) umění (*Strukturalismus a avantgarda*, 1970). Nicméně mimo tyto dvě designované oblasti jeho zájmu je třeba vyzdvihnout i Chvatíkovo zaujetí románem a jeho teorií, jak je ztělesňuje jeho *Svět románů Milana Kundery* (1994).¹¹⁰ Kromě stručného přehledu autorových estetických názorů, nezbytného pro naše účely, se v následujících úvahách budu věnovat především této knize.

Do Chvatíkových estetických a sémiotických úvah (kromě těch, které rozvíjejí a systemizují dědictví pražské strukturalistické estetiky), patří důležité příspěvky týkající se teleologie a pragmatiky uměleckého díla: Chvatík se zabývá studiem obecných estetických norem a hodnot, stejně jako teoretickým rozborom fungování uměleckých děl v souvislosti s jejich stylovými charakteristikami. V rovině pragmatické pak, v souladu s návrhy Mukařovského, teoreticky řeší vztah uměleckého díla, recipienta a skutečnosti; strukturalisticky říká, že „jedním z funkčních cílů uměleckého díla je prostřednictvím specifického uspořádání textu dosáhnout intenzifikace vztahu člověka ke světu, ostrého vnímání reality“ (CHVATÍK 1996: 46). Umělecké dílo, podle tohoto pojetí nutí člověka zaujímat specifický, hodnotící postoj ke světu, a je tedy nezbytnou podmínkou osmyslování lidské existence ve světě: „Umělecké dílo zasahuje člověka v samém jádru otázky po smyslu existence nejen svou technickou kompozicí, svou estetickou hodnotou a věcným smyslem, ale i svou prostou ‚bezprostřední‘ přítomností, napětím mezi původním němým bytím věcí a jejich lidsky ‚osvojujícím‘ zvýznamňováním“ (CHVATÍK 1996: 65–66).

Tyto a další teoretické úvahy spojené s teleologicko-pragmatickými a sémiotickými aspekty literárních děl Chvatík zajímavým způsobem exemplifikuje a rozvíjí na konkrétním literárním materiálu, nejsoustavněji pak v již zmiňované kunderovské monografii. Na první pohled zaujmou strategie, které autor používá k formulaci svých hypotéz a k jejich ověřování: zakládá své rozborů na těch rysech Kunderových románů, které souvisí s jejich stylem a kompozičními schémata a zároveň přihlíží k situaci, v níž romány vznikaly, a k jejich možné podmíněnosti touto situací, aby v konečném důsledku při svých interpretacích zužitkoval i některé Kunderovy myšlenky referující buďto k románům samotným, nebo k obecné problematice románu a umění. (To činí do té míry, že se zdá být téměř ztělesněním Kunderova ideálního „modelového“ čtenáře, kdyby ovšem takové ztělesnění bylo z definice modelového čtenáře možné.) V rámci popisu „formálních“ atributů Kunderových románů Chvatík nepostupuje podle jednotné matrice, kterou by aplikoval na všechny texty, ale u různých děl si všímá různých narativních (či naratologických) elementů a jejich konstelací a důsledků, které tyto specifické konstelace mají v rámci celkové sémantiky jednotlivých děl: v tomto smyslu se věnuje rozboru narativních modů či situací ve vztahu k vypravěči a postavám, kategorii času či úhlu pohledu, aby zároveň mluvil o strukturách motivických a tematických.

¹¹⁰ Dlužno dodat, že Chvatík se do určité míry zabývá i naratologickou teorií – výsledkem je například stručný přehled základních naratologických konceptů a jejich vývoje; viz CHVATÍK 2004.

Největší váha Chvatíkových analýz však leží mimo rámec těchto charakteristik, v rovině, kterou bychom mohli považovat za narativně sémantickou či estetickou. V samém úvodu svých úvah artikuluje důležité předpoklady: „*Svět románu je zvláštní svět; stačí škrtnout pera romanopisce, stačí, aby zazvonil telefon, čtenář odložil knihu – a tento svět je zrušen. Je to svět budovaný jazykem, konstituovaný textem knihy a jeho čtenářem. Svět, který vyrůstá z lidské schopnosti podržet v paměti prožité události a vyprávět o nich. Vyprávět znamená současně nad prožitým uvažovat, dotvářet zkušenost imaginací, měnit lidskou zkušenost v příběh [...] Můj koncept teorie románu vychází z tradice pražské školy a usiluje o celistvý dynamický obraz románu jako samostatné umělecké formy, obraz, na němž by se podílela strukturální sémiologie a stylistika, stejně jako strukturální naratologie a tematologie. Žádná kritická ani teoretická interpretace a deskripce nemůže umělecké dílo vyčerpávat ani zachytit rovnoměrně všechny jeho aspekty; mým východiskem bude pohled z hlediska strukturální naratologie a tematologie, zatímco podrobnější stylistické analýzy ponechávám lingvistům. Jde mi spíše o vědomí souvislostí jednotlivých složek celistvé umělecké struktury románu“ (CHVATÍK 1994: 5–16; kurziva B. F.). Román je pro Květoslava Chvatíka důležitým noetickým fenoménem, který má zásadní funkci v lidském hledání a nacházení smyslu – pro naše účely se zdají důležité dva z výše uvedených faktů: *romány mají potenci vytvářet světy a vyprávět tyto světy znamená je rozvažovat, tedy neustále zachovávat postoj k vlastní zkušenosti v souvislosti s vyprávěným*. Jedním z předpokladů takového uvažování je nutná (a chtěná) polysémie literárních děl: „Smysl, který produkuje umělecká forma románu, je vlivem estetické funkce zásadně mnohoznačný; svět románu charakterizuje tedy sémantická polysémie a ambivalence“ (20). Tato polysémantická podstata románu zakládá jeho zásadní funkci v lidském kolektivu: román je „umělecký experiment s lidskou existencí v „možném světě“ literárního díla, konstituovaného prostředky literárního jazyka. Výsledkem není jednoznačnost logicko-racionální prezentace, nýbrž mnohoznačnost, polysémie umělecké evokace, označující pluralitu lidské existence“ (118). Právě *pluralita lidské existence* je podle Chvatíka zásadní hodnotou, jejíž odkrývání nám romány umožňují, čímž ovlivňují člověka na jeho cestě ke smyslu. Chvatík tak v konečném důsledku propojuje tradici strukturalistického pojetí hodnoty s existenciálními rysy moderní estetiky a s hermeneutizujícím úhlem pohledu, podobně jako další představitel tohoto směru uvažování, **Milan Jankovič**.*

Dílo Milana Jankoviče literárněvědné a estetické může být rozděleno do dvou komplementárních oblastí – kromě konkrétních příspěvků k teorii vyprávění ve formě dvou analytických monografií, v nichž se Jankovič vyrovnává s dílem Haškovým a Hrabalovým, je autor znám především jako přední teoretik zaměřující se na pragmaticko-sémantickou stránku literárního díla, přičemž se v jeho přístupu snoubí tradice sémantiky strukturalistické s dalšími, převážně filozofickými východisky.

Zmíněné monografie od sebe dělí více než tři desetiletí Jankovičova teoretického vývoje a dá se říci, že tento vývoj dokladují a dokumentují. *Umělecká pravdivost Haškova Švejka* (1960) je spjata s hledáním filozofických východisek pro interpretaci Haškova románu v intencích marxistické vědy. Jankovič ve své době, stejně jako

mnoho jeho souputníků, používá jisté ideové (a ideologické) předpoklady, aby ukázal nejenom specifika Haškova románu, ale aby jej též zařadil do jistých vývojových a strukturních souvislostí. Z dnešního pohledu by bylo možné říci, že ve svých rozbo-rech kombinuje výsledky strukturalistické stylistiky s marxistickou doktrínou kauzalit y literatury, literárního vývoje a umělecké reflexe skutečnosti. Tento fakt však nutně neznám ená, že by byla Jankovičova pozorování natolik tendenční, že by ztrácela svou hodnotu mimo rámec doktríny, v níž byla formulována – jestliže Jankovič například říká, že „česká pokroková, hlavně marxistická literární kritika bojovala o uznání a správné uchopení *Osudů dobrého vojáka Švejka* od jejich vzniku. Obhá-jila nejprve pravdivost Švejkovy útočné společenské kritiky. Jednotlivými postřehy o Švejkově lidovosti naznačila pak i pozitivní koncepci díla“ (JANKOVIČ 1960: 4), můžeme stranou tendenčního balastu vidět důraz, který klade na satirickou stránku Haškova díla, již jsou použité prvky lidovosti nedílnou stavebnou součástí; nebo tam, kde Jankovič zdůrazňuje společenská východiska Haškovy vzpoury založená na paradigmatu třídního boje, můžeme na obecnější rovině říci, že se v tomto konkrétním Haškově díle tematizuje vztah individua a vládnoucí moci.

