

Dva proudy v myšlení Romana Jakobsona

HERTA SCHMID, Institut für Slavistik Univerzity v Postupimi, Německo

Recepte díla Romana Jakobsona je dosud převážně v zajetí jeho lingvistického, racionalistického funkcionalismu. Již ruský formalismus, jež Jakobson před svou emigrací do Prahy spoluutvářel, byl v lingvistice i literární vědě orientován funkcionalisticky. Pražský lingvistický kroužek, k jehož zakládajícím členům v roce 1926 náležel, ve funkcionálním myšlení pokračoval. Charakteristický pro tento způsob myšlení je „model prostředku a cíle“¹, který nahrazoval starší model příčiny a následku, jenž v duchovních vědách převládal až do přelomu století a jenž byl nyní odmítán jako spekulativní a logicky nečistý. Lze to odvodit z Aristotelovy úvahy, podle níž z daného účinku nikdy nelze zpětně usuzovat na jednoznačnou příčinu. Na Aristotela se odvolává i spojení funkcionalismu s teleologií, které bylo pro Jakobsona zvláště relevantní.² Teleologie připouští k dosažení určitého cíle vždy více prostředků, mezi nimiž je třeba provést výběr. Zde se ohlašuje problém vztahu mezi cílem funkce, formou a materiálem, jímž se forma usku- tečňuje, který byl pro Jakobsonovu lingvistiku i poetiku svízelný.

Polemika proti kauzálnímu zkoumání starší vědy vyrůstala z úsilí o metodologickou čistotu a objektivitu a spadalo do ní i vymezení disciplíny vůči jiným oborům, vzdálenějším i sousedním. Vyproštění literární vědy z pout sociologie, filozofie, psychologie nebo také náboženství bylo již v intencích vůdčích formalistů jako Jurije Tyňanova, Viktora Šklovského, Borise Tomaševského a Borise Ejchenbauma a pokračovalo v Praze prací Jana Mukařovského. Pokud jde o vědeckou čistotu a nahrazení příčinného bádání zkoumáním zaměřeným k cíli, je důležitý článek z roku 1925, jenž se obrací k československé umělecké skupině poetistů. V *Konci básnického umprumáctví a živnostnictví* radí Jakobson poetistům, aby – jestliže chtějí dosáhnout teoreticky proklamovanou autonomii poezie – rozbili význam a referenci jazyka a obrátili se k „zaumné řeči“ (transmentální jazyk) a etymologii, což implikuje redukci jazykových znaků na zvukovou rovinu a vnitřní formu.³ Obě redukce slouží cílové orientaci estetické funkce, která v básnickém sdělení ruší praktické cíle.⁴ Spor mezi kauzalizmem a teleologismem převádí Jakobson na prosté formule „proč“ a „nač“. Pátrání po „proč“ zavedlo jazykovědu druhé poloviny 19. století do slepé uličky. Estetické „nač“ obhazuje především pojetí poezie S. K. Neumanna, podle něhož má literatura sloužit potřebám proletariátu. Vědecký impetus vystupuje zřetelně v Jakobsonově ujištění, že vě-

¹ Srov. Roman Jakobson 1988 (1963).

² Aristoteles (1978) rozlišuje mezi různými druhy příčinnosti. V oblasti akcidentálního (věci) nelze ře- třez příčin jednoznačně rekonstruovat. Příčinnost zaměřená k cíli byla pro něj spolehlivější. Mezi rus- kými filozofy se spojením teleologie s aristotelovskou entelechií zabýval Gustav Špet (1914). Srov. též Herta Schmid 1993; 1996. K Jakobsonově pojmu teleologie srov. mj. táž 1988 (1975). Filozofický přehled odluky od kauzálního myšlení podává Elmar Holenstein 1984.

³ Učení o vnější a vnitřní formě jazyka, jak je koncipoval Wilhem von Humboldt, propagoval v Rusku A. A. Potebňa. Špet a ruští formalisté se Potebňou intenzivně a kriticky zabývali. K tomuto srov. Herta Schmid 1982.

⁴ K Jakobsonovu pojmu tehdy ještě „estetické“ funkce (později preferuje výraz „poetická funkce“) srov. táž 1972 (1921).

decká analýza získá v „zaumu“ a v etymologii „železobetonový základ“⁵. Toto halasné tvrzení ovšem vzbuzuje pochybnosti, neboť od negace referenční funkce v poezii se Jakobson sám později distancoval⁶ a etymologizování básníků, kteří nejsou jazykovědci, často jak známo končí v lidové etymologii a mytologii.

Také ve věci přísného vymezení jednotlivých disciplín vzbuzuje Jakobson pochybnosti. Svědčí o tom dvě stati. Proslavená stať *Co je poezie?* (1933-34) pokračuje na jedné straně v představě autonomie poezie, zdůvodňuje estetickou funkci, na druhé straně se do ní plíživě vrací biografismus, jež ruští formalisté v literární vědě stigmatizovali.⁷ Poezie českého romantika Karla Hynka Máchy se podle Jakobsona rozděluje do dvou oblastí, deníkových záznamů, z cenzurních důvodů neuveřejněných, a cenzurně přijatelnou uveřejněnou poezií. V obou tvůrčích odvětvích zpracoval Mácha osobní zkušenosti. Jednak tu Jakobson sugeruje genetický výklad poezie, jenž se spojuje s monokausalitou, na druhé straně přichází zkratka i vymezení poetických prostředků, jež jsou zvoleny k dosažení funkčního estetického cíle: namísto „zaumu“ a etymologie nyní Jakobson doporučuje postup deformace jakéhokoli druhu. Sama deformace ovšem nestačí k tomu, aby zajistila estetickou funkci, spíše k ní musí přistoupit – jak už zdůraznil Jurij Tyňanov – pozitivní princip „konstruktivního faktoru“, který se stane poetickou dominantou díla. Je zřejmé, že z nedocení korelace mezi deformací a konstrukcí vyplývá, proč mohl Jakobson považovat za poezii i Máchův deník.⁸

Další krok k psychologii učinil Jakobson ve stati z roku 1935 *Poznámky k dílu Erbenovu*. Pro srovnání obou romantiků Erben a Máchy zde volí psychologické kritérium. Oba básníci reagovali na tutéž situaci sociálního a politického útlaku zcela odlišně. Erben si podle Jakobsona z oportunismu vybral fylogenetický, mytopoetický fatalismus, Mácha naproti tomu vytvořil ontogenetický kosmopolitismus, který se spojil se skrývaným revolucionářstvím. Stejně jako Jakobson přisoudil i Jan Mukařovský oběma hlavním reprezentantům českého romantismu v *Torzu a tajemství Máchova díla* fatalismus a maskovaný titanismus, přesto však odmítá psychologické pojmy fylogeneze a ontogeneze a vytýká Jakobsonovi překročení hranic mezi literární vědou a psychologií.⁹ Pro psychologii obecně je příznačné právě kauzální vysvětlování.

⁵ Srov. Jakobson 1995 (1925), s. 566. Železobeton si oblíbil i polský avantgardní spisovatel a filozof Stanisław Ignacy Witkiewicz, ovšem v kompozici svých dramát. Ve filozofii zastává kontinuitu metafyziky, kterou chtěl v Praze Jan Mukařovský z estetiky odstranit. K Mukařovského stanovisku k tomu srov. zejm. týž 1966 (nepřesně datováno, počátek čtyřicátých let), kde se probírá i proměna kauzálního vědeckého myšlení v myšlení cílové.

