

**BAND 8**

**1981**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

EIGENTÜMER / HERAUSGEBER / VERLEGER

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

REDAKTION

Literaturwissenschaft:

Aage A. Hansen-Löve

Sprachwissenschaft:

Tilmann Reuther  
Gerhard Neweklowsky

Herausgabe und Redaktion der tschechischen Literatur-  
beiträge dieses Bandes von Christa Hansen-Löve

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slawistik der Universität Wien,  
A-1010 Wien, Liebiggasse 5, Tel. (0222) 4300-2934

ERSCHEINUNGSWEISE

zweimal jährlich im Umfang von je 300-400 Seiten

KONTEN

Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien (BLZ 20151)  
Konto Nr. 701 323 115  
Postscheckamt München (BLZ 700 100 80),  
Konto Nr. 120994 - 805

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik,  
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

Gefördert durch das Bundesministerium für Wissenschaft und  
Forschung, Wien

© WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Alle Rechte vorbehalten

## I N H A L T

### A U F S Ä T Z E

M. JANKOVIČ, M. PROCHÁZKA (Praha), Vorläufiger Bericht über den literarischen Nachlaß von Jan Mukařovský	9
Jan MUKAŘOVSKÝ, Filozofie jazyka básnického. (Vydávají a komentují M. Jankovič a M. Procházka)	13
Jan MUKAŘOVSKÝ, Filozofie básnické struktury. (Vydávají a komentují M. Jankovič a M. Procházka)	77
A. HAMAN (Praha), Einige Bemerkungen zu Mukařovskýs Auffassung des Wertes	117
Z. PEŠAT (Praha), Die Identität des literarischen Werks in seiner Veränderlichkeit	125
O. SUS (Brno), Fragezeichen zum Problem der literarischen Evolution	133
M. ČERVENKA (Praha), Die Semantik des Metrums im Werk von J. Sládek	159
M. TOUŠEK (Praha), Tři kapitoly o českém baroku. I. K Jiráskovu pojetí českého baroka	187
J. KOLÁŘ (Praha), Staročeská bajka o lišce a džbánu. Pokus o kontextovou interpretaci	245
P. TROST (Praha), Zur altschechischen Liebeslyrik	255
M. DROZDA (Praha), Narrativnye maski v "Povestjach Belkina"	261
V. Z. SANNIKOV (Moskva), Est' li čerodavanija v sintaksise? (K probleme sintmorfologii)	269
F. KOPEČNÝ (Brno), Ein gemeinsamer Charakterzug des altkirchenslavischen und gotischen Zeitwortes	295
K. E. NAYLOR (Columbus, Ohio), Morphophonemics of Serbo-Croatian Adjectives and Pronouns	307

### R E Z E N S I O N E N

Marina Cvetaeva, Stichotvorenija i poémy v pjati tomach (M.-L. BOTT)	319
Slova a dějiny (J. DAŇBELKA)	327
I. Němec, Rekonstrukce lexikálního vývoje (J. VINTR)	329
J. Hubáček, O českých slanzích (P. TROST)	333
J. Gvozdanović, Tone and accent in Standard Serbo-Croatian with a synopsis of Serbo-Croatian phonology (G. NEWEKŁOWSKY)	337
O. SUS (Praha), Vzpomínka na posledního "nestora" české estetiky	342



Die Redaktion des "Wiener Slawistischen Almanach" hat eine Reihe tschechischer Literaturwissenschaftler zur Mitarbeit eingeladen. Ihre spontane positive Reaktion hat uns dazu ermutigt, für diesen Band einen thematischen Schwerpunkt zu bilden, der einen Einblick in die Forschung jener Wissenschaftler bietet, die sich in jeweils unterschiedlicher Weise dem grossen Erbe und den nach wie vor lebendigen Ideen von Jan Mukařovský verpflichtet fühlen. Es war für uns daher nur natürlich, diesen Band der 90. Wiederkehr des Geburtstages von Jan Mukařovský zu widmen, dessen wissenschaftliches Werk zu den Grundlagen der modernen Ästhetik, Literaturtheorie und Slawistik zu rechnen ist. Diesem Werk einen nicht unbeträchtlichen Teil der unpublizierten Studien Jan Mukařovskýs im Rahmen dieses Bandes hinzufügen zu können, verdanken wir unseren Prager Kollegen Miroslav Procházka und Milan Jankovič.





Jan Mukařovský





Milan JANKOVIČ, Miroslav PROCHÁZKA (Praha)

VORLÄUFIGER BERICHT ÜBER DEN LITERARISCHEN NACHLASS  
JAN MUKAŘOVSKÝS

Der Überwiegende Teil des Nachlasses von Jan Mukařovský, über den wir hier einen vorläufigen Bericht erstatten, ist im "Literární archív" des "Památník národního písemnictví" in Prag deponiert. Er umfaßt mehr als vierzig Archivkartons; vorläufig ist er nur grob klassifiziert und unkatalogisiert. Er enthält persönliche Dokumente, etwas Korrespondenz, Manuskripte von in Buchform oder in Zeitschriften gedruckten und auch von bisher unpublizierten Arbeiten, zu denen wir auch die Varianten und Arbeitsentwürfe zählen. Einen großen Teil des Nachlasses bilden Separata eigener oder fremder Arbeiten. In kleinerem Umfange finden sich auch fremde Manuskripte.

In der ersten Arbeitsphase konzentrierten wir uns auf die bisher ungedruckten Manuskripte im Umfang von ungefähr 8 Kartons. Zu den wichtigsten dieser Schriften rechnen wir den Textblock von Mukařovskýs Universitätsvorlesungen, datiert nach den Studienjahren 1928/29 und 1933/34. Im Unterschied zu einer ganzen Reihe späterer Vorträge (vor allem aus den sechziger Jahren) repräsentieren die erwähnten Vorlesungen an der Wende der dreißiger Jahre ein mehr oder weniger geschlossenes System von Mukařovskýs strukturalistischem Denken in seiner frühen Phase. Es handelt sich dabei um folgende Manuskripte:

- (1) Ästhetische Studien zur modernen tschechischen Lyrik (*Estetiické studie z moderní české lyriky*, Sommersemester 1928-29),
- (2) Die dichterische Semantik (*Bádnická sémantika*, Sommersemester 1929-30),
- (3) Melodik und Euphonie (*Melodika a eufonie*, Wintersemester 1930-31),
- (4) Musikalität (Melodik) (*Hudebnost (melodika)*, Wintersemester 1930-31),
- (5) Komposition (*Kompozice*, Wintersemester 1931-32),
- (6) Dichterische Gattungen I - Lyrik (*Bádnické druhy I - Lyrika*, Sommersemester 1931-32),
- (7) Die Epik, ihr Wesen und ihre Gattungen (*Epika, její podstata a druhy*, Wintersemester 1932-33),

- (8) Roman und Novelle (*Román a novela*, Studienjahr 1932-33),  
(9) Einführung in die Ästhetik (*Úvod do estetiky*, Studienjahr 1931-32),  
(10) Problem des ästhetischen Wertes (*Problém estetické hodnoty*, Studienjahr 1932-33),  
(11) Philosophie der dichterischen Sprache (*Filosofie jazyka básnického*, Wintersemester 1933-34),  
(12) Philosophie der dichterischen Struktur (*Filosofie básnické struktury*, Sommersemester 1933-34).

In den Block dieser Vorlesungen ist noch ein Teil eingereicht, der als "Stilistisches Lesebuch" (*Slohová čítanka*) - datiert 1933-1934 - bezeichnet ist und der verschiedene Konzepte und Arbeitsnotizen enthält, die wahrscheinlich die Grundlage zu einer umfangreichen Studie bilden sollten; einige Teile des Manuskripts sind mit der Überschrift einzelner Kapitel bezeichnet. Ein großer Teil des Textes und der Anmerkungen betrifft hauptsächlich die Problematik des Erzählens und der damit verbundenen sprachlichen Mittel.

Zu den Vorlesungen (9) und (10) ist vermerkt, daß sie in Bratislava gelesen wurden. Die Mehrzahl der übrigen wurde in Prag vortragen; die genaue Lokalisierung muß aber erst überprüft werden.

Der Umfang der einzelnen Texte läßt sich schwer auch nur schätzen, da ganz unterschiedliche Manuskriptformate vorliegen, einmal mit Schreibmaschine, dann wieder mit Feder oder Bleistift geschrieben wurde, wobei auch der Zeilenabstand sehr variiert. Immerhin kann man vermerken, daß die aufgezählten Vorträge insgesamt 890 Blätter zählen, die "Slohová čítanka" 140 Blätter. Wie die Erfahrung bei der Publikation einiger Manuskripte gezeigt hat, wird der Textumfang bei einer normalisierten Abschrift in der Regel noch größer.

Die Vorlesungen bilden thematische Blöcke, die in enger Abhängigkeit voneinander stehen, was bisweilen auch durch direkte Verweise ausgedrückt ist. Dies gilt für die Gruppen der Vorlesungen (2)-(8), (11)-(12) und offenbar auch für (9)-(10).

Die Vorlesungstexte, die verhältnismäßig geschlossen konzipiert sind, erhellen die Entwicklung der Persönlichkeit Jan Mukařovskýs und auch des tschechischen Strukturalismus. Sie legen die Herkunft und Motivation einer Reihe von Gedanken offen, deren Impulse immer noch nachwirken. So zeigen etwa die Vorlesungen über die genealogische Problematik nicht nur, daß der tschechische Strukturalismus auch mit dieser Problematik befaßt war, sie repräsentieren darüber

hinaus auch einen der wenigen Beiträge zu diesem Thema in der tschechischen Literaturtheorie überhaupt.

Von den angeführten Vorlesungen werden die beiden letzten erstmals hier im "Wiener Slawistischen Almanach" publiziert. Der Vortrag "Das Problem des ästhetischen Wertes" ist in der Zeitschrift "Estetika" (No.4, 1981) erschienen.

Im Nachlaß befinden sich auch die Manuskripte zu Studien, die in einigen Fällen formal wie inhaltlich geschlossen oder wenigstens konzeptuell abgerundet sind. Dies gilt besonders für die Studie "Über das motorische Geschehen in der Poesie" (geschrieben wahrscheinlich vor 1927, also noch bevor Mukařovský die Arbeiten der russischen Formalisten kennenlernte). Diese Studie umfaßt 123 Blätter. Zu erwähnen wäre unter anderem auch eine Abhandlung über die Ästhetik der Malerei.

In unterschiedlichem Grad der Ausarbeitung befindet sich eine ganze Reihe von Studien, die der Problematik der künstlerischen Persönlichkeit gewidmet sind, der Beziehung von Individuum und Entwicklung, Dialog und Monolog, der Problematik der Funktionen (vor allem der ästhetischen und der symbolischen), der Intentionalität und der Nichtintentionalität. Bloß in Konzeptform blieben jene Aufsätze, die einigen Künstlerpersönlichkeiten der tschechischen Literatur gewidmet sind (z.B. Březina, Vančura, K.Čapek, Neruda usw.).

Einen umfangreichen Teil des Nachlasses bilden kleinere Entwürfe und Arbeitsnotizen zu solchen Themen wie z.B. die Auffassung der Literaturgeschichte, die Beziehung von Dichter und Gesellschaft, Funktion, moderne Poesie, die Problematik der Benennung, tschechische Ästhetik etc. In den ständigen Interessenskreis Mukařovskýs gehörte auch die Problematik der Literatur in der Schule. Weitere Arbeitsnotizen sind der Ästhetik des Films, der Systematisierung des sprachlichen Aufbaus, den Fragen der Bedeutung und des Wertes in der Kunst u.a. gewidmet. Zahlreiche Anmerkungen, Exzerpte und Skizzen betreffen das Thema der Intentionalität und Nichtintentionalität, aber auch die Problematik der Sprichwörter.

In den Vorlesungen der sechziger Jahre kehren einige Themen wieder, denen sich Mukařovský lange Zeit gewidmet hatte - so etwa die Vorlesungen über "Die Persönlichkeit in der Literatur" (1961-62), "Die Funktion der Kunst" (1967-68), "Literatur als Kunst" (1965-66), "Literarische Gattungen" (1963-64) usw. In dieser Periode finden wir aber auch neue Themen oder solche, die Mukařovský in seiner

bisherigen Entwicklung nur flüchtig berührt hat (so z.B. der Vortrag über "Der Schauspieler und das Wort" [*Hereo a slovo*], 1964).

Der literarische Nachlaß Jan Mukařovskýs hat einen großen heuristischen Wert. Er ermöglicht - mehr als die gedruckten Arbeiten - einen Blick in das "Hinterland" der Entwicklung seines Denkens. Die Zusammenhänge treten hier entblößter in Erscheinung und erlauben es, oft zufällige Vorstellungen von als sicher vorausgesetzten Abhängigkeiten und Einflüssen zu korrigieren. Aus verschiedenen Exzerpten und Kommentaren können wir Mukařovskýs breite Kenntnis des europäischen kunstwissenschaftlichen und philosophischen Kontextes und seine feste Verwurzelung in der tschechischen kunstwissenschaftlichen Tradition verfolgen. Auch seine Beziehung zum russischen Formalismus erscheint in einem Zusammenhang, den man aufs neue und nicht mehr wie bisher simplifiziert beurteilen wird müssen. (Unter den anderen Einflüssen spielen vor allem die deutsche und französische Tradition der Kunstbetrachtung eine wesentliche Rolle. Was die russische betrifft, so war Mukařovský nicht nur mit den Formalisten, sondern auch mit ihren Vorgängern - z.B. Potebnja - oder Opponenten - z.B. Vološinov wohl vertraut. Es finden sich nebeneinander Exzerpte aus Bühler, Potebnja, Cassirer, Ch.Morris, Lévy-Bruhl u.a.)

Für die Datierung der einzelnen Manuskripte dient der Zeitpunkt des Vortrags bei den Universitätsvorlesungen als verlässliche Grundlage; die Mehrzahl der übrigen Texte ist dagegen noch undatiert.

Die hier vorgelegten Texte wurden - soweit dies sinnvoll schien - den heutigen Rechtschreibnormen angepaßt und vereinheitlicht. Beide Vorlesungsreihen sind zum Großteil auf der Maschine geschrieben, teilweise aber auch mit der Feder oder mit Bleistift. Einige strittige Stellen (z.B. Streichungen oder Randbemerkungen) wurden in die Anmerkungen verlegt. Ergänzt und manchmal korrigiert wurden einige Verweise bzw. Zitate. Ansonsten werden beide Texte unverändert und vollständig vorgelegt, wenn man von der Korrektur der formalen Gliederung des Textes (v.a. der Kapitel) absieht.

Jan MUKAŘOVSKÝ

## FILOZOFIE JAZYKA BÁSNICKÉHO

(Univerzitní přednáška ze zimního semestru 1933-34)

*Vydávající a komentující Milan Jankovič a Miroslav Procházka*

Dnes jen několik poznámek úvodních, k dorozumění. Především toto: ohlásil-li jsem přednášku o filozofii jazyka básnického, měl jsem snad spíše nazvat toto čtení o filozofii básnického díla. Jedno bez druhého není, jak uvidíme, možno. Mluvit o básnickém jazyce jako o čemsi izolovaném, znamenalo by deformovat si pohled nejen na básnické dílo, ale i na básnický jazyk sám, ubírat našim úvahám předem nutné rozpětí antinomií; musíme se snažit mít současně před očima vždy klad i zápor, tak na př. řekneme-li, že básnický jazyk neslouží sdělení, musíme mít současně na mysli, že k sdělení je stále nucen i že k němu sám směřuje aniž ovšem kdy k čistému sdělení dospěje, jinými slovy, musíme počítat i s tím, co v básnickém díle není jazykem, třebaže vyslovujeme větu, že v básnickém díle není vlastně nic, co by nebylo dáno jazykem. Dále, budeme mít ještě příležitost, mluvit o tom, že v básnickém díle nelze stanovit ani hranici mezi složkami jazykovými a těmi, které v své podstatě jazykové nejsou (t.zv. obsahem), takže věta (každá) např. je současně i jevem jazykovým i součástí "obsahu" díla. Tolik jen jako úvodní upozornění, že nebude možno omezit se při úvahách toliko na jazyk básnického díla, že bude třeba obírat se i ostatními složkami i dokonce poměrem celého díla k okolní skutečnosti, ke které dílo poukazuje, která na ně má vliv a na kterou má opět vliv dílo.

Ted' ještě, rovněž úvodem, několik stručných poznámek o tom, co je to vůbec jazyk. Je přirozené, že byť bychom se nikterak nechtěli věnovat problémům složité filozofie jazyka vůbec, musíme se aspoň v nejhrubších obrysech dorozumět o pojmu jazyku básnickému nejbližše nadřazeném. Především - je jazyk fakt individuální nebo jev sociální? Mluví-li jazykem, užívám-li ho, mám dojem asi takový: vyjadřuji jím své myšlenky a city, mohu je vyjádřit tak či onak, plně či naznačit atd. Užívám k tomu ovšem jistých slov, t.j. zvuků, které jsem nevytvořil, jistých jejich spojení větných, která jsem od jiných přejal atd. To však při bezprostředním mluvení ani nepocituji: mám dojem, jako by slova byla vlastnostmi věcí, splývají mi s věcmi k nerozeznání. Velmi názorně lze vidět tento zjev na dětech v ranném věku, při užívání řeči docela naivním. Několik dokladů z ankety v knize Piaget "La représentation du monde chez l'enfant": "Ça a de la

force, les mots? - Oui. - Dis-moi un mot qui a de la force. - Le vent. - Pourquoi il a de la force le mot 'vent'? - Parcequ'il va vite." (7 leté dítě). Jiné dítě praví: "S'il n'y avait pas de mots, on serait très ennuyé. On ne pourrait rien fabriquer. Comment est-ce qu'on aurait fabriqué les choses?" Jiné osmileté dítě: (Otázka): "Comment on a vu que le soleil s'appelait comme ça? - On a vu. - Qu'est ce qu'on a vu? - Le soleil. - Mais son nom, comment on l'a su? - On a vu. - Qu'est ce qu'on a vu? - Son nom. - Où est-ce qu'on a vu son nom? - Quand il faisait beau temps." Sedmileté dítě: "On aurait pu appeler la lune 'soleil' et le soleil 'la lune'? - Non. - Pourquoi? - Parceque le soleil il fait chaud et la lune c'est pour éclairer."

Později ovšem v dětech dozrává vědomí rozdílu mezi slovem a věcí, ale úplně není tato iluze odstraněna nikdy. Dosvědčuje tomu víra v magickou moc slova (substituace slova místo věci jím pojmenované) ve folkloru a také vědecké teorie, beznadějně, ale chronicky se vracějící, o nutné souvislosti zvuku slova s věcí. Vykreslil jsem vám obraz mluvení, při kterém ze stanoviska mluvícího to vypadá tak, jako by mluvení bylo záležitostí jednak vůle mluvícího, jednak věcí, kterých se mluvení týká. Jazyk nám při tomto pohledu vlastně zmizel z obzoru, rozplynul se. Snad nazvete toto stanovisko paradoxně zúženým. V tom případě bych vám připomenul, že na př. není v jazykozpytě dávná, ba dokonce že není ani úplně minulostí doba, kdy se říkalo: co je jazyk? Vždyť jazyk jako trvalý jev ani neexistuje, je tedy pouhá logická abstrakce roztrfštěných skutečností: jazyk existuje jen ve chvíli, kdy se ho užívá. Jak chcete dokázat existenci jazyka ve chvíli, kdy jím právě nikdo nemluví. Skutečnost je to, co lze vnímat smysly. Ale smysly lze vnímat jazyk právě jen ve chvíli promluvy. Nuže, je při tomto názoru existence jazyka o tolik silnější než v obraze, který jsem vám právě podal? Není tu sice mytologického ztotožnění slova s věcí, ale slovo je tu pouhý "flatus vocis", prchavý stín. A ještě jiná věc, která se nás blíže týká, mluvíme-li o básnictví. Víte, že básnictví bývá pojímáno jako bezprostřední výraz, jako jedinečné sdělení jistých citů, myšlenek, po př. zážitků (formulace bývají všelijaké, podstata stejná). I zde je jazykový projev, kterým dílo básnické v podstatě jest, redukován na cosi jednorázového, a tedy prchavého, co zároveň je nejmimnější záležitostí svého tvůrce. Není divu, že ti, kdo stojí na tomto noetickém stanovisku, tak rádi mluví o nezachytitelnosti, přímo tajemnosti toho, co tvoří podstatu

básnického výtvoru. - Je zřejma neudržiteľnosť tohoto stanoviska, tohoto pojetí jazyka jako záležitosti individuálně psychologické. Nemůžeme ovšem upadat do krajnosti opačné, abychom účast individua na jazykovém projevu popírali. Ostatně moderní lingvistika vychází nám vstříc tím, že vytvořila pojmy "langue" a "parole", že odlišuje od sebe nadindividuální jazykový systém "langue", nezávislý na psychologii individuální a pak "parole", jednorázové užití prostředků poskytovaných tímto systémem. "Parole" je skutečně do jisté míry podmíněna psychologíí toho, kdo mluví, ani ta však není určována psychologicky úplně, protože i jednotlivé druhy "parole" mají své nadindividuální zákony; na doklad uvádím, prozatím jen narážkou, právě jazyk básnický, "parole" zvláštního druhu. Je jen "optický" klam, zdá-li se nám, že dílo je besprostředním výrazem psychy svého tvůrce, neboť velmi často nás rozbor konkrétního díla a jeho zařadění do vývoje (poměr k tomu, co před ním předcházelo) přesvědčí, že mnohé vlastnosti díla, které se na první pohled zdají individuální záležitostí básníkovou, na př. následkem jeho individuálních psychofyzických dispozic nebo podmíněné jeho individuálním "zážitkem", se při rozboru objeví jako vlastnosti podmíněné vývojem a zákonitě zařaditelné v jeho linii. Tedy ani "parole" nelze beze všeho a stoprocentně redukovat na fakt psychologický. Ještě však vzdálenější psychologíí je "langue". To ale je vlastní základ jazyka, a o "langue" vlastně nám nyní jde. Řekli jsme, že "langue" je systém jazykový. Dříve, než se pokusíme si říci, z čeho se tento systém skládá, odpovíme si na otázku, jaké je místo existence tohoto systému. Jinými slovy, snažme se zjistit, zda opravdu jazyk přestává existovat ve chvíli, kdy se jím nemluví, jak tvrdili linguističtí pozitivisté. Vyjděme od tohoto prostého případu: někdo mluví a dopustí se při řeči nějaké "chyby", tj. odchylky od jazykového systému. Dejme tomu, že slyšíme mluvit svým jazykem cizince. Odchylky, které v jeho řeči uslyšíme, budeme si nejen uvědomovat, ale dokonce nás budou rušit, takže je mimoděk budeme ať nahlas, ať v mysli opravovat. Co porušil cizinec? Kdybychom s pozitivisty věřili, že jazyk se skládá jen z jednotlivých projevů, potom musíme přiznat, že cizinec neměl co porušit, kromě snad umělé abstrakce, vytvořené gramatiky. Ale o tu zde nejde: příslušník nějakého dialektu, jehož gramatika normativní nikdy nebyla stanovena, pocítil by porušení systému svého nářečí stejně. Nuže, kde je tento systém uložen, kde existuje, byť smysly nevnímátnelný? V našem vědomí. Jen ve vědomí toho, kdo právě mluví? Nikoli, nýbrž i ve vědomí toho, kdo

mluvícího poslouchá (jak jinak by si mohli rozumět?) a dále ve vědomí všech členů příslušného jazykového společenstva. Místem jeho existence je povědomí jistého kolektiva. Každý z jedinců, kteří k dotyčnému kolektivu náležejí, je si toho systému vědom, zná jej, třebaže by nedovedl vědomě formulovat normy, které tento systém řídí. Avšak to, že jednotlivec má tento systém v svém vědomí, neznamená, že by tento systém byl pouhým obsahem jeho individuálního vědomí a ničím víc. Důkaz: jednotlivec může sice tímto systémem vládnout do té míry, že jím dovede zacházet, ale nevládne jím tak, že by na něm mohl ze své vůle cokoli měnit. Kdyby takovou změnu v svém projevu učinil, hodnotil by ji sám a hodnotili by ji jeho posluchači spontánně jako odchylku od normy. Systém existuje nezávisle na vůli jednotlivce a proto jej jednotlivec, nemaje moci na něm cokoli měnit, cítí a hodnotí jako "skutečnost", třebaže by jej nemohl smysly vnímat. Neboť ten je základní znak každé skutečnosti ve vztahu k individuu: nezávislost na subjektivním rozhodnutí individua. (Srv. hodnoty, zdánlivě inherentní skutečnosti). Jazykový systém je tedy uložen, "existuje" ve vlastním slova smyslu v povědomí kolektiva. Patří tedy jazyk k jevům sociálním v nejširším slova smyslu. Slovo "sociální" musíme si ovšem trochu vzhledem k jazyku objasnit.