To, co je na Jankovičově první knize pro náš účel cenné, je jeho umění nahlédnout a hypotetizovat určité klíčové momenty Haškova díla, které toto dílo otvírají hlubší analýze a porozumění. V případě *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* je takovým klíčovým momentem sémantický kontrast vyrůstající z toho, *co je sdělované a jak je to sdělované* – Jankovič charakterizuje vyprávění v této knize jako veskrze lidové, a to lexikálně i syntakticky, které ovšem uchopuje všechny události stejně objektivně a „nevzrušeně“ (JANKOVIČ 1960: 20). V souvislosti s tímto tvrzením také přesně a trefně ukazuje, jak je v Haškově textu založena všudypřítomná satira: „K satirickému zesměšnění využívá Hašek kontrastu mezi oficiálními frázemi a reálnými podrobnostmi, které je doprovázejí“ (24). V díle se tak střetává snaha po co nejkonkrétnějším sdělení (viz nekonečně se řetězící Švejkovy historky) s obecnými, nadosobními hesly a frázemi – tato konstelace sama o sobě tvoří základní narativní napětí mezi obecným a individuálním, mocí a vzdorem, a jako taková se stává zásadním prvkem tematické výstavby díla.

Dlužno dodat, že Milan Jankovič se k Haškově románu záhy vrací, a to ve studii „Hra s vyprávěním“ z roku 1966¹¹¹ – zde předkládá své hypotézy již přesvědčivě a především bez tendenčního balastu; navíc zde na konkrétním materiálu formuluje svou tezi o dynamické podstatě a otevřenosti smyslu literárního díla. Obecně se dá říci, že při formulacích svých závěrů se přesouvá blíže k území stylových aspektů a pravidelností díla (především syntaktických): „Bezděčná komika příliš jednoduchého větného vyjádření i jeho občasná ‚zašmodrchanost‘, chaotičnost v proudu hovorové řeči se stávají umělecky funkčním, bohatě rozehrávaným prostředkem. Nabývají tím viditelnějšího groteskního odstínu, čím je – v protikladu k jejich primitivismu – významově složitější, rozpornější a proměnlivější obsah Švejkovy výpovědi“ (JANKOVIČ

111 Tato studie vychází též jako součást výboru Jankovičových prací *Nesamozřejmost smyslu* (viz JANKOVIČ 1991).

1966: 22); či: „Překračovat meze úměrného a uceleného dovede Švejk vynalézavě ve svých dodatcích, vsuvkách a doplňcích, [...] jimiž vydouvá stavbu svých vět a souvětí“ (24). Zde také Jankovič poprvé používá pro vysvětlení dynamických charakteristik vyprávění pojem *proud*, který bude stěžejní především pro pozdější interpretace próz Hrabalových: „Ve Švejkově vyprávění jsou takovátो intenzivní jádra, ve kterých vystupují epická a komická energie s výraznou samostatností, ač vytvářejí jediný proud [...] Proto také můžeme vnímat tvar Švejkova vyprávění (ne vždy stejně intenzivní!) též v diskontinuitě, v úryvcích a útržcích, jako jsme schopni zaznamenávat rodící se tvar v rozptýleném, živelném, tím však také autenticky tvůrčím aktu mluvy nebo gest v každodenním životě“ (26). Obecně můžeme říci, že Jankovičův přínos k interpretaci Haškova románu tkví především v tom, že spojuje onu kvalitu autentického tvůrčího aktu rozvíjení motivů s každodenním lidovým výrazem, s „hrou představitosti“, která je podle autora sice založena v dílčích epizodách, ale překračujíc je, stává se základním principem rozvíjení Haškova textu.

Hašek a Hrabal (o němž budeme detailněji mluvit vzápětí) však nejsou jedinými autory, kterým Jankovič věnuje svou teoretickou pozornost – chtěl bych zmínit dvě studie, které dokreslují šíři a hloubku jeho přístupu k rozborům prózy: „Role intonace v Čapkově *Hordubalovi*“ (2000) a „Nad Vančurovými *Obrazy z dějin národa českého*“ (2000) – v první jmenované studii autor zkoumá roli, kterou hraje intonace ve významové výstavbě Čapkova románu, v druhé studuje roli rytmu ve výstavbě románu Vančurova. Jankovič, stejně jako mnozí před ním, vidí v *Hordubalovi* specificky vystavěný systém, jehož „osou“ je svár různých perspektiv (JANKOVIČ 2000a: 454) – ovšem tentokrát s důrazem na intonační kvality textu. Podle něho je právě intonace prostředkem, který zapřičiňuje splývání jednotlivých pásem promluv a jejich subjektů – v tomto smyslu Jankovič zaměřuje svou pozornost na interpretaci „plynulé interpunkce“ (457–458), střídání intonace oznamovací, tázací a zvolací (459) či opakování intonačních celků a inverzních intonačních formulí (459) a dokazuje důležitost těchto jevů pro celkovou kompozici díla, a tím i pro jeho celkový význam. V případě románu Vančurova nejenom celkem tradičně poukazuje na biblickou stylizaci promluv a její důsledky pro „rozpornou mnohost dynamiky proudu vyprávění“ (JANKOVIČ 2000b: 344) či na tzv. „uchvácenou řeč“ a její důsledky pro změny rytmických kvalit vyprávění (345), ale celkem netradičně vyzdvihuje roli vančurovské rytmizace vyprávění pro význam celého díla: „Rytmičká organizace překračuje v *Obrazech* věty a souvětí i jednotlivé odstavce. Propojuje je, podílí se na kompozici vyšších významových celků. Představuje nejvýraznější vazbu mezi fragmentárními, volně řazenými fiktivními výjevy“ (341). Pozorování podobná těm zde zmiňovaným se v určité komprimované formě objevují v Jankovičově knize *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (1996). Jankovič v této knize rozehrává svůj interpretační um založený na pojmech a strategiích souvisejících s rytmickými, motivickými, intonačními a kompozičními technikami Hrabalových próz. Kromě zkoumání statických a dynamických aspektů Hrabalových próz či podstaty jejich „řečových proudů“ a „stříhů“ se autor zaměřuje znovu na členění a strukturaci monologických a dialogických výpovědí a na zásadní roli interpunkce významové výstavbě těchto tex-

tů. Stranou naratologova zájmu by neměly zůstat ani Jankovičovy postřehy spojené se subjektivizací či objektivizací vyprávění (či perspektivou ve vyprávění) – odtud například jeho pojem „nerozlišující pozornosti“ (JANKOVIČ 1996: 56, 74).