⁶ V *Lingvistic a poetice* (uveřejněno 1960, napsáno 1958) Jakobson systematicky rehabilituje obsah tím, že Bühlerovo „zobrazení“, jež označuje jazykově pojmovou a předmětnou funkci, integruje do svého modelu. Existují tři označení této funkce: „referenční“, „denotativní“, „kognitivní“.

⁷ Srov. k tomu zvl. Jurij Tyňanov 1969 (1924; 1927). Srov. též kousavý pamflet Borise Ejchenbauma 1969 (1929), který se obrací proti tomu, jak v minulosti i v přítomnosti literární věda sloužila sousedním oborům. Pro tehdejší současnost konstatuje službu aplikované publicistice, k čemuž dnes opět najdeme četné paralely.

⁸ Novější posouzení Máchových deníkových zápisků srov. Mojmir Grygar 2000, jenž se tu vyrovnává i s Mukařovského stanoviskem.

⁹ Přesnější hodnocení in Herta Schmid 2000.

Čtvrtá stať, která je významná pro posouzení Jakobsonova stanoviska ke genetickému kauzalizmu a vědecké přísnosti, je *Socha v symbolice Puškinově*, dosud v bádání málo připomínaná, vydaná roku 1937 ve *Slovu a slovesnosti*, orgánu Pražského lingvistického kroužku.¹⁰ Pro nás je tato studie o básníkovi významná ve dvojím smyslu. Jednak zde Jakobson, který rozlišuje mezi „vulgárním biografismem“ a právě tak vulgárním „antibiografismem“¹¹, zaujímá přímo bojové stanovisko za začlenění biografismu do poetiky. V dialozích mezi Romanem Jakobsonem a Krystynou Pomorskou z roku 1980, jež jsou facitem jeho životního díla, zmiňuje Jakobson právě tuto stať – vedle svých analýz Majakovského z třicátých let – jako snahu rehabilitovat smysluplné zkoumání biografie.¹² S programovým biografismem souzní i mytopoetika: podle Jakobsona Puškin v letech vzniku tří děl, soustředěných kolem motivu sochy (1829-1834), vytvořil „básnickou mytologii“, jejíž pomocí se pokoušel zvládnout problémy, které byly spojené s tím, že se ucházel o Natalii Gončarovovou. Pouze v této době využíval Puškin ve svém díle motiv sochy. Tato tři díla jsou malá tragédie *Kamenný host*, poema *Měděný jezdec* a *Pohádka o zlatém kohoutku*. Jakobson považuje – oproti názorům tehdejších badatelů – sochu, jež je vždy uvedena v titulu, za hrdinu, ne však za lidského protagonistu (Don Juan v *Kameném hostu*, Evžen v *Měděném jezdcu*, car Dadon v *Pohádce o zlatém kohoutku*). Podle Jakobsona mytologická motivika soch v ruské poezii pokračuje u Alexandra Bloka, Viktora Chlebnikova a Vladimíra Majakovského. Mýtus Jakobson nezačal zkoumat až ve svých studiích o Máchovi, Erbenovi, Puškinovi a Majakovském ve třicátých letech.¹³ Spíše byly už na samém počátku jeho akademické dráhy, neboť již v roce 1915 zkoumal z pověření nově založeného Moskevského lingvistického kroužku, společně s P. Bogatyrevem (jenž pak stejně jako Jakobson emigroval do Prahy a jako etnolog se stal členem *Pražského lingvistického kroužku*) a N. F. Jakovlevem, živý folklor, který ještě existoval v okolí Moskvy a k němuž patřily archaické rituály a zvyky.¹⁴ Biografie, psychologie a mytologie, to jsou tedy tři oblasti, hraničící s lingvistikou a poetikou, v nichž Jakobson překračuje hranice oboru. Tím se ovšem jeho reprezentativní role v pražském literárněvědném strukturalismu stává spornou. Ve stati *Co je poezie?* se Jakobson zmínil vedle Šklovského, Tyňanova a sama sebe také o Janu Mukařovském jako o kongeniálním mysliteli estetického funkcionalismu.¹⁵ Opatrná, kritická distance k Jakobsonovu psy-

¹⁰ Stať záslužně otiskl Miroslav Červenka ve svazku Roman Jakobson, *Poetická funkce*, 1995, s. 579-621. Jedním z mála zásadních hodnocení Jakobsonovy stati je Savely Senderovich 1980.

¹¹ R. Jakobson 1995 (1937), s. 578.

¹² Srov. k tomu kapitulu *Životopis básníka, poezie a mýtus*, in R. Jakobson/K. Pomorska 1980, s. 133-146. Zde se rekapituluje stať o Puškinovi. Elmar Holenstein 1975, zvl. s. 120-121, přesně analyzuje roli psychologismu v Husserlově fenomenologii a v Pražské škole, přičemž upozorňuje na Jakobsonovo postavení v tomto směru. Šlo mu (jako Husserlovi) o „přiměřenou formu“, jež by respektovala „zůstávající psychologické otázky“ (s. 121). Pojmy fylo- a ontogeneze, jež se u Jakobsona vracejí, zde Holenstein rovněž uvádí do jejich vědeckého a historického kontextu.

¹³ Přehled o folkloristických studiích, zpracovaných a uveřejněných především s P. Bogatyrevem, podává Jakobson 1988 (1966); viz též 2. kap. in Jakobson/Pomorska 1980, s. 17-22, český překlad 1993, s. 17 an.

¹⁴ Srov. k tomu v pozn. 12 uvedený příspěvek *Životopis básníka, poezie a mýtus*.

¹⁵ Srov. Jakobson 1995 (1933-34), zvl. s. 32.

chologismu ze strany Mukařovského byla ovšem viditelná již ve zmíněné stati *Torzo a tajemství Máchova díla*. Přitom však diskrepance mezi oběma příslušníky *Pražské školy* sahá hlouběji. Její důkazy spatřuji především v Jakobsonově pojmu symbolu, který aplikuje v motivu sochy. Zde je také druhý důvod, proč je ona studie tak závažná.

Dále se budu zabývat rozdíly mezi strukturalismem Romana Jakobsona a Jana Mukařovského. Cílem bude vymezit v Jakobsonově myšlení dvě linie, z nichž jedna se kryje s Mukařovským a druhá se od něho odklání. Souhlasnou linií je teleologický funkcionalismus, zvláště přesvědčení o autonomní funkci jako bytostném určení umění. K ní náleží hledání sémiotiky umění a uměleckých druhů, tedy hledání estetické funkce příslušných estetických znaků. Odklánějící se, druhou Jakobsonovu linii tvoří mytologismus, k němuž se přidružuje vlastní funkce, kterou Jakobson označuje jako „magickou“. Této linii dosavadní jakobsonovské zkoumání věnovalo jen málo pozornosti.¹⁶ Vlastní problém není v tom, že se Jakobson zajímal o magii a mýtus jako takové, protože se jimi zabýval i Mukařovský, a to – pokud jde o tzv. „magicko-religiózní funkci“ a její specifickou znakovost – fundamentálním způsobem.¹⁷ Problematický je spíše podružný, marginalizující způsob, jakým Jakobson mýtus a magii probírá. Asi právě to způsobilo, že tato oblast myšlení téměř nenašla rezonanci ve vědeckém ohlasu Jakobsonova díla. Dále budeme sledovat Jakobsonův pojem symbolu, který vychází z Puškina, v souvislosti s magií a znakem. Posléze budeme analyzovat aspekty Jakobsonova funkcionalismu, jeho sémiotiky a jejich skryté kontury, které zakreslují linii protikladnou vědeckému racionalismu Mukařovského.