Kolektivum, o jakém jsem se vzhledem k jazyku zmínil, má totiž poněkud jiný ráz než to, co bychom mohli nazvat sociálním útvarem v běžném slova smyslu, j. na př. společenská vrstva atp. Je sice pravda, že jistým jazykem mluví národ, který je také konkrétním společenským útvarem, ale přece pojem kolektiva, o kterém mluvím, se s pojmem národa nekryje. Abychom si to osvětlili, sáhněme, jako již jsme učinili, k umění, které, jak uvidíme, je také systémem podobným jazykovému. Vezměme jistý druh umění, na př. hudbu (mohli bychom také, a ještě větším právem, vzít toliko jistý směr, jistou školu daného umění). Nuže, jsou toliko jistí lidé, kteří tento systém mají v mysli v povědomí: tak na př. systém hudby ti, kdo jsou hudbu schopni adekvátně vnímat jsouce k tomu predisponování psychofyzickými dispozicemi, po př. vzděláním atp. Tito lidé tvoří společenstvo docela podobné jazykovému. Tvoří však také zároveň společenský útvar? Je víc než zřejmo, že nikoli. Je tedy jediným podstatným znakem jazykového systému se stanoviska lingvistiky spojení na základě jistého jazykového systému. Tak je tedy třeba chápat sociální ráz jazyka. Proto také jazyk, třebaže je faktem sociálním, není (pokud se jeho stavby týká) předmětem studia sociologie, nýbrž



vědy zvláštní, lingvistiky (vedle níž ovšem je i sociologie jazyka, přihlížející k jeho funkcím ve společnosti).

Není-li tedy lingvistika, přes sociální ráz jazyka, jednou z věd sociologických, vzniká otázka, ke kterému druhu, ke které skupině věd lingvistika, věda o jazyce patří. Odpověď na tuto otázku najdeme, přihlédneme-li k podstatě jazykového systému. Vždyť systém musí být systémem něčeho. Systém je abstraktní pořádek. Ale co je v jazyce předmětem systemizace? Řekněme ihned: jazyk je systémem znaků. Znak bývá definován jako skutečnost zastupující skutečnost jinou. Tedy v případě jazyka zvuk, který je ekvivalentem nějaké jiné skutečnosti: na př. zvuky p-e-s, které jsou ekvivalentem jisté skutečnosti "canis", t.j. čtyřnožec..... To je ovšem pojetí jen velmi primitivní a schematické, které budeme musít záhy diferencovat. Po první chvíli nám stačí k tomu, abychom se mohli rozhlédnout po říši znaků. Takových skutečností, které mohou zastupovat skutečnosti jiné, je celá spousta, říše znaků je ohromná. Není dosud, kromě skrovných začátků, vytvořena věda, která by ji zabírala celou, věda, pro kterou veliký švýcarský lingvista de Saussure navrhol jméno "semiologie". Některé příklady: nejbližší jazyku jsou gesta, pohyby těla, které něco znamenají (t.j. zastupují). Často jsou gesta přímo ekvivalenty slov, náhražkami slov. Na př. nedokončenou větu lze nahradit gestem. Jsou také některá gesta, jejichž význam je do té míry konvenčně upevněn, že lze je vyjádřit stereotypně jazykově (na př. gesta různých kultů, ceremonielů atd.). Vedle nich jsou ovšem jiná gesta, která mají mnohem blíž k spontánním reakcím fyziologickým než k znakům, jejichž užití je ovšem vždy záměrné. Avšak lze tušit, že by srovnávacím studiem takovýchto "spontánních" gest u různých národů se mnohdy ukázalo, že ani gesta nejspontánnější nejsou vždy u různých národů stejná (Jakobson o podpírání hlavy rukou - u nás pozornost, u Rusů smutek). Již nyní prosvítá obecná zásada: není věci, která by se nemohla stát znakem. V jedné své studii uvedl psycholog Bühler tento příklad: barva šatů - pouhá, nic neznamající skutečnost. Ale kdyby se smluvili dva lidé, jejichž styk je ztížen, že v případě na př. zdaru jistého podniku, bude ten, který o něm bude první zpraven, oblečen bíle, stane se bílá barva šatů znakem. Proto je říše znaků tak rozsáhlá. A dále: nejsou všechny znaky stejné: jsou nejrozličnější druhy znaků, seřazené opět v hierarchii. Abychom se obrátili zase k tomu, co nás zajímá především, k umění. I umění, umělecké dílo je znakem. Mohl by

ovšem se někdo zeptat, a čeho je znakem, jakou jinou skutečnost zastupuje umělecké dílo. Až budeme podrobně studovat strukturu básnického díla a její poměr k skutečnosti, ukáže se nám možná, že ani na tuto otázku není docela nemožno odpovědět - ovšem odpovědí značně složitou. Avšak prozatím můžeme prostě říci toto: Není nutno, aby bylo možno prstem vždy ukázat na "jinou" skutečnost, která za znakem stojí, kterou znak zastupuje. Jsou také znaky "autonomní" t.j. takové, u kterých označená skutečnost nemůže být zřetelně označena. A znak umělecký je jeden z nich. V čem tedy záleží jeho znakovost? Je zřejmo, že nyní bude nutno, abychom zřetelněji diferencovali definici znaku, než jsme učinili dosud. Vezměme jakýkoli znak, třeba jazykový. Představme si, že by si někdo vytvořil nějaké nové slovo, neslychané a nebývalé, a přidělil je za znak nějaké skutečnosti. Stal se tento zvuk již pouhým rozhodnutím svého tvůrce skutečným znakem? Představme si, že by ona osoba užila tohoto nebývalého slova v hovoru s osobou jinou, která nic neví o rozhodnutí mluvícího, spojit tento zvuk s jistou skutečností. Co se stane? To, že osoba poslouchající bude sice vnímat zvuk, ale znakem pro ni nebude, protože neví, ke které skutečnosti se pojí. Došli jsme zde k základnější vlastnosti znaku než je zástupnictví jisté skutečnosti, a to k nutnosti, aby znak prostředkoval mezi někým, kdo znak dává a jiným, kdo jej přijímá.

To znamená, znakem je věc tehdy, když ten, kdo věc vnímá, chápe ji s týmž zaměřením jako ten, kdo ji podává. Jestliže přitom není jasný konkrétní věcný vztah přijímajícímu, ani podávajícímu znak, nelze přesto mluvit o úplné nepřítomnosti tohoto vztahu. Je mnoho věcí, které dovedeme udělat nebo kterých dovedeme užívat, aniž bychom dovedli říci, jak je děláme nebo jak jich užíváme. Jediný konkrétní příklad, řeknu jej anekdoticky a vezmu jej opět odtud, kam mám nejbližše, totiž z umění. V knize o Máchovi ukazoval jsem kdysi podrobně, jak záměrně vybíral tento básník hlásky pro své verše a jak záměrně je ve verších rozestavoval. Abych ušel možné výtce subjektivní interpretace veršů básnickových, probral jsem dva zpěvy "Máje" verš za veršem a u každého verše jsem sestavil schéma zvukových korespondencí, mnohdy velmi složitých, tak na př.

Nad dálkou temných hor				//	poslední požár plál						
d-l	/	-	/	-	/	l-d	/	-	/	-	P
a	/	-	/	o	/	o	/	-	/	á	I
d	/	t	/	-	/	o	/	o	/	-	S
						p	/	p	/	p	S
						l	/	-	/	l	S

Vidíte, schéma hodně složité. Počítal jsem ovšem s tím, že některé ze shod mohly vlastně být docela nahodilé, ale konstatoval jsem všechny, abych hojností jejich dokázal, že nahodilé nemohly být všechny. Teď ale to, co chci tímto příkladem dokázat. Položil mi kdosi (a vlastně víc lidí) otázku, zda Mácha mohl o všech těchto složitých vzorcích vědět. Podle názoru tazatelů záviselo na rozhodnutí otázky, zda mám pravdu, když tvrdím, že tato opakování jsou součástí složité stavby básnického díla či zda jsem na omylu. Kdo se mýlil, byli však tazatelé: je jednak úplně lhostejno, zda Mácha si byl takových hláskových vzorců vědom či nikoli, ba je, se stanoviska psychologického spíš pravděpodobno, že o nich nevěděl: můžete si to zkontrolovat osobní zkušeností: jak často se Vám přihází, že přečtete větu, kterou jste sami stylizovali, škrtnete v ní slovo, třebaže vzhledem k tématu vaší výpovědi je docela vyhovující a nahradíte je jiným, aniž dobře víte proč. Kdybyste šli na kořen, mohli byste vždy zjistit, že změna se stala z nějakého důvodu, jejichž souhrn jmenujeme běžně slohovými: slovo, které jste nově zavedli, snad lépe vyhovovalo na př. rytmické stavbě věty (počtem svých slabik) nebo její eufonické stavbě (seskupením svých hlásek) atp. U básníků leckdy lze přímo najít důvod záměny slov, studujeme-li jejich "varianty" (srovnáváme-li původní znění textu s opraveným). Tu leckdy na př. s překvapením vidíte, že slovo nově zavedené je méně výrazné než slovo původní (Möricke), že třeba změnou byl zrušen velmi živý básnický obraz: ale že na druhé straně nově zavedené slovo vytváří spojením s ostatními zvukový obrazec, kterého původně ve verši nebylo. Technika oprav byla u básníka sotva vědomější než je u nás, kteří jsme zvyklí psát automatisovaným jazykem běžné projevy sdělovací. Můžeme tedy obecně říci: básník o takových věcech nemusí vědět. Znamená to, že v jeho textu nejsou? Jsou tam, lze-li je objektivním rozbořením zjistit. Básník je tam vložil sice záměrně, nikoli vědomě v tom smyslu, že by byl měl před očima vzorec, který vytvoří. Tolik tedy na objasnění pojmu záměrnosti. Totéž je při

autonomním znaku: lze říci, že, pokud se týče vztahu ke skutečnosti, kterou zastupuje, nemusí být tato skutečnost diskursivně, přesně a v individuální konkrétnosti před očima (ve vědomí toho, kdo znak dává a toho, kdo znak přijímá), aby bylo znaku porozuměno, aby daná skutečnost mohla sloužit jako znak (symbol) skutečnosti jiné. Stačí, je-li tím, kdo znak přijímá, pochopen *sáměř*, se kterým byl znak dán. Je tedy hlavním a nepostradatelným příznakem znaku, že slouží prostředkování mezi dvěma stranami. Vztah, poukazování k věci, kterou znak zastupuje, nemusí být nutně explicitní a konkrétní, může zůstat ve stavu neurčitěho zaměření. Jinými slovy, jsou možny autonomní znaky. Z nich je na př. umělecké dílo, jsou však i mnohé autonomní znaky. Jdeme-li po stopách znaků, shledáme, že vlastně do říše znaků lze pojmout vše, co tvoří duševní život člověka, vše, čemu se říká vjemy a představy (Vološinov, "Marksism i filosofija jazyka"). Řeknu-li, že na př. vidím nebo že si představuji stůl, okno, je v tomto vjemu, resp. představě obsaženo na př. vědomí o určení těchto věcí, o věcnosti vůbec (tak na př. hru barev způsobenou slunečnými paprsky nepřičítám věci), pak jdeme-li hlouběji, o vlastnostech této věci, avšak to všechno nejsou prvky dané fyziologickou reakcí našeho smyslového orgánu (tedy t.zv. "počítkem"), nýbrž jsou to prvky dané sociálním konsensem kolektiva, v kterém žijeme. To všechno přidáváme počítku my, apercipující jej. Avšak, kdybychom rozbírali dále i sám počítke, poznali bychom, že i v něm je spousta prvků, které nejsou pouhou výslednicí bezprostředního styku individua s danou, aktuální skutečností, nýbrž že i sem zasahuje sociální konsensus. Odtud potíže, které má psychologie s definicí t.zv. počítku. Víte, že ve školských učebnicích se říká o počítku, že je to pouhý soubor na př. barev, zvuků atd. Ale ani to nelze pokládat ještě za sám základ. Vyřkneme-li na př. slovo barva, říkáme tím, že jde rovněž o něco, co do počítku vnášíme, neboť, pokud jde o sám počítke, lze o něm říci nejvýš, že je to fyziologická reakce na popud z vnějška. Jakmile o něm řekneme, že je to shluk barev atd. vkládáme do něho opět již něco, co je obsaženo v sociálním konsensu a jím dáno. Zkrátka, tam kde přestává biologický podklad, a kde začíná t.zv. duševní život, je zároveň čára mezi tím, co je dáno bezprostředním stykem s aktuální skutečností a co je přidáno ze sociálního konsensu. Jakmile však jde o sociální konsensus, jde o znaky. Fyziologický pochod nemůže být sdělen, počítke může být již slovem naznačen, představa a vjem mohou být slovem již vyjádřeny. I to je svědectvím,

že jsou to znaky, neboť je lze převést v jinou znakovou řadu. Tedy vlastně se znakem (který jak jsme viděli, je svou podstatou fakt sociální sloužící styku mezi členy kolektiva) začíná duševní život člověka. Tak doslova je pravdivé známé rčení o člověku "živočichu společenském". A tak důležitý je znak pro člověka. Vše, co člověka činí člověkem, vše, co člověk vytvoří je buď znakem nebo je osnováno na znaku. Chápete nyní, že říše znaků je nesmírná a že filozofie znaku je právě dnes v době krize, nejen ekonomické, ale především myšlenkové, nejdůležitější záležitostí filozofickou.

Nyní se znovu, po tomto exkurzu, vrátíme ke znaku jazykovému, o kterém jsme začali mluvit. Vrátime se k němu jednak proto, že naše téma se týká jazyka básnického a že tedy musíme znát genus (jazyk vůbec) než se obrátíme ke species (jazyk básnický), jednak proto, že jazyk je v hierarchii znaků cosi zvláštního, že jeho postavení je výjimečné. O výjimečném postavení jazykového znaku může vás přesvědčit velmi jednoduchá úvaha: 1. Kde není možnost užívat jazyka, je hranice lidské inteligence, ba bylo by možno říci, lidství vůbec. Srv. A. Sommerfelt, (Nords Tidsskrift for Sprokvidenskap, Bind V.1932 "La linguistique, science sociologique", str.316): ".si l'enfant était élevé par des sourds-muets, il n'apprendrait sans doute pas à parler du tout. C'est par la langue que l'enfant devient un être social. Chose significative, les enfants nés sourds et aveugles restent au niveau d'un animal jusqu'au moment où ils apprennent à se servir d'un moyen de communication." Tento "moyen de communication", o kterém mluví S. je ovšem řeč, i když jde o řeč gest. Neboť jednak jsou všechny takovéto výpomocné systémy jako je řeč gest, budovány na systému běžné řeči zvukové, jsouce její náhradou, jednak, je jakákoli řeč zvláštní druh znaků, sloužící dorozumění ("communication"), i jiné znaky slouží sice styku mezi individui (nebo lépe: mezi členy kolektivu), ale funkce řeči je specifická, je sdělení. O tom ještě promluvíme podrobněji níže.

2. Pro důležitost řeči mezi znaky (pro její výjimečné postavení mezi znaky) je také charakteristické, že se jeví tendence, převádět ostatní druhy znaků v znaky jazykové, čili "vyjádřit" vše slovem. Teprve, je-li znak jiné řady než jazykové převeden v řeč, zdá se nám plně srozumitelný a přístupný. Termín "nevyslovitelné" je synonymum něčeho, co nelze plně pochopit v celém rozsahu.

Je tedy řeč jakási základní řada znaková vůbec. Která její vlastnost ji k tomuto výjimečnému postavení opravňuje a uzpůsobuje?

Pokusím se to ukázat na několika názorných příkladech. Především vezměme za příklad vlajku: vlajka jisté barvy symbolisuje, tedy znamená nějaký stát. Předpokládejme však, že jindy vlajka téže barvy bude vztyčena uprostřed nějaké cesty, kde bude mít význam "stát", bude signálem. V obou případech je vlajka znakem, vybral jsem dokonce úmyslně tento předmět, protože si lze stěžít představit příklad, že by vlajka byla "věcí" nikoli pouhým zástupcem věci. To vše je jasné. Je dále i zřejmé, že obou případů využití vlajky, které jsme právě jmenovali, má k řeči blíže druhý, totiž ten, kde je vlajky užito jako signálu. Signál vždy je jistý druh řeči. Nuže, čím se tyto dva případy užití vlajky liší? Vlajka znamenající nějaký stát, podrží tento význam za všech okolností: ať visí kdekoli, ať je sbalena a uložena, atd. Táž vlajka (totiž vlajka stejné barvy), je-li jí užito za signál, znamená-li "stůj", musí být vztyčena u cesty nebo dokonce ve prostředku cesty a její význam se nějakým způsobem týká poměru mezi právě tou cestou, na které je umístěna a vozidly, které právě potěto cestě jedou. Vidíme: signál je upoután k jistému "zde" a "teď", kdežto symbol (prapor jako symbol státu) tak poután není. Rozvedme tento příklad ještě trochu dále: předpokládejme, že vlajka jistého státu je při hrách olympských pojednou vztyčena na stěžeň. V té chvíli nabývá, k svému obvyklému symbolickému významu, jako nadstavbu, ještě význam jiný, význam signálu, neboť v této chvíli znamená: stát XY získal právě, v této chvíli, první cenu v tom onom sportu. Tu je větší upoutanost "jazykového znaku" (zde signálu) na první pohled zřejmá. Vlajka znamená dotyčný stát vždy a kdekoli, avšak jeho sportovní vítězství jen v tom daném právě okamžiku a na vrcholu olympského stěžně. Přejděme k jinému příkladu: dým vystupující z komína, ohniště. Je to jednak přímá skutečnost, kterou vnímáme, jednak však může též být pojata jako znak. Vzpomeňte na idylické obrázky, jakých ještě dost visí leckde v domácnostech po zdech: zasněžená krajina, v ní domek, z komína domku se kouří. Zde je kouř znakem: znamená: teplo, klid, domácí pohodlí, zkratka idylu. Vzpomeňte na onu scénu Homérovy Odyseje, kde Odysseus, zadržovaný nymfou Kaliopé, hledí na obzor, aby spatřil aspoň dým ze své otčiny; i tento dým je pro Odysea znakem (zástupcem skutečnosti "domov"). A vedle těchto dvou případů postavme třetí: ve chvíli, kdy byl zvolen nový papež, zapálí kardinálové uzavření v konklave, oheň, a dým z něho vystupující oznámí Římu, že volba byla provedena. Zde je také dým znakem, ale jiného druhu, je signálem. Je to již jistá "řeč". Opět zde můžeme konstatovat mnohem

větší vázanost signálu ve srovnání s jinými druhy znaku: aby mohl dým znamenat provedení volby papeže, musí vystupovat na jistém místě v jisté chvíli, kdežto jeho fungování jako znaku domácího klidu není takto omezeno. Další příklad: peníz. Že peníz je znakem, je zřejmo na první pohled (srv. časté přirovnání slova k penízi). Čeho je znakem, je také zřejmo: statků - ovšem nikoli určitých statků, nýbrž jakýchkoli (vzpomeňte na známé reklamy s obrázky: za 1 Kč dostanete... tolik a tolik chleba, tolik a tolik ovoce, tolik a tolik masa atd. a tolik a tolik tuku X (onoho, kterému se dělá reklama). A vedle peníze-mince postavme nyní peníz-poukázku, na př. takový, jaký na venkově dostávají, tuším, hudebníci, hrající v hostinci a který mohou každý vyměnit za sklenici piva. Který z těchto dvou penízů je blíže slovu? Představte si okamžik, kdy se penízem platí: není možno, abyste vešli do obchodu a položili na pult peníz, aniž ukážete aspoň na zboží, které za něj chcete. Ale hudebník může docela dobře přistoupit k nálevnímu stolu v hostinci, kde hraje, položit na něj svůj peníz-poukázku, a čekat beze slova i gesta, až dostane své pivo. Je zřejmo, že peníz-poukázka je blíže slovu, neboť stačí vyjádřit: "Dejte mi sklenici piva!" Peníz-poukázka je schopen sdělit něco, peníz-mince (za normálních okolností aspoň) nikoli. Který z obou je více vázán významově, je rovněž na první pohled zřejmo: je to peníz-poukázka, zastupující toliko jedinou skutečnost (sklenici piva). Toto omezení mu však dává možnost k této skutečnosti ukazovat, mít k ní věcný vztah, sdělovat o ní. Vidíme tedy: čím více se nějaký znak přibližuje znaku jazykovému, tím užšího spojení nabývá se skutečností, kterou zastupuje, vztahuje se k jisté individuální skutečnosti, vázané na jistý bod prostoru a jistý okamžik v čase. Mohli bychom pokračovat ve výčtu dokladů a všechny by nás dovedly k témuž výsledku: tak na ukázkou ještě jeden: srovnáme dva obrazy: obraz psa, myšlený jako umělecké dílo a vedle něho ideogram psa, který má sloužit dorozumění. Obraz psa, který je uměleckým dílem, může být různý, je zcela dobře možno, že se bude vztahovat k určitému psu, zachycenému, pět jde-li na př. o obraz impresionistický, v určitém pohybu, v určitou chvíli (tak na př. za jistého denního osvětlení), na určitém místě atd. Všechny tyto věci by byly pro ideogram zbytečné, tomu stačí, bude-li na něm pes vůbec do té míry charakterisován, aby nemohly vzniknout pochybnosti o jeho druhovém zařazení. Všechny rysy individualisující by byly pro ideogram nadbytečné. Nuže, docházíme zde k opaku toho, co jsme tvrdili? Je znak bližší jazyku, sdělující, t.j. ideogram, méně poután k urči-

tému času, místu atd. než znak řady jiné, t.j. obraz jako umělecké dílo? Nikoli, to je toliko zdání. Přihlédneme zblízka k stavu věci: pes, zachycený malířem-Impresionistou může být velmi individualizován, zachycen v docela určitém i jedinečném prostředí v té a té denní době (za toho a toho osvětlení) atd., ale pro obraz sám a jeho funkci jako uměleckého díla nebude vůbec záležet na tom, zda skutečně se kdy tento zobrazený pes octnul za dané situace v tomto vyznačeném prostředí, ba dokonce bude úplně lhostejno, zda tento pes vůbec existoval či nikoli. Jestliže malíř poznamená na př. v katalogu den, kdy obraz byl malován, nebo dokonce i jméno zobrazeného psa, bude to fakt možná důležitý pro historii tvoření umělce nebo pro jeho biografii atd., nikoli však pro obraz jako umělecké dílo. (Mimoходом připomínám jen, že mám na mysli případ, kdy nejde o portrét jistého individua, třeba zvířecího; v případě portrétu je sice existence zobrazeného individua a poměr obrazu k zobrazenému individuu (podobnost) důležitým faktem pro obraz sám, ale potom již zas jde o jisté přiblížení znaku sdělovacímu; patří přímo k charakteristice portrétu, že osciluje mezi projevem sdělovacím a samoučelným.) Tedy obraz jako umělecké dílo bude sice možná zobrazovat velmi individuálně, ale přitom individualnost zobrazení nebude mít žádného [zájmu pro současnou situaci, pro situaci, která je aktuální pro toho, kdo znak přijímá. Zcela jinak bude tomu při ideogramu. Při věi obecnosti svého] provedení musí, má-li fungovat jako sdělení, tento obraz<sup>2</sup> vztahu ke konkrétní situaci (resp. tento vztah bude mimo náš zájem při vnímání znaku, kdežto při ideogramu bude tomu jinak). Obraz který budeme hodnotit jako ideogram, musí mít nutně aktuální vztah k nějaké konkrétní situaci a náš zájem se bude týkat právě této konkrétní situace, nikoli v první řadě znaku, který k ní poukazuje. Teď máme tedy jasno: znaky "sdělovací", jichž je veliké množství, ale z nichž nejsemknutější systém tvoří znaky ve vlastním slova smyslu jazykové, liší se od jiných druhů znaků tím, že jsou mnohem úže spjaty s jedinečnou situací (říkám opatrně méně určité slovo než "skutečnost"), ke které poukazují a že důraz při hodnocení takových znaků neleží vůbec na znaku samém, nýbrž právě na konkrétní situaci, ke které znak poukazuje. Tím si také můžeme vysvětlit, proč se tak často jeví snaha, převést znaky jiných některých řad na znaky jazykové: znaky jazykové jsou nejzřetelněji spjaty se skutečností, zachycují ji nej přesněji (mnohdy ovšem také nejuže a nejchuději, srv. Vrchlického báseň "Pod obraz Rafaelova houslisty", "Napádlo rosy"):



Co huďba d'í, co št'etec napov'ídá,  
jak malomocné b'ývá stihnout slovo! [...]  
Neznámé sv'ěty z obou t'ech se noř'í,  
kde slovo p'rib'íjí v'ždy jednou ranou  
urč'itý pojem. V malbě, v hudby znění  
lze vykoupat' srdce jako v moři,  
však slova jako rány planou,  
myšlenka z nich jak Medusa se cení,  
v boj nový ženouc mysl jak laň š'tvanou.