To, co musí být v případě Milana Jankoviče, kromě konkrétních analýz narativních děl, vyzdvíženo, je jeho estetický systém – ten se sám o sobě ostatně odráží již v autorových analýzách narativních textů. Jankovič vychází z pojmů estetické funkce a (dynamického) smyslu díla: „Účinek estetické funkce pozorujeme ve třech podstatných momentech: ve fázi prvotního ozvláštnění, kdy upoutává samoúčelnou pozornost na to, čeho se dotkne, v momentu integračním, kdy utváří autonomní, samoúčelné celky, a v momentu transcendentním, kdy se její dostředivé působení nejplněji projeví jako iniciace celkového smyslu“ (JANKOVIČ 1992: 63). Ovšem Jankovič tento tradiční pražský návrh rozpracovává a doplňuje jej o některá filozofická východiska spojená s učením I. Kanta¹¹² a M. Heideggera – stručně řečeno, akcentuje teleologický rozměr literární komunikace. V tomto systému (vycházejícím primárně z Mukařovského sémanticko-pragmatických úvah) jsou ústředními pojmy smysl a dění – literatura v této souvislosti plní zásadní funkci v lidské existenci a jejím osmyslování: „Otázky, které uměleckému dílu klademe, se pozměňují a zase navracejí k několika východiskům. Trvá problém základní: jak se otvírá imanentní poetika díla směrem k vyššímu, transcendentnímu horizontu jeho poslání, tedy koneckonců vzhledem k lidskému pobytu na světě a jeho sebeuvědomění, a jak zároveň v obráceném směru lze přeložit obecné a nejobecnější interpretační otázky (lidské svobody, pravdy, porozumění bytí) do roviny vlastního způsobu jsoucnosti díla, do roviny: *jaké je* dílo a *jak je*. Mluvíme o „překladu“ interpretačních momentů do roviny ontologie díla, a tím už současně vytyčujeme problematiku další: jak vůbec nazírat vzájemný vztah obou pólů? Je v něm dílo jen specifickou realizací, ne-li přímo ilustrací nesespecifických, například filozofických, šíře pak vůbec ideologických aspektů, nebo specifický druh jeho předmětnosti posouvá tyto obecné aspekty do nějaké určitější polohy, ve které už s přístupem shora, od nesespecifického ke specifickému, nevystačíme – a ve které by mohlo být dílo viděno jako původní a ničím jiným nenahraditelný příspěvek k sebeuskutečňování člověka?“ (7). Z autorovy vlastní odpovědi se pak dozvídáme základní premisy jeho přístupu: „Ve svém ustrojení prokazuje dílo schopnost vzdorovat účelovým automatismům života (respektive našeho chování v něm a našeho vědomí o něm), klást proti nim vždy znovu *počátek* jako záruku *děni* – první vystoupení do mnohosti a uspořádání věcí, nové vstoupení do možností jazyka daného uměleckého druhu, expozici smyslu jako tvorbu a nikoli jako samozřejmost“ (19). Vidíme, že jistá hermeneutizující tendence, která je ostatně v tradici

112 Viz například: „Za rozhodující objev považuji Kantovu myšlenku o produktivní obraznosti, která se může uplatnit ve vnímání formy předmětu tak, že nám dovoluje nalézt ve formě víc než jen následek reálných procesů nebo uzpůsobení k určitým vnějším účelům. Esteticky zaktivizovaná forma překračuje uspořádání odpovídající něčemu *danému* a stává se výrazem *možného*, napjatého vztahu mezi člověkem a světem, v němž obě strany, skrytá tj. možná podstata člověka a zjevující se podoba skutečnosti, se ocitají *poprvé* v dotyku. To je hlubší smysl té ‚formální‘ a ‚subjektivní‘ účelnosti předmětu nazíraného esteticky“ (JANKOVIČ 1969: 74).

Pražské školy implicitně přítomna od počátku, je v Jankovičově případě postavena na systémový, literárně sémantický základ.

Na závěr zdůrazněme, že klíčovým pojmem, k němuž se Jankovič v postupu svých úvah o sémantice literárního díla (po vzoru Jana Mukařovského) dostává, je pojem „sémantického gesta“ jakožto zásadního smyslutvorného principu uměleckého literárního díla. Jankovič akcentuje jeho schopnost pluralizace významu a smyslu, která je podmínkou „celkově osvobodivého postoje“: „Vzhledem k němu jsme schopni porozumět výzvě, hledat horizont, který tu dosud nebyl, odkud by se nám všechno to neobvyklé, co kladlo odpor naší běžné významotvorné pohotovosti a co přesahovalo naši dosavadní schopnost dávat věcem smysl, objevilo opět jako smysluplné“ (JANKOVIČ 1992: 66). Sémantické gesto je jedním z ústředních termínů celého Jankovičova estetického návrhu – tato sémioticko-sémantická kategorie (která ovšem může být nahlédnuta též z pozic pragmatických) pomáhá Jankovičovi uvažovat o literárním díle jakožto o smyslu tímto gestem vrženém do situace lidského bytí a takto dynamizovaném: „v tom nejautentičtějším, čím trvá, zůstává dílo výzvou, rozvrhem, iniciací smyslu, jeho děním neukončeným v žádném označovaném. Zůstává docela určitým podnětem nedourčeného, otevřeného smyslu, který se proměňuje v proměnách lidských situací“ (JANKOVIČ, ČERVENKA 1990: 234).¹¹³

Zdůraznili jsme Jankovičův hermeneutizující příspěvek tradici pražské literární sémantiky – v tomto ohledu nesmíme opomenout další výraznou postavu, která patří do téže generace a ubírá se v podobných intencích, **Zdeňka Kožmína**. Především ve dvou oblastech své práce vychází z Mukařovského předpokladů, které ovšem ve svých vlastních výstupech posouvá a rozpracovává – tak v nejlepším slova smyslu navazuje na tradici Mukařovského rozborů konkrétních literárních děl, které ústí v otázky obecně stylistické, a na promyšlení vztahu mezi literaturou a realitou ústící v otázky literární pragmatiky a estetiky. Tuto činnost můžeme spojovat s Kožmínovými literárněvědnými aktivitami předcházejícími jeho nucenému akademickému (skoro)odmlčení v letech sedmdesátých a osmdesátých, zatímco jeho znovuobjevení se na scéně literární vědy v letech devadesátých je spjato spíše s promyšlením a aplikací postupů hermeneutických a dekonstruktivních.

V letech 1967 a 1968 publikuje Kožmín dvě klíčové knihy: *Umění stylu a Styl Vančurovy prózy* – obě se slovem styl v názvu. Styl uměleckého literárního díla a jeho fungování ve specifickém procesu literární estetické komunikace je skutečně základním objektem Kožmínova zájmu – Kožmín se na jedné straně pouští (podobně jako předtím Jan Mukařovský) do obecných pojednání o stylu, aby na straně druhé (opět podobně jako Mukařovský) podrobil zevrubnému zkoumání a interpretaci Vančurovu prózu. Plodně tak spojuje zkoumání teoretické s praktickou aplikací, což

113 S Jankovičovým návrhem díla, jakožto neustále otevřeného, dějícího se smyslu, souvisí i jeho kritické srovnávání jednotlivých koncepcí, ze kterých buď sám vychází, nebo které se jeho úhlu pohledu nějakým způsobem blíží či podobají. V tomto smyslu se Jankovič průběžně zabývá nejen I. Kantem, ale i hermeneutikou H.-G. Gadamera, W. Isera či H. R. Jausse, ale napřímuje svou pozornost i k sémantice G. Frega či P. Ricoeura – tato pozorování pak hrají důležitou roli pro formulování obecného rozdílu mezi českým a cizími kontexty.

je ostatně typické pro Pražskou školu a její následovníky.¹¹⁴ Tuto metodu můžeme považovat za systémový rys Kožmínova přístupu, ovšem jeho předpoklad týkající se vztahu obecnin a jednotlivin můžeme považovat přímo za základní dichotomii tohoto přístupu: „Analytik literárního díla se sotva může spokojit s pouhým ověřováním obecných estetických principů na konkrétním materiálu, neboť takový přístup nemůže vést ke skutečnému poznání jedinečné struktury, její objevitelské osobitosti. Bylo by však stejně nedosažitelné chtít rekonstruovat toliko samu neopakovatelnost. Východisko z této dialektiky obecného a jedinečného se dnes často hledá ve vytvoření základního dynamického modelu, v němž je možno zachytit jedinečné relace pomocí obecnějších aspektů. Takový model může být ovšem hledán v různých polohách díla od jeho jazykové a stylové souvztažnosti [...] až po logický půdorys [...] a filozofický substrát“ (KOŽMÍN 1995 /1969/: 260). V tomto citátu můžeme nahlédnout i druhou zásadní kožmínovskou dichotomii – jeho práce se pohybují jak na území stylistických rozborů konkrétních děl, tak i na území filozofických či filozofujících interpretací: „Mukařovského poetika vytvořila spolehlivou základnu pro studium konkrétního díla. Ale na druhé straně jsem se zdráhal přijmout zvláštní strukturalistický krunýř, který byl leckdy příliš odolný k dalším východiskům. Často se ukázalo, že k dominantám díla bude třeba jít jinými cestami. Filozoficky rezonující reflexe nabízela další možné průhledy k významům [...] Soudím, že nezrazujeme Mukařovského strukturalismus, chceme-li se víc pochopit a pokoušíme-li se dané významy také sókratovsky transcendovat ke stále otevřenosti směrem k chápání nás samých“ (KOŽMÍN 1995 /1991/: 530–533).