1. Jakobsonův koncept symbolu v *Soše v symbolice Puškinově*

V analýze tří Puškinových děl Jakobson programově spojuje básnickou symboliku s „básnickou mytologií“. Jí pak rozumí takovou poetickou obraznost, která má motivaci v autorově osobním životě, tj. v jeho liaison s Natalií Gončarovovou. Puškin podle Jakobsona v trojí variaci opakující se konstelace vyjádřil svou vlastní touhu po klidu po boku ženy, po spořádaných sociálních poměrech, ale také svou úzkost. K tomu patří mužský protagonista – Don Juan, Evžen, car Dadon –, vytoužená žena – Doňa Anna, Paraša, cařice sousedního království – a také socha, jež se staví mezi muže a ženu a způsobí mužův zánik: nadživotní mramorový komturův portrét na jeho hrobu, Falconetův bronzový jezdecký portrét Petra Velikého a malý zlatý kohoutek starého kastráta a hvězdáře. Hledání konstantního a variabilního je v souladu s lingvistickým i literárněvědným strukturalismem, čemuž odpovídá uveřejnění v časopise *Slovo a slovesnost*.

V rámci opakující se konstelace je to vizuální obraz sochy, jenž se stává nositelem symboliky. Jakobsonovo pojetí symbolu prozrazuje dvojí religiozní složku. To vyplývá ze strukturální analýzy symbolu. Symbol se konstituuje ze tří znakových termínů a ze

¹⁶ Srov. ovšem pozn. 10 (výše).

¹⁷ Tak ve studii *Místo estetické funkce mezi ostatními*, in Jan Mukařovský 1966 (1942). Srov. k tomu též Herta Schmid, *Der Funktionalismus in der Literaturtheorie der Prager Schule – Roman Jakobson und Jan Mukařovský* (v tisku).

specifických vztahů mezi nimi. Materiální obraz sochy je signifikantem pro obřazený signifikát, signifikát sám obřází denotát. Specifičnost spočívá jednak v tom, že signifikant a signifikát se vztahují k sobě navzájem ve formě poetického tropu – sochy komtura a Petra Velikého, jež zobrazují lidi v nadřivotní velikosti, jsou spojeny se zobrazeným metaforickým vztahem podobnosti, maličky kohout se váže logickou strukturou vlastníka (kastrát) a majetku (kohout) metonymicky s jednající postavou. Vztah mezi signifikátem a denotátem je realizovaný, mytický tropus: nadřivotná entita, označovaná jako „modla“ (kumir) a „démon“, v predikativních výpovědích obřustá dějovými událostmi pohybu a smrti, takže vznikají mytémy, které vplývají do epického, narativního děje (sochy, jež se začnou pohybovat, vždy usmrcují lidské protagonisty Dona Juana, Evžena a cara Dadona).¹⁸ První religiozní dimenze symbolu tak spočívá v mytologicko-religiozní interpretaci denotátu.

Druhá religiozní dimenze se týká materiálního signifikantu. V této souvislosti Jakobson poukazuje na spor o obrazy v dějinách církve. Ruská ortodoxie nepřipouštěla ve svých kostelích trojdimenzionální sochařská umělecká díla, neboť ta jsou prý zatížena pohanským kultem démonů. Neuvádí přitom expressis verbis skutečnost, že ortodoxní církev nesouhlasila s hnutím obrazoborectví, jež se obracelo proti dvoudimenzionálním malbám, mnohem spíše trvala na ikonách jako nutné součásti vlastního kultu.¹⁹ V ikoně je inkarnována božská, transcendentní entita, materiál ikon (dřevo), jejich barva a pojící materiál (pozlátka a barvy ředěné vajíčkem), stejně jako technika nanášení barev byly předepsány podle přísných zákonů, každá odchylka od předpisu se považovala za hříšnou, za zlou magii. Pojem „zlé magie“ používá Jakobson ve vztahu k badateli v oboru mytologie Johnu Frazerovi, který rozlišoval mezi imitativní a kontagiozní (infekční) magií. Oba tyto typy magie uvádí Jakobson do souvislosti s tropy metafor a metonymií, které vcházejí do symbolické struktury soch. V konečném důsledku vzniká z Jakobsonových úvah symbolická struktura s kruhovou motivací termínů: materiální signifikant sochy je motivován „zlou magií“, ten sám motivuje „zlé“, démonické stvoření denotované transcendentní bytostí, jež může zase interpretovat metaforicky, případně metonymicky zobrazeného člověka jakožto nositele entity, jež přináší démonickou zkázu.

Ještě jeden Jakobsonův výrok k Puškinově symbolické struktuře se mi zdá důležitý. Konstatuje zde techniku znakové transpozice: vizuální obraz sochy je v jazyce verše oněch tří děl převeden do jazykových znaků, takže vzniká „znak znaku“ nebo „obraz obrazu“. Transpozicí se podle Jakobsona zvýrazňují jinak latentní antinomie prvního znaku. Přitom jde o dva páry antinomií: sochu vyznačují dvojice vlastností nepohyblivý vs. pohyblivý a neživý vs. živý. Oba póly dvojic, které se logicky a ontologicky vylučují, jsou postaveny v jednotlivých fázích děje všech tří děl vedle sebe jako stejně platné.

¹⁸ Pojmeme protagonistu nemusí být nezbytně myšlen pozitivní hrdina. Car Dadon se u Puškina vyznačuje negativními aspekty, Don Juan je zobrazen jako velmi rozporný charakter. K tomu srov. Herta Schmid, *Lüge und Wahrheit in Puškins kleinen Tragödien* (v tisku), kde je jako Juanovo umění lži analyzováno zneužívání slova a nerozumění ve vztahu k umění. Dále v rozporném charakteru Donu Juana zdůrazňují (vedle Evžena z Puškinova *Měděného jezdce*) i pozitivní rysy.

¹⁹ Srov. k tomu Pavel A. Florenskij 1994; srov. též Norbert Kuchinke 1984. Tato populární monografie zdůrazňuje ve víře ruského lidu i ikony archaičnost a magičnost. Florenskij zavádí důležitý pojem materiální příčina, který v dalším textu používám jako kruhová příčina.

Socha je nejprve nepohyblivá a neživá, potom pohyblivá a oživlá. Jakobson v této souvislosti tvrdí, že antinomie jsou „základem veškerého znakového světa“²⁰. Tím vzniká dojem, že svět vůbec, pokud je pro lidské vědomí konstruován znakově, je antinomický, tj. logicky rozporný. Vzniká tak otázka po vlastním Jakobsonově pojetí světa: je svět „o sobě“ znakový a tedy antinomický, nebo je to svět „pro nás“, ježž máme znakově strukturovat?²¹ Myšlení v dialektických antonomiích, kdy výraz dialektika znamená ontologizaci antinomií, je příznačné pro náboženské stanovisko ruské ortodoxie.²² Jakobsonovým vlastním vztahem k ortodoxní církvi jeho rodné země se zde nechceme ani nemůžeme zabývat. Snad pro něj platí totéž, co tvrdí v *Soše v symbolice Puškinově* o „ateistickém“, ale „pověřivém“ Puškinovi. Ten byl podle Jakobsona infikován ruskou kulturní tradicí a démonologickými představami.²³

Jakobsonova analýza tří Puškinových děl, která činí z titulních postav namísto lidských protagonistů magicko symbolické hrdiny a z jejich autora spolunositele démonologické ruské kulturní tradice, je zpochybnitelná. Podle Jakobsona jde o díla, jež v rovině děje předvádějí pomstu oživlé sochy, vedoucí ke smrti lidí, jako odplatu za jejich opovážlivou výzvu. Pokud však vycházíme z kulturněhistorických úvah Wilhelma Wundta, potom by mohl být hrdinou děl ryze lidský vyzyvatel a jeho čin by se mohl stát východiškem heroického jednání, které by bylo centrem děje.