Ještě jednou resumuji: jazyk je typický druh znaků sdělovacích, to znamená takových, při kterých je sepětí znaku s jistou konkrétní situací, takže znak s touto situací, ke které ukazuje, téměř splývá, a je větší pozornost věnována oné situaci, ke které se znak vztahuje, než znaku samému.

Nyní, když jsme si objasnili ráz jazykového znaku, jeho postavení v hierarchii znaků vůbec, specifickou diferencí, kterou se od znaků jiných odlišuje, je třeba, abychom obrátili pozornost k jeho vnitřní struktuře, která ovšem je nesmírně důležitá pro dílo básnické, neboť zde je k uměleckému účelu vždy využito toliko některých složek jazykového znaku, pokaždé jiných, nikdy však znaku v celé jeho rozloze. Je tedy otázka, z čeho se jazykový znak skládá. Když jsme začínali mluvit o znaku, řekli jsme: je to skutečnost, zastupující skutečnost jinou. Podle tohoto schématu mohlo by se zdát, že zde, při znaku jazykovém, jde o jistou smysly vnímatelnou skutečnost, t.j. zvuk lidského hlasu (totiž jistý útvar tohoto zvuku, pokaždé jiný) zastupující nějaký úsek oné skutečnosti, která nás obklopuje, po příp. nějaký úsek naší skutečnosti "duševní" (myšlenek, citů atd.). To by ovšem bylo pojetí zjednodušující stav věcí až do zkreslení. Upozorňoval jsem ovšem již dříve několikrát, že toto pojetí je docela schematické a že ho užívám jen pro názornost prvního poučení. Pohlédněme na jazykový znak, a za východisko si vezměme nejmenší jednotku, které může být samostatně užito, totiž slovo. Kterékoli slovo, na př. "stůl". Je zde toliko "zvuk" a pak "věc"? Pomysleme na toto: užiji tohoto slova o předmětu, u kterého právě stojím přednášeje, užiji ho však rovněž o onom předmětu, u kterého sedím při jídlu, o předmětu, u kterého se pracuje, o předmětu, u kterého sedí hráči karet, o jiném, u kterého sedí dáma upravující si vlasy a pleť (toaletní stůl) a ještě o mnohých jiných předmětech, leckdy navzájem dost odlišných vzhledem i vlastnostmi. A dokonce, mohu užít tohoto slova i o předmětu, který má zpravidla označení jiné, tak na př. o vrchu, který má místo špičatého vrcholku rozlehlou rovinu. Kdyby byl poměr mezi zvukem a předmětem jím pojmenovaným bezprostřední,

mohl bych užít slova jen o jisté jediné konkrétní skutečnosti nebo nejvýš o několika skutečnostech, které by však byly navzájem úplně, ve všem shodné; slovo by bylo signálem, který je sice také znak sdělovací, ale má právě tu vlastnost, že se vztahuje toliko ke skutečnosti jediné, se kterou je nerozlučně spjat. U slova, jak jsme právě viděli, tomu tak není. Slovo je schopno označovat, zastupovat skutečnosti mnohdy dosti rozličné. To však předpokládá, že ve znaku jazykovém, slově, není jen zvuk, ale ještě něco, co spojuje různé způsoby užití tohoto slova. Jinak řečeno, slovo má význam. Saussure naznačil to v svém traité symbolicky tak: jazykový znak nakreslil jako kruh, skládající se ze dvou polovin: zvukového symbolu a významu. Rozbor struktury tohoto znaku není záležitost nikterak jednoduchá a bude vyžadovat dost času a složitých úvah. Úvodem je třeba říci především několik slov o zvukové polovině znaku, abychom si odstranili z cesty možná nedorozumění. Otázka je totiž: mluvíme-li o zvuku jakožto součástce jazykového znaku, máme skutečně na mysli zvuk jakožto jev akustický? Lze na př. říci: slovo "okno" je jistý zvuk označující jistou věc, jiná věc je označena zvukem "stůl", jiná opět zvukem "pes" atd., tedy, kolik věcí, tolik různých zvuků? Nikoli, neboť tyto zvuky nejsou jednoduché, v své vnitřní stavbě nerozložitelné, nýbrž se skládají z jistých částí, které se v různých slovech opakují. Tak na př. slovo pes a stůl mají společný sykavý zvuk "s". Jinými slovy, slova se skládají z hlásek, zvuků to normalisovaných, jichž má každý jazyk jistý neproměnný repertoár. Ale netoliko to: tyto hlásky nejsou pouhé zvuky, nýbrž jsou již nositeli významu. Nikoli sice samy o sobě, ale jejich kombinace, a v takové kombinaci má ovšem každá z hlásek v ní obsažených své místo, z kterého nemůže být odstraněna ani přemístěna bez poškození nebo změny významu celého slova. Tak na př. je velmi mnoho slov, která se liší jedinou hláskou: na př. "sen - len - ten - ven - žen" atd. nebo "les - let - lem - len - lep - lev" atd. nebo "lep - lup" nebo "sen - syn". V tomto smyslu je tedy hláska prvkem významovým, nikoli jen čistě zvukovým. Ba v jejím odtržení od skutečného zvuku, akustického jevu, lze jít ještě dále a lze tvrdit, že zvukové rozdíly mezi hláskami se uplatňují jen potud, pokud jsou činiteli významovými v systému dotyčného jazyka (znělé a neznělé ř v češtině není ani vnímáno, ačkoli akusticky je to týž rozdíl jako d-t; nebo n zadopatrové v češtině a v angličtině). Také o jazykové funkci hlásky nerozhodují individuální odchylky od normální výslovnosti, třebaže akusticky jsou tyto odchylky závažné na př. R

a ř čípkové, které někteří jednotlivci vyslovují, fungují v češtině docela stejně jako hlásky linguální, které jsou výslovností normální. Zkrátka, hláska není vlastně akustický jev (nemusí být také ani zvukově realizována, může být podána jako grafický znak), nýbrž je složkou fonologického systému jazyka. Je charakterizována svým umístěním v tomto systému a také svou funkcí v celkové výstavbě jazyka. Pokud se týká celkové výstavby jazyka, příklad: slovácký dialekt má hlásku é, rovněž onen dialekt, kterým se mluví v Brně. Jsou to v obou případech hlásky akusticky navzájem totožné, avšak jejich funkce v jazykové výstavbě je zcela různá: slovácké é je původní slovenské é (jako v spisovné češtině), kdežto v brněnském dialektu je é rovno českému hovorovému ej. Tak potom slovácké paradigma adjektivních rodů je: pěkný, pěkná, pěkné, kdežto v Brně je pěkné (muž.), pěkná (žen.), pěkný (stř.). Vyskytá se zde tedy é na zcela jiných místech jazykové výstavby.

Všechno, co jsme dosud o zvukové části jazykového znaku řekli, dosvědčuje, že výraz "zvukový" (zvuková stránka řeči, zvukový symbol v jazyce) musíme chápat velmi opatrně, s vědomím, že nejde o akustické vlastnosti těchto zvuků, nýbrž o jejich umístění v "fonologickém" systému daného jazyka. Věda o akustických vlastnostech zvuků v jazyce je fonetika, věda o jejich jazykové systematické fonologie. Obě vědy mají mnoho příbuzného, přesto však celkové zaměření teoretické je u každé z nich jiné: fonetika je speciální aplikace (nebo, chceme-li "odvětví") akustiky, fonologie - linguistiky. Fonologie neobírá se však toliko hláskami, nýbrž všemi zvukovými vlastnostmi řeči, které mohou být nositeli významu, tak na př. intonací, která charakterizuje větu jakožto jednotku významovou, a také vyznačuje její vnitřní významové členění. Akusticky je intonace velmi rozmanitá, avšak nikoli všechny její vlastnosti jsou včleněny do jazykového systému. Dvojdílnost větné intonace.

Celkem tedy nelze uvádět v přímou souvislost zvuk řeči s celkovým významem. Vztahy jsou zde, jak vidíme, velmi složité. Ještě jedna komplikace, na kterou nesmíme zapomenout: zvuk slova není členěn toliko v hlásky, jsou uvnitř slova i skupiny hlásek, významově poměrně samostatné, opět proto, že nejsou vlastnosti toliko jednoho slova, nýbrž celých slovních skupin, trsů. Míním tak zvaná morfémata. Jinými slovy, jde o známý jazykový zjev, že slovo se často skládá z kořene, přípon, koncovek. Jsou to vesměs skupiny hlásek, které se vyskytují ve více slovech. Lze seskupovati slova se stejným kořenem, se

stejnou kmenotvornou příponou, se stejnou koncovkou: kořen - nesu, nositi, odnášeti, nosítka, nůše, výnos; kmenotvorná přípona: kněžstvo, bratrstvo, lidstvo, společenstvo, horstvo atp.; koncovka: chlapa, člověka, syna atd. Morfématata jsou, jak známo, rovněž nositeli významu.

Mluvíme-li tedy o slově jakožto zvukovém symbolu, je třeba počítat se všemi těmito komplikacemi, které prostředkují mezi zvukem jakožto jevem empirické skutečnosti (smyslem vnímatelným) a slovem, jakožto nejnižší samostatnou, vydělitelnou významovou jednotkou.

\*

Posledně jsem se snažil ukázat vám postavení znaků jazykových mezi ostatními druhy znaků. Ukázalo se, že, čím se více blížíme v znakové hierarchii jazyku, tím více je zdůrazňováno sepětí znaku s jedinečnou skutečností, ke které znak ukazuje. (srv. příklad peníze - poukázky). Jinými slovy, znaky jazykové tvoří nejsouvislejší systém znaků s d ě l o v a c í c h. Řekli jsme, že promluvivše o postavení jazyka v říši znaků obrátíme nyní pozornost k struktuře vnitřní znaku jazykového; počali jsme svůj rozbor tím, že jsme naznačili, že znak jazykový se skládá ze zvukové stránky a významu. Význam se vsouvá mezi zvuk a věc proto, že znak je schopen ukazovati k několika skutečnostem, ba k mnohým, tím se liší od pouhého signálu. K této myšlence se ještě vrátíme v další souvislosti. Ještě dříve však bych chtěl učinit ještě jednu poznámku předběžného rázu: hovoříme stále o znaku a o jeho vztahu ke skutečnosti. Co však míníme pokládat za základní znakovou jednotku v jazyce, k čemu se vztahuje singulár slova "znak": ke slovu, ke větě, k vyššímu významovému celku nebo dokonce k celému kontextu? Je důležité uvědomit si hned ze začátku, že skutečný znakový celek tvoří teprve celek jazykového projevu, tedy že slovo, věta atd. jsou toliko zlomky tohoto celku. Čím to dokážeme? Zejména tou okolností, že tzv. věcný vztah nevede ani od slova přímo k věci, ani od věty atd., nýbrž teprve prostřednictvím celkového významu jazykového projevu. Slovo vstupující do věty je významově určováno a zároveň zkonkretňováno ostatními slovy, věta ostatními větami, odstavec ostatními odstavci, kapitola ostatními kapitolami. Teprve když je nám znám celek jazykového projevu, je tím fixováno každé slovo, každá věta atd., zkrátka celý kontext. (Názorný příklad: např. stává se, že v románě, povídce, je jistá věta kdesi na začátku, ale její opravdový smysl se dovídáme až při ukončení atp.).

Pravíme-li, že teprve celkový kontext fixuje věcný vztah, zkonkréťtuje, nepravíme tím nic o rozloze tohoto kontextu. Je zcela dobře možné, aby kontextem celkovým byla i jediná věta, tak na př. mohu vypravovat bajku o lišce a vráně jedinou větou: Liška postavivši se pod strom, na kterém seděla vrána s kusem sýra v zobáku, chvátila tak dlouho její hlas a vyzývala jí ke zpěvu, až vrána otevřela zobák, upustila sýr a liška jej snědla. V takovém případě je téma věty (celkový význam věty) zároveň celkovým, definitivně fixujícím významem (tématem) kontextu. I o všech těchto věcech budeme ještě mluvit, zde šlo jen o zásadní upozornění. Měli bychom vlastně začít tedy probírat strukturu jazykového znaku sestupně, vycházejíce od celku a dospívající postupně k jednotkám menším a menším. Vyjdeme však přesto odjinud, a to od stavebního materiálu, z kterého je tento celek skládán, od slova. Neboť slovo má mezi podružnými jednotkami, z kterých se jazykový znak skládá postavení zcela výjimečné, které by uniklo naší pozornosti, kdybychom vyšli od celku a postupovali sestupně od celku ke kapitole, odstavci, větě, slovu, morfému (řekneme si ještě, co to je), slabice, hlásce.

Slovo je totiž nejnižší jazyková jednotka, která může vystupovat samostatně zvukově i významově. To, co je obsaženo v slově, může sice také ještě být rozloženo v drobnější nositele významu, jak brzy uvidíme, avšak nemůže se nic z toho uplatnit samostatně; i kdyby na př. taková morféma nabylo samostatnosti významové (na př., mluví-li se o -ismech) nebo kdyby nabylo významové samostatnosti fonéma (hláska): "Od a do z", mění se morféma i fonéma eo ipso v slovo, tak ve větě naposled citované není a, z hláskou, nýbrž jsou to slova, která dotyčné hlásky znamenají. Tedy vzhledem k tomu, co je nižší než slovo, má slovo příznak významové samostatnosti; to je rozhraní velmi závažné. Avšak stejně markantní hranicí je slovo odděleno od toho, co je výše než ono: především je ten rozdíl, že slovo se svým vnitřním významovým zvukovým členěním je dáno. Nemůže být ad hoc, pro jistý jediný a jedinečný jazykový projev konstruováno, kdežto věta a vše, co je výše než ona, se pro každý jedinečný projev speciálně konstruuje. Jiný, velmi důležitý rozdíl mezi slovem a jednotkami vyššími je významový: slovo je významová jednotka simultánní, kdežto všechny vyšší význam. jednotky jsou sukcesivní. Co je významová simultánnost a sukcesivnost budeme moci plně ukázat, až budeme mluvit o větě. Nyní jen tolik: slovo, jakmile je vysloveno, jakmile je pochopíme, je ihned v našem vědomí plně významově realizováno. Naproti tomu již věta se významově realizuje postupně: jakmile slyšíme její první slovo, jsme zaměřeni k celkovému jejímu vý-

znamu (takže na př. nedopověděnou větu si bezděky doplňujeme), ale tento význam se teprve postupně blíže určuje slovy jak za sebou následují. Dobře ukáží nám rozdíl mezi slovem a větou hraniční případy. Představme si nejdřív slovo, vyslovené dvakrát, pokaždé s jiným záměrem: jednou jako jednotku lexikální (slovo vytržené z vokabuláře, jak si je na př. vyslovuje a jak je přitom pojímá ten, kdo se učí "slůvkům" z cizího jazyka) a podruhé totéž slovo, vyslovené jako větu, tak na př. slovo "stůl" = "Tisch" a "stůl" = "Zde stojí stůl", "To je stůl", "Vidím stůl". Jakmile slovo "stůl" bude míněno jako věta, projeví směřování k významové sukcesivnosti. Nechci se dovolávat vaší introspekce, třebaže sami jistě cítíte, že při pojmání větném jeví se toto slovo jaksi dynamičtějším. Lze uvést některé objektivní symptomy na důkaz jeho sukcesivnosti. Především už ten fakt, že ve funkci věty může být nahrazeno, opsáno větou skutečnou (srv. ekvivalenty výše uvedené, jejichž počet by se dal ještě rozmnožit). Za druhé: Vyslovíme-li toto slovo jako větu, bude, na znamení své dynamičnosti významové, v písmě často doprovázeno vykřičníkem a při vyslovení gestem ukazovacím, které je vlastně doplní již v celou větu (přísudek "zde je", "viz").

A nyní přechodný případ z druhé strany: je možná lexikalizace věty, to znamená, že věta pozbude své sukcesivnosti významové a nabývá významu simultánního. Děje se to tehdy, když význam i znění věty jsou do té míry kanonizovány, že není možno ani dovoleno na nich cokoli měnit (na př. v příslovích a sentencích). Taková věta může být zařaděna do slovníku a její význam zrovna tak vykládán jako význam jediného slova (však jsou slovníky přísloví a sentencí) a dokonce může ve větě jiné fungovat jako jediné slovo (na př. "Naděš Pánbůh' kapsy nenaplní", kde věta "Naděš Pánbůh" je podmíněm). Taková věta ztrácí svůj sukcesivní význam, protože jakmile vyslovíme její první slovo, je znám již beze zbytku a bez nejistoty i celý její ostatní kontext.

Tyto hraniční případy ukazují značnost rozdílu mezi slovem a vyššími jazykovými jednotkami. Je tedy slovo v postavení výjimečném mezi všemi významovými jednotkami celé významové hierarchie v jazyce a je třeba, máme-li být právi tomuto výjimečnému postavení, abychom svůj rozbor počali slovem. Je to postup obvyklý, avšak, nemá-li být nesprávný, musíme při rozboru mít stále na mysli, že základním a jediným opravdu uzavřeným významovým celkem není slovo ani cokoli jiného, nýbrž celkový kontext jazykového projevu.

Vyjděme tedy od významové struktury slova: vezměme kterékoli

substantivum (proč právě substantivum, uvidíme později), na př. "stůl", které jsme již jednou přijali za příklad. A to: vezměme je mimo kontext větný, tak, jak je můžeme najít ve slovníku. Je tu z jedné strany zvukový symbol, z druhé strany věc jím označená. Navzájem jsou, jak jsme již řekli, spjaty věcným vztahem. Nuže, jaká je ta věc, ke které se vztahuje, ke které ukazuje zvukový symbol? Je to jedinečná skutečnost? Nikoli: věcí, ke kterým může být uveden tento symbol ve vztah, je nesmírně mnoho. Má tedy slovo "stůl" velmi mnoho věcných vztahů. Je však možno, uvést jej ve vztah ke všem existujícím skutečnostem empirickým, ke všem možným "věcem"? Nikoli, toliko k těm, které mají jisté vlastnosti, k těm, které odpovídají jeho "významu". Kdybychom si to chtěli graficky naznačit, mohli bychom volit takový chrzec: Rovinu a nad ní kruh



Rovina (zde viděná průčelně jako přímka) značí všechny možné věci (celou oblast empirické skutečnosti). Kruh značí význam slova. Přímký spuštěné z kruhu na rovinu jsou možné věcné vztahy slova. Je zřejmo, že rovina má mnohem větší rozsah než jaký může být pokryt průmětem kruhu. Avšak věcné vztahy mohou být spouštěny toliko na místa, tímto průmětem pokrytá. Množství věcných vztahů (poměrů k individuálním věcem) je tedy u slova velmi značné, avšak je omezeno jeho významem. Mohli bychom tedy význam slova prozatím definovat jako oblast možných věcných vztahů. Tato definice by ovšem nebyla úplná, neboť bychom významu přičítali toliko působení negativní, prohibitivní: význam zabraňuje užití slova k označení skutečností, které jsou mimo oblast jeho věcných vztahů. Musíme nabýt ještě pozitivního určení významu. Co je význam slova "stůl"? Jsou to jisté vlastnosti: toliko věc, která má tyto vlastnosti, na př. která má vodorovnou plochu asi ve výšce rukou sedícího člověka, může být označena tímto slovem atd. Soubor těchto vlastností tvoří tedy význam. Avšak netoliko pouhý jejich soubor, v lhostejném pořadí a sestavení: k významu patří také jisté uspořádání vlastností, jejich rozložení, dosáž, zkratka "forma". Pouhý výčet vlastností není ještě významem. To je očividné u slov znamenajících předměty smysly vnímatelné, avšak týká se to i takových, které označují předměty pomyslné. Tak na př. vezměme slovo "vlast". Vlastnosti jsou: země, kde se narodil člověk sám, kde se narodili jeho předkové, kde člověk - žije. Všechny tyto znaky jsou stejně podstatné, u většiny případů se vyskytují všechny. Avšak jsou také při-

pady, kdy některý z nich chybí a je kompenzován jinými. Tak na př. je možné, že člověk pokládá za svou vlast zemi, kde se nenarodil, ale kde žil jeho předkové nebo je možné, že vlast pokládá zemi, kde jeho předkové nežili, ale kde se sám narodil nebo přijme za vlast zemi, kde ani on ani jeho předkové se nenarodili, ale kde sám žije. V každém z těchto případů bude slovo vlast pro dotyčné lidi mít stejný, obecně přijatý význam, ačkoli některý (po případě některé) z podstatných znaků budou scházet. Co však ve všech těchto případech bude stejné, bude to, co jsme nazvali formou. Forma významová jeví se nám tedy jako nositel a organizátor vlastností. Takový je normální sklad slovního významu. Je nyní jen třeba několik doplňujících a vysvětlujících poznámek. Tak zejména toto: řekli jsme, že slovo je schopno věcného vztahu k mnoha konkrétním a individuálním skutečnostem. Předpokládali jsme ovšem, že v daném kontextu bude realizován toliko jeden z těchto vztahů, k jediné individuální skutečnosti. Nesmíme přitom zapomínat, že jsou jistá slova, která se k "individuální" skutečnosti nemohou vztahovat v pravém slova smyslu nikdy, protože již sama sebou znamenají celé skupiny skutečností (věcí). Taková jsou na př. gramatická kolektiva, jako "stromovní" nebo dokonce "lidstvo". Rozumíme-li slovem "lidstvo" veškerý lidský rod, soubor všech jedinců lidských, kteří žili, žijí a budou žít, pak ovšem konkretisování věcného vztahu je v podstatě nemožné - slovo má stejný věcný vztah v kterémkoli kontextu. To je ovšem krajní případ. Jiný krajní případ, z druhé strany, jsou taková pojmenování, která znamenají jedinou individuální skutečnost vždy, i tehdy, jsou-li mimo kontext. Jsou to na př. a zejména vlastní jména, ať věci či bytostí, ale také některá apelativa, jako na př. zeměkoule. I zde v podstatě (nechceme-li sahat k sylogistickým finesám a ukazovat na př., že selidské individuum označené vlastním jménem mění), je nutno přiznat, že konkretizace věcného vztahu kontextem není možná, protože je věcný vztah jediný možný. (Nesmíme tu - mimochodem řečeno - zapomínat, že přesau věcného vztahu, tedy několik možností, je možný, ovšem jen při přeneseném užití vlastního jména, tak na př. nazveme-li zrádce Efilaltem.) Případy jsem s příliš obecným nebo příliš speciálním věcným vztahem jsou případy krajní a speciální; v převážné většině případů je vždy u slova možná věcných vztahů celá řada. Proto také jména vlastní a na druhé straně jména s obecným věcným vztahem (někdy nazývaná souhrnně plurálními) jsou pociťována jako cosi zvláštního a výjimečného. Tak na př. v básnictví může nadměrné užívání jedněch



i druhých působit jako jistá aktualizace, jako cosi estetický zá-  
měrného. To, co jsme dosud o významu slov mluvili, týkalo se sub-  
stantiv. Jsou však vedle nich i jiné druhy slov (gramatické kate-  
gorie), které mají významové vlastnosti poněkud jiné.