„Styl díla může být analyzován jako autonomní, v sobě uzavřená oblast, v níž platí imanentní zákonitost jistých vztahů, avšak taková analýza, která izoluje styl od obsahu a od vztahu k realitě, jej zbavuje živé dialektiky a umrtvuje část jeho významového bohatství“ (KOŽMÍN 1967: 13). V této citaci explicitně zaznívají postuláty Kožmínova celostního přístupu: jazykově ztělesněné stylové kvality literárního díla se podílejí rozhodujícím způsobem na významové výstavbě tohoto díla, které ovšem nabývá smyslu až při aktu čtenářské recepce tím, že se specifickým způsobem podílí na vztahu, který čtenář zaujímá k realitě. V tomto smyslu se Kožmín řadí k odkazu Pražské školy, který bychom mohli charakterizovat známou triádou: *mereologický model struktury literárního díla, znaková podstata literárního díla, dílo jako objekt literární komunikace*.

Kožmín, jak již bylo řečeno, kombinuje princip (teoretické) explikace s principem (praktické) aplikace: uvádí tak v praktický život průzkum těch narativních jevů, ke kterým dnes odkazujeme v pojmech jako narativní způsoby či situace – jedná se průmět toho, jak se jednotlivé vypravěčské strategie (či jejich proměny) projevují na výsledném významovém tvaru literárního díla. Jako erudovaný stylist a pozorný a múzický interpret ukazuje, jak souvisí konkrétní použité prostředky a postupy se

114 Lubomír Doležel označuje tento přístup jako metodu cik-cak a považuje ji za jeden z největších výtvarných Pražské školy, a to od jejích počátků ztělesněných analýzami Jana Mukařovského a Felixe Vodičky; viz zvl. DOLEŽEL 2000: 84.

sémantikou konkrétních literárních děl, a to na různých úrovních jejich strukturace – zaměřuje se tak na využití řeči postav a vypravěče, monologických a dialogických forem a jejich kombinací a použití jednotlivých syntaktických forem a vrstev lexika ve významové strukturaci literárních děl. Zároveň využívá výsledků svých stylistických analýz k tomu, aby formuloval interpretační hypotézy mimo rámec stylové analýzy – mluví tak o aspektech týkajících se žánrů a jejich proměn právě v souvislosti s obecnějšími tvarovými či sémantickými charakteristikami¹¹⁵ (všimněme si, že sledování a dokazování „proměn“ moderní české literatury a jejích žánrů je jedním ze základních úkolů, které si vytýčila generace Kožmínových soukmenovců – například Milan Suchomel, Oleg Sus či Květoslav Chvatík; zdá se, že i v tomto ohledu navázala tato generace jak na komparativní vývojová zkoumání Jana Mukařovského, tak na vývojové rozbory Felixe Vodičky). Pokud se vrátíme ke Kožmínovým analýzám, dá se říci, že kromě soustředění na vrstvu stylových atributů (více méně lexikálních a syntaktických), se v nich setkáváme i s průhledy na rovinu, kterou bychom mohli nazvat obecně kompoziční – mám zde na mysli především jeho neustálé zaměření na detail a jeho proporce v kompozičním rámci díla; pravděpodobně zde můžeme vidět základ pozdějších autorových „zvětšenin“, principu, který do jisté míry souvisí se strategiemi dekonstrukčními/dekonstruktivistickými.¹¹⁶ Zdůrazněme, že Kožmín ve svých stylistických analýzách již plně adoptoval dynamizující předpoklady českého literárněvědného strukturalismu, a to v obou jejich komplementárních podobách – konkrétní literární dílo je nejenom součástí vývojové struktury literární, ale samo o sobě je jakožto struktura dynamické povahy, v níž jsou všechny složky v dialektickém napětí a v níž každá z těchto složek může nabýt dominantní pozice. Tento klasický přístup umožňuje Kožmínovi nejenom nahlížet literární vývoj a proměny literárních struktur v souvislosti s proměnami stylovými (tedy složek díla), ale odráží se i v řešení otázek sémanticko-pragmatických.¹¹⁷

Pokud Kožmín v této souvislosti mluví konkrétně například o *Stylu Vančurovy prózy*, je jeho základní interpretační tezí dialektičnost celkové významové výstavby Vančurova díla – to nás jistě nepřekvapí, vzpomeneme-li si na vančurovské rozbory Jana Mukařovského, ale je třeba zdůraznit, že Kožmín, na rozdíl od Mukařovského, hledá a také důsledně nachází a systemizuje dialektické napětí ve všech vrstvách

115 Viz například autorovu studii „Proměny české prózy“ (1993).

116 Co se týče Kožmínových „zvětšenin“, je v tomto ohledu dobré poznamenat, že tím, co probouzí autorův teoretický a interpretační zájem, může prakticky být jakákoli významotvorná vrstva či složka díla – Kožmín se tak zaměřuje například na klasické kompoziční elementy vyprávění, jakými jsou čas, prostor či postava, ale i na jevy spojené se stylisticko-pragmatickými aspekty literatury, jakými je dodnes aktuální pojem perspektivy ve vyprávění, aby své úvahy věnoval i zdrojům narativního napětí ve spojení s motivicko-tematickou výstavbou prózy či přímo literárním žánrům.

117 V této souvislosti Kožmín, aby se vyhnul stejnému nebezpečí, kterému čelil už Jan Mukařovský, tedy malé participaci individua v literárním vývoji, upozorňuje na roli subjektů vstupujících do procesu literární komunikace: „Tvůrčí aktivita každé umělecké osobnosti vytváří zcela nové struktury modernosti, které však jsou v poslední instanci určitými variantami či analogiemi těch struktur, které se formují lidskou tvorbou v nejširším slova smyslu a které odpovídají historickému momentu vývoje společnosti a člověka v ní“ (KOŽMÍN 1967: 176).

významové výstavby. Staví tak do protikladu nejenom rozdílnosti na rovině *lexikální a syntaktické* („je v Pekaři Janu Marhoulovi rovněž dvojí rovina, avšak s první sdělovací je konfrontována druhá rovina vyhraněná do patetické biblické stylizace. Biblickou stylizací budeme rozumět využití některých jazykových a stylistických prostředků vzatých přímo z kralického překladu Bible nebo jim blízkých“; KOŽMÍN 1968: 37) či v obecnější rovině *vyprávění* („Vypravěčská technika Pekaře Jana Marhoulu je rovněž založena na dvouvrstevnosti celkové výstavby. Autor buď přistupuje k faktům jako hodným pouhému zaznamenání, anebo je transponuje do symbolické hodnotící roviny. Obě roviny jsou v kontextu buď od sebe odděleny, anebo se vzájemně prostupují a prolínají. Při zobrazování základních životních faktů jde Vančurovi o to, aby působil střízlivostí a věcností podání, sahá k výčtu, popisu. Naopak při transpozici běžného děje do symbolické roviny mu jde o obecnější smysl zobrazení, o akcentování jeho vyššího smyslu“; s. 39), ale i na rovině *motivické* („Prolíná se tu představa noci, vesmíru, spánku, chudoby, bolesti a smrti ve složitě skloubené myšlenke, jejíž obraznost je založena na osobité kontrastnosti ticha a neexistujícího zvuku“; s. 41), na rovině *narativních elementů* („jednotlivé situace jen prohlubují neměnný charakter ústřední postavy. Syžet je však pevně sklouben, tvoří kruh, který se uzavírá kolem Marhoulu“; s. 37) a konečně i na rovině *autorské kompozice* („V umělecké výstavbě Pekaře Jana Marhoulu byly uplatněny dvě kompoziční roviny, z nichž se každá rozvíjela určitým jednotným směrem. Vypravěčská technika byla založena na důsledné konfrontaci reálných objektů a jejich „metafysického“ průmětu. Detaily byly voleny podle potřeb obou rovin tak, že v první převládá konkrétní detail, kdežto ve druhé spíše abstraktní symbol nebo groteskní konglomerát detailů. Jazykové prostředky byly na jedné straně využity k vyhraňování této dvojnosti celkové výstavby hlavně tak, že byly navzájem konfrontovány skupiny prostředků spíše stylově neutrálních se skupinami prostředků výrazně stylově příznakových /např. knižních, expresivních, aj./, a na druhé straně sloužily ke konstituování obou rovin tak, že určitý typ jazykových prostředků měl tendenci nahromadit ve svém sousedství jazykové prostředky sobě příbuzné, což zvláště platí o rozvětvených přirovnáních a metaforách“; s. 42).