Podle Wundta probíhalo vymaňování se naší kultury z počátečního magicko-náboženského obrazu světa vývojově ve dvou rovinách. Jednak v rámci umění se výtvarná umění odpoutala od magicko-náboženských jevů, jež je doprovázely, a za druhé v rámci kulturních norem sociálního chování se proměňovaly etické a právní vzorce. Zde se přenášely démonické a božské motivy do světské oblasti, přičemž se jejich posvátnost sice vytrácela, ale ponechávaly si svou vázající, autoritativní sílu. Zvlášť zřetelná byla tato transpozice ve vývoji právních symbolů.²⁴

²⁰ Přesné Jakobsonovo vyjádření 1995 (1937) zní: „nutným, nezbytným základem veškerého znakového světa“, s. 594.

²¹ Srov. rozlišení mezi „an sich“ a „für sich“ u E. Holensteina 1975, s. 129. Z tohoto rozlišení je zřetelné, že v dialektice dochází k ontologizaci logicky exkluzivních opozic.

²² Viz k tomu P. A. Florenskij 1994, zvl. kap. „Ikonomas“, s. 37-153. Zde Florenskij probírá vztahy mezi různými sférami bytí, v nichž se antinomie odehrávají. Co je v jedné sféře logicky rozporné, může platit ve vztazích jednotlivých sfér. Pojem dialektiky vymezuje zřetelně Florenskij 1991. Zejména v kap. *Bilance*, s. 209-222, kde se zabývá vztahem mezi dialektikou a symbolikou. Symboly nejsou pro něho konvenční, ale existují objektivně. Obec, která utváří kulturu, je jejich subjektivním nositelem. Podobné názvy najdeme u Jakobsona, třeba když ve stati *Socha v symbolice Puškinově* vykládá Puškinovy symboly ne ve vztahu k individualitě básníka, ale ke kolektivně tradované kultuře.

²³ Jakobson 1995 (1937) staví Puškina do jedné řady s „kacířem“ Blokem a Majakovského „protináboženskou poezií“. „...ruští básníci vyrostli ve světě pravoslavných návyků a jejich dílo je bezděky prosáknuto symbolikou východní církve“, s. 603; zdůraznil R. Jakobson. Holenstein staví Jakobsona sama do tradice tzv. ruské ideologie, k níž mj. náleží přesvědčení, že poezie je nejdokonalejší formou řeči. Holenstein se jen okrajově zabývá religiozními a magickými prvky v Jakobsonově teorii jazyka a básnictví. To je ovšem třeba také počítat k „ruské ideologii“. Jakobson sám se nehlasí k žádné ideologii; zajímavé je, že americkému behaviorismu vytýká ideologii, jež je mu prý cizí (in Jakobson/Pomorska, 1980, kap. V, s. 46, česky 1993, s. 36-37).

²⁴ Srov. Wilhelm Wundt 1920, zvl. kap. *Prostory kultury*, s. 180-231.

Sochy komtura, jenž za života zastával ve společnosti mocné postavení, a cara Petra Velikého, jež se tyčí do nadživotní velikosti, lze pak pojímat jako heroicky stylizované produkty sekularizovaných dějin umění, které vyžadují autoritu, ale slouží představitelům mravů a státu k účelům zcela neposvátným. Zlatý kohout, který je v Puškinově poémě umístěn na špičku kostelní věže, jako strážce hranic proti nepřátelům, ztělesňuje tuto službu, již představitelé posvátného vykonávají pro stát.²⁵ Výzva Dona Juana, případně Evžena, adresovaná mramorové soše a jezdeckému portrétu by nebyly jen trestuhodnou opovázlivostí, spíše revoltou proti zneužívání mravního práva a státní moci ze strany jejich představitelů. Komtur totiž vyžaduje od své ženy, Doni Anny, věrnost až za smrt, chce být tedy jejím majetníkem, a Petr Veliký způsobil svým násilným budováním hlavního města Petěrburgu v bažinách Něvy katastrofu, při níž je město zaplaveno a při níž ztrácí Evžen nevěstu. Kohout je zase předmětem smlouvy mezi carem Dadonem a kastrátem, podle níž za kohouta, ochraňujícího stát, car kastrátovi slibuje, že mu po záchraně země splní jeho první, libovolné přání. Svůj slib car poruší tím, že kastrátovi vyčiní a zabije jej, a stane se tak narušitelem práva a vrahem, za což jej kohout, v metonymickém zastoupení zavražděného, potrestá smrtí. Zjistným motivem carova porušení práva je touha po ženě, carevně sousední říše, která je přitom nepřítelem státu, neboť Dadonovu říši opakovaně ničí válkou.²⁶ Při takovém pohledu na tři Puškinova díla nedochází jen k posunutí hrdinů, rovněž symbolika motivu sochy se dostává – vzhledem k autorově kritice společnosti a státu – do kategorie poetické masky. Namísto obrazu autora, spoutaného mýty a pověrami, jenž z Puškina činí dobového druhu „oportunistického“, fatalistického Karla Jaromíra Erbena, by vznikl zcela jiný obraz a Puškin by se spíše ocitl vedle „skrytého revolucionáře“ Máchy.²⁷

²⁵ Podle Florenského je závažným materiálem základu ikon zlato (není vnímáno jako barva), které je součástí slunečního svitu a součástí Boha. Ostatní rudy patří do okrsku démonického a jsou zakázány. Vlastní barvy ikony prostřednictvím odlesků světla mají podíl na zlatu, přičemž má opět každá barva pevné významy. Dokonce i lití barev je religiozně motivováno.

²⁶ Kastrace jako charakteristika hvězdáře tak získává ryze politickou motivaci: kastrát chce carevnu nikoliv jako Dadon z erotické touhy, ale zřejmě z týchž politických důvodů, které jej zřejmě už přiměly k vydání strážního kohouta. Dadon naproti tomu přiváží cařici, nepřítele státu, kvůli níž se už oba jeho synové zabili, přímo do centra říše, ohrožuje tedy říši zevnitř. Kastrát se stává ochráncem národa před jeho vlastním ochráncem (carem Dadonem). Zlato materiálu zde má (jinak je tomu u zlata ve *Skoupém rytíři* nebo v *Rusince*) pozitivní základní význam. Tento význam, vycházející ze sféry politiky, odporuje ortodoxnímu učení o materiálu a symbolech – ortodoxie se podle Florenského vůbec neplete do politických a společenských záležitostí. Přísluší jí jen religiozní kult a metafyzická dimenze.