Především adjektiva. Adjektiva se liší po stránce významové od  
substantiv především tím, že sice mají význam, avšak nemají onu je-  
ho složku, kterou jsme nazvali "formou", označují toliko "vlastnost",  
avšak neoznačují "předmět", na kterém tato vlastnost se jeví. Proto  
jejich význam je toliko jednoduchý, ve srovnání s dvojrvtveným vý-  
znamem substantiv; to trvá, i když adjektivum se substantivizuje  
(srv. subst. "zeleň"). Také věcný vztah adjektiv je zvláštní. Souvi-  
sí to s nedostatkem oné "formy" (předmětnosti), který jsme právě uka-  
zali. Věcný vztah adjektiv je totiž toliko prostředecný: věcný vztah  
adjektiva se konkretizuje toliko prostřednictvím předmětnosti sub-  
stantiva, s kterým je gramaticky spjato.

Vyjděme od významu slova, od jeho významové struktury. Podotý-  
kám, že tento rozbor přejímám v celku ze spisu R. Ingardena, Das li-  
terarische Kunstwerk (Halle, Saale 1931). Především je nutno pozna-  
menat, že nejsou všechny slovní významy stavěny stejným způsobem.  
Tak jsou z jedné strany slova jako na př. "stůl", "červeň", "černý",  
z druhé strany slova, která byla dřív nazývána "synkategorematika",  
a která bývají nyní zvána "funkčními pojmy" (Pfänder: "funktionie-  
rende Begriffe"). Jde o slova jako "a", "nebo", "jest" atd. I slova  
prvé skupiny i slova skupiny druhé mají svou výstavbu, která však  
je v obou případech zcela různá. Slova první skupiny zahrneme poj-  
menováním ("Namen") z nedostatku lepšího výrazu.

O významu jmen:

Nazýváme-li předběžně všechno to, co se pojí k zvukové stránce  
slova "významem", lze rozeznati ve významu jména, které je pojato  
samostatně, nikoli ve větné souvislosti, tyto prvky: 1. věcný vztah  
(Husserl: "die gegenständliche Beziehung", Log. Unters. II, Unters. 1,  
paragr. 12, 13, Ingarden "der intentionale Richtungsfaktor") - 2.  
materiální obsah - 3. formální obsah (předmětnost) - 4. moment exi-  
stenciální charakteristiky, mnohdy také 5. moment existenciální po-  
zice.

Ad 1. Vezmeme-li takové výrazy jako a. "střed země", b. "stůl",

pozorujeme, že každý z nich se vztahuje k nějakému předmětu, že ten předmět označuje, k němu směřuje, a činí to proto, že v jeho významu jsou momenty, které předmět určují vzhledem k jeho kvalitativnímu složení. Tyto momenty, jejich souhrn, nazveme materiálním obsahem, směřování slova k předmětu věcným vztahem. Pozorujeme ihned, že věcný vztah nominálního výrazu může být různý. Tak může být jednopaprskový nebo mnohopaprskový ("einstrahlig" - "mehrstrahlig"). Tak je neurčitě mnohopaprskový v slově lidé, naproti tomu určitě mnohopaprskový ve výrazu "moji tři synové". Z druhé strany může být věcný vztah konstantní a aktuální nebo proměnlivý a potenciální. První případ je ve výrazech jako "střed země" nebo "hlavní město Polska" atp. ale také ve slově "trojúhelník" (ve smyslu obecné ideje), tedy v případech, kde slovo označuje předmět číselně docela určitý, ať ideální nebo reální. Vezmeme-li naproti tomu slovo "stůl" a to ve významu "jakýsi stůl", je jeho věcný vztah proměnlivý a potenciální. Ovšem potenciálnost a proměnlivost trvají jen potud, pokud slova není užito na zcela určitý předmět; při takovém užití přejde jeho věcný vztah v aktuální a stabilizovaný. Věcný vztah je při každém slovním významu jmenném, při substantivech stejně jako při adjektivech, ale chybí téměř při všech čistě funkčních slovech jako "a", "nebo" atp. Jeho uzpůsobení (je-li konstantní anebo proměnlivý atd.) závisí na materiálním významu slova jen tam, kde materiální význam určuje intencionální předmět významu tak, že jej charakterizuje úplně a jednoznačně jako individuuum, může být věcný vztah konstantní a aktuální na základě samého významu. Je však vždy potenciální a proměnlivý, když materiální obsah významu určuje předmět momentem, který sice patří k individuální konstitutivní podstatě předmětu, ale nestačí sám k jejímu konstituování (na př. "stůl" - "stolovost" - "Tisch" - "Tischheit"). Materiální obsah nemůže tedy sám o sobě v takových případech způsobit aktualitu a konstantnost věcného vztahu, takže teprve užití slova ve větě to působí. Je však důležité poznamenat, že při takovém užití může dojít a skutečně dochází ke změnám významu; to je fakt důležitý pro sémantiku věty.

Ad. 2. - Materiální obsah určuje kvalitativní povahu předmětu; je rovněž charakteristický především pro jména a není ho u čistě funkčních slov (funktionierende Wörter). Materiální obsah - určuje kvalitativně předmět; je charakteristický především pro jména a není ho u čistých synsémantik. Úkol materiálního obsahu záleží v jeho funkci určovací. Zároveň s obsahem formálním, o kterém bude ještě řeč, vytvoří materiální obsah "intencionální předmět", jemuž přiřítá jisté vlastnosti.

Mohlo by se vám na první pohled zdát, že vlastnosti, které materiální obsah udává, jsou prostě vlastnosti věci samé, ke které směřuje věcný vztah dotyčného slova. Uvažme však: k jedné "věci" může ukazovat svým věcným vztahem slov několik (synonyma), leckdy velmi odlišných svým materiálním obsahem. Vezměme na př. slova kůň a tahoun, které se mohou vztahovat k téže konkrétní skutečnosti. Materiální obsah těchto dvou slov je však velmi různý. Přesto každé z nich se pojí k jistému "předmětu". Tento "předmět" není tedy "věc". Věc sama, to je cosi, co je mimo obor a dosah řeči, co je vzhledem k řeči transcendentální. "Předmět" však je do té míry na dosah řeči, že může být jí "vytvořen". Má jen ty vlastnosti, které mu byly přisouzeny materiálním obsahem významu příslušného slova. A sám věcný vztah, užijeme-li dotyčného nominálního výrazu "o sobě", t.j. bez ohledu na možnou aplikaci na něco reálně nebo ideálně existujícího - ukazuje právě k tomuto předmětu, a závisí v svém směřování zcela na něm. Mimochodem, anticipace týkající se básnického díla. Uvidíme, až o něm bude řeč, že nezáleží při básnickém díle, v básnické řeči na tom, zda "věc" skutečně existuje či nikoli (nemělo by smyslu ptát se, zda na př. téma románu je "pravdivé" či nikoli); přesto však nejsou slova básnického jazyka (ani jeho věty atd.) bez věcného vztahu. Zde se nám nabízí možnost vysvětlení tohoto zdánlivého paradoxu. Na cestě mezi slovem a "věcí" leží to, co jsme nazvali intencionálním předmětem. Věc vidíme mediem tohoto předmětu, za ním věc tušíme. A tak i tehdy, je-li skutečně přetah vztah mezi slovem a věcí, trvá ještě vztah mezi slovem a intencionálním předmětem, který pak plně věc zastupuje. K materiálnímu obsahu je ještě třeba důležité poznámky: není nutné, aby materiální obsah určoval předmět nejnižšími, dále nediferencovatelnými vlastnostmi. To znamená, že součástmi materiálního obsahu mohou být i vlastnosti, které se při konkrétním užití (uvezení slova v aktuální kontext) teprve určitě diferencují. Tak na př. v pojmenování "barevná věc" (farbiges Ding) určuje slovo "barevný" dva momenty předmětu: jednak, že musí být *vůbec* "barevný", jednak že má mít nějakou *určitou* barvu. První je konstanta, druhý je proměnlivý (variabilní); tato proměnlivost může být odstraněna jen konkrétním užitím v kontextu. Uznání proměnlivých momentů v materiálním obsahu významu může pomoci řešit mnohé logické problémy. Nepříhlížení k "proměnlivým" momentům na př. vedlo k nesprávnému pojímání obsahu pojmů; obvykle se v obsah pojímaly totiž toliko konstanty. Také musí být zdůrazněno, že variabilita (proměnlivost) věcného vztahu souvisí úzce s přítomností proměnlivých momentů v materiálním obsahu

významu. A sice je věcný vztah vždy proměnlivý, když jsou tyto proměnlivé momenty v obsahu.

Ad 3. Kdyby v nominálním slovním významu nebylo nic jiného než materiální obsah a věcný vztah, nemohly by tyto dvě věci dohromady vytvořit žádný "předmět", zejména však žádný předmět typu "individuální věc". Neboť k podstatě každého předmětu (ať reálného, ať ideálního) náleží vedle kvalitativního určení také charakteristická pro něj formální struktura (seřazení a dozaj momentů, vlastností, daných materiálním obsahem). Ovšem formální obsah není tak zachytitelný jako obsah materiální, není dán tak explicitně. Přesto ovšem elementy formálního obsahu tvoří součást významu slova, ovšem funkčně. Je možno říci, že toliko pomocí formálního obsahu může význam nominální vykonávat svou "předmětující" funkci tím, že s příznaky danými materiálním obsahem zachází jako s vlastnostmi něčeho, nějakého předmětu. Vytváření takového "něčeho jako subjektu vlastností" je právě funkce formálního obsahu.

Ad 4. a 5. Konečně přistupuje vždy k nominálnímu slovnímu významu existenciální moment charakterisační, funkčně a mnohdy i explicitně. Tak ve výrazu "hlavní město Polska" je dotyčné město charakterisováno nikoli pouze jako "město", ale také jako něco, co je míněno jako "reální" vzhledem k svému existenciálnímu módu. A podobně je předmět významu "rovnostranný trojúhelník" - v matematickém slova smyslu - pojímán jako něco ideálně existujícího. Tento moment existenciální charakteristiky nesmí však být zaměňován s momentem existenciální pozice. Tak na př. jméno "Hamlet" (ve významu reka Shakespearova dramatu) označuje sice předmět, který nikdy neexistoval ani nebude existovat *r e a l i t e r*, ale který, v případě že by existoval, náležel by k existenciálnímu módu "realita". Je tedy ve významu tohoto slova existenciální charakterizační moment, ale reálně existenciální pozice mu zcela chybí. Naproti tomu výrazu "hlavní město Polska" může být užito tak, že v jeho významu vedle existenciálního charakterizačního momentu je i existenciální pozice. Ale i výrazu "Hamlet" může být tak užito, že v něm vedle existenciálního charakterizačního momentu je obsažen moment zvláštní existenciální pozice, který umísťuje předmět nikoli sice do fakticky existující prostorově časové reality, ale přece jen do fiktivní, významovým obsahem Shakespearovského dramatu vytvořené reality. Jak vidět, octli jsme se zde opět u složitého problému reality v básnickém díle, o němž budeme moci mluvit teprve, až při probírání struktury

básnického díla dojdeme k tématu básně a jeho otázkám.

Je přirozené, že jednotlivé vrstvy významu, které jsme právě vyjmenovali, jsou k sobě v zákonitých, ale složitých vztazích. Ty zde vyšetřovat nebudeme. Jen ještě - mluvíme-li o nominálních pojmenováních, věnujeme zvláštní poznámku adjektivům. Vezmeme na př. výraz "červená, hladká koule", který má dvě adjektiva, ale tvoří ovšem i s nimi (a substantivem) pojmenování jediné. Což kterékoli z těchto adjektiv, vzato samo o sobě? Má na př. adjektivum "červený" materiální obsah i formální obsah i věcný vztah? Je zřejmo, že ano. Jeho intencionální předmět, ke kterému věcný vztah především směřuje, je "cosi červeného". Co adjektivu vzatému samo o sobě schází, je toliko to, že zůstává neurčité, co jeho intencionální předmět je. Je tedy význam adjektiva nesamostatný v té míře, že potřebuje určení svého intencionálního předmětu vzhledem k tomu, čím, co tento předmět je. Jakmile je však adjektivum spojeno se substantivem, potom ztrácí svůj vlastní intencionální předmět a přijímá intencionální předmět daného substantiva. Adjektivum tedy, připojujíc se k substantivu, přijímá jeho intencionální předmět a samo zase blíže kvalifikuje intencionální předmět substantiva svým vlastním materiálním obsahem (intencionální předmět substantiva "koule" přijímá v příkladě výše citovaném znak červenosti).

Nyní promluvíme několik slov o významu synsémantik. Na první pohled mohlo by se zdát, že synsémantika se liší od jmenných výrazů tím, že jim schází materiální obsah a věcný vztah (srv. na př. spojky jako "a" atp.). Ale jsou synsémantika, jejichž funkce ve větě záleží právě v tom, že obsahují věcný vztah, jsou to slova t. zv. ukazovací, jako "tento", "onen", "zde" atp. Také není pravda, žeby synsémantika nemohla mít materiálního obsahu nebo aspoň jistého jeho analogu. Tak na př. vezmeme-li slovo (předložku) "vedle", tedy sice jeho materiální obsah neurčuje žádný předmět vzhledem k jeho kvalitě, nepřipisuje mu žádnou vlastnost, poněvadž vůbec žádného intencionálního předmětu nevytváří. Ale jakmile je předmět dán nějakým jmenným výrazem, ke kterému je takové synsémantikon připojeno, tak na př. ve výraze "židle stojí vedle stolu" počně slovo "vedle" charakterizovat předmět příslušného substantiva vzhledem k jeho umístění v prostoru. Je zde tedy aspoň analogon materiálního obsahu. A tak zbývá toliko vidět rozdíl mezi jmennými výrazy a synsémantikou ve zvláštním rázu formálního obsahu u jmenných významů. Synsémantika nemají totiž nikdy možnosti vytvářet intencionální předmět pomocí formálního obsahu.

Musí toliko vzhledem k předmětům, které byly vytvořeny jinými, nominálními výrazy. A tak - řečeno vzhledem k nominálním výrazům, jejich specifická schopnost záleží v tom, že mají formální obsah, vytvářející intencionální předmět.

Další zmínku musíme věnovat významové stránce sloves, která je radikálně odlišná od všech významů (jmenných a synsemantik), o kterých dosud byla řeč. Ocítáme se se slovesem nutně již na prahu, není dokonce ve středu samé sémantiky větné. Podíváme-li se na sloveso zběžným pohledem, nic zvláštního. Vezměme na př. větu "Bratr píše". Sloveso *píše* má svůj materiální obsah, má svůj obsah formální. Zdá se, že je k substantivu "bratr" v podobném významovém poměru jako na př. adjektivum k substantivu: jeho pomocí uplatňuje sloveso i svůj věcný vztah. Vezměme však již větu: "Bratr píše psaní". Zde jsou dvě substantiva, které prostředkuje věcný vztah slovesa? To je již obtíž. Avšak, než se vrátíme k rozřešení této potíže, uvědomme si ještě podrobněji příbuznost slovesa s nominálními výrazy. Je přece známo, že od sloves lze tvořit slovesná substantiva ("psaní", "běhání atp.). Substantiva taková mají svůj formální i materiální obsah, mají věcný vztah - tedy mohlo by se zdát, že rozdíl mezi slovesy a výrazy nominálními je toliko povahy "grammatické". A k tomu ještě: jsou naopak případy, kdy nominální výrazy se mění v slovesa, která skutečně neznamenají žádný děj, nýbrž toliko jsou převedením, nominálního pojmenování ve grammatickou kategorii sloves, na př. "Der Himmel blaut". Ale tyto případy nic neznamenají pro významovou podstatu slovesa, poněvadž "verbum finitum" se právě liší od nominálních výrazů kvalitou svého věcného vztahu. Že může mít se jmenným výrazem společný materiální a formální obsah, to na věci nic nemění, protože sloveso skutečně tyto dvě věci má. Avšak u nominálních výrazů materiální a formální výraz vytvářejí intencionální předmět, ke kterému vede, jak jsme viděli, věcný vztah, kdežto u slovesa se tento intencionální předmět nevytváří ani, jak jsme viděli, sloveso není s to, aby přejalo intencionální předmět nějakého jiného výrazu (substantiva).

Musíme se tedy na sloveso podívat blíže. (V dalších výkladech i celém pojetí se úplně odchyluji od Ingardena.) A tu je především zajímavá jedna věc: verbum finitum je nemožné bez věty, ale věta je možná bez verba finita. Vezměme na př. známé ruské věty j. Zděs stol. Zřejmě věta, se všemi vlastnostmi věty, ale bez slovesa. (Otázka historická, zda zde sloveso kdysi bylo a pak zmizelo, nemá pro nás dů-

ležitosti). V české korespondující větě sloveso je (Zde je stůl), ale na podstatě věty se nic nezměnilo. Je tedy sloveso zvláštním případem "větnosti". Otázka po významu slovesa nabývá tedy zvláštního rázu. Řekli jsme, že sloveso má materiální i formální význam. Avšak tam, kde slovesa není, zmizel materiální i formální význam, ale nezmizela větnost. Ostatně i tam, kde sloveso je, není nezbytný materiální a formální význam. Příkladem je česká spona "je" (tedy nikoli sloveso "býti" ve významu existenciálního kladu). Spona "je" nemá žádného významového obsahu a je tedy rovněž čistou větností. Tedy sloveso, mající materiální a formální význam je cosi, co ve větě může být, ale nemusí. Základem věty je to, co jsem nezával čistou větností. Je-li ve větě sloveso, a to sloveso mající skutečný význam, jde zde o dvojvrstevnost funkce; takové sloveso funguje současně jako činitel čisté větnosti prostředkující jistým způsobem spojení mezi subjektem a predikátem (ve smyslu gramatickém) i jako součást a to hlavní činitel, osa onoho významového celku, oné významové struktury, kterou nazýváme predikátem. Vrať me se nyní k "čisté větnosti"; co to je? Co se stane, vstupují-li slova do věty? Vezměme za účelem demonstrace toho větu "Strom je zelený". Beru jí proto, že má v predikátu jako doplněk adjektivum a že by proto bylo možné i jiné spojení slov "strom" a "zelený", a to spojení v jediné složené pojmenování "zelený strom". V takovém případě se nám otázka po podstatě větnosti mění v otázku rozdílu mezi výrazy: "strom je zelený" a "zelený strom". Na první pohled vidíme, že v prvním případě jde o jistou významovou dvojdílnost, které není v případě prvním. Obrat "zelený strom" je skutečně pojmenování, a mezi ním a pojmenováním nesloženým, jednoslovným, je rozdíl jen ve vztahu mezi intencionálním předmětem a materiálním významem (u pojmenování jednoslovného je tento vztah jednoduchý, u pojmenování z několika slov je několikanásobný):

I. schema pojmenování  
jednoslovného

materiální obsah  
intencionální předmět



II. schema pojmenování  
mnohoslovného



materiální obsah  
intencionální předmět

Tak je tomu při obratu "zelený strom". Avšak ve větě: "Strom je zelený" jsou dvě pojmenování, která se teprve v dané chvíli a na daném místě, zkrátka za dané konkrétní situace mezi mluvčím a naslouchajícím spojují v jednotu zachovávající však každé svou individualitu. To je podstata větnosti, toto sepětí (aktuální) dvou

jednotek významových v složitou jednotu vyššího řádu. To je pravý smysl té sukcesivnosti významové, o které jsme výše mluvili. Doce-la podobně, jak je tomu při sponě, je tomu však i při jiných slove-sech, která na rozdíl od spony mají skutečný vlastní význam. Řekne-me-li na př. větu: "Chlapec běží", je tu jednak čistá větnost, jed-nak význam slovesa, který by se dal vyjádřit infinitivem "běžeti". Mohli bychom schematicky naznačit složení této věty snad: "Bratr jest běžící", ovšem musíme si přitom být vědomi, že tímto způsobem schematizace porušujeme původní znění v tom smyslu, že obě funkce, významovou i větnou, které jsou ve skutečnosti dány současně v témže slově, od sebe odtrhujeme a podáváme ji sukcesivně. Schéma "chlapec je běžící" je tedy jen názorné, není však skutečným ekvivalentem významové stavby původní věty. Podrobněji probereme "větnost", až budeme za chvíli mluvit o stavbě věty. Ukáže se nám potom, že z podstaty vět-nosti, jak jsme ji vysvětlili, lze vysvětlit na př. časy gramatické, osoby atd. Prozatím nám zde šlo jen o význam slovesa, i snažil jsem se vám ukázat, že význam "verba finita" nelze pochopit bez rozboru větné významové stavby vůbec; je to přirozené, protože verbum fini-tum není mimo větu (jako jednotka lexikální) možné vůbec. Jakmile je vysloveno, stává se eo ipso větou. Sloveso jako jednotka lexikál-ní je možné jen v tvarech "jmenných", t.j. v infinitivu (původně da-tiv slovesného substantiva), v slovesném substantivu, v participiích. Vezme-me-li t e n t o význam slovesa, můžeme na něm konstatovat ty-těž složky, které jsme zjistili u jiných jmenných výrazů, totiž ma-teriální a formální obsah, s nimi, zejména s formálním obsahem, in-tencionální předmět a věcný vztah. Jestliže intencionální předmět jmenných výrazů skutečných lze označit obecně jako "předmět" nebo "osobu", je intencionální předmět slovesa charakterizován jako "děj". (Zde, při významu slovesa lze mluvit o ději, nikoli, jako činí na př. Ingarden, domnívat se, že v dějovosti záleží větná funkce slovesa jako osy přísudku.) Řekli jsme, že sloveso tvoří osu přísudku, tím chceme naznačit, že, podobně jako základní substantivum v podmětu, má sloveso jediný přímý věcný vztah (nebo spíše: vztah k intencio-nálnímu předmětu), kdežto všechna ostatní slova, která jsou v pří-sudku kromě slovesa, tedy především příslovce, která určují sloveso podobně jako adjektiva substantivum, i na př. substantiva, která fungují jako gramatické předměty nebo doplňky, mají vztah toliko ne-přímý prostřednictvím slovesa, připojujíce se k jeho formálnímuob-sahu (proto nelze na př. významově odloučit gramatický předmět od slovesa: "nese knihu" je jediný význam, který by také mohl vyjádřen



jediným slovem, kdyby v jazyce existovalo) a stávající se svým materiálním významem součástí jeho materiálního obsahu, zkrátka tvořící s ním jediný intencionální předmět. To je tedy významová funkce slovesa ve větě. Kromě toho (a zřetelně odděleně od toho) je sloveso nositelem větnosti, o které jsme již v nejnnutnějších rysech promluvili a o níž promluvíme podrobněji, až budeme mluvit o větě.

Nyní k větě přistupujeme. Dosud jsme mluvili o jednotlivých slovech jako jednotkách lexikálních. Užil jsem o nich na začátku přirovnání: řekl jsem, že slova jsou stavební materiál věty. Musím toto přirovnání opravit; tam kde jsem je řekl, šlo mi o to, abych charakterizoval poměrnou významovou samostatnost slova ve srovnání s nižšími významovými jednotkami jako fonématem, morfématem. Teď však jde o něco jiného, slovo jako samostatnou jednotku významovou jsme již rozebrali, a při pohledu na větu se nám objevuje druhá stránka slova, jeho významové rozplývání se ve větě. Abychom si to uvědomili, postupujme opět názorně: vezmeme tato slova: Každý, člověk, je, smrtelný. Myslete si je jako lexikální jednotky, které se náhodou dostaly vedle sebe. A pak si je pomyslete jako větu: Každý člověk je smrtelný. Hned pozorujete, že se s nimi něco stalo, že nějak splynula, že se význam každého z nich jaksi otevřel vůči sousedním slovům, ačkoli jsou (až na sloveso "je") v týchž formách, v kterých se s nimi shledáváme ve slovnících (totiž v nominativě). To ovšem není dosud žádné objektivní poznání: dovolávám se vaší introspekce toliko pro ilustraci. Ještě jiný důkaz proti pojmání slov jako kamenů a věty jako mozaiky z těchto kamenů složené. Kdybychom předpokládali, že slova jsou stavební kameny a věta toliko jejich stmelení, musili bychom předpokládat nesmírnou spoustu slov jakožto významových jednotek. Neboť nelze vlastně pro jisté slovo najít dva kontexty, v kterých by mělo přesně stejný význam. Řekni-li na př. větu: "Kůň je jednokopytník" a vedle ní větu "Sousedův kůň stojí před domem", má slovo "kůň", třebaže je v obou větách podmětem pokaždé jiný význam; to je zřejmé, i když se nebudeme zabývat podrobným rozbořem odlišností. Ale nejen to: kdybychom vedle druhé věty postavili větu "Sousedův kůň pošel", mělo by slovo "sousedův kůň", třebaže postavené v kontextu velmi podobném, význam zřetelně odlišný. Proto musili bychom pro každý kontext předpokládat zvláštní samostatný význam, zvláštní, samostatný znak. To je ovšem absurdní. Ještě absurdnější je pak další důsledek, že vlastně by každý kontext byl dán apriorně a utvoření věty by nebylo jejím utvořením, nýbrž toliko odhalením, objevením věty, která

již před tím existovala. Je tedy zřejmo, že věta není složena ze slov jako z mrtvých kamenů, že (užijme slova Humboldtova) není ergon, věc jednou pro vždy hotová, nýbrž energie, jev dynamický, souhra sil.