Když Zdeněk Kožmín pojednává o sémanticko-pragmatických aspektech literatury, explicitně poukazuje na vztah díla ke skutečnosti: mluví o sémantice díla v souvislosti s vnímajícím subjektem a jeho světem a používá zpravidla dvojici důležitých pojmů: *skutečnost umělecká* a *skutečnost mimoumělecká*: „Dostali jsme se k pojmu reality, který patří zřejmě k nejsložitějším v současné estetice. Bylo by zcela nezdůvodněné předpokládat, že ona obsahová osa díla má nějaký snadno identifikovatelný vzor v dané objektivní realitě. Tím bychom posouvali problematiku díla do problematiky skutečnosti, a zaměnili bychom tak oblasti *podstatně* rozdílné. Umělecká interpretace světa vytváří vlastní svébytnou skutečnost díla. Umělecký obsah však není na druhé straně pochopitelný bez jistých relací k objektivní realitě, ať už jsou tyto relace jakéhokoliv řádu. Můžeme to formulovat tak, že obsah díla je založen na složité korelaci a nonkorelaci skutečnosti umělecké a skutečnosti mimo dílo“ (KOŽMÍN 1967: 25). Pro nás jsou v Kožmínově pojetí vztahu díla a reality důležité dva aspekty. Za prvé akcentuje rozdíl mezi skutečností díla a naší realitou – dílo

zakládá specifické světy, které jsou svěbytně strukturovány jazykovými prostředky (111). Za druhé Kožmín literatuře propůjčuje klíčovou noetickou funkci – smyslem vývoje literatury je „zaplnovat svět novou, soudobou skutečností, vytvářet struktury, které nám umožňují prožívat a chápat kvalitu života těchto dnů“ (177). Tímto důrazem na noetickou funkci literatury, na propůjčování smyslu lidské existenci se Kožmín bezesbýtku zapojuje do mainstreamu své (strukturalistické) generace.

Vrátíme-li se na samý počátek ke Kožmínově tezi o tom, že při zkoumání literárních děl je nutné kombinovat stylistická a filozofická hlediska, připomeňme, že též pro něho jsou otázky sémantiky a teleologie literatury spjaty jak s tradicí dynamického smyslu (významu) literárního díla Pražské školy, tak s předpoklady existenciálně orientovaných filozofických pozic: „Napětí mezi existencí a významem považují plodné při interpretaci literárního díla, které do značné míry odpovídá onomu modelu vzepětí od existenciální polohy k její sémantizaci. Umělecký artefakt je založen v primární sféře člověka, která se jako individuální a společenské lidské bytí neustále promítá do roviny významu, a to tak, že se ono napětí neartikulované formy existence tvoří v díle neustále znovu. Slovesná tvorba by bez tohoto napětí pozbyla své znepokojivosti, která vyrůstá právě z konfrontace nepochopitelného a smysluplného, z rozpívání smyslu i z jeho vynořování uprostřed bezbřehé neurčitosti bytí. Smysl, který je v literárním díle realizován, nabývá své skutečné reálnosti tehdy, je-li současně ohrožován ztrátou sebe sama, je-li vystaven non-smyslu a v něm se musí obhajovat. Naproti tomu smysl, který nepřipouští temná místa a je předem obrněn proti vpádu jakékoli „neartikulovanosti“, pozbývá svého napětí vůči otevřené skutečnosti a stává se šablonou, neschopnou dalšího objevitelství [...] Sama sémantická výstavba díla může klást a nejčastěji klade otázky, jež se dotýkají také geneze významu, samé existenciální vrstvy života, samotného „ospravedlnování“ smyslu“ (KOŽMÍN 1995 /1967/: 270–271).

Zdeněk Kožmín byl znám především jako brněnský dědic pražské strukturalistické tradice, ovšem nikoli dědic jediný – na tomto místě zmíníme dalšího z přímých žáků Jana Mukařovského, **Olega Suse**. V jeho případě nemůžeme mluvit o klasických příspěvcích k teorii vyprávění, ovšem obecnou teorii literatury obohatil hned v několika směrech a některé z jeho návrhů mají nepřímé důsledky pro českou tradici, která se vyprávěním zabývá. Za nejcennější bývají zpravidla označovány Susovy příspěvky k dějinám estetiky a estetiky samé¹¹⁸ – je považován obzvláště za badatele, který systematicky propojil předstrukturalistické estetiky (Durdíka, Hostinského a Zicha)¹¹⁹ se strukturalistickou tradicí a ukázal jejich učení ve zřetelných vývojových souvislostech – sem patří Susovo brilantní shrnutí dějin českého strukturálního myšlení před fází strukturalistickou ve studii „Český formalismus a český prestrukturalismus“

118 O Susově estetickém systému referoval Miroslav Procházka na brněnské konferenci pořádané k desátému výročí úmrtí Olega Suse v roce 1992 ve svém příspěvku „Možnosti a meze sémiotiky literatury. Poznámky k pojetí O. Suse“ (viz PEČMAN, OSOLSOBĚ 1994).

119 Tomuto tématu se na téže konferenci věnovali zvláště Rudolf Pečman (viz PEČMAN, OSOLSOBĚ 1994: 47–57) a Eva Foglarová (tamtéž: 41–46). Zásadní roli v tomto smyslu hraje Susův spis *Geneze sémantiky, hudby a básnictví. Dvě studie o Otakarovi Zichovi* (1992), který nově mapuje důležité vývojové tendence české estetické tradice.

(1968); na straně druhé se setkáváme s dílem bytostně analytickým, které kriticky zvažuje pojmy a axiomy pražské estetiky. V tomto smyslu je pro nás podnětný především Susův pokus o revizi Mukařovského a Vodičkova systému, a to zvláště jejich vývojového aspektu. Sus explicitně říká, že samotný pojem literárního vývoje je ve strukturalistické tradici zaveden vágně, protože nepočítá s možnými nesystémovými změnami a vlivy, které se v literární tradici bezesporu objevují: „Rozhodně by se však pod pojem vývoje neměly subsumovat ony procesy změn, které tvoří jakousi dialektickou antinomii vůči přísně a přesně pojatému vývoji, aniž mají být popřeny nebo zneváženy [...] Jde o změny, které by se neměly nazývat ‚evolučními‘ a které by se mnohým ani nezdály změnami. Literární struktura zná totiž také procesy konzervování nebo i pouhého napodobování, permutací a variací, obecně vzato působení tendencí uchovávacích, *konzervujících*. Je toto snad také ‚vývoj‘? Asi ne. A že jde přece jenom o změny, to potvrdí každé nepředpojaté srovnání: i takové napodobení (epigonství) představuje vůči idealizovanému modelu jistý pokles, změnu ve vztazích složek. Centrem těchto ‚nevývojových‘ změn je pak – jakožto vlastní antipod vývoje – inovace – proces *zpětných změn*, návratů k ‚pramatkám‘, k *prapůvodním archetypům*. V tomto smyslu jde pak o *motivovaný regres* jakožto protipól *inovačního procesu*“ (SUS 1996: 138–139).¹²⁰ Důsledky, které z tohoto předpokladu plynou pro literární teorii, se objevují především v rovině jeho aplikace na sémantiku literárního díla. V Susově pojetí, které se odvolává na Ecovu tezi, že literární umění osciluje „ustavičně mezi odmítáním a zachováváním tradičního lingvistického systému: adoptování systému zcela nového by vedlo ke ztrátě veškeré komunikace“ (citováno podle SUS 1996: 54), se tyto nesystémové změny (samozřejmě spolu se změnami systémovými) podílejí na specifické identitě literárního díla: „Vlastní, konkrétní a konkretizovaná autentičnost určitého díla je pravděpodobnostní veličina. Je to míra, v níž se skládá dvojí tendence: směřování k autentičnosti (autonomii) s jedním limitem ‚v nekonečnu‘ na straně jedné a na druhé straně směřování k heteronomii, neautentičnosti, která čerpá *raison d’être* ze vztahů k ‚tomu jinému‘ neboli ke kontextu děl jiných, majíc svůj absolutní limit v dalším ‚nekonečnu‘, totiž v totálním připodobnění každého díla všem ostatním. Podíl obou těchto tendencí – můžeme-li takto mluvit v kvantifikujících termínech – je pak v dějinách pokaždé jiný, jinak motivovaný a je již záležitostí rozboru historického, sociologického, vkusového, psychologického a jiného, aby tuto konkretizaci zjistil a zhodnotil“ (43). Vidíme, že Susův pojem autentičnosti literárního díla explicitně odkazuje k dichotomii automatizace vs. aktualizace ve strukturalistickém pojetí spjaté s podstatou literárního vývoje. Sus tyto a podobné předpoklady zúročuje jak při výkladu celých literárních směrů (viz jeho studie o vývoji české avantgardy), tak, a to obzvláště, při výkladu literárních žánrů (instruktivní je v tomto ohledu Susův pokus o analýzu a systemizaci komických žánrů v jeho knize *Metamorfózy smíchu a vzteku /1963/*, v němž se snoubí eru-