²⁷ In Jakobov/Pomorska 1980, s. 141-142, tvrdí Jakobson: „On ne pourra nier qu'il y a, par exemple, quelque lien entre l'époque où Pouschkine et le Pétersbourg officiel cherchaient un *modus vivendi*, et le mythe pouchkinién du châtiement de la statue.“ (zdůraznil R. Jakobson), „... např. nelze pochybovat, že existují spojovací články mezi obdobím Puškinových pokusů sžít se s nikolajevským Petrohradem a básnickovým mýtem o treťajací soše.“ (české vyd., s. 109) Zvláště v *Pohádce o zlatém kohoutku*, v níž kohoutek, který se mstí za kastráta, zabíjí křivopřísežného a zrádného cara, nemůže být o takovém druhu modu vivendi z Puškinovy strany řeč. V sérii malých tragédií, jež vznikaly především v letech 1830-1832, tedy v době, kdy Puškin hledal modus vivendi s vládou, je nepřehlédnutelná kritika státu a svévole panujících stavů. Poslední hra, napsaná v roce 1835, *Scény z rytířských časů*, končí povstáním kupcova syna France, podvedeného rytířem, bojem vedeným kosami a meči, který sice Franc a jeho sedláci prohrávají, z něhož však panující stav neodchází jako morální vítěz. Pohádkové

Jestliže jsme vypočetli Jakobsonovu analýzu jednání v Puškinových dílech pomocí Wundtových kulturněhistorických myšlenek, můžeme nyní pomocí dvou členů *Pražského lingvistického kroužku* pohlédnout kriticky na jeho výklad znaků a symbolů. Jindřich Honzl, divadelní teoretik pražského kroužku, zastával názor, že všechny divadelní znaky lze navzájem nahradit při uchování jejich funkce.²⁸ Znaky divadla nejsou proto motivovány materiálně a nejsou omezeny ve svých významových funkcích, jsou konvenční. Konvenční znaky označují Charles Sanders Peirce a Ferdinand de Saussure jako „symboly“, čímž pojem symbolu vyprošťují z tradiční sféry náboženství a metafyziky a situují jej do mezilidské sféry, komunikace nebo zvyku. Proti této neomezené zaměnitelnosti znaků se ohrazuje Jakobsonovo pojetí transpozice („znak znaku“²⁹), stejně jako výše zmíněná kruhovost jeho symbolického konceptu znaku, jenž v sobě obsahuje i sféru nábožensko-metafyzickou.

Naopak u Jana Mukařovského lze metafyzický pojem symbolu najít jen v omezené míře. Ve stati *Genetika smyslu v Máchově díle*, napsané v roce 1938, rozvrhuje strukturu symbolu, kde na první slovesný znak, nelomeně se integrující do textového kontextu, navazuje druhý, jenž je spojen jak s básnickou motivikou, tak se sítí vztahů poukazujících k transcendentnímu systému idejí. Slovesné znaky formují poetické konstrukční principy rytmické a zvukové, které postrádají jakoukoliv metafyzickou motivaci. Principem spojujícím první a druhé „patro“ symbolických znaků je básnické „sémantické gesto“, jež všechny vrstvy znaků činí izomorfními. Podle Mukařovského mají veškerá poetická díla takové svébytné sémantické gesto, které se sice vztahuje k náboženské nebo jiné ideologii nebo k biografii autora, ne však v podobě jednostranné, monokauzální motivace. Mohli bychom jít tak daleko a říci, že v oněch dvou letech po vydání Jakobsonovy stati o Puškinovi s ním Mukařovský vede interní polemiku proti biografismu, psychologizaci a mytologismu.

2. Postavení magické funkce v Jakobsonově systému funkcí

Ačkoli Roman Jakobson během svých dlouholetých výzkumů folkloru přišel ještě do styku s živou magickou praxí, jsou jeho výroky k „magické funkci“ vzácné. Jeden z básníků, kteří pro něj byli nejdůležitější, Viktor Chlebnikov, vložil rituály zaklínání

drama *Rusalka* opět staví do protikladu svévoli stavů a utopický stát rusalek, jenž jediný může nižším stavům zaručit spravedlnost. Modus vivendi s oporami státu se tak nedaří.

²⁸ Podle Honzla jsou významové funkce konstantní jen ve vztahu k dramatickému jednání, zatímco všechny divadelní prostředky, jež je vyjadřují, lze volně těmto funkcím přiřadit. Rozpory mezi významovou funkcí a vlastnostmi materiálních znaků slouží emocionálně estetickému vidění, které probíhá zároveň s rozuměním. Srov. k tomu mj. J. Honzl, *Hra a její proměny*, in: *týž* 1963, s. 43-71; *Pohyb divadelního znaku*, 1940.

²⁹ Petr Bogatyrev (1971) používá Jakobsonova označení znaku znaku, vtiskuje mu ale jinou interpretaci. Materiální motivaci znaku a jeho významu, jež je pro Jakobsona důležitá, se zde nezabývá (s. 146, pozn. 2), poukazuje jen na Jakobsonem zkoumanou transpozici znaku jednoho umění do jiného. Pro Bogatyreva je v sémiotice divadla relevantní dvojakost „znaku znaku“ a „znaku věci“. Ty druhé jsou znaky objektu, první uchopují některé momenty v označovaném objektu oklikou prostřednictvím znaků, jež jsou zvoleným momentům běžně přiřazované.

a zařikání do své transmentální, experimentální poezie, ovšem Jakobson v roce 1921 subsumoval tyto experimenty pod „estetickou funkci“. Šlo mu, stejně jako ruským formalistům, při průzkumu magického „zaumu“ o zákonitosti a objektivní techniky uměleckého literárního díla, ne o magii jako takovou.³⁰

Stať, která je v naší souvislosti důležitá, je *Lingvistika a poetika* uveřejněná roku 1960. V ní Jakobson rozvíjí šestifunkční komunikační model, jehož jednotlivé funkce jsou určeny vždy jednou ze složek, které komunikaci konstituují. Metoda, odvozující funkce jazyka ze složek řečového projevu, navazuje na Karla Bühlera, který vytýčil model jakožto organon se třemi funkcemi. Jakobson přejmenovává Bühlerovy funkce a přiřazuje k nim funkci fatickou, tj. zaměřenou na kontakt, metajazykovou, směřující ke kódu, a poetickou, zaměřenou na sdělení jako takové. Poetickou funkcí jako čtvrtou doplnil Bühlerovu triádu již Jan Mukařovský, sám ji však nazýval estetickou funkcí.³¹

Při diskusi o systému funkcí se Jakobson zmiňuje i o „magické funkci“. Integruje ji do Bühlerova triadického modelu, z něhož se prý dá „lehce odvodit“. Bühler vycházel ze vztahového systému osobních zájmen v jazyce, tedy já, ty a on – ona – ono, přičemž vztah ke třetí osobě dal vzniknout funkci zobrazující, vztah k „já“ mluvčího funkci expresivní a k „ty“ posluchače funkci apelativní. Magická funkce podle Jakobsona vzniká tehdy, jestliže se ze třetí osoby stává „ty“ adresáta, nehledě na to, zda je tato třetí osoba v komunikační situaci přítomna nebo zda je vůbec naživu.³² Magická funkce je v tomto smyslu přechýlením apelativní a zobrazovací funkce.

³⁰ Jakobson zdůrazňuje na Chlebnikovovi hledání univerzálního jazyka, který je možné rekonstruovat z jednotlivých písmen, jestliže se vyhneme významům etablovaného znakového jazyka. Podobné myšlenky lze najít u Florenského, který předpokládá ideografický znakový jazyk, nezávislý na jednotlivých národních jazycích, jenž je všem lidem srozumitelný. U Antonina Artauda je to hieroglyf; spisovný jazyk a spisovnou kulturu Artaud odsuzuje, protože se podle něho vzdělaly od posvátného. Pro Jakobsonovy rané i pozdější názory je významné, že i přesto, že je dědicem „ruské ideologie“, zasazuje se za dominanci estetické funkce v umění a literatuře. Srov. k tomu i jeho stať *Dominanta*, napsanou 1935, kterou v roce 1995 poprvé otiskl v plném znění Miroslav Červenka.