Dále: názor, že věta je mozaikou (nebo "stavbou" - v mechanickém slova smyslu) složenou ze slov, vychází mlčky z předpokladu, že ve větě je slov víc než jedno. Avšak i to je omyl. Uváděli jsme již doklady toho, že jediné slovo může být jednou pojato jako jednotka lexikální, jindy jako celá věta a že tento rozdíl v pojímání jaksi podstatně mění jeho význam. ("Stůl" - "Stůli"). Dodejme, že i ve větách jednoslovných je ovšem počítována významová dvojitost (druhý člen může být dán implicity nebo nahrazen gestem). Věta je tedy vždy sice dvojjmenná, ale není k tomu potřebí, aby byla "složena", "sestavena" z několika slov.

Věta tedy není mozaika. Čím je? Řekli jsme, že věta je spojení dvou významových celků, a to spojení aktuální, za jisté situace, která je "mezi" osobou mluvící a poslouchající. To znamená, že význam větný se liší od významu slova, že vzniká "ad hoc", ve chvíli, kdy věta byla utvořena, kdežto význam slova jakožto jednotky lexikální, je cosi stálého. Mohlo by se proto zdáti, že vznik věty je již, co si, co je mimo jazyk sám, že zde již přecházíme do oblasti psychologické: věta jakožto vyjádření jistého duševního stavu mluvícího individua. Spojení významů závisící na vůli mluvícího individua. Tak to vykládá na př. Ingarden. Ale není to správné: nesmíme zapomínat, že věta je od individuální psychologie odtržena již tím, že je vypočítána na to, aby jí bylo porozuměno jistým poslouchajícím (co se týče počítání s poslouchajícím, víte i po stránce psychologické, že naše jazykové projevy jsou přechasto počítány na jistého poslouchajícího, na jistý jeho stupeň vzdělání, chápavosti, na jisté jeho dispozice citovné, na jistý jeho světový názor atd. A - abychom zůstali v psychologii - nepočítáme toliko s poslouchajícím, nýbrž i s konkrétní situací, za které mluvíme: tak na př. věta v řečnickém projevu táborym bude jistě po všech stránkách konstruována jinak než věta o stejném tématě v soukromém hovoru atd.). Dává nám tedy sama psychologie poučení, že nemůžeme vznik věty ztotožnit se subjektivním rozhodnutím a se subjektivně-duševním stavem mluvícího. Nelze ovšem popírat, že zde subjektivní rozhodnutí a subjektivní duševní stav jsou, ale nesmíme také zapomenout, že mezi nimi a větou leží objektivně orientovaný záměr, totiž záměr přizpůsobit projev osobě posloucha-

jící a konkrétní situaci, za které je projev pronášen. Musíme tedy počítat s oběma těmito činiteli, ale pak jsme opět venku z oboru subjektivní psychologie. A to je nutné.

Snažil jsem se ukázat vám, že věta, její složení významové, není toliko záležitostí mluvčího individua, nýbrž že je také podmíněno toto složení přítomností a dispozicemi poslouchajícího. Dále však ještě: mluvící i poslouchající vztahují to, co je větou vyřčeno, spojení, které tam je provedeno, spontánně k situaci, která je jaksi mezi nimi, která je obklopuje. Uvidíme za okamžik, že toto vztahování se především týká času a prostoru, kromě toho však i ontologické reality, která tento čas a prostor vyplňuje (věcný vztah obsahu-věty k realitě a jeho obměny - pravdivost - nepravdivost - možnost - nemožnost). I tím vším je mluvící při stavbě věty vázán. Rozbor těchto omezení bude středem naší pozornosti.

Dále ještě: spojení, které se ve větě provádí, spojení dvou významových celků není volné, neomezené ve svých možnostech ani vzhledem k samé vnitřní stavbě věty - neboť věta má svou gramatickou vazbu, která má jen určité typy možností. Kdyby spojení podmětu a přísudku mělo být opravdu volné (jak by vyžadovalo důsledné domyšlení názoru o psychologickém rázu tohoto spojení), musilo by být možností neomezené množství, aby každý odstín subjektivního duševního stavu mluvčího individua a jeho subjektivního chtění našel svou osobitou formu spojení. Místo toho vidíme omezený repertoár forem syntaktických, v kterém je možnost odstínění dána velmi omezeně jen stylistickými variacemi, totiž posouváním funkcí syntaktických forem a tvarů (jako na př. nahrazení souvětí podřadného souvětím souřadným: "myslíš, struna každou chvíli musí se už přetrhnouti", "Přišla desátá hodina, kdosi klepal na dveře" atp.).

Je tedy zřejmo, věta, t. j. spojení dvou významových celků v aktuální jednotu, nemůže být hodnocena jako záležitost mluvčího subjektu, jeho duševního stavu a subjektivního chtění, poněvadž, jak jsme viděli, je toto subjektivní chtění a jedinečnost duševního stavu při vyjádření spoutána závory ze všech stran. Nepopíráme ovšem očividnou skutečnost, že z našeho subjektivního stanoviska věta skutečně slouží vyjádření našeho subjektivního duševního stavu a že máme vědomí možnosti utvořit ji, jak chceme. Ale je to jen proto, že ze svého stanoviska, z místa (řečeno obrazně), na kterém při mluvení stojíme, tyto závory, kterými jsme omezeni, nevidíme. Užívání jazykových prostředků je nám věcí příliš samozřejmou, jazykový systém

je příliš pevně vklouben do našeho povědomí, abychom jej cítili jako cosi cizího. Podobných iluzí je v jazykovém povědomí velmi mnoho, tak na př. - již jsme se tuším o tom zmínili - ztotožňování slova - znaku s věcí, kterou znak označuje. Zkrátka, je třeba mítí na zřeteli obě větve antinomie:

1. spojení větné je záležitostí našeho subjektivního rozhodování.
2. spojení větné není záležitostí našeho subjektivního rozhodování.

Hotová věta je pak pokaždé výslednicí tohoto obojího. Ostatně jsou případy, a nikoli řídké, kdy přímo pociťujeme, jak tato antinomie jazykového vyjádření funguje. Stává se to, kdykoli se úporně snažíme, uplatnit v jazykovém výrazu své subjektivní chtění co nejjednodušněji, kdykoli podnikáme to, co nazval kterýsi francouzský spisovatel výstižně "labeur du style". Pak cítíme, jak se všechny objektivní podmíněnosti našemu subjektivnímu chtění vzpírají, jak je zmáhají a jak výsledek je pouhým kompromisem. Zde je pramen všech nářků tvořících umělců slova na nepoddajnost jazyka, všech elegií o nejkrásnějších básních nenapsaných. Je typické, že se takové nářky ozývají nejčastěji v literárních obdobích individualisticky naladěných, tak za doby romantické, u nás na př. ještě za lumírovců (Vrchlický a Zeyer). Na rozdíl od toho v dobách, kdy směřování je spíše k objektivnosti a kolektivizmu, vyjadřují básníci, mluví-li o jazyce, spíše vděčnost k tomu, že je jazyk nese, radost z dokonalosti jazyka jako nástroje atd. (srv. Čapkovu chválu české řeči v Marsyovi).

Po tomto krátkém exkurzu, který by konečně mohl být aplikován na všechny vyjadřovací prostředky, jež poskytuje jazyk, vraťme se k větě, totiž nejdříve k tomu, co tvoří její podstatu, k tomu, co jsme z nedostatku jiného označení nazvali "čistou větností", ke spojení mezi dvěma významovými celky. Řekli jsme, že toto spojení je aktuální, že je učiněno vzhledem k situaci, za které se děje. Situace tato je určena dvěma body, totiž osobou mluvícího a osobou naslouchajícího. Základem této situace je po stránce časové "teh" obou osob, po stránce prostorové jejich "zde". Musím ovšem upozornit, že při tomto noetickologickém rozboru tyto osoby nejsou pro nás konkrétní psychofyzická individua, nýbrž abstraktní subjekty jazykového projevu. Toto rozlišení je velmi důležité, odstraňuje zdánlivé komplikace a obtíže, které by vznikly, jakmile bychom ho nedbali. Tak na př. toto: předpokládejme, že čteme literární dílo staré třeba několik

set let. Jde o jazykový projev, kde mluvící osobou je autor, poslouchající (čtoucí, tedy prostě: vnímající) ten, kdo právě spis čte. Kdybychom oba subjekty jazykového projevu ztotožňovali s konkrétními psychofyzickými individui, bylo by tvrzení o jejich společném "zde" a "teď" absurdní. Jak by mohlo být společné časové a prostorové zařazení autora, člověka třeba XVII. století, který žil ve Francii, a čtenáře, člověka XX. století, který žije v Čechách? Jakmile si však uvědomíme, že jde o dva subjekty, charakterizované toliko tím, že mají účastenství na stejném jazykovém projevu, obtíže mizejí: subjekt jako bod noetický je mimo časové plynutí, jeho čas neplyne, je bez příznaku tranzitornosti. Čas může plynouti mimo něj, okolo něho, on sám může být měřítkem tohoto plynutí jako kůl, který stojí uprostřed ubíhajícího vodního proudu (mimochoodem, k objasnění: vzpomeňte jen, jak vnímáme uplývání času mnohem snáze mimo sebe, na tom, co nás obklopuje, než na sobě samých: lidé okolo nás stárnou, děti dospívají atd., ale my jsme - sami pro sebe, ne pro jiné ovšem - stále tíž; stojíme tedy na stanovisku onoho subjektu, o kterém mluvíme). Důkaz, že subjekt jazykového projevu je mimo časové plynutí: poezie lyrická, básnictví to subjektivní, je mimo časové plynutí, je to "Praesensdichtung". A v epice básnictví "objektivním" sice čas plyne, ale plyne čas děje, v minulosti, kdežto oba subjekty, mluvící i vnímající, jsou umístěny mimo dosah tohoto plynutí, v přítomnosti, kde stojí nehybně (třebaže de facto objektivně jejich čas uplývá také). Tak na př. mohu číst román tak, že jednu kapitolu přečtu za večer, další, opět za večer, až po týdnů atd. Čas mezi tím plynul a unášel mne, čas objektivní. Ale můj čas subjektivní, aspoň ve chvíli, kdy po týdnu opět usednu k četbě, je stále týž (říká se: člověk se ponořil do čtení tak, že zapomněl na to, co se kolem něho děje, ba zapomněl i na čas: probděl u knihy celou noc, ale zdálo se mu, že to byla chvilka atd.). To všechno proto, že čas subjektu je bez příznaku časového plynutí: subjekt pozoruje toliko časové plynutí, které se mu ukazuje prostřednictvím jazykového projevu (při četbě románu dovedeme prožít desítiletí), ale sám je časově nehybný. Mohli byste říci ale: i je-li toto vše teoreticky správné, jak si máme konkrétně představit časové splynutí subjektu francouzského ze XVII. století se subjektem českým ze století XX. Zcela prostě: vzpomeňte jen, jak tomu je při četbě: subjekt XX. století, tedy subjekt "poslouchající", se "přenesení" do doby a prostoru subjektu mluvícího. Toto "přenesení" vyžaduje mnohdy

značných akomodací po stránce jazykové i po stránce systému hodnot (mravních, sociálních, náboženských atd.). A naopak, jestliže subjekt "mluvící" tímto způsobem strhne k sobě subjekt poslouchající, tedy zase tento poslouchající subjekt lokalizuje časový a prostorový bod mluvčího do své aktuální přítomnosti. Velmi pěkně lze tuto lokalizaci sledovat na prostoru. Znáte jistě velmi často citovaný úvod k Herbenovu Hostišovu o tom, že místo, kde se cítíme doma, je pro nás privilegováno proti ostatním místům, která známe a ještě můžeme poznati tím, že do něho lokalizujeme scénérie ze své četby. Tedy: konkrétně, vzhledem k našemu příkladu: kdesi v domácím kraji podstrání, v záhybu údolí atd., je pro nás "kus Francie", ne hmotně, ale právě následkem lokalizace četby: vidíme-li míst, vzpomeneme na román, čteme-li román, vidíme místo. Nejde zde o ztotožnění prostoru našeho s prostorovým zařaděním konkrétního, psychofyzického autora: jsme si dobře vědomi toho, že kout krajiny, který je pro nás Francií z toho a toho románu, je vpjat do konkrétní prostorové souvislosti s okolní krajinou českou, nýbrž jde o pouhou lokalizaci, o pouhé přivěšení dějiště francouzského románu k jistému bodu české krajiny. Spojujícím bodem při této lokalizaci jsme toliko my sami a jsme si dobře vědomi, že tato lokalizace má platnost toliko vzhledem k nám samým; o takových věcech obyčejně ani s jinými nemluvíme: jsou naší soukromou záležitostí. Takový je tedy způsob lokalizace prostorové - a ovšem i časové, kterou provádí subjekt "poslouchající (vnímající) v tom případě, že při jazykovém projevu je mezi skutečným časovým a prostorovým zařaděním jeho a mluvčího subjektu rozdíl.

Jsme tedy zase tam, kde jsme byli - vidíte, že není jednoduché svláčet při poetickém rozboru z jevu slupku za slupkou. Víme teď jenom zřetelněji, co to znamená, tvrdíme-li, že spojení významových celků ve větě se děje vzhledem k aktuální situaci (především časové a prostorové), jejímiž osami jsou oba subjekty jazykového projevu. Nyní konečně přejděme k důsledkům tohoto sepětí se situací pro stavbu vět. Už jsem na jiném místě ukazoval, že vhodný příklad nám mohou poskytnout toliko některé věty. Jsou totiž takové, jejichž odtržení od situace je dosti značné, tak na př. teoretické poučky jako "Země obíhá okolo slunce" nebo "Strom je rostlina" atd. Ovšem takové věty projevují své odtržení od situace i svými gramatickými vlastnostmi: jejich časem je toliko presens, to znamená, že časové zařadění je anulováno. Z toho je také zřejmo, že hlavním znakem "si-

tuace", o které mluvíme, je čas: toliko čas, nikoli prostor, je vyjádřen gramatickým tvarem slovesa, nositele větnosti. Prostorové zařazení není dáno na švu mezi oběma významovými celky, které se slučují, nýbrž je součástí některého z významových celků. Je možno prostorově, zařadit i mimo větu, tak na př. v nápise "Chrám Sv. Víta v Praze". (Zde bude toto zařazení platit bez ohledu na subjekt.)

Nyní tedy se obrátíme k časovému zařazení: jeho odrazem ve větě jsou slovesné časy. Důsledek toho je ten, že proměnlivosti časového zařazení jsou schopny toliko věty, kde je sloveso. Věty bez slovesa mohou mít toliko platnost mimočasovou nebo prezentní. Ruská věta "Zdeš stol", ale "zdeš byl stol", přísloví (mimočasové) "Mladost - radost".

Časy: prézens - koincidence času osob s časem spojení - řada bezpříznaková.

Prézens: musíme si nejdřív uvědomit, jak tomu je s časem při jazykovém projevu vůbec: obě osoby, mluvící i vnímající, jsou pocíťovány v přítomnosti (jsou ve vlastním slova smyslu "při tom"). Jejich přítomnost sama o sobě je časově neproměnná, beze znaku časového plynutí, neproměnná: čas plyne, chceme-li, kolem nich, mimo ně, a ony pozorují jeho plynutí (obraz kúlu uprostřed vodního proudu, který svou nehybností se stává měřítkem rychlosti vody: obraz oblaků plynoucích, jejichž pohyb se stane pozorovatelným teprve tehdy, srovnáváme-li oblaka s předměty nehybnými, na př. vrcholy stromů obrážejícími se na obloze). Jakmile je v projevu jazykovém zdůrazněn čas subjektu, nastává neproměnnost časová: srv. lyriku. Avšak při této neproměnnosti je pocíťován čas obou subjektů (subjekt znak vnímající ho i dávající) jako prézens (srv. epiku, kde jsou oba subjekty vždy pocíťovány jako přítomné, vzhledem k projevu samému, který ve vztahu k oběma nim je minulý); jako přítomné jsou pocíťovány i tehdy, jde-li na př. o čtenáře XX. stol. čtoucího román ze stol. XVIII. Přítomnost v jazykovém projevu, to je již docela něco jiného než přítomnost obou subjektů. Čas jazykového projevu má tranzitornost. To znamená, jak to definoval O. Zich v své Estetice dramatického umění: "Pojmenujeme-li přítomností chvíli, v níž máme nějaký vněm, můžeme říci, že tato přítomnost neúnavně a hladově běží po náznorných prvcích dramatického děje, polykajíc jeden po druhém a zase je hned vyvrhujíc v minulost, v níž se tyto prvky hromadí". Zich tu mluví jen o dramatickém ději, ale to, co říká, platí o každém jazy-

kovém projevu. Jazykový projev má svou minulost, přítomnost a budoucnost, jejichž vzájemné distance se měří na nehybné přítomnosti obou subjektů. Přítomnost (gramatická) v jazykovém projevu znamená: spojení významových celků se realizuje v onom časovém bodě, který zaujmají oba subjekty, minulost: již se realizovalo, budoucnost: bude se realizovat. Jestliže však časový poměr mezi spojením obou významových celků, které tvoří větu, a realizací je irelevantní, potom je sloveso v prézentu, neboť gramatické prézens je to, co moderní lingvisté označili jako řadu bezpříznakovou. Několik slov o řadách bezpříznakových a příznakových vůbec: Trubetzkoy odhalil tuto myšlenku metodicky velmi plodnou, a nejen pro lingvistiku, na znělých - neznělých souhláskách. (Neznělé souhlásky jako řada bezpříznaková, souhlásky znělé jako řada, lišící se příznakem - právě znělostí). Jakobson potom rozšířil tento pojem i na jiné gramatické jevy: mezi slovesnými osobami - třetí bezpříznaková (až k osobám dojdeme my, budeme moci ze svého filozofického stanoviska ukázat, proč).

Pojem řad bezpříznakových a příznakových lze uplatnit všude, kde jde o několik řad paralelních, po případě kontrastujících. Proč se prézens jeví jako řada bezpříznaková, je zcela jasné: je to koincidence času větného s časem obou subjektů jazykového projevu.

BRÁTR JDE DO MĚSTA.

1. bratr šel do města
2. bratr půjde do města
3. bratr snad jde do města (možná, sotva)
4. bratr prý jde do města
5. bratr by šel do města
7. ať jde bratr do města (kéž, nechť)
8. bratr jde do města? jde bratr do města? do města jde bratr? kdo jde do města? kam jde bratr?
9. Bratr jde do města!
10. bratr nejde do města

Základní případ: spojení dvou významů se realizuje *sde a teď*: bude se realizovat, realizovalo se (místo spojení: uvedení ve vztah). Ve všech těchto případech není pochyby o této realizaci, toliko časové posuny v poměru mezi uvedením ve vztah znaků a uvedením ve vztah korespondujících skutečností.



V druhé skupině se uvedení ve vztah znaků provádí s rizikem, že nebude realizováno. K druhé skupině také případ desátý (negace).

V případech třetí skupiny netýkají se obměny poměru mezi uvedením ve vztah znakovým a reálním, nýbrž jsou odrazem vztahu mezi osobou znak dávající a osobou znak přijímající: věta přací - žádost osoby mluvící osobě vnímající, aby spojení významových celků provedené osobou mluvící, bylo realizováno. Věta tázací - žádost o doplnění scházejícího členu spojení nebo o ověření realizace; věta zvolací - výzva osoby mluvící k osobě poslouchající, aby hodnotila (není to projev vlastního hodnocení: při vlastním hodnocení mohou hodnotit, ale nedat to najevo).

S věcným vztahem je tomu ve větě tak: skutečný věcný vztah, ke skutečnosti ontologické, má toliko celá věta prostřednictvím slovesa (pak situace a osob). To, co je uvnitř věty, má věcné vztahy toliko k příslušným intencionálním předmětům.

1.-2. osoba = příznaková řada	-	3. [osoba] = bezpříznaková
praesens bezpříznaková řada	-	praeteritum, futurum = příznaková
oznamovací věta = bezpříznaková řada	-	tázací, přací = příznaková

To, co jsme dosud říkali o větě, týkalo se jejího poměru k "situaci", tedy k tomu, co je mimo obor jazykového projevu. Nakonec jsem ukazoval, že vlastně toliko celá věta má, prostřednictvím situace, která je mezi oběma subjekty, vztah k nějaké konkrétní věci (věcný vztah ve vlastním slova smyslu). To vše, co je uvnitř věty, má vlastně (každé ze slov) vztah k intencionálnímu předmětu, jenž je projekcí materiálního a zejména formálního významu slova mimo slovo samo. Je důležité uvědomit si, že ovšem, že konečný věcný vztah je výslednicí oněch všech částečných vztahů daných uvnitř věty jednotlivými slovy. Každé ze slov věty tento vztah blíže určuje, dodává mu směr a zaostrění. Ovšem nejsou všechna slova rovnoprávná po této stránce. Vezměme si jakoukoli větu, třeba docela prostý příklad z školních gramatik jako "Bratr píše psaní". Je na první pohled zřejmo, že slovo "bratr" jaksi nese všechna ostatní, že jeho věcný vztah poskytuje oporu, ústřední osu, ke které ostatní slova své věcné vztahy připínají, že tato osa udává základ věcného vztahu, kdežto slova ostatní že tuto základní osu toliko nějak blíže určují. Položíme-li si otázku, proč má slovo bratr tuto privilej, uvidíme, že proto, že jediné ze slov věty je na ostatních gramaticky nezávislé, neřídí se (gramatickou shodou) žádným z nich. Je to

zkrátka podmět a to jádro podmětu. Jádro přísudku, kterým bývá sloveso určité, tohoto privilegia nemá: určité sloveso shoduje se již s podmětem v osobě a čísle. Tedy gramatické, syntaktické podřízenosti a nadřízenosti mají co dělat s věcným vztahem a jeho konstrukcí uvnitř věty. Můžeme přímo říci, že syntaktické vztahy, slove větě jsou prostředkem organizace věcného vztahu. Mohli bychom říci. Neurčují kvalitu věcného vztahu, ta je konec konců určena významy jednotlivých slov, ale organizují roztržité, zlomkovité věcné vztahy jednotlivých slov v celek, udávají výsledný směr celkového-věcného vztahu.