¹²⁰ O důležité roli náhody a nahodilého v tomto procesu píše Sus ve svých studiích – viz především SUS 1968a; více též SUS 1996: 51–52.

dice v sémiotice, sémantice, literární teorii a historii s entuziasmem po explicitním pojmenování zkoumaných jevů a jejich systemizaci).

Tím se posouváme na území konkrétních literárních děl – pro náš účel je v tomto ohledu důležitý Susův příspěvek k analýze literárních žánrů a k jejich proměnám a k pragmatice literárního díla. Ve zmiňovaných *Metamorfózách smíchu a vzteku* se setkáme s několika pokusy o systémové uchopení jednotlivých žánrů a jejich typologií – nejpřesvědčivěji v tomto ohledu vyznívají analýzy týkající se satiry a detektivního románu. Sus oba žánry nejenom definuje, ale rozbořem jednotlivých děl a jejich strategií poukazuje na jejich vývojové i nevývojové proměny; nadto, a to je obecným rysem specifického Susova přístupu, v přímé návaznosti na funkční estetiku Pražské školy má na neustálém zřeteli pragmatické aspekty těchto konkrétních děl a žánrů. Tak například v příspěvcích věnovaných satíře, kterýžto žánr je pevně zakotven ve vztahu satirického díla a skutečnosti, k níž referuje, ukazuje, že role inovace je otázkou bytí a nebytí samotného žánru: „Metody a techniky zastarávají, automatizují se, zevšedňují a začínají čím dále tím méně postihovat charakteristické rysy moderní společnosti a jejích problémů. Konvenční humor, byť i ošperkovaný situační komikou a slovními vtipy, zůstává ve své podstatné části vlastně *neutrální* k vnitřním proměnám světa a člověka. Je jaksi k dispozici všem a pro všechno: apeluje v člověku na ty nejobecnější mechanismy smíchu, které procházejí v několika málo sestavách historií. Ne že by byly tyto „mechanismy“ bez významu. Ale teprve nad nimi se může vybudovat nadstavba skutečné komiky, v níž se zrcadlí reálný, konkrétní člověk a jeho sociální, intelektuální, mravní, duševní atmosféra“ (SUS 1963: 40).

Na samý závěr chci zdůraznit jeden důležitý rys Susova přístupu, který je nedílnou součástí jeho estetického uvažování a který se zásadně odráží i ve způsobu, kterým nahlíží konkrétní roviny a aspekty literárních děl – je jím jeho důsledná dialektičnost. Na rovině konkrétních literárních děl se pak tato záliba ve formulaci dialektických hypotéz projevuje například ve sledování dialektických rysů výstavby hrabalovských montáží (SUS 1996: 12) či frází Havlových absurdních her (23). Tímto aspektem svého díla se Sus razantně včleňuje do hegelovského rozměru¹²¹ tradice českého strukturalistického myšlení o literatuře, které (inspirované Mukařovského předpoklady) pevně zakotvilo v dílech většiny jeho teoretických souputníků.

Posledním, koho chci detailněji zmínit v souvislosti s teorií vyprávění, je **Miroslav Červenka** – jeho vědecký zájem zabírá mnoho z klasických témat Pražské školy: soustřeďuje se na teoretické a historické uchopení české (lyrické) poezie, ale dotýká se i témat spojených s teorií literatury, sémiotiky a literární sémantiky. V první zmiňované oblasti se Červenka staví po bok dílu Jana Mukařovského a Felixe Vodičky a jejich předchozí zkoumání dále rozvíjí a zpřesňuje – mám zde na mysli především jeho studie týkající se vývoje českého (volného) verše.¹²² Teorie vyprávění se Červenka ve svém dlouholetém díle dotýká v dvojnásobném smyslu – přímo, tam, kde se zabývá

121 Výkladu Hegelovy estetiky se Sus věnuje ve své knize *Bez bohů geneze?* (viz SUS 1996: 97).

122 Viz *Dějiny českého nového verše* (2001).

obecně sémantikou literárního díla, a nepřímo tehdy, když svá zkoumání lyrických útvarů teoreticky vymezuje vůči zkoumání útvarů epických. Prvním Červenkovým knižním přínosem k teorii literatury se měla stát jeho *Významová výstavba literárního díla* (napsaná v roce 1966 jako zamýšlená součást *Kapitol z teorie literárního díla*), vydaná nejprve v SRN v roce 1978 pod názvem *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks* (1978), česky poté roku 1992. Tato kniha je cenná zvláště proto, že se jedná v české literárněvědné tradici o historicky první systémově ucelený příspěvek k sémantice a ontologii literárního díla. Červenka vychází z klasického dědictví Pražské školy – rozvíjí a systemizuje pražské termíny a strategie sloužící k uchopení významové výstavby literárního díla a jejích aspektů. V souladu s pražskou strukturalistickou estetikou chápe literární dílo jako specifický a bohatě strukturovaný znak, který, v souladu s pražskou pragmatikou, je začleněn do specifického modelu estetické komunikace. Tento axiom pak Červenka konfrontuje s obecnými sémantickými a sémiotickými koncepcemi (Peirce, de Saussure, Barthes) a s úvahami o ontologii a identitě literárního díla.

Když Červenka mluví o významové výstavbě literárního díla, nejprve definuje jak samotný význam literárního díla, tak i způsoby, jakými je prostředkován a zprostředkován. Proto vychází z obecných předpokladů teorie informace a mluví o možných funkcích literární informace: „Jde nám prostě o to, čím se literatura zařazuje do vyšších struktur kultury a společnosti. Toto zařazení přirozeně předpokládá prostřednictví individuálních vědomí, v nichž specifická literární informace zanechává dočasné nebo trvalé stopy. Významy konkrétního literárního díla vstupují takto do nejrůznějších kontextů a plní v duchovním světě vnímatelů nejrůznější funkce. Na tomto základě literatura přináší jistý vklad do oblasti společenského vědomí: soubor významů, vytvořených v jednotlivých dílech, realizovaných v nesčetných aktech jejich vnímání a konfrontovaných v různých životních kontextech, je v oblasti společenského vědomí nově systematizován a hierarchizován“ (ČERVENKA 1992: 11); zároveň v intencích pražské estetické axiologie chápe literární dílo jako zásadní element hodnotového světa člověka: „Lze tedy za základ vnější specifické informace literární pokládat funkci trvalé aktualizace hodnot ve společenském vědomí“ (11). Tato specifická hodnota literárního díla je založená v jeho (záměrné, chtěné a nutné) *polysémantičnosti*: „sémantika literárního díla souvisí s axiologií na těch místech, kde jako jednu ze základních vlastností uměleckého díla rozpoznává intenzitu a bohatství jeho významu, vystávajícího dynamicky v procesu sjednocování velmi různorodých vrstev a složek, jeho mnohovýznamovost, a tedy schopnost obnovy v nestejných situacích, a zároveň jednotu a identitu, tedy sílu odhalovat to, co tyto nestejně historické situace mají společného a trávajícího“ (12). K tomu, aby se Červenka od těchto iniciačních popisů vztahu literárního díla, hodnoty a významu dostal k významu literárního díla, za nějž považuje *osobnost* (jak uvidíme z definice, která bude následovat), musí se soustředit nejenom na samotné literární dílo, jeho identitu a referenci, ale též na typologii a hierarchizaci jednotlivých vrstev literárního díla, které jsou nositeli významů, a na způsob, jakým je v interakci těchto vrstev význam založen.