³¹ Viz Jan Mukařovský 1941 (1938). Zde také Mukařovský probírá vztah estetické funkce, jež sama o sobě není funkcí jazykovou, k řeči vůbec a ke třem vlastním (Bühlerovým) jazykovým funkcím. Podle Mukařovského přejímá estetická funkce všude tam, kde se objevuje jako protiklad praktických funkcí, jejich charakter. Jako dialektický (negující) protiklad ke třem praktickým Bühlerovým funkcím jazyka je pak rovněž jazykovou funkcí. Jakobson naproti tomu odvozuje estetickou/poetickou funkci ze „sdělení“ (message) jakožto jedné ze složek komunikativní situace (1960: *Lingvistika a poetika*) a to z ní činí původní jazykovou funkci. Chybí tu antropologický základ estetické funkce, jež Mukařovský (1942) rozvíjí. Ve statí *Dominanta* z roku 1935 estetickou funkci jako protipól zobrazení vůbec nezmiňuje a vytýčuje obecně jen tři funkce: referenční (zobrazení), expresivní a estetickou funkci. Bühler není přitom zmíněn. R. 1956 v *Metajazyku jako lingvistickém problému* (in Jakobson 1980a) s odkazem na Karla Bühlera rozvíjí funkční model se šesti funkcemi a funkcí magickou, jež k nim přistupuje a je od nich odvozená. Těžiště je tu v metajazykové funkci. Ta v projektu vytyčeném v *Lingvistice a poetice*, který je založen na teorii dvou os, ještě zcela chybí. Co Jakobsona s Mukařovským spojuje, je hledání objektivních zákonitostí poetické funkce jazyka. Mukařovský v tom smyslu stanovil v roce 1940 ve statí *O jazyce básnickém* tři zákony poetického utváření kontextu; Jakobson předkládá v *Lingvistice a poetice* zmíněný projekt. Jsou to velmi odlišná řešení téže otázky.

³² Srov. k tomu *Lingvistika a poetika* a *Metajazyk jako lingvistický problém*. Srov. též Ladislav Matejka 1980a. U Holensteina 1975, s. 152, se nachází důležitý odkaz na Jakobsonovu stať *Dva aspekty jazy-*

Cílem, k němuž míří stať *Lingvistika a poetika*, není magická, nýbrž estetická, jmenovitě „poetická“ funkce. Jakobson chce vymezit „místo poetické funkce mezi ostatními funkcemi jazyka“. Tento program vědomě či nevědomě obměňuje úvahy z jedné Mukařovského studie s názvem *Místo estetické funkce mezi ostatními* (1942). Mukařovský se tu nezabývá jazykovými, ale antropologickými funkcemi, které jsou zde čtyři: praktická funkce, religiózně-magická nebo také „symbolická“ funkce a estetická funkce. O jazykových funkcích se vyslovuje jinde; jak už řečeno připojuje ke třem Bühlerovým funkcím jako čtvrtou estetickou – jazyková magická funkce se u Mukařovského nevyskytuje.³³ U Jakobsona zase nenajdeme odkaz k antropologickému funkčnímu modelu; v rámci systému jazykových funkcí se ovšem nachází funkce magická, i když nemá primární statut. Ve srovnání s Mukařovského studií z roku 1942 je rovněž nápadné, že nedojde k ohlášené analýze znakové struktury magické funkce. Mukařovský naopak postavil magickou a estetickou funkci jakožto podstatně znakové proti oběma ostatním antropologickým funkcím, jež svou podstatou nejsou znakové, a analyticky srovnával odlišný způsob utváření znaku ve funkci magické a estetické.

Zdá se však, že v dialogích s Krystynou Pomorskou u Jakobsona přece jen zazní antropologické stanovisko. Když se ohlíží za svým bádáním, jež po celá desetiletí věnoval mýtu v literatuře a folkloru, pozvedává – bez použití vědeckých termínů jako je funkce či znak – mýtus a poezii na úroveň „elementárních sil“³⁴. Podle Jakobsona je obojí spojeno navzájem velmi úzce a existuje v kontradikčním vztahu. Liší se tím, spočívá v tom, že poezie směřuje k variaci, zatímco mýtus tihne k invariantnosti. Jakobson tak navazuje na hledání konstant a variant „básnické mytologie“, jak ji rozvrhl ve studii o motivu soch u Puškina.

Jakobson se v mezinárodní lingvistice proslavil svým vymezením fonologie jako disciplíny osvobozené z pout fonetiky. Jeho koncepce fonému jako spojujícího svazku distinktivních rysů má východisko v modelu binárních opozic. Rovněž mimo fonologii hledal specifické, různorodé vztahy opozic a přitom jej nejspíš provázelo dialektické myšlení, které – jak konstatuje jakobsonovský badatel Elmar Holenstein – je zakotveno v „ruské ideologii“.³⁵ Kontradikce je jistá negace jednoho pólu binární struktury pólem opačným, tato negace přitom umožňuje myšlenkově uchopit i pól negovaný.³⁶ Poezii tak

ka a dva typy afatických poruch (1965), významný pokus, který se snaží spojit vymezení dvou os s Frazerovým odlišením imitativní (metaforické) a kontagiozní či infekční (metonymické) magie. Na místo zobrazovací funkce (viz pozn. 31 výše) se tedy pro Jakobsona posouvá funkce magická, která plní úlohu antinomického protipólu funkce poetické.

³³ Jan Mukařovský 1941 (1938). Srov. též pozn. 31, výše.

³⁴ „(...) la poésie et le mythe sont deux forces étroitement liées entre elles et fortement contradictoires. Le rapport réciproque entre ces deux *forces élémentaires* réside en ce que la poésie est orientée vers la variation et le mythe vers l'invariance.“ Jakobson/Pomorska 1980, s. 145. (zdůraznila H. S.) V českém překladu: „(...) poezie a mýtus jsou dvě síly těsně navzájem spojené a ostře protikladné. Rozpor mezi oběma těmito *živly* je dán zaměřením poezie k variaci a mýtu naopak k invariantnosti.“ (Jakobson/Pomorska 1993, s. 111)

³⁵ Srov. E. Holenstein 1975, s. 56 a dále. Holenstein mluví na tomto místě o „ruské ideologické tradici“.

³⁶ Naproti tomu u pouhých kontrastů není opačný pól myšlenkově nezbytný, je jen věci asociativní zvyklostí nebo možností. Kontrastní binární páry jako jsou třeba lexémy nejsou ve všech jazycích stejně rozvinuté.

nelze pochopit bez pochopení mýtu, který je poezií negován, mýtus se stává univerzálií poezie. Takovou relevanci výzkumu mýtu u Jana Mukařovského zjistit nelze. Jelikož však magie a mýtus spolu navzájem úzce souvisí, je překvapující, že „magická funkce“ zaujímá v Jakobsonových úvahách o funkcích tak marginální postavení.³⁷

3. Magický znak u Jakobsona

Pokus o systemizaci Jakobsonovy představy o znaku, který je spojen s magickou funkcí, nás vede k tomuto zjištění: magická funkce činí z předmětnosti, vesměs věcné, entitu, která se dostává do kauzálního vztahu k jiné, osobnostní entitě; tento vztah způsobuje částečnou identifikaci. Operace spojené s první předmětností tak působí na druhou, přítomnou či nepřítomnou instanci osoby. Typická pro verbální operace jsou rituální zaklínání a zařikání. Vrátime-li se k příkladům ze tří Puškinových děl *Kamenný host*, *Měděný jezdec* a *Pohádka o zlatém kohoutku*, tak zjistíme u všech porušení ritu: Don Juan zve komturovu sochu na religiózně zatíženém místě, hřbitově, v přiměřené roli mnicha, jenž by byl k takové roli povolán, k světskému dostaveníčku v domě Doni Anny a vykazuje jí provokativně úlohu hlídače při plánovaném svedení Doni Anny. Evžen ve stavu šílenství ohrožuje jezdeckou sochu respektované osoby cara Petra nejprve verbálně a potom zdviženou pěstí. Car Dadon zase, rozběsněný vztekem, urazí posvátnou osobu hvězdáře a kastráta a zabije jej žezlem. Porušení pravidel ritu působí, že účinky magie se obracejí proti narušiteli, dochází k jeho smrti. V obou prvních případech je vzývaná osoba přítomna, ve třetím případně nepřítomna (kohoutek na špičce kostelní věže nahrazuje při aktu pomsty zabitého hvězdáře, slétne dolů a uklová cara k smrti). Síla magického působení se může tedy minout účinkem a ohrozit toho, kdo ji sám uvedl do pohybu. Magie se tak vyznačuje přísnými pravidly. Přísná pravidelnost se však týká také materiálnosti objektu, jenž se stává magickým znakem – jak jsme už konstatovali výše u sochařských a malířských děl v souvislosti náboženského sporu o obrazy.