Syntaktické vztahy jsou, ex definitione, rámce abstraktní, do kterých lze vložit cokoli. Jsou tedy indiferentní ze stanoviska významové kvality. Nesmíme ovšem zapomínat, že nikoli na sto procent a nikoli odevždy. Především nikoli na sto procent: svědectvím toho je existence syntaktických synonym. Tak na př. můžeme mnohdy vajádnit týž vztah souvětím souřadným nebo podřadným (Přišel jsem domů a dal jsem se do práce - Když jsem přišel domů ...; Nebo: Říkal jsem mu, že mu to neprospěje, ale on to udělal - Ačkoli jsem mu říkal, že ... udělal to). Vztah, který je tu vyjádřen, je sice v obou případech týž, ale syntaktická forma je tu jiná. Můžeme se v takových případech rozhodnout pro kterýkoli ze synonymních způsobů syntaktické konstrukce. Co se touto volbou děje, mění se ve vlastním slova smyslu významový odstín. Abstraktní vztah zůstává nezměněn. Vidíme tedy, že syntaktická forma, syntaktická konstrukce je tu nositelem významu. Ty vztahy docela abstraktní, které už nemají s významem docela co dělat, které jsou samy o sobě indiferentní k tomu, co se do nich vkládá, jsou ony, které jsou předmětem logiky, a to oné, jež bývá nazývána formální. Můžeme tedy je nazvat vztahy logickými a pokládat je za zvláštní vrstvu vztahovou, která stojí nad vztahy syntaktickými, o kterých pojednává mluvnice jazyka. Nebudeme na tomto místě podrobněji o vztazích logických pojednávat, stačí nám prozatím zjištění, že tvoří krajní mez zabstraktnění vztahů syntaktických. V pozdější souvislosti budeme nuceni se k nim vrátit. Teď jdeme od syntaktických vztahů dolů; jsou v jazyce vždy některé formy, které jsou dosti obecné, aby bylo jich užít v různých případech (které tedy tvoří jisté rámce), ale které zároveň jsou při svém užití poutány i jinými zřeteli než čistě formálními. Takový je na př. tak zvaný vnitřní předmět ("dobrý boj bojovatí" atp.). Zde je prvek formální; je možno do tohoto čámce vložit různá sub-

stantiva a slovesa (spáti spánkem spravedlivých atp.), ale přitom je i vázanost významová: podmínkou je soukmennost nebo aspoň souznačnost substantiva se slovesem. Je tedy takovýto útvar na poloviční cestě mezi syntaktickou formou a ustrnulou slohovou formulí. Formy syntaktické jsou tedy zde zřetelně převáděny již ve význam. Opakuji citát, původem Spitzerův, kterého jsem již jednou užil: Nihil est in syntaxi, quod non fuerit in stylo. Jsou tedy vztahy syntaktické na poloviční cestě mezi čistými vztahy logickými a významem. Úkolem vztahů syntaktických je organizace věcného vztahu.

Jděme nyní dále od vztahů syntaktických směrem k významovým jednotkám, z kterých se věta skládá, totiž k slovům. Vezměme jednotlivé slovo, a to takové, které má význam co možná nejplnější, tedy nějaký výraz nominální, třeba substantivum jako "stůl". Je toto slovo toliko čistý význam? Když jsme rozbírali význam jednotlivého slova, počínali jsme si tak, jako by kromě něho ve slově nic jiného nebylo. Je tomu však tak doopravdy? Slovo stůl je s u b s t a n t i v u m . To znamená, že patří do jisté "gramatické kategorie". Touto gramatickou kategorií je do značné míry určena již jeho syntaktická použitelnost (zejména jako podmět, jako předmět). Tedy i na slově je kromě čistého významu již něco větného. Je toho dokonce ještě víc: flexe: i když řekneme substantivum tak, jak bývá užíváno ve slovnících, řekneme je v jistém pádě, v nominativu. Avšak flexe, ta je již přímo prostředkem vyjadřujícím syntaktické vztahy, ne ovšem jednoznačně (téhož pádu na př. může být použito v různých syntaktických funkcích, tak na př. instrumentálu v předmětu i doplňku). Ale souvislost tu je, a značná. Tak na př. předmět ve čtvrtém pádě je ve francouzštině z nedostatku flexivního rozlišení vyjádřen syntakticky, pořádkem slov (Le maître examine l'élève).

Když jsme již všechny slupky sloupili, zbývá čistý význam. Zdá se, že nezbývá nyní než zasadit slova do připravených rámců, aby již těmito rámci byla zaručena jednota větná. A přece, kdybychom se to domnívali, jaký omyl. Vrstva významová, plán lexikální, je konec konců základem všeho. Důkaz: mohu utvořit významový celek (ovšem v případech primitivních) dokonale jednotný a mající věcný vztah, i když pokud možno odstraním vztahy syntacké (úplně to nejde, protože, jak jsme viděli, již gramatická kategorie, které slovo znavit nelze, má svou funkci syntaktickou) a mohu říci na př. prostě: Stavitel, stavěti, dům. A naopak mohu utvořit větu syntakticky bezvadnou, která nebude mít věcného vztahu, tak (odpusťte nesmyslnost, úmyslně

zdůrazněnou) mohou říci: Sladký stůl se nenuceně prochází po vodní hladině.

\*

Chci se při dnešní přednášce vrátit k tomu, co jsem řekl již předešle o dvojím vztahu jazykového projevu ke skutečnosti. Přemýšlel jsem totiž o této věci znovu a došel jsem k názoru, že tady jsme vlastně u bodu velmi důležitého, jehož plné osvětlení dá nám nahlédnout nejen do poměru mezi jazykem a skutečností a do významové stavby jazyka, nýbrž také že nám do značné míry pomůže k rozřešení otázky, která nás zde v přednášce o otázkách estetických zajímá nejvíc, do podstaty uměleckého díla a do poměru mezi básnictvím a skutečností. Proto nebudu mluvit, jak jsem, tuším, posledně sliboval, o vzájemném významovém působení slov v kontextu věty, ale zdržím se ještě u otázky dvojitého vztahu mezi jazykovým projevem a skutečností.

Nuže, především, ještě jednou, jak je tomu s tím dvojím vztahem ke skutečnosti? První, ten, o kterém jsme dosud mluvili: prostřednictvím situace, která je mezi osobami mluvícími, situace aktuální časově, je spojení dvou významových celků uváděno ve spojení s jistým bodem skutečnosti určeným časově (vedle toho také může tento bod být určen prostorově, ale tom již není podstatné, protože jsou skutečnosti, smysly nevnímátné, které prostorově určeny být nemohou). Tomuto vztahu odpovídají a určují jej gramatické vztahy uvnitř věty.

Druhý vztah ke skutečnosti, ten, o kterém jsme mluvili posledně: je dán již smyslým významem slov, která vstupují do věty a pak vůbec vším, co je možno nazvat významem: Posledně jsem vám kreslil schema jazykové stavby:

-----	plán lexikální
-----	" morfologický
-----	" syntaktický
-----	" logický jakožto zabstraktnění plánu syntaktického

Čím hlouběji po těchto vrstvách sestupujeme, tím je slabší<sup>3</sup> zabarvení významem: v plánu morfologickém jsou významovými prvky, které jej spojují s plánem lexikálním, kmenotvorné přípony. V plánu syntaktickém jsou významově zabarvena, jak jsem říkal, syntaktická

synonyma. Plán logický v své abstraktnosti nemá vůbec vztahu k významu. Nesmíme však zapomínat ještě na jednu věc: že celá stavba věty je nejen syntaktickologickým celkem, ale také zároveň celkem významovým. Před několika lety napsal Karcevskij velmi bystrou studii o fonologii věty, kde ukazoval, že věta je kromě své stavby gramatické (proposition) také celkem významovým (phrase), ba že je především významovým celkem a že symbolem významové jednotnosti je intonace větná. Významová jednota věty se projevuje také vzájemným významovým působením a splýváním slov.<sup>4</sup> Je tedy věta celá prosycena významem. A význam je spojen se skutečností, lépe řečeno, spočívá na ní jako na své základně.

Jazykový projev tedy od skutečnosti vychází a k ní se vrací: vychází od ní tím, že významová stránka věty spočívá na základně skutečnosti a vrací se k ní tím, že gramatická stavba věty aktualizuje spojení dvou významových celků vzhledem k jistému časovému bodu skutečnosti.

Nyní však se musíme zamyslet nad tím, co skutečností vzhledem k jazykovému projevu chceme nazývat. Když jsem dosud mluvil o skutečnosti vzhledem k jazyku, užíval jsem označení "skutečnost ontologická". Chtěl jsem tím naznačit, že nejde o skutečnost smyslovou, nýbrž o onu, která se skrývá za smyslovými vjemy, které jsou subjektivní a proto v podstatě nesdělitelné.[Myslil jsem při tom na věty znamenající nějakou skutečnost smysly vnímatelnou; takové byly také mé příklady. Nyní však bych chtěl se poněkud opravit: myslím na věty jako na př. "Americký dolar klesá"; zde nejde o skutečnosti smysly vnímatelné a přece nelze ani takovým větám upřít vztah ke skutečnosti (jde o hodnotu existující v mysli kolektiva).] Moderní psychologie ukázala s dostatek, že i věty znamenající skutečnost smyslovou, zdánlivě velmi nesubjektivní, jsou doprovázeny duševními stavy značně nahodilnými. Myslil jsem přitom na věty znamenající skutečnost smysly vnímatelnou - a abych je odtrhl od subjektivnosti smyslového vnímání, mluvil jsem o "ontologické skutečnosti", která je za smyslovým vnímáním. Ale nyní mám na mysli věty jako "Americký dolar klesá", které neznamenaají skutečnost smysly vnímatelnou a u kterých by zároveň bylo nesnadno mluvit o skutečnosti ontologické. To bych musil konstruovat platonskou ideu amerického dolaru. Tou ale dolar není, pak by neklesal. Jde tu o hodnotu uloženou v mysli kolektiva. Pojem skutečnosti ontologické se tedy neosvědčil.<sup>5</sup>

Jaká je tedy skutečnost, s kterou je projev jazykový dvojnásobně spjat? Karcevskij v studii, již jsem citoval, praví asi toto: jediná skutečnost, ke které dospějeme přímo od jazykového projevu, je skutečnost psychologická. Nuže, třebaže velmi souhlasím se základní tezí jeho studie, o které jsem mluvil výše, nemohu souhlasit s touto větou. Je ovšem pravda, že ve chvíli, kdy vysloví nebo slyším větu: "Americký dolar klesá" je tato věta doprovázena nějakým subjektivním stavem vědomí, stejně jako na př. věta "Blesk udeřil do stromu". Ale tento stav je právě jen subjektivní, nesdělitelný v svých odstínech a u každého z lidí, kteří by slyšeli touž větu, jiný.

Würzburgská škola psychologická, její hlavní příslušníci Bühler a Messer. Rovněž francouzský psycholog Binet. Německý filozof Ach. Myšlenky mají charakter reality, přesnosti, aktuálnosti, představy jsou fragmentární, míjivé, nahodilé; nemohou být pokládány za vlastního nositele myšlenky. Každý předmět může být jasně myšlen bez představ. To, co tito psychologové říkají o myšlence, platí stejně o jazyce. Skutečnost, kterou pod jazykovým projevem cítíme, není psychologická.

Tedy: ani skutečnost ontologická není ona, ke které má jazykový projev vztah, ani skutečnost psychologická. Qui vult vitare Scyllam, incidit Charybdim. Problém je tu položen špatně, špatný je protiklad. Ale problém skutečnosti v jazyce musí být řešen. Nelze se spokojit tím, že bychom prohlásili: skutečnosti, ke kterým má jazyk vztah, jsou různé. Neboť poměr, který zaujímá jazykový projev ke skutečnosti je v podstatě stejný, jde-li o větu "Blesk udeřil do stromu" jako jde-li o větu "Americký dolar klesá". V obou případech můžeme klást na př. otázku pravdivosti nebo nepravdivosti jakožto otázku shody nebo neshody se skutečností. Je tedy třeba svést oba tyto případy a zkrátka případy všechny na společného jmenovatele, najít znak, který by obecně charakterizoval skutečnost, ke které se vztahuje jazykový projev. Jedna věc se ovšem staví zdánlivě na překážku: je to rozdíl mezi skutečností smysly vnímatelnou a všemi ostatními, které jsou uloženy, existují, toliko v povědomí těch, kdo mluví. Zdá se nám, že skutečnost, kterou lze vnímat smysly, je pasívním odrazem smyslového vjemu, kdežto skutečnosti jiné jsou výtvořem člověka. Nuže, je opravdu tato přehraď nepřeklenutelná? Některá fakta: 1. jediný výraz pro slovo "sob" v kulturních jazycích, tisíc výrazů, znamenajících soba v laponštině; 2. Lévy Brühlova

teze o magických prvcích ve skutečnosti u primitivů - ukazuje, že pro primitiva neexistuje prostě kauzální nexus, který pro nás je zdánlivě inherentní skutečnosti vnímané; 3. Beckingův výklad o fonologičnosti hudby: u nás základem hudby tónová výška, zdánlivě zcela přirozeně, protože tóny tvoří pro nás systém - pro některé africké kmeny tvoří však systém barvy tónů, ty jsou základem hudby, kdežto výšky jsou nahodilé. - Je tedy zřejmo: to, co vnímáme smysly, není pro nás jen pasivním odrazem jisté existence (jistých existencí) na nás nezávislých, nýbrž je při tom svým dílem (a mimo naše vědomí) zúčastněno nějak i naše vlastní pojímání.

A na druhé straně: ony skutečnosti, které jsou výtvozem člověka (jako na př. čisté pojmy nebo instituce atp.), nejsou výtvozem člověka v tom smyslu, že by byly subjektivní záležitostmi a subjektivně k dispozici tomu, kdo mluví nebo kdo o nich přemýšlí, nýbrž mají svou zákonitost nadindividuální. Jsou právě "skutečnostmi" v tom smyslu, že jedinec svou subjektivní vůlí o nich nerozhoduje.

Tím jsme dostali na jedinou rovinu skutečnosti smysly vnímatelné i nevnímatelné. Obojí závisí na člověku do té míry, že při jejich tvoření (formování) má svůj podíl, a obojí jsou ale nezávislé na subjektivní vůli individua. Jde nyní o to, jak vyznačit onu společnou vlastnost, která skutečnost takto pojatou charakterizuje.

\*

Skutečnost, s kterou má jazykový projev, co dělat (je to také ona skutečnost, vůči které v praktickém životě jednáme), není tedy psychologická ani ontologická, nýbrž bylo by lze ji označit jako soubor hodnot. - Abychom tomu porozuměli, je nejdříve třeba uvědomit si, co hodnotou rozumíme. Odmítnutí definice hodnoty jako citového a volného poměru člověka k věcem; tato definice vede k drobení a subjektivizování hodnot. Definice hodnoty jako poměru mezi jistým cílem a věcí, které je k dosažení toho cíle užito jako prostředku. Jsou ovšem také cíle subjektivní, ale ty jsou nahodilé a hodnoty vzhledem k nim platné pozbývají platnosti s dosažením cíle. Ale vedle toho velká řada cílů nadindividuálních, které podmiňují hodnoty rovněž nadindividuální. K pojmu "cíl": musíme rozeznávat konkrétní cíl platný např. pro jistou dobu nebo pro jisté prostředí a pak obecný, abstraktní záměr, který zpravidla nelze vystihnout slovy, ale který přesto působí, usměrňuje vývoj jisté řady hodnot. Tak na

př. reformátor morálky bude mít na mysli jistý konkrétní cíl, kterého se snaží dosáhnout a ke kterému bude směřovat, ale vedle toho etické hodnoty jako řada vývojová mají jisté abstraktní zaměření, které trvá stále, ale v každé době je vyjádřeno jistým konkrétním cílem. V povědomí kolektiva řada systémů hodnot. Tyto systémy tvoří strukturu, jsou hierarchizovány. Při vývoji nastává jednak změna uvnitř jednotlivých systémů, jednak také přesuny v celkové hierarchii. Nyní jaké je spojení těchto hodnot se skutečností, t.j. s tím, co smysly vnímáme, cítíme, myslíme. Zdá se na první pohled snadné odlišit "věc" od způsobu, jakým ji hodnotíme na př. mravně nebo esteticky atd. Ale není tomu tak. Vezměme na př. hodnocení mravní: jsou činy, které lze hodnotit jako dobré i jako špatné, lze o nich mít různé názory, diskutovat o nich atd. Ale jsou činy jiné, které spontánně hodnotíme kladně nebo zase záporně; mluvíme-li o nich, je nám toto hodnocení samozřejmým předpokladem. A ten, kdo by se tomuto hodnocení vzpíral nebo kdo by spontánně je hodnotil jinak, je v nebezpečí, že bude buď sám mravně odsuzován nebo že bude aspoň podezírán z "moral insanity". Zrovna tak jako bychom někoho, kdo vnímá jinak barvy než my, podezírali z barvosleposti, tedy ze smyslové vady, z nedostatečného reagování na pobudy pobudy přicházející z vnějška. Jinými slovy: hodnota se nám v takových to případech jeví nikoli jako něco od věci zřetelně odděleného, ale jako vlastnost věci, zrovna tak jako je na př. vlastností barva. Podobně bude i u jiných systémů hodnot, jenže ne u všech ve stejné míře; tak na př. hodnoty estetické nám budou méně těsně splývat se skutečností než etické. Není každý systém hodnot stejně vrostlý do skutečnosti. Ale i u hodnot estetických se takové případy najdou. Tak na př. při hodnotách estetických se na splnutí hodnoty se skutečností zakládají všechny teoretické úvahy o kráse jevů přírodních. Bylo již mnohokrát ukázáno zřetelně, že "krása", t.j. kladná hodnota estetická, je proměnlivá vývojem; přesto však se stále tvrdošijně vracejí pokusy zjistit, proč na př. jisté útvary v žilkování motýlích křídel, jistá stavba buněčného vaziva, nebo dokonce jisté utváření celého lidského těla jsou krásné (tzn. krásné nezávisle na době, prostředí, hodnotícím atd.). Tedy opět: estetická hodnota jako integrující vlastnost věci. To je jeden svazek pojící hodnoty ke skutečnosti. Existuje však ještě druhý: Řekli jsme - systémy hodnot. Avšak je těžko stanovit přesně jejich počet i jejich vzájemné hranice, jejich diferenciaci. Jsou mnohdy hodnoty skoro neviditelné a přece velmi zá-



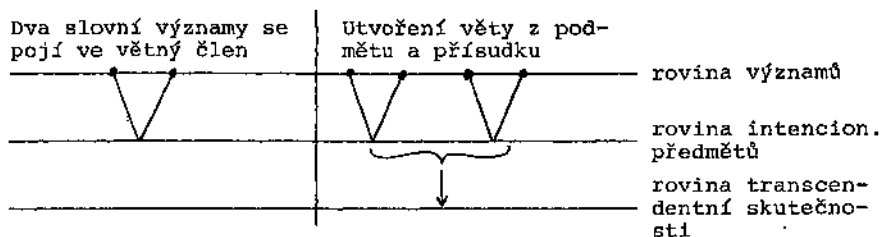
vážné; kromě toho je celá věc komplikována ještě tím, že jsou hodnoty bohatě navrstveny na jediném předmětu (mnohofunkčnost a tím také mnohohodnotnost předmětů) - vezměme jen na. př. módu: hodnota estetická, erotická, hospodářská, sociální (rozlišení společenské), ba někdy i politická (srv. módu za francouzské revoluce nebo módu v dnešním Německu) - a ještě jiné funkce a hodnoty by bylo lze stanovit. Při této složitosti a nejasnosti zvrstvení hodnot a jejich rozhraničení při styku s konkrétní skutečností není divu, že hodnoty mizejí ve věcech, rozplývají se v nich k nenalezení, ačkoli nepřestávají přitom existovat a fungovat. A konečně třetí svazek světa hodnot se skutečností: vedle hodnot, které tvoří zřetelné systémy a které lze proto vidět jako celky, jsou ještě hodnoty jiné, tříšť hodnot, u kterých nelze nijak zachytit ani cíl ani měřítko hodnocení, ale které přesto jsou a působí. Hodnotíme podle nich docela nevědomky, prostě tak, že při vnímání, myšlení, cítění dáváme některým popudům přednost, reagujeme na ně, jiných si nevěšíme. Je často třeba, aby nás příslušník jiného světa hodnot upozornil, že existuje ta nebo ona stránka nebo část skutečnosti, která je pro nás neviditelná (Chesteronova povídka o "neviditelných" lidech; bylo by také lze mluvit o nevnímání věcech). Tato neviditelnost je způsobená právě některou z hodnot obsažených v tom, co nazýváme tříšť hodnot. Úhrnem: pravíme-li, že skutečnost, ke které se vztahuje jazykový projev, je spuborem hodnot, nemíníme tím tvrdit, že by v ní nebylo ničeho kromě hodnot; je složena z materiálu, dodaného smyslovým vnímáním, čítěním a myšlením, ale hodnoty dodávají vazivo, kterým je tento materiál stmelěn v celek. Prostřednictvím hodnot zasahuje do skutečnosti naše jednání. - Nyní poměr hodnot a jazyka, jazykové stavby: vraťme se k tomu, co jsme řekli kdysi o významu slova - řekli jsme, že se skládá z materiálního a formálního obsahu (další jeho složky: věcný vztah, intencionální předmět, se nás teď prozatím netýkají, ty patří ke tváři slova obrácené k větné, vlastně syntaktické souvislosti). Tedy materiální obsah. Obráží se v něm nějak hodnoty? Ovšem, a to ve výběru momentů (příznaků, Merkmale), z kterých je složen. Ještě víc se však hodnoty dotýkají formálního obsahu, oné hierarchie příznaků, oné kostry, která je řadí a drží pohromadě; vezměme si nějaké slovo, jehož významový vývoj je velmi zřetelně viditelný, abychom si to ověřili. Na př. slovo "národ". Příznaky zůstávají celkem stále tytéž: společenstvo jazykové, celek kul-

turní, celek politický, jednota rasová, jednota hospodářská, jednota "povahová" (viz na př. Chalupného studii O české povaze) atd. Tyto příznaky však podle toho, který z nich je postaven v čelo ostatních, mohou velmi měnit význam slova "národ". To se také během vývoje stále dále; avšak takové přestavování momentů, z kterých se význam skládá, to je záležitost změněného a proměňovaného hodnocení. Zdeje, ve formálním významu, nejcitlivější pro hodnoty stránka významu. Jdeme dále: řekli jsme, že i plán morfologický je nositelem významu, a to kmenotvornými příponami. I zde lze v některých případech hodnocení zřetelně vyhmatat: jsou mezi kmenotvornými příponami mnohá, které mají hodnotící odstín: na př. zdobnělny, přípony pejorativní. Ale v takových případech se stává jen viditelnějším, co je konec konců při každé kmenotvorné příponě (také slovesné přípony vidové někdy mají odstín hodnocení, na př. slovesná diminutiva jako Nerudovské "pozajásat"). Dále je plán syntaktický, který je, jak jsme řekli, nositelem významu, pokud je možnost syntaktických synonym. Je jasné, že i tady je vztah k světu hodnot velmi intenzivní: tak např. prostá stavba větná, ve větách převážně hlavních, a proti ní složitá, s četnými podřizenostmi a nadřizenostmi, to je zároveň dvojitý výběr materiálního obsahu věty řízený dvojitým hodnocením. (Je truismus, že na př. barokní perioda měla co dělat se způsobem, kterým se barokní člověk "díval na svět".) Konečně jsme řekli, že bez ohledu na svou syntaktickou stavbu tvoří věta jistý významový celek, který by mohl (v jednodušších případech) zůstat v podstatě neporušen, i odstraníme-li pokud možno gramatickou stavbu věty (sloveso v infinitivě, substantiva všechna v nominativě atd.) Organizace věty jako takového významového celku (phrase proti gramatické proposition) je zejména v poměru velmi těsném k světu hodnot: jsou jisté významy, které ve větě vedle sebe stát mohou, jiné, které vedle sebe ve větě stát nemohou, aspoň ne bez porušení jednoty větného smyslu. O tom, které ve styk vzájemný přijít mohou a které nikoli, rozhoduje struktura hodnot, která je přijímána mluvčím i poslouchajícím mlčky jako předpoklad. Všude tedy, kde je ve větě význam, jsou hodnoty. Ve sdělovací řeči odraží se ve větě věrně struktura hodnot, řídicích skutečnost (totiž skutečnost onoho kolektiva, které jazykem právě v té době mluví). V básnické řeči, jak uvidíme, může nastat, ba pravidlem nastává, napětí mezi hodnotami spojenými se skutečností a oněmi, které jsou sugerovány jazykovým projevem. Uvidíme později, že to je vlastní funkce

básnického díla. - Pohlédněme nyní na druhou tvář věty, onu, která je obrácena k aktuálnímu spojení dvou významových celků a která se ve stavbě věty projevuje vztahy gramatickými. Řekli jsme výše, že věta od skutečnosti vychází a k ní se vrací. Právě jsme podrobně pojednali o tom, jak ze skutečnosti vychází. Vzniká nyní otázka, zda i při svém návratu ke skutečnosti přijde do nějakého styku se světem hodnot. O tom nemůže být sporu, že ano. Ale je to styk docela jiného druhu než onen, o kterém jsme dosud mluvili. Pomocí významu obrátila se skutečnost - a zejména onen souhrn hodnot, který jí dodává jednotnosti - v samých základech jazykového projevu. Dochází k aktuálnímu spojení dvou významových celků na této základně. Toto významové spojení může se krýt se souhrnem hodnot daných v skutečnosti mluvících osob a zároveň obsažených ve významu jednotlivých slov atd., nebo se s ním může rozcházet.