Prvním krokem k tomu, aby mohla být za význam literárního díla považována osobnost ve svém komplexním a dynamickém smyslu, je definovat literární umělecké dílo na základě jeho specifické reference – opět zcela v intencích pražské sémiotiky Červenka vyhláší: „V tomto smyslu pokládám i já oslabení předmětného vztahu elementárních znaků a do značné míry i oslabení vztahů dílčích významových komplexů k předmětné skutečnosti – v duchu estetiky Jana Mukařovského – za základní specifický rys uměleckých znakových struktur vůbec“ (ČERVENKA 1992: 40). Nereferuje-li literární dílo jako znak cele a pouze k předmětné skutečnosti, je nutné tento referent hledat jinde, v tomto případě na základě komunikačního modelu literatury: „Význam díla si můžeme předběžně a velice zhruba vymezit jako soubor (nikoli mechanický součet) těch prvků díla, které jsou předmětem (nebo „smyslem“) komunikace, jsou interpretovatelné v rámci příslušného univers du discours, a k nimž tedy mohou a mají být přiřazovány jisté (tj. pohybuující se v jakýchsi intersubjektivně platných mezích) „stavy“ nebo situace lidského vědomí“ (40–41). Tato specifická reference literárního díla – reference k subjektu, osobnosti – má nutně svůj protějšek na úrovni vlastní struktury a identity konkrétního literárního díla, respektive individualita díla je esenciálně spjata s individuem, které do procesu literární komunikace vstupují a k nimž dílo referuje: „právě individuálnost je branou, jíž obecně lidské vstupuje do literatury“ (41).¹²³

Jestliže literární dílo představuje složitě strukturovaný znak, je při analýze jeho významové výstavby nutné postupovat (jak říká Červenka ingardenovsky) směrem od elementárních významových složek ke složkám vyšším – ze strukturní podstaty díla přitom plyne, že každá složka je přitom součástí několika vyšších celků zároveň; dalším krokem pak je teoretické uchopení vztahů jednotlivých složek a jejich začlenění do vyšších významových kontextů díla. Nositelé významu musí být proto podchyceni od elementárních úrovní na základě svých distinktivních rysů: „Nositel významu, signifiant, je v elementární rovině souhrnem jistých smyslově vnímatelných diferencí a vztahů mezi nimi. Obdobně jako foném je to uzel diferencních rysů nebo příznaků vybraných z repertoáru a kombinovaných podle souboru jistých instrukcí. Jeho povaha je natolik smyslová, nakolik se ve schematizovaných distinktivních rysech fonému nebo intonačních kadencí uchovaly rudimenty fyzikálních protikladů mezi smyslově danými zvukovými jevy. Ve vyšších rovinách patří do sféry nositele významu signifiants všech ostatních rovin promluvy, a dále prostředky organizace jazykového materiálu, které jsou specifické pro samotnou literaturu (rytmus, kompozice). Mnohé z těchto vlastností díla mají statistickou povahu. Konečně sem patří i vztahy mezi všemi těmito prostředky navzájem a jejich jedinečné i opakovaně se vyskytující sestavy“ (ČERVENKA 1992: 41–42).¹²⁴ Právě poslední citovaná

123 Na tomto místě si nelze nepřipomenout, že pro Jana Mukařovského bylo zahrnutí individua do recepčně-kreačního procesu literární komunikace nutným krokem k tomu, aby mohl vůbec mluvit o konkrétních literárních dílech a jejich specifických – individuum vstupující do tohoto procesu je zárukou jednotlivých ztělesnění momentů literárního vývoje a jeho imanentní struktury.

124 Červenková analogie mezi sémantickými a lingvistickými strukturami zřetelně vychází z axiomů strukturalistické doktríny; konkrétně zde referuje k důležitým poznatkům z oblasti fonetiky

věta je pro Červenkův přístup signifikantní – literární dílo, které je díky potlačování své reference k předmětnému světu polysémantické povahy, zakládá svůj význam v kombinacích jednotlivých sémantických segmentů, které ustavují vyšší významové celky; ovšem tyto celky jsou díky své specifické referenci významově neukončené, jsou dynamické povahy: „Literární dílo mobilizuje všechny rezervy ukryté v oblasti nositele významu. Prvky, které se v jiných promluvách vyskytují chaoticky (podle toho, jak jsou tam uvedeny v důsledku sepětí s jinými, významově zatíženými prvky), podléhají v díle samostatné organizaci [...] Jinde irelevantní vlastnosti promluvy a vztahy těchto vlastností přecházejí v literárním díle do kategorie nositele významu. Relevantní složky a vztahy se stávají významově aktivní ještě v dalších, „dodatečných“ souvislostech [...] Varieta díla [...] je vlastností hierarchizované struktury, jež je prostoupena napětím mezi různými rovinami, které společně vytvářejí mnohosemerný a zároveň jednotný energetický proud, svazek vzájemných motivací [...] Významové slitiny, které se vytvářejí z těchto prvků jsou ‚nesamozřejmé‘, z hlediska normálního nakládání se znaky výjimečné. Jejich sjednocení musíme pak vidět jako nikdy neukončený proces, jako dění, v němž z nesouvislých a zdánlivě nesrovnatelných fragmentů celistvý význam postupně vyvstává, a to za neustálého ‚přívodu energie‘, vynaloženého úsilí autora i vnímatele“ (46–47).

Červenka ovšem nezůstává u obecného návrhu systému významové výstavby a fungování literárního díla, nýbrž poskytuje taktéž dílčí analýzy týkající se různých významových vrstev (složek) díla a způsobů, jimiž jsou kódovány a dekodovány. V tomto svém úsilí vychází z de Saussurova (signifiant, signifié) a Peircova (symbol, index, ikon) pojetí znaku a vztahuje je ke znakové podstatě literárního díla a jeho složek. Dá se říci, že v tomto konkrétním případě Červenka vytváří specifický sémiotický systém, který detailně postihuje nejenom jednotlivé významové vrstvy díla a jejich zapojení do významové výstavby díla jako celku, ale i způsoby, jakými jsou jednotlivé významové složky zapojovány do různých vrstev sémantické stratifikace díla, tj. jejich zapojování do jednotlivých sémantických podsystémů. Pro náš účel není nutné detailně popisovat Červenkův systém a jeho explanaci, ale chci se soustředit na několik charakteristických návrhů, které se nám spolu s tímto systémem dostávají do ruky. Prvním je způsob, kterým Červenka řeší aspekty předmětné reference literárního díla, respektive způsob, kterým se vyhýbá celé složité problematice *mímesis* v literatuře – podle něho taková „podobnost“ (lépe řečeno reference k reálnému světu) je založena v samotné znakové podstatě literárního díla. Jde o to, že jednotlivé významové složky či vrstvy, plány literárního díla jsou samy o sobě znakové podstaty a mohou v rámci významové výstavby díla jako celku plnit jakékoli funkce – mohou být symboly, indexy či ikony. A právě ikonická podstata složek literárního díla jakožto znaku zakládá specifickou referenci k předmětné realitě: „Vlastní možnosti ikonického znaku jsou záležitostí komplexních významových celků. Jsou dány např. uspořádáním jazykových znaků podle lineární časové osy [...], které modeluje časové

a fonologie, kterých bylo dosaženo v Praze v diskusi o elementárních segmentech těchto plánů (viz obzvláště známou polemiku mezi Jakobsonem a Trubeckým).