Jedna Jakobsonova poznámka v *Soše v symbolice Puškinově* je důležitá z hlediska dimenze vědomí toho, kdo používá magické znaky. Znaky jako takové podle Jakobsona konstituují vnitřní dualismus mezi materiálním nositelem a významem. Porušením tohoto dualismu mizí i dualismus znaku a označovaného významu, znak sám se stává označovaným předmětem. Například u sochy to vede k tomu, že její „konvenční“ prostor se prostupuje s „reálným“, v důsledku toho rovněž dochází k přechodu ne-časové sochy do časového kontinua, což je předpokladem toho, že socha může jednat.³⁸ Magický znak tak

³⁷ Je to tím nápadnější, že dialog mezi Pomorskou a Jakobsonem (1980) takřka leitmotivicky protkává pojem „lingvistické mytologie“ (ta podle Pomorské vzniká tehdy, když mluvčí násilně užívá určité gramatické jazykové kategorie).

³⁸ Vnitřní strukturu mytologizovaných tropů se pokouší na příkladu povídek Bruna Schulze analyzovat také Artur Sandauer (1985). Pro něho je charakteristickým příznakem mytologizující symbolické techniky odvození predikátu z metaforicky pojmenovaného subjektu. Dimenze akcí jsou čas a prostor. Vzniká obecná otázka vymezení mytického časoprostoru u autora. Důležité jsou i způsoby kontaktu mezi reálným a mytickým časoprostorem. U Schulze jsou přechody člověka do mytického časoprostoru spojeny s transformacemi těla, jež však mohou být i zvrtné, mýtus a realita nejsou konotacemi smrti vs. života. U Puškina jsou tyto kontakty a přechody pro člověka smrtelné a nezvrtné.

v subjektivním modu vědomí uživatele není vůbec znakem, ale živoucí entitou, její materiální věcnost není pouhou mrtvou materií. Právě tato živá síla požaduje dodržování přísných pravidel, aby ochránila toho, kdo je používá. Jakobsonovo pojetí se do značné míry kryje s tím, co píše o magickém znaku Jan Mukařovský. Také Mukařovský předpokládá „živý“ vztah mezi magickým znakiem a označovaným objektem. Shoduje se také jejich pojetí, podle něhož v umění, kde vládne estetická funkce a estetický znak, je právě vědomí statutu znaku zvlášť intenzivní. Tím pak ale umělec ruší magický znak, předvádí jej jako takový v jasném vědomí. Umění by pak znamenalo zrušení magického ritu.

Jakobsonův zájem o všestranně motivovaný, přísně regulovaný magický znak se setkává s jeho hledáním pravidel estetické funkce a estetického znaku v umění. Zvláště zřetelné je intenzivní hledání svébytných pravidel umění ve stati *Lingvistika a poetika*, vystřídanější dřívější, jen negativní teze o deformaci ve stati *Co je poezie?* Jádrem jeho poetiky je v *Lingvistice a poetice* teze o jinakém způsobu užívání paradigmatické a syntagmatické osy jazyka v literatuře, v jehož důsledku je paradigmatický vztah podobnosti projektován do syntagmatického vztahu kontiguitu (soumeznosti). V tom Jakobson spatřuje, jak zdůrazňuje v rozhovoru s Krystynou Pomorskou, objektivní univerzálii básnického umění.³⁹ Tato teze o projekci se spojuje s jeho tezí o poetických tropech jakožto postupu básnického pojmenování a se zkoumáním paralelismu jako postupem jazyka verše a poetické gramatiky v tzv. „bezobrazové“ poezii.⁴⁰ Právě zde také vystupuje jasně i vědomí odlišnosti mýtu, magie a ritu od poezie. Jestliže ve folkloru, pokud se ztotožňuje s tradiční vírou, je paralelismus kanonicky nezbytný, v poetice zůstává latentní. Paralelismus náleží k „lingvistické mytologii“⁴¹ nebo, jak to formuloval Elmar Holenstein, k pouhé „dané podobnosti“⁴², nepodléhá tedy už nábožensko-metafyzické konvencionalitě estetických znaků. V oddělení poetiky i estetiky od metafyziky se Jakobson shoduje s Mukařovského estetikou.⁴³

Jestliže se pokusíme shrnout Jakobsonovy výpravy do hraničních polí různých disciplin, především však do prostoru mezi mytologií a poetikou, zdá se nám, že přinejmen-

³⁹ Srov. Jakobson/Pomorska 1980, kap. 13 (*Podobnost a soumeznost v jazyce a literatuře, ve filmu a v afázii*). Jakobson zde lituje, že literární vědci pochopili jeho proslulou teorii projekce, tj. princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace, jako pouhou charakteristiku jedné básnické školy, a ne jako univerzální zákonitost básnictví. Každodenní řeč, třeba novinový článek, nemá podle Jakobsona poetické tropy, jež vznikají projekcí vztahu podobnosti z paradigmatické osy na osu kontiguitu (soumeznosti), nýbrž vyznačuje se nepoetickou tropikou. Na důležitý rozdíl mezi poetickou a nepoetickou tropikou upozornil ve své *Poetice* již Aristoteles. Jakobson již v raných dvacátých letech vytýkal Potebňovi ztotožnění poetické a praktické, každodenní obraznosti.

⁴⁰ Obraznost a z toho plynoucí sémantická dvou- či víceznačnost nejsou znaky básnického jazyka jen u Potebni. Ruští formalisté a Jakobson bojovali proti Potebňovi tím, že poukazovali na neobraznou poezii. Jakobson později zvlášť důrazně v *Poezii gramatiky a gramatiky poezie*, 1961. Specificky poetická „gramatika“ konstituuje poetickou obraznost jako jeden z možných, ne však závazných básnických postupů pojmenování. V rétorice a každodenní řeči poetická „gramatika“ chybí. Wolf-Dieter Stempel (1972) podle mě nechápe objektivní poetiku ruských formalistů (a tím i Jakobsonovu), když jim – s odvoláním na Renatu Lachmannovou – vytýká, že se nedostatečně vymezují vůči rétorice.

⁴¹ Srov. pozn. 57 (výše).

⁴² Viz E. Holenstein in Roman Jakobson 1988, s. 108. Zde stojí „thetická podobnost“.

⁴³ Srov. Jan Mukařovský 1966 (počátek čtyřicátých let).