Není sporu o tom, že i při svém návratu ke skutečnosti prostřednictvím stavby větné přichází jazykový projev do styku se světem hodnot. Jenže se to děje poněkud jinak než v případě předešlém (prostřednictvím významu). Abychom to pochopili, je třeba ještě jednou, diferencovaněji si uvědomit, co to je skutečnost, ke které se jazykový projev vztahuje. Musíme si to nyní uvědomit konkrétněji. Dosud jsme mluvili o významech jako velmu neurčitém souboru, nyní však musíme se podívat zblízka, protože věta, to je velmi aktuální a následkem toho také individuální a konkrétní spojení významových celků. Dosud jsme definovali skutečnost, s kterou má jazyk co dělat, jako soubor hodnot. Přihlíželi jsme při tom k tmelu, který drží skutečnost pohromadě, který jí systematizuje. Ale již jsme poznamenali, že hodnoty nejsou samy. Je ostatně zřejmo, že musí být něco, co je jejich nositelem. Otázka, co to je. Když jsme mluvili o významu slova, mluvili jsme o intencionálním předmětu, který je, jak jsme říkali, vlastně promítnutím významu slova mimo slovo samo. A tento intencionální předmět, to je ona skutečnost, která je nositelem hodnot. Musíme si nyní o intencionálním předmětu poněkud podrobněji promluvit. Především mohlo by se vám zdát, že intencionální předmět jsa promítnutím významu je jen stínem, ale nemá samostatné existence, která by nás opravňovala odlišit jej od významu. Nuže: intencionální předmět může docela dobře bez významu se vyskytovat. Tkví sice v něm svým původem, ale může se přechodně objevit i bez něho. Konkrétní doklad: malířství maluje intencionální předměty: bylo by přece nemožné se domnívat, že maluje skutečnost ontologickou. Ta jednak smyslům nepřístupná, jednak dobu od doby se pro-

měňuje tvářnost vnějšího světa, jak ji malířství "vidí". To se však děje v souladu s přesunem v říši intencionálních předmětů. Jsou do-  
by, kdy je tento vztah malířství k intencionálním předmětům ještě  
zřetelnější: kubismus jako malířství slovních významů. Tedy inten-  
cionální předmět může být od slova odtržen a nezmizí jako by musil,  
kdyby byl pouhým stínem. Ba dokonce lze říci, že skutečnost daná řa-  
dou intencionálních významů je ona, která tvoří předpoklad, z kterého  
vychází naše jednání (cíl, ke kterému naše jednání směřuje, je ovšem  
skutečnost jiná, ona kterou bychom obecně mohli nazvat transcendent-  
ní). Dále: a intencionální předmět nesouvisí toliko s významem slov-  
ním a nevisí toliko na něm, nýbrž je na poloviční cestě mezi ním a  
onou skutečností transcendentní. Uvidíme, že je mnohem pevnější pro-  
to a méně pohyblivý než slovní význam, který je pohyblivost sama.  
Co se vztahu k hodnotám týká, je přirozeno, že intencionální před-  
mět je hodnotami prosycen. Je to naznačeno již samým jeho názvem.  
Je v něm netoliko odraz skutečnosti transcendentní, nýbrž je v něm  
dána i funkčnost věci (funkčnost je ovšem nutně provázena hodnocením),  
která jak jsme již poznamenali, se sám jeví jako integrující součást  
této skutečnosti. Je stejně vlastností věci v tomto plánu skutečno-  
sti, že slouží k jistému účelu nebo - méně určitě - jistému záměru,  
jako že je na př. zelená. Soubor intencionálních předmětů stmelенý  
hodnotami tvoří kompaktní celek, "svět", s kterým jazykový projev při-  
chází do styku.<sup>6</sup> Ale je jisté místo ve větě, kde se tato skutečnost  
rozvírá a objevuje se za ní skutečnost transcendentní, spojení pod-  
mětu s přísudkem. V té chvíli počíná, jak jsme řekli, fungovat "věc-  
ný vztah". V té chvíli se protrhuje záclona skutečnosti intencionál-  
ních předmětů. Srv. na př. větu Přemysl Otokar II. byl český král s  
obratem: Přemysl Otokar II., český král. Obrat nevybízí ke kontrole  
stran své pravdivosti. Podává se nám již jako hotová skutečnost, kdež-  
to věta není skutečnost, nýbrž jisté tvrzení, které může být kontro-  
lováno, kterému může být přisvědčeno nebo které může být zamítnuto.  
Noeticky je prius věta Přemysl Otokar II. byl český král před obra-  
tem Přemysl Otokar II., český král. Zde je zřídlo, kde se skutečnost  
intencionálních předmětů stále tvoří. Stále přirůstá, obměňuje se  
atd.



\*

Probrali jsme v hrubých rysech sémantiku věty, její základy. To ovšem neznamená daleko, že bychom byli rozřešili všechny problémy sémantiky větné (tak na př., abych jen jmenoval, nedotkli jsme se vůbec problému věty vedlejší, souvětí atp.). Ale o tom nám také nešlo. Nejde nám o sémantiku jevů jazykových, ale o sémantiku všeho, co v jazykovém projevu může být obsaženo, tedy i o sémantiku vyšších významových jednotek a konec konců jen o přípravu k vlastní filozofii básnického díla. Je to úvod trochu dlouhy (potrvá ještě do konce semestru), ale jednak jsme, jak snad vzpomínáte, se mnohokrát en passant básnictví dotkli (jsme vlastně stále na ně zaměřeni), jednak nelze básnictví jinak pochopit, nerozumíme-li jeho materiál. Jiná umění jsou po této stránce v jiném postavení než básnictví, ježto jediné básnictví má materiál, který vstupuje do díla ne ve stavu málo významem zatíženém, ale jako součást celého systému znakového, a dokonce jednoho ze základních a nejdůležitějších znakových systémů. Proto se musíme sémantikou jazyka zabývat značně obšírně, chceme-li si zjednat přístup k podstatě specifického znaku, kterým je každé umělecké dílo. Tolik na vysvětlení, že i nyní, po vánocích, se budeme zabývat sémantikou básnického jazyka (ovšem již v širším slova smyslu, protože nám půjde hlavně o sémantiku vyšších významových jednotek, které mohou být v projevu jazykovém obsaženy). Teprve přednášky pro příští semestr jsem si troufal nazvat "Filozofií básnického díla". Tam půjde již o problémy jiného druhu než nyní.

Máme tedy, abychom se vrátili k svému tématu, probranou v hrubých rysech sémantiku věty. Půjde nám nyní o sémantiku větších kontextů. Víte, že z vět se postupně skládá celý text. Avšak tato prostora mezi celým textem a jednotlivou větou není nevyplněna. Víte, že psaný delší projev má zpravidla celou stupnici různých nižších a vyšších významových jednotek: odstavec, kapitola, oddíl, kniha atp.

A nyní: žádná z těchto jednotek není úplně samostatná, neobejde se odstavec bez odstavců sousedních, kapitola bez kapitoly předcházející a následující atd. Jinými slovy, je tu cosi analogického s tím, co jsme zjistili při sémantice věty: i tu skutečný věcný vztah je dán teprve při úplném ukončení kontextu, to znamená, že teprve, je-li opravdu konec jazykového projevu, je jednoznačně upevněn význam všech podřízených částí. Je známo, že částečný kontext vytržený z úplného textu může být nesrozumitelný nebo mnohznačný nebo dokonce, zejména, zařadí-li se do textu jiného, že může být významově deformován. Víte o známé polemické neřesti, tzv. vytrhávání citátů.

Opakuje se tedy za hranicemi věty totež, co se dalo uvnitř věty? Ne docela, jsou velmi podstatné rozdíly. Především úlolek věty není schopen samostatného života, nemá samostatného významu. Kdežto počínaje ucelenou větou, může stát útržek textu samostatně, byť se vyskytovaly potíže, o kterých jsme právě mluvili. S tím souvisí i jiná věc: uvnitř věty jsou nejen vztahy významové (řekli jsme, že významovým celkem se může stát jakýkoli shluk slov), ale i vztahy gramatické, které jsou potenciálně přítomny i kdyby byly téměř nebo docela porušeny. Za hranicemi věty není gramatických vztahů, aspoň zpravidla nikoli. Překračují-li vztahy gramatické hranice věty, je to porušení pravidla a jako takové je pocítováno. Tak na př. oddělí-li se od věty tečkou některý větný člen: (několik příkladů z Masaryka: "Huňe píše s klidem. S perfidním klidem." - "Marxova kritika má v sobě kus Schopenhauera. Té Schopenhauerovské zloby." - "O poměru socialismu a pesimismu jednáno již častěji. Od socialistů samých."). Jiště spojení gramatické je ovšem dáno tím, že člen větný, který by měl být opakován z věty jedné v následující může být nahrazen zájmenem. Ale to nebere věť, kde zájmeno je, gramatickou samostatnost. I přesto je to věta úplná. Tedy zde vlastně jde jen o gramatický poukaz k sepětí v podstatě sémantickému; proto také je náhrada opakovaného slova zájmenem zpravidla jen potenciální: nic nebrání, abychom substantivum - beze změny gramatické stavby věty - skutečně opakovali. Lze tedy říci, že konec věty je tam, kde se dovršují a ustávají ony gramatické vztahy, které organizují vnitřek věty. Zvukově je, jak víte, konec věty vyznačen intonační kadencí. Protože intonace ve větě, jak jsme řekli, je vlastně symbolem v ý z n a m o v é jednotnosti věty, je tedy i kadencí symbolizováno ukončení věty jako celku významového. Poznávám dodatečně, abych předešel nedorozu-

mění, že, mluvím-li zde o větě, myslím tím vše, co je od tečky do tečky, tedy nejen větu jednoduchou, ale i souvětí. Vždyť i v souvětí sebevolnějším, souřadném a slučovacím, přece je hodnocen vztah mezi jeho členy jako spojení gramatické. Nic na tom nemění okolnost, že souvětí souřadné může být často pouhou změnou intonace (po případě - při psaní - změnou rozdělovacích značek) rozděleno ve dvě věty zcela samostatné. To je toliko hraniční případ. Ve skutečnosti je rozdíl mezi větou a vyšším kontextem zásadní. Je to zřejmo z toho: po ukončení věty může být kdykoli jazykový projev přerušen. Bude sice, v případě neukončeného tématu, zvláštní napětí, avšak bude to jen napětí, nejistota, kterou bychom mohli nazvat sémantickou. Kdežto při neukončené větě se k tomu přidává neuspokojení z nedokončení gramatické vazby, z její otevřenosti.

Co se děje na švu mezi větami? Srovnejme tento šev s předělem uvnitř věty, mezi podmětem a přísudkem. Řekli jsme: spojení mezipodmětem a přísudkem je ve větě jediné místo, kde věta dosahuje (nebo spíš: může dosáhnout) až k rovině transcendentální skutečnosti, uvádějí se tu ve spojení dva významové (a zároveň gramatické) celky, podmět a přísudek, které samy, třeba sebe rozvitější, nedosahují dále než k rovině intencionálních předmětů. Na rozhraní dvou vět se tedy uvádějí ve vztah již dvě zasáhnutí až k rovině transcendentní skutečnosti. Nezáleží jen na poměru každého z nich k skutečnosti transcendentální, nýbrž také na vzájemném vztahu těchto dvou zásahů a na tom, co jim odpovídá v rovině transcendentální skutečnosti samé.

Řekl jsem posledně, že je ostrý předěl mezi větou, i ve smyslu souvětí, a širším kontextem. Opravuji: hranice je jinde: mezi větou jednoduchou a souvětím podřadným z jedné strany a vším ostatním počínaje souvětím souřadným. To je případ pohraniční: jsou zde ještě gramatické vztahy, ale již několikeré spojení podmětu s přísudkem, tedy několikerý věcný vztah. Z druhé strany, i jde-li o věty oddělené navzájem tečkami, mohou být nejen stejné poměry mezi nimi, takže mnohdy je docela nahodilé, položíme-li mezi dvě věty tečku nebo čárku ( Přítel byl u nás (a) Přinesl mi knihu), ale dokonce mohou být i tytéž spojky: Byl jsem nemocen, proto jsem nevycházel - nebo Proto..

Přihlédněme nyní blíže ke spojení významovému, které nastává mezi větami, ocitajícimi se v kontextu vedle sebe. Několik příkladů:  
1. Jaro je roční doba. Praha je hlavní město československé republiky.

2. Praha je hlavní město československé republiky. Řeka, která Prahou protéká, jmenuje se Vltava.

3. Otevřel jsem dveře a vstoupil jsem do pokoje. (Něco jiného je to převráceně).

4. [...] <sup>7</sup>

1. Nesounáležitě věty. 2. Věty sounáležité, ale přemístitelné.

3. Věty sounáležité, ale nepřemístitelné. 4. Věty, kde nějaké slovo poukazuje k větě předchozí.

Z toho se poučujeme, že spojení vět, které se kladou vedle sebe, může být velmi těsné nebo velmi volné.

1. Kovář ková podkovy. Obuvník šije boty. Pekař peče chléb.

2. Můj psací stroj má 43 klapky. Tyto klapky jsou velmi pohyblivé.

I.1. Včera přšlo skoro celý den. Teprve k večeru jsme vyšli na procházku.

2. Včera přšlo skoro celý den. Teprve k večeru se vyjasnilo. Šli jsme potom na procházku.

II. Včera byl u nás Karel. Nevím, co ti lidi pořád spolu mají. (Neznalému situace nesrozumitelná.)

#### B. Vzájemné působení vět

1. Včera bylo deštivo. Šel jsem na procházku.

2. Včera bylo deštivo. Přesto jsem šel na procházku.

\*

Dnes několik slov o poměru mezi řečí a transcendentní skutečností. Říkali jsme již: k ní poukazuje věcný vztah, který vede od každého uskutečněného spojení podmětu s přísudkem. Ale to není všechno. Jde nám nyní o to, a to je zvláště důležité právě pro básnické dílo, co máme tímto vztahem rozumět. Vezměme nejprve jakoukoli označovací větu, na př. Strom je zelený. Včera večer byl u návštěvě přítel. Každá z těchto vět vztahuje se, poukazuje, ak jsem posledně řekl, k nějakému úseku transcendentní skutečnosti. Kdybychom měli toto poukazování popsat, musili bychom říci, že se nějak s tímto úsekem kryje. Dokud v nás nevznikne pochybnost o pravdivosti této věty, dotud nebudeme činit rozdílu mezi jejím významem a skutečností. To je poměr základní: může se stát, že budeme o úplně shodě mezi významem věty a skutečnosti transcendentní pochybovat, pak jasněji vysvitne jejich rozdílnost (možná, sotva, asi), je také možno, že tuto shodu budeme popírat (věta negativní). Ale ve všech těchto příp-



padech trvá v platnosti příklad, který jsme jmenovali na prvním místě jako základní. Je možno i leccos jiného, tak na př. lež a výmysl. Při lži je fikce ze strany mluvícího, tzn. mluvící si je vědom, že to, co říká, neodpovídá ničemu ve skutečnosti, ale předpokládá, že poslouchající bude to přesto se skutečností ztotožňovat. Při výmyslu bude mluvící sice také užívat fikce, ale bez nároku, aby uvedl v omyl poslouchajícího. Přitom však si mluvící bude vědom rozdílu, neshody mezi tím, co tvrdí, a skutečností. Neboť vše to bude počítáno na pozadí řeči sdělovací.

Zcela jiný je případ jazyka básnického a díla básnického vzhledem ke skutečnosti vůbec. Představme si kteroukoli větu (opět oznamovací, jakožto základní větný typ) jednou jako součást sdělovacího projevu, podruhé jako součást básnického díla (v nejširším slova smyslu, prózu v to počítaje).

Třeba: "Někdo zaklepal na dveře." Budeme-li jí slyšet jako součást vypravování sdělovacího, tedy bude nám jasno, že se něco stalo ve skutečnosti transcendentní, co jí odpovídalo. Přesvědčíme-li se, že tomu tak nebylo, budeme hodnotit větu jako nepravdivou. A nyní jako součást románu: víme, že jí nic ve skutečnosti neodpovídalo - nebude však proto pro nás nepravdivá. Je dokonce možno, že budeme jí přisuzovat i pravdivost jistého druhu, nikoli takovou, že se musilo přihodit něco, co by přesně odpovídalo tomu, co vypovídá, ale že se mohlo stát, může stát kdykoli něco, co jí nějak odpovídá, byť nepřímo, jaksi obrazně.

Poměr básnického jazyka ke skutečnosti - poměr fikce, ale nikoli fikce, která by byla hodnocena jako nepravdivá. Otázka pravdivosti nebo nepravdivosti nemá vzhledem k básnickému dílu smyslu.

Přitom poměr ke skutečnosti může být i tu různý. Srovnajme po té stránce na př. povídku ze současného života s románem historickým a s pohádkou. Povídka ze současného života může zase se rozlišovat v poměru ke skutečnosti podle toho, jak se k ní staví: zdalí jí idealizuje nebo podává realisticky atd. V poměru ke skutečnosti jsou možné v básnickém díle nejružnější hry a odstíny: na př. mísení prvků pohádkových s realistickými, několik různých interpretací faktů, čímž vzniká několikerá skutečnost atp.

Zajímavé jsou také po stránce poměru ke skutečnosti některé zvláštní jazykové případy, tak na př. přímá řeč v epickém díle. Něco se jí vyslovuje, co platí jako řeč sdělovací pro osobu mluvící a poslouchající (a má tehdy i v tomto plánu poměr ke skutečnosti jako řeč

sdělovací), avšak pro čtenáře díla je to již na jiném plánu, na plánu básnickém, jako je již i osoba, která takovou větu vyslovila. Ze stanoviska osoby jednající může být tato řeč pravdivá nebo nepravdivá, ze stanoviska čtenářova tato její pravdivost nebo nepravdivost hraje úlohu ve stavbě díla, ale zároveň s celým kontextem díla je vzhledem k pravdivosti nebo nepravdivosti tato řeč irelevantní.

poměr ke skutečnosti

sdělovací projev kritérium
----------------------------------

-

básnický projev sdělov. prostředek tvárný
--

O t. zv. samoučelnosti jazyka básnického. Posledně, když jsme mluvili o vztahu mezi jazykem básnickým a skutečností, přesněji, o otázce pravdivosti a nepravdivosti v díle básnickém, připravili jsme si cestu k tomuto bodu: k osvětlení vlastní funkce a podstaty básnického jazyka. U té bude se třeba zdržet, neboť tato otázka, nejen že je vědecky důležitá, ale je, právě dnes a právě u nás, i svrchovaně aktuální. Mluví se o funkcích nejen básnického jazyka, ale o funkci básnictví vůbec, velmi mnoho - a s nekompetentností takovou, jaká by v jiném oboru byla prostě komická.

Rekapitulujme ještě jednou schematicky stavbu jazykového projevu:

- plán zvukových symbolů
- plán lexikální
- plán morfologický (zčásti vpjat do lexikálního, zčásti do syntaktického)
- plán syntaktický
  
- plán vztahů logických (nejen uvnitř věty, ale i mimo větu)
- ..... skutečnost předmětů intencionálních
- ..... skutečnost transcendentní (kontrola větného spojení mezi podmětem a přísudkem potenciální, ostatní větné vztahy, na př. vztahy mezi částmi rozvitých větných členů, dosahují jen ke skutečnosti intencionálních předmětů)

Skutečnost je tedy při jazykovém projevu třeba rozeznávat dvojí, obojí vždy nutně přítomnou, avšak každou jiným způsobem: viděli jsme, že vztah ke skutečnosti transcendentní (kontrola pravdivosti nebo nepravdivosti) může zůstat jen potenciální. A často potenciální

opravdu zůstává. Různé jsou ovšem stupně toho, na př. pouhé věření, tedy přenechání kontroly jinému (důvěra k tištěnému slovu: bylo to v novinách) - to je stupeň nejzazší. Ale i řeči velmi přesné zůstává vztah k transcendentální skutečnosti velmi často ve stavu potenciálním: všude tam, kde na př. sousední věty spojíme pouze vztahem logickým - na př. jako řetěz sylogismů - odsunujeme kontrolu vztahu ke skutečnosti transcendentálních toliko do vět, které jsou na obou koncích řetězu: základní premisy - a konečný závěr.- Kromě toho: psychologicky dalo by se říci: vztah ke skutečnosti transcendentní, protože jde o kontrolu, musí být vždy vědomě navázán, nemá-li zůstat ve stavu potenciálnosti, ač záměrné (při vztazích logických spínajících věty) nebo neuvědomělé (při věření). A konečně ještě jedna věc: vztah ke skutečnosti transcendentní je vždy, dalo by se říci, individuální, týká se jistého určitého bodu (nebo jisté oblasti této skutečnosti).

Vztah ke skutečnosti intencionální je docela jiného rázu: především, jestliže vztah ke skutečnosti transcendentní počíná teprve na švu mezi podmětem a přísudkem, tedy vztah ke skutečnosti intencionální je již při každém slově, tedy při nejnižších lexikálních jednotkách. Za druhé, není to vztah kontroly: mohu vytvořit intencionální předmět jakýkoli tím, že jej nazvu. Řeknu-li "čtyřhranný kruh", vytvořil jsem tím intencionální předmět; místo dvou slov mohl bych zcela dobře vytvořit slovo jediné a pak by to bylo ještě zřetelnější. Ovšem trochu jsem to přehnal: bude to toliko "návrh" intencionálního předmětu, nikoli takový předmět sám. Jak může vzniknout z tohoto "návrhu" skutečný intencionální předmět? Přemýšlejme! Snad konfrontací s transcendentní skutečností? (Na př. tím, že bych utvořil větu: "Kruh bývá čtyřhranný" a hledal její ověření?) Předpokládejme, že se o tuto kontrolu nepokusím, nebo že ji provedu nesprávně. Je proto nemožno, aby se můj "návrh" stal intencionální skutečností, intencionálním předmětem v plánu intencionální skutečnosti? Nikoli, to je docela dobře možné - jen bude-li "obecně", to znamená nějakým kolektivem uznán. Vidíme denně, že mnohé takové intencionální předměty jsou přijímány bez jakékoli kontroly, často se přesvědčujeme, že takový intencionální předmět žije ještě tehdy, když kontrolou na skutečnosti transcendentní byla seznána jeho nesprávnost atd. K tomu, aby tedy byl vytvořen intencionální předmět, je třeba kolektivního konsensu. To je jediný skutečný základ intencionálního předmětu. Tím vstupuje do celkového plánu "intencionální skutečnosti". Nyní, jak

je tomu s kontrolou v tomto plánu? Ta zde není možná, jediná kontrola se provádí konfrontací s transcendentní skutečností. Od té jsme prozatím, jak jsem před okamžikem řekl, abstrahovali. Přihlédněme k ní. Předpokládejme: "navrhl" jsem jistý intencionální předmět; vezměme za příklad na př. Galileiho, když "navrhl" (jako hypotézu) intencionální předmět "rotace zeměkoule". Provedl kontrolu na skutečnosti. Co se stalo? Z "návrhu" intencionálního předmětu, z hypotézy, se stal "pojmem", to znamená intencionální předmět, kontrolou nabývší n á r o k u na obecné uznání. Dostalo se mu však tohoto obecného uznání jako automatického důsledku této kontroly? Nikoli, Galilei (prý) musil dokonce se svého pojmu veřejně zříci. Teprve, když "nárok" na obecné uznání byl uznán, stal se pojem "rotace země" intencionálním předmětem. Tady tedy jasně vidíme vzájemný poměr skutečnosti transcendentní a intencionální.