nebo i prostorové vztahy v oblasti významu. Následnost výpovědí ve vyprávění je svého druhu obrazem pořadí elementárních událostí, o nichž se vypráví [...] Následnost jednotlivých elementů popisu signalizuje rozložení popisovaných objektů v prostoru, eventuálně hierarchii jejich důležitosti nebo nepřítomnosti takové hierarchie, stává se ikonou přesunů pozornosti vnímatelovy. Syntaktické prostředky vnitřního monologu jsou ikonickým znakem pro některé vlastnosti procesů bezprostředně probíhajících v lidském vědomí“ (ČERVENKA 1992: 59). V tomto citátu se objevují dvě zásadní myšlenky: první říká, že ikonicitu literárního znaku souvisí s jeho referencí k časoprostorovým uspořádáním předmětného světa a jejich mentálním konceptualizacím; druhá ukazuje, že stylové charakteristiky literárních znaků a jejich složek se podílejí na významové výstavbě díla, a tudíž jsou, jako jisté pravidelnosti, odkrytelné a popsatelné prostřednictvím stylistické analýzy textu díla – připomeňme si, že otázky stylu v Pražské škole nedílně souvisejí jak s kreační, tak s recepční stránkou jazykové komunikace, a jsou tedy spjaty s pojmy jako účinek či funkce. Červenka v tomto duchu chápe styl jako specifický indexický (indiciální) znak, který se přímo podílí na významové výstavbě díla a jeho fungování: „Označení široké oblasti stylů za soustavu indiciálních znaků není míněno jako pouhá terminologická operace. Tento teoretický postup má v přítomné práci dát výraz úsilí o jednotný výklad literárního díla jako struktury významů. Jestliže se i vyspělá analýza dodnes těžko obejde bez předpokladu, že v básnickém díle existují dvě – i když vzájemně spjaté – výstavby, významová a stylová, pak pojetí stylů jako specifických znaků chce překonat tento dualismus a konstituovat celou teorii literárního díla jako sémiotickou disciplínu“ (65). Je třeba zdůraznit, že stylová stránka literárního díla jako znaku koreluje se všemi významovými vrstvami ostatními – je neustále přítomna v nejrůznějších plánech či vrstvách literárního díla: „Významy slov, motivů a vyšších významových celků se nespojují jen na základě jediného, přesně vymezeného aspektu, ale v celé konkrétní celistvosti, např. pojmenování se spojují na základě svých druhotných významů, na základě příslušnosti k lexikální vrstvě, obdobného složení morfemického apod.“ (69).

Skládání významových prvků a jejich funkce v jednotlivých významových plánech díla, jejichž zevrubné analýze Červenka věnuje podstatnou část své práce, má ovšem dva aspekty – kreačně-recepční a sémiotický. Červenka chápe literární dílo jako ikonický znak se specifickou referencí a spojuje uspořádání významových prvků jak se světem předmětným, tak s jevy čistě literárně sémantickými: „Při popisu těchto principů se obvykle vychází z paralely se světem mimoliterárním; výsledkem jsou pak významové celky jako motiv, *postava*,¹²⁵ *děj*,¹²⁶ *dějště*, jež jsou obdobou

125 „Postava je konstituována v díle z těchto významových komplexů: ze souboru významů v autorské řeči, které ji charakterizují nebo vypovídají o její činnosti; z přímých, nepřímých, polopřímých řečí, vnitřních monologů apod., které jsou jí připisovány, a z těchž promluvočných útvarů připisovaných jiným postavám, pokud se jí týkají; ze souboru významů výpovědí v autorské řeči, které označují důsledky skutků postavy pro osudy ostatních postav a zobrazeného prostředí“ (ČERVENKA 1992: 96).

126 Děj má, podle Červenky, ve významové výstavbě literárního díla důležité úlohy: 1. je jedním z hlavních prostředků, které organizují jednotu díla; 2. působí při konstituci postav a jejich vztahů; 3. je prostředkem uměleckého zpředmětnění filozoficko-etických koncepcí hybných

reálných obsahů našich zkušeností, jako je předmět, lidská bytost, série událostí, prostředí. Takovou klasifikaci jistě nelze podceňovat, neboť vnímání i tvorba literárního díla na pozadí těchto zkušenostních obsahů skutečně probíhá. Sémiotická analýza však nesmí zanedbat skutečnost, že se významové celistvosti vytvářejí v díle i na jiném podkladě, než je tato paralela s mimoliterárním světem, a že se na nich účastní [...] významové elementy, které mimo literaturu a jazyk nemají přímé obdoby“ (ČERVENKA 1992: 77; kurziva B. F.). Vidíme, že Červenka de facto mluví o třech tradičně strukturalistických elementech narativního literárního díla (vzpomeňme na Vodičkovy postavy, děje a vnější světy), které se fundamentálním způsobem podílejí zvláště na významové výstavbě tematické: „Začlenění tematického celku nižšího řádu do významové výstavby díla se realizuje především prostřednictvím kontextu, tj. prostřednictvím vyšších významových celků, které spoluvytváří – postav, děje, zobrazeného prostředí“ (96). Červenka věnuje těmto třem narativním elementům nemalou část své teoretické pozornosti – samozřejmě opět v intencích své práce, tedy v souvislostech s významovou výstavbou literárního díla a s jeho znakovou podstatou: „Připojíme-li k postavám a ději ještě dějiště či zobrazené prostředí [...], máme pohromadě všechny významové komplexy, jež ve svém souhrnu vytvářejí předmětný svět literárního díla. Jako vhodné označení tohoto souboru významových komplexů přijímáme dnes široce užívaný pojem fikce [...] Jak vyplývá z termínů jako ‚zobrazení‘, ‚reprezentativnost‘ nebo ‚analogie‘, jež jsou zřejmě k postižení literární fikce nezbytné, mají dílčí významové komplexy postavy, děje atd. povahu znaků ikonických; míní se tím jen některé, nikoli nejdůležitější rysy ve vnitřním okruhu znaku [...], především však ikonický vztah mezi sférou označovaného v díle a skutečností mimoliterární“ (100–103). Vidíme, že na základě předpokládané ikonicity literárních děl jakožto znaků Červenka přiřazuje významové koreláty jisté úrovně narativního díla jejich protějšků světa předmětného – spojovány jsou přitom na základě lidské konceptualizace světa, reálného či literárního.

Na počátku úvah o Červenkově systému jsme konstatovali, že ztotožňuje *význam* literárního díla s pojmem *osobnosti*; nyní se dostáváme k samotné definici významu – ten jakožto referent dle Červenky leží mimo literární dílo samo: „Významem, označovaným, „signifié“ literárního díla jako celistvého znaku je osobnost [...] Ve srovnání s osobností jako původcem řady děl v dlouhém časovém úseku označuje jednotlivé literární dílo osobnost v určitém konkrétním okamžiku společenského i individuálního vývoje. Stylistické prostředky v nejširším smyslu slova vypovídají o mluvčím, který ze souboru všech možných vybral právě je, a tím demonstroval své individuální preference“ (ČERVENKA 1992: 135); nezbyvá než dodat, že podobnou proceduru výběru nacházíme i na druhém konci komunikačního řetězce – díky výběru čtenářově je referent díla (osobnost) odkrýván, a slouží tak (nebo alespoň může sloužit) jako korelativ mezi čtenářem a jeho světem, jako „lidské vědomí, jež mohlo dané významové komplexy v daných vztazích koncipovat a uskutečnit“ (136).

činitelů lidského osudu; 4. stylizovaně zobrazuje reálné společenské procesy a události (viz zvl. ČERVENKA 1992: 99–100).

Červenka k popisu významové výstavby a významového fungování literárního díla nabízí jasně a přehledně koncipovaný systém, který je, skrze pojem *osobnosti*, pevně zakotven ve funkci vztahu literatury a lidské existence – díky zakódované „osobnosti“ lze nahlédnout význam literárního díla. Tento axiom je zřejmým důsledkem strukturálně estetických úvah Pražské školy, respektive je rozpracovává. Ovšem Červenka, jako nemnozí jiní, se u tohoto konstatování cudně zastavuje – zkoumání způsobu, jakým literatura funguje jako zprostředkovatel lidského vztahu ke světu a jeho zaujímání, jakým se samotný význam čtenářovým aktem utváří, sahá za hranice literární teorie: „O tomto procesu, který může být situován jedině do vnímatelova vědomí, víme stále velice málo“ (ČERVENKA 1996 /1978/: 19).