ším v některých fázích je Jakobsonovo myšlení ovlivněno „ruskou ideologií“. Ruská ortodoxní nauka o ikonách a Jakobsonův průzkum ikoničnosti jazyka a poezie, jenž se stal, v návaznosti na Charlese Sanderse Peirce, v sémiotice pojmem, konstituují svěbytnou myšlenkovou linii. Nebudeme zde rozebírat otázku, do jaké míry vyrůstá tato linie z osobní Jakobsonovy víry. Pro zkoumání mnohotvárnosti funkcí a typů znaků zůstává stále významná Jakobsonova inspirace praxí i teorií mýtů. Obě myšlenkové linie, magicko-mytologická a racionálně vědecká, se setkávají – jak konstatoval Elmar Holenstein – také v reakci nynější redukci funkční mnohosti v jednodimenzionální, pragmatickou funkčnost a v ochuzování při poznávání znaků. Jan Mukařovský zase poukázal na nebezpečí manipulace moderního člověka při nepřehledné hypertrofii znaků v naší kultuře, proti níž skýtá ochranu estetická znakovost umění a zvláště umění básnického.⁴⁴ V tomto směru je také Roman Jakobson, vedle Jana Mukařovského, jedním z velkých reprezentantů *Pražské školy*.

Z nemeckého originálu preložil Jiří Holý.

LITERATURA

ARISTOTELES

1978 *Metaphysik* (Reclam, Stuttgart), česky *Metafyzika*.

BOGATYREV, Petr

1938/1971 „Znaky divadelní“, in Petr Bogatyrev, *Souvislosti tvorby* (Odeon, Praha), s. 146-160.

EJCHENBAUM, Boris

1969 (1929) „Literaturnyj byt'“, „Das literarische Leben“, in *Texte der russischen Formalisten I* (Wilhelm Fink Verlag, München), s. 462-481.

FLORENSKIJ, Pavel A.

1991 *An den Wasserscheiden des Denkens*, Berlin.

1994 *Ikonostas* (Iskusstvo, Moskva).

GRYGAR, Mojmír

2000 „Zur semiotischen Deutung des Körperlichen bei Mácha“, in Karel Hynek Mácha. *Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*, ed. Herta Schmid (Verlag Otto Sagner, München), s. 223-247.

HOLENSTEIN, Elmar

1975 *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus* (stw 116), Frankfurt am Main.

1980 *Von der Hintergebarkeit der Sprache* (stw 316), Frankfurt am Main.

1984 Roman Jakobson – Hans-Georg Gadamer – Elmar Holenstein, *Das Erbe Hegels II* (stw 440), Frankfurt am Main.

HONZL, Jindřich

1940 „Pohyb divadelního znaku“, in *Slovo a slovesnost* 6, s. 177-198.

1963 „Hra a její proměny“, in J. Honzl, *Základy a praxe moderního divadla* (Orbis, Praha), s. 43-71.

JAKOBSON, Roman

1960 „Linguistics and Poetics“, in *Style in Language*, Cambridge, Mass., s. 350-377.

1972 (1921) „Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov“, „Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov“, in *Texte der russischen Formalisten II* (Wilhelm Fink Verlag, München), s. 18-135.

1980 R. Jakobson, K. Pomorska, *Dialogues* (Flammarion, Paris), česky *Dialogy* (Český spisovatel, Praha, 1993).

⁴⁴ Srov. E. Holenstein 1980; Jan Mukařovský 1934; 1938.

- 1980a „Metalanguage as a Linguistic Problem“, in R. Jakobson, *The Framework of Language* (Michigan Studies in the Humanities), s. 81-93.
- 1988 *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, ed. Elmar Holenstein (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main). Zde (1963) „Anstrengungen zu einem Mittel/Ziele-Modell der Sprache in der europäischen Linguistik der Zwischenkriegszeit“, s. 440-447; (1966) „Russische Folklore“, s. 303-314; (1975) „Strukturalismus und Teleologie“, s. 448-451.
- 1995 *Poetická funkce*, red. Miroslav Červenka (Nakladatelství H+H, Praha). Zde (1925) „Konec básnického umprumáctví a živnostnictví“, s. 562-566; (1935) „Dominanta“, s. 37-41; (1937) „Socha v symbolice Puškinov“, s. 575-604; (1933-34) „Co je poezie?“, s. 392-417; (1935a) „Poznámky k dílu Erbenovu“, s. 500-530.
- KUCHINKE, Norbert
1984 *Gott in Rußland* (Pattloch Verlag, Aschaffenburg).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
1938 „Genetika smyslu v Máchově poesii“, in *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*, red. Jan Mukařovský, Praha, s. 13-110.
1941 *Kapitoly z české poetiky. Díl první* (Melantrich, Praha). Zde (1938) „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, s. 180-188; (1940) „O jazyce básnickém“, s. 79-142.
1966 *Studie z estetiky* (Odeon, Praha). Zde (1934/1938) „Dvě studie o Nezvalovi“, s. 374-399; (počátek 40. let) „Úkoly obecné estetiky“, s. 76-80; (1942) „Místo estetické funkce mezi ostatními“, s. 80-94.
- SANDAUER, Artur
1985 „Szkola mitologów“, in Artur Sandauer, *Pisma zebrane 4*, Warszawa, s. 423-438.
- SCHMID, Herta
1982 „Der Beitrag der russischen Formalen Schule zu einer Theorie der literarischen Wertung“, in *Beschreiben, Interpretieren, Werten*, ed. Bernd Lenz, Bernd Schulte-Middelich (Wilhelm Fink Verlag, München), s. 66-94.
1993 „Gustav Špets Entwurf einer hermeneutischen Literaturgeschichtsschreibung“, in *Periodisierung und Evolution. Wiener Slawistischer Almanach*, sv. 32, ed. Walter Koschmal, s. 33-38.
1996 „Gustav Špets Theatertheorie im Kontext der historischen Avantgarde der Künste“, in *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, sv. 2, s. 1, s. 88-116.
2000 „Der Sammelband *Torso a tajemství Máchova díla* als Dokument des Prager linguistischen Kreises“, in Karel Hynek Mácha. *Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*, Hrsg. Herta Schmid (Verlag Otto Sagner, München), s. 195-222
(v tisku) „Der Funktionalismus in der Literaturtheorie der Prager Schule – Roman Jakobson und Jan Mukařovský“, in Lamprecht, R.-R. (ed.), *Tendenzen in der Erforschung und in der Vermittlung von Sprache ausgangs des 20. Jahrhunderts*. Beiträge zu Ehren des 65. Geburtstags von Prof. Dr. Walter Witt (Universität Potsdam), vyjde pravděpodobně 2000.
(v tisku) „Lüge und Wahrheit in Puškins kleinen Tragödien“ (určeno pro Festschrift für Renate Lachmann, Konstanz).
- SENDEROVICH, Savely
1980 „Rhythm, trope, myth: The early poetics of Roman Jakobson“, in *Two Reviews of Roman Jakobson's Poetics*, by Sav. Senderovich (Cornell Soviet Studies), Reprint No 51, Ithaka, New York, s. 347-370.
- ŠPET, Gustav
1914 *Javlenie i smysl*, Sankt Peterburg.
- STEMPEL, Wolf-Dieter
1972 „Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache“, in *Texte der russischen Formalisten II* (Wilhelm Fink Verlag, München), s. IX-LIII.
- TYNJANOV, Jurij
1969 (1924) „Literaturnyj fakt“/„Das literarische Faktum“, in *Texte der russischen Formalisten I* (Wilhelm Fink Verlag, München), s. 392-431, česky in J. T., *Literární fakt* (Odeon, Praha, 1988), s. 125-142.
1969 (1927) „O literaturnoj evolucii“/„Über die literarische Evolution“, in *Texte der russischen Formalisten I* (Wilhelm Fink Verlag), s. 432-461, česky in J. T., *Literární fakt* (Odeon, Praha, 1988), s. 189-201.
- WUNDT, Wilhelm
1920 *Völkerpsychologie. Zehnter Band Kunst und Geschichte* (Alfred Kröner Verlag in Leipzig).