Intencionální předmět má ráz kolektivní (sociální), tzn. počíná žít, existovat teprv, je-li uznán kolektivem. Z toho však dále plyne: není konfrontován s jediným bodem jako při skutečnosti transcendentní - ale s celým kontextem intencionální skutečnosti. Buď se do ní hodí nebo ne. To je "kritérium". Hodí se do ní - nehodí. Zapadá na prázdné místo nebo projevuje nárok vytěsnit jiný intencionální předmět. Jeví nárok změnit intencionální skutečnost od základů nebo jen v podrobnostech. Přirozeně spíš a snáze kolektivem přijat, jestliže do intencionální skutečnosti zapadá a nemění ji. V opačném případě boj o uznání. Intencionální skutečnost - řekli jsme kdysi, je skutečnost - hodnota. Tady se to týká hierarchie (seskupení) a jednotlivých stupnic hodnot. A konečně, psychologicky: jestliže - jak jsme řekli - je kontrola shody se skutečností transcendentní zpravidla vědomá, je přijímání nebo odmítání intencionálního předmětu svou podstatou příliš složité, aby mohlo být vědomé. Proto se děje často např. rozkazem (diktatura v politice). Když se pro přijetí intencionálního předmětu udávají důvody - mají ráz druhotný. Není nikdy nouze o protidůvody.

A tam jsme nyní s to rozřešit otázku básnického jazyka.

\*

Mluvili jsme posledně o samoučelnosti umění a básnictví zvláště. Později bude o tom (v druhém semestru) nutno mluvit podrobněji. Dnes nás zajímá jen to, co se z toho týká básnického jazyka.

Jak se projevuje "samoučelnost" v jazyce básnickém? Vezměme nejprve stavbu projevu sdělovacího: jak se v něm co říká, to je podmíněno tím, co se říká. Totiž, vzpomeneme-li na schémata, která jsme kreslili dřív: to c o je obsaženo zejména ve významu, ten má nejbližše ke skutečnosti (transcendentní), kdežto všechny ostatní věci, které jsou v jazykovém projevu, na př. zvuk, gramatické jevy, syntaktické spojení jenom prostřednictvím významu. A dále, zase má ke skutečnosti transcendentní blíž celá věta než význam jediného slova, blížše zase význam celého kontextu než význam celé věty. To plyne z toho, co jsme již říkali, že totiž teprve když je kontext ukončen, je definitivně upevněn věcný vztah všech podřízených částí. Tedy, nejbliž ke skutečnosti má celkový význam kontextu, kterému říkáme téma ("obsah"). Proto ve sdělovacím kontextu obsah má zřetelnou převahu nad skutečně jazykovými složkami: obsahem je na př. určován výběr gramatických prostředků atd.

A nyní vedle toho jazyk básnický: zde vztah k transcendentní skutečnosti, jak jsme v posledních dnech ukazovali, je oslaben. Tím se také mění hierarchie uvnitř jazykového projevu: téma přestává být privilegovanou složkou, protože styk s transcendentní skutečností není tu účelem projevu ani jeho měřítkem, nýbrž, jak jsme viděli, tam, kde je na něj položen důraz, spíše tvárným prostředkem (na př. realističnost díla). Proto téma se jeví v básnickém díle paralelním s ostatními složkami, stejně důležitým jako ony, nikoli důležitějším a převládajícím. Nejsouc takto nehybně uvázána v jediném bodě, je celá stavba jazyková mnohem pohyblivější než v jazyce sdělovacím. Je docela možno, aby v daném případě bylo na př. téma přitaženo jazykem, nikoli naopak. Tím se ovšem stává, že se pozornost soustřeďuje na vnitřní stavbu jazyka, která v projevu sdělovacím je mimo střed pozornosti, upoutávajíc jí jen tehdy, kdyby svému účelu (vyjádřit beze zbytku obsah) nezcela vyhovovala. Bývá to vyjadřováno také tak, že v projevu sdělovacím je řeč p r o s t ř e d k e m, v projevu básnickém ú č e l e m. Zde je tedy samoučelnost jazyka básnického. Mnohým se to bude zdát a zdá málo, to je právě jedna z bolestí, kterou mají lidé proti tomu, čemu říkají, neprávem, formalismus. Zdá se jim snížením důstojnosti a pravého významu poezie, prohlašuje-li se za pouhou hru s jazykem. Nuže, jak se věc doopravdy má? Lze odpovédět dvojí tezí:

1. "samoučelnost" se týká toliko oslabení poměru básnictví k

transcendentní skutečnosti, zato tím silněji je v básnictví zdůrazněn vztah ke skutečnosti intencionální.

2. rozdíl mezi projevem sdělovacím a básnický "samoučelným" není tak ostrý, aby přetínal skutečný vztah mezi nimi. Jsou útvary básnictví, které kolísají na rozhraní mezi samoučelným projevem a sdělením.

O těchto dvou tezích nyní stručně promluvíme; první z nich vysvětluje z toho, co jsme již řekli: že totiž básnictví působí na skutečnost právě tím, že je zbaveno sepětí s určitým jediným bodem skutečnosti transcendentní, že nabývá následkem toho platnosti "symbolické" nebo "typizující", že totiž na př. konkrétní příběh může vztážen k celé spoustě (v pravdě: k nekonečnému množství) příběhů konkrétních, které může mít na mysli čtenář, k nejrozličnějším jeho situacím životním. Dále a v souvislosti s tím: že hlavní pozornost, zřetel, je obrácen ke skutečnosti intencionální (která právě funguje vždy tím způsobem, že skutečnost transcendentní hodnotíme a "vidíme" z jejího stanoviska, jejím prizmatem).- Pro jazyk básnický znamená to: při intenzivním styku, ba vzájemném prolínání, které je stále mezi významovou stránkou jazyka a skutečností intencionální, má básnický jazyk bezprostřední možnost ovlivnit skutečnost intencionální, žijící v mysli kolektiva, o které jde. Lze říci: jestliže v projevu sdělovacím je středem pozornosti skutečnost transcendentní a jejím vlivem v projevu samém obsah, je v básnickém projevu hlavním středem pozornosti skutečnost intencionální a jejím vlivem jazykové složky projevu, které jsou všech složek díla skutečnosti intencionální nejbližší. Jinými slovy: je to známý fakt, že mnohem větší vliv než má na př. ideologie v díle obsažená a přímo vyslovená může mít na celou soustavu hodnot způsob, jakým je dílo podáno. Jak to vyjádřil Tolstoj: "Kdybych chtěl říci, co jsem chtěl vyjádřit svou Vojnou a mírem, musil bych celé dílo napsat znovu." Vidíte, že díváme-li se na věc takto, pozbývá správnosti i název formalismus i formalistické pojetí jazykového díla. Je na př. malér knihy Šklovského, že je hodnocen jako formalista, ačkoli jeho kniha je vlastně počátkem polemiky proti formalizmu, ba víc než polemiky: jeho překonání.

Jestliže básník (mám na mysli především básníka v užším slova smyslu, tedy veršovce), neučiní nic jiného než že na př. odhalí jazykovému povědomí jistou stránku jazyka, postaví ji do středu pozor-

ností, směrem k ní zaměří celou jazykovou stavbu, vyzkouší všechny její možnosti a obměny, způsobil tím také, že po něm budou lidé nejen jinak mluvit, ale i myslet a jednat než před ním - neboť tím zároveň přestavěl strukturu světa intencionálního. Mohli byste mi namítnout, že básnictví je příliš málo čteno. Odpověděl bych vám citátem z Cocteauova *Secret professionnel*, který jsem již kdysi uvedl: "Naši žurnalisté, aniž to tuší, jsou pod vlivem Mallarméovým". Tato slova jsou jen zdánlivě paradoxní; bylo by možno je ověřit docela statisticky (slovosled). Nemohu zde se podrobně zabývat otázkou, již spíš sociologickou, jakými konkrétními cestami se toto působení básnictví děje. Stačí nám ostatně zjištění, že existuje. Ostatně v některých jiných prostředích by tato věc zněla mnohem samozřejmější než u nás, tak na př. právě ve Francii nebo v Rusku. Neříkám, že by v obou těchto zemích chodili lidé po ulici s knihami básníků v ruce. Dokonce vzpomínám, jak jsem před několika lety četl v časopiseckém článku, že ve Francii nemůže být téměř vydána kniha veršů, aniž by si vlastně autor vydání zaplatil. Ale jedno je jisté: v obou zemích, které jsem právě citoval, je veliká kultura memorování: lidé se z mladí, ba již z dětství, zkrátka ze školních let odnášejí celou velikou zásobu memorovaných veršů, často jen úlomků básní, které však pevně utkví. Pokud se Ruska týče, připomínám starší ruské romány, kde velmi často, ba téměř zpravidla aspoň jedna z osob, rezonér, cituje bez ustání verše. Znalost poezie je tedy v těchto zemích skutečně obecnější než u nás.

A nyní se vraťme "à nos moutons" a jděme ještě dále: příčina, proč právě v poezii se tak intenzívně obrací pozornost k jazykovým prvkům, je ta, že zde je rytmus. A rytmus je zavěšen právě na prvcích jazykových. Jak jsem vám v minulých letech ukazoval, je sice jím proniknuta celá stavba díla, dotýká se i kompozice tématu, ale jeho přímým nositelem je vždy některá složka jazyková, ba ještě víc: zvuková, tedy zdánlivě nej povrchnější. Proto bývají leckdy lidé sváděni k tomu, aby rytmus pokládali jen za vnější "ozdobu" a aby zneuznávali jeho funkci přetvořitele, dynamického principu uvádějícího v pohyb celou stavbu jazykového projevu. To by bylo lze dokazovat široce, ale není zde řeč o metrice; připomínám proto jen docela nárážkou na př. vliv rytmu na výběr slovní zásoby, napětí mezi syntaktickou výstavbou věty a rytmickou výstavbou verše jako jednotky atd. - Lze proto říci bez nadsázky, že věty: "Mácha byl tvůrcem Máje" a "Mácha byl tvůrcem českého jambu" jsou synonymní. Je to v poezii vždy velký

čin, podaří-li se vytvořit prostě nové schéma metrické, naplnit jej adekvátním materiálem jazykovým atd. Při těsné souvislosti mezi rytmem a zejména jazykovou výstavbou básnického díla, znamená to vlastně přetvořit jazyk a v širším slova smyslu přetvořit intencionální skutečnost, která s jazykem souvisí. Nyní, pro jasnost, ještě několik slov o této souvislosti intencionální skutečnosti s jazykem: Když jsme mluvili o hodnotách, říkal jsem, že vedle hodnot "viditelných", "vědomých" a systemizovaných, které lze měřit, jsou i hodnoty neviditelné, celá neurčitá tříšť, která zdánlivě lpí na věcech a slovech, je zdánlivě vlastností (v každém jednotlivém případě) věcí a slov (jakožto významu). Existenci takových "difúzních" hodnot jsem vám ukazoval na př. na tom názorném případě, kdy na př. viditelné, t.j. vědomé mravní hodnocení nějakého činu se bude v naší vlastní mysli rozcházet citelně s hodnocením difúzním téhož činu, takže to budeme pocítovat po případě jako vnitřní rozpor a trpět jím. Říkal jsem také, že hodnoty "viditelné" lze snáze přetvářet, právě proto, že lze zachytit, že je vidět jejich spouvislost, než hodnoty difúzní. A také jsem dodával, že právě tyto difúzní hodnoty jsou tmelem našeho "světa", nebo, chcete-li, toho, čemu se říkává "světový názor", ačkoli toto slovo sugeruje ještě příliš vědomý poměr k věcem a vědomé jich hodnocení. A říkal jsem konečně, že na tyto difúzní hodnoty lze sice působit různými způsoby, ale neúčinněji uměním. Připomínám konečně, což je zcela jasné, že onen "svět", který je neviditelnými hodnotami prolnut, je skutečnost intencionální: lze dokonce říci, že intencionální předmět každý se skládá: a) z poukazu k nějakému bodu skutečnosti transcendentní (viděli jsme, že tento poukaz mnohdy není realizován, jinými slovy, že mohou žít, a mnohdy dlouho, intencionální předměty, jimž v transcendentní skutečnosti nic neodpovídá, které vztah k ní předstírají); b) z jisté hodnoty (po př. z jistých hodnot). Nuže, a nyní pohlédneme na vztah mezi jazykem a světem intencionálních předmětů. Co jim odpovídá v jazykovém projevu? Řekli jsme: dokud není provedeno spojení podmínětu s přísudkem, tedy všechny slova, která můžeme uvést ve vztah gramatický vzájemným podřizením nebo nadřizením (na př. poměr gramatické determinace jednoho slova jinými) promítají se toliko na plán skutečnosti intencionální, nedosahují však k plánu skutečnosti transcendentní. Nuže, spojení slov odpovídají tomu, čemu říkáme předměty intencionální. Povážíme-li však, že takové spojení slov může být velmi snad-



no nahrazeno slovem jediným (na př. rovnostranný čtyřúhelník pravouhlý = čtverec), je nám jasno, že i jednotlivá slova jsou (svým významem) intencionální předměty. Jdeme-li výše, od spojení slov (rozvitých větných členů) k celým větám, tedy zde již není zasažen jen intencionální plán, ale za ním (pod ním) i plán transcendentní. Avšak víme z toho, co jsme řekli o větě v jazyce básnickém, že zde právě spojení s plánem transcendentním je oslabeno a je mnohoznačné. Tedy i u větného spojení podmětu a přísudku spočívá v básnické řeči důraz především na jejím promítnutí na plán intencionální skutečnosti. A nyní: v projevu sdělovacím lze jako obecné pravidlo přijmout, že hodnoty difúzní, obsažené v jazyce (již v samém lexiku, pak v repertoáru běžných spojení slov, pak v zásobě větných typů atd.) budou se celkem kryt s hodnotami obsaženými v intencionální skutečnosti, která pro mluvícího a poslouchajícího platí. To je případ normální, odchylky jsou ovšem možné. V jazyce básnickém tomu bude jinak (myslím stále p ř e d e v ě í m na poezii - veršovanou - v užším slova smyslu). Zde bude naopak stále směřování k tomu, aby soubor hodnot latentně obsažených v jazyce byl jiný než soubor hodnot vízících skutečnost intencionální. Jasně to pronikne na volbě slov. Volíme-li slovo v jazyce sdělovacím (mějme na mysli nejčistší jeho typ, jazyk formulační, zejména vědecký), pak to činíme se snahou, aby co nej přesněji, nejadekvátněji vyjadřovalo skutečnost, to znamená, aby co nej příměji mířilo ke skutečnosti transcendentální, aby se nezdržovalo a neznejasňovalo oklikou přes skutečnost intencionální. Víte, že jazyk vědecký se dokonce úzkostlivě vyhýbá tomu, aby skutečnost intencionální a hodnoty v ní obsažené nějak připomínal, že se pokud možno na př. vyhýbá slovům, která nějak hodnocení sugerují. Víte, že na př. v jazyce vědeckém, jak ukázal Havránek v své loňské studii o jazyce spisovném (spisovná čeština), že vědecký jazyk s velkou oblibou vyhledává slovo automatizované, tj. takové, při kterém jistý, jednoznačný věcný vztah je upevněn. Naproti tomu v jazyce básnickém vyhledává se slovo podle zcela jiných směrnic. A nejen slovo, nýbrž i všechny ostatní prostředky jazykové, pokaždé jiné z nich, se volí tím způsobem, aby hodnoty v nich obsažené, k nim přílnulé, byly poněkud jiné než hodnoty žijící v intencionální skutečnosti daného kolektiva (srv. užívání a funkci archaizmů, neologizmů, obrazných pojmenování - vždy zároveň přehodnocení, stejně, ač méně viditelně, je tomu při prostředcích větných atd.). Cel-

kem lze říci: básnický jazyk je přímo zaměřen k přehodnocení hodnot a prostředkem k tomu je mu zejména rytmus, zdánlivě tak vnější "ozdoba" básnictví. Je tedy vidět: pravíme-li, že v básnictví se jazykový projev stává samoučelným, neznamená to, že bychom názírali na jazyk a jeho složky jako na formu, slupku jádra.

A nyní přistoupíme k druhé tezi, kterou jsme výše formulovali, že totiž rozdíl mezi projevem "sdělovacím" a "samoučelním" není tak ostrý, aby přetínal vztah mezi nimi. Jinými slovy: jsou básnické útvary, které kolísají na rozhraní mezi obojím: to jsou útvary prozaické. Půjde nám tedy nyní o otázku "samoučelnosti", jak se jeví ze stanoviska básnické prózy, na př. zejména románu a povídky.

\*

Řekli jsme posledně, že dnes promluvíme o omezení t.zv. "samoučelnosti" básnického díla vzhledem k románu a novele. Zde totiž není odtržení od plánu skutečnosti transcendentní tak radikální, jako je tomu na př. v lyrice. Ani zde ovšem není, jak jsme již poznamenali, otázka pravdivosti nebo nepravdivosti kritériem, nýbrž toliko tvárným prostředkem, ale může, jak uvidíme, nastat v jistých krajních případech i možnost, aby bylo kolísání mezi "sdělením" a "samoučelností" (biografie). Důležité pro prózu je již to, že není v ní rytmus, totiž rytmus jako samostatný a stále navazovaný metrický impuls, který by osnovu díla mohl držet pohromadě, přitahovat ji, být osou díla. Tyňanov v kterémsi svém článku ukazuje, že rozdíl mezi veršem a prózou je ten, že ve verši je osou rytmus, v próze téma. A téma je ovšem složka, která má nejbliž ke skutečnosti transcendentní. Mluvíme-li o próze - podotýkám mimochodem, mám na mysli prózu uměleckou, pro kterou to, co jsem říkal, platí, nikoli prózu sdělovací.

Pokusím se vám ukázat na několika příkladech různé možnosti vztahu mezi tématem románu a transcendentní skutečností. Vezměme nejdříve pohádku, kde vztah je nikoli jen oslaben, ale přímo popřen. Vzpomeňte toho ruského úvodního úsloví: Bylo - nebylo. Tak je tomu v pohádce vždy. Nejen že jsme připraveni na to, že to, co se nám vypráví, se nestalo, ale víme, že se to ano nemohlo stát ani dokonce nic tomu podobného. Proto se pohádky jeví tolik "čistým" vypravováním. Není zde nic než sám fakt podání. Vyprávěl mi etnograf Dr. Bogatyrev, že v prostředích, kde pohádky čistě výpravné ještě žijí,

může se vyprávění dít i tak, že posluchači nesedí u vyprávěče po celou dobu vypravování, nýbrž že občas některý z nich jde po své práci, pak se zase vrátí a poslouchá pohádku, která se do nekonečna protahuje, dál. To je svědectvím, že jeho hlavní zájem platí vypravování, nikoli věci vypravované. (To ovšem je jen při jednom druhu pohádek, vedle toho jsou jiné dva: pohádky o vodnicích atp. a pohádky-fabliaux. Při prvních se děj podává jako skutečné sdělení, s lokalizací a se sepětím s určitou osobou, při druhých novelisticky, beze sepětí s určitou osobou a místem nebo nejvýš se sepětím zřetelně humoristicky míněným.)

Postavme nyní vedle pohádky román typu Dostojevského Zločinu a trestu. Již jsme říkali: co se tu vypráví, nestalo se sice, ale státi se mohlo. S tím vědomím román Dostojevského přijímáme. A nejen to: říkali jsme: zda Raskolnikov skutečně existoval či nikoli, to nerozhoduje, protože v každém čtenáři je kus Raskolnikova, jinými slovy, protože vztah "věcný" není anulován, ale je zmnohonásoben. Dalo by se říci, že děj má zde ke skutečnosti transcendentní vztah obrazný, kdybychom neměli jiná díla a jiné literární druhy, kde obrazná platnost děje vystupuje mnohem zřetelněji. Mám na mysli zejména bajku a druhy jí podobné. V bajce se vypráví jistá událost, která se státi nemohla (základní podoba bajky jsou historie zvířecí, ostatní odstíny bajek, bajky o lidech, jsou již vnímány na této platformě), ale která je obrazem (v pravém slova smyslu). Jiný případ: parabola. Jak je to s poměrem k transcendentní skutečnosti zde. Vzpomeňme konkrétního příkladu: vyšel člověk, aby osíval - v noci, když usnul, přišel jeho nepřítel a zasil koukol mezi pšenici - když se pšenice sklízí, tedy koukol vybrán a uvržen na oheň. Víte, že některé biblické paraboly mívají přímo vyslovené vysvětlení jakobajky. Tedy mezi oběma druhy podobnost. Rozdíl v tom, že historie, kterou vypráví parabola není "neskutečná", nýbrž předstírá platnost "skutečnosti", tedy sdělovací zprávy o něčem, co se stalo (jen zřídka v parabolách najdeme nějakou dějovou pointu, která by z paraboly dělala anekdotu). Je tedy jednak dán vztah věcný docela jednoznačný, jako v projevu sdělovacím, - ale na druhé straně, vedle něho, je ještě druhý věcný vztah - nepřímý, obrazný.

Může se však stát, že věcný vztah sdělovací nebude v díle takto ze strany, nýbrž že bude fungovat, jako součást díla, že dílo bude mít v různých svých částech věcný vztah různý. Myslím zejména na

román historický. Vlastní jeho děj a nositelé tohoto děje mají zpravidla platnost docela takovou jako Raskolnikov v Zločinu a trestu. Vedle toho však bývají ještě v pozadí události nebo osoby, které mají platnost skutečně sdělovací, jejichž věcný vztah je pocítován jako jednosměrný a jednoznačný. Jsou to osoby a děje "historické".

Jindy opět oscilace mezi věcným vztahem sdělovacím a "básnickým" může se stále vinout dílem, pořád se obnovovat: román-biografie nebo dokonce skutečná biografie, je-li pojata jako estetický fakt.

Zkrátka: poměr k transcendentní skutečnosti není v díle epickém čímsi vedlejším, ale je věc velmi důležitá. Jednak funguje uvnitř díla jako podstatný činitel při stavbě druhů (to jsme právě viděli), jednak se uplatňuje při vývoji: větší nebo menší míra "realnosti" a různý její způsob - to vše se mění podstatně a je to jedna z hlavních osnov vývoje prózy. Jedna je to ovšem i důležité pro funkci díla literárního mezi ostatními jevy společenskými.

#### P o z n á m k y

1. Část textu, která je v hranatých závorkách, je v rukopise Mukařovským škrtnuta.
2. Podle smyslu měla by zde následovat tato slova: "být ve".
3. Zde následovala Mukařovským škrtnutá slova: "besprostřední vztah k".
4. Věta, která je připsána rukou uprostřed str. 25 rukopisu.
5. Část textu, která je v hranatých závorkách, je na straně 25 rukopisu škrtnuta. Na místě škrtnuté pasáže Mukařovský připsal na konci str. 25 rukou vsuvku. Vsuvka zde umístěna přímo za hranatými závorkami.
6. Následuje část textu, která byla škrtnuta. Její znění: "Jazykový projev nemá přímého vztahu ke skutečnosti transcendentní, ani jde-li na př. o takovou větu jako rozkazovací. Rozkaz se netýká transcendentní skutečnosti, nýbrž druhé osoby, které se ukládá, aby na transcendentní skutečnost působila (svým jednáním)."
7. Po čísle neuvedl Mukařovský příklad v rukopise.

Jan MUKAŘOVSKÝ

FILOZOFIE BÁSNICKÉ STRUKTURY<sup>1</sup>  
(UNIVERZITNÍ PŘEDNÁŠKA Z LETNÍHO SEMESTRU 1934)  
*Vydávající a komentující Milan Jankovič a Miroslav Procházka*

Mám-li mluvit o filozofii básnické struktury, chtěl bych úvodem ukázat, jakým způsobem k pojmu básnické struktury lze dojít, jednak "zdola", jednak "shora". Zdola, tj. vyjdeme-li od konkrétního básnického díla, shora, tj. vyjdeme-li od pojmu struktury vůbec, neboť, jak záhy uvidíme, není pojem struktury nikterak omezen na básnictví ani na umění vůbec. Pojem struktury, nejživější a nejplodnější vědecký pojem dnešní vůbec je tak mnohostranný, právě pro svou nevyčerpanou ještě životnost, že strohá definice (ke které ovšem dojdeme, nebo spíš, o kterou se také pokusíme) by na začátku mohla mást. Myslím, že bude lépe, udivíme-li strukturu, abych tak řekli, vznikat před svýma očima.

Tedy vycházíme od konkrétního básnického díla, můžete si myslit kterékoli, na tom nezáleží, ale jisté, určité. Představte si, že je čtete vy, pak totéž dílo někdo jiný, třeba váš přítel, vedle toho někdo, koho vůbec neznáte atd. Není pochyby, že v každém z vás vyvolá toto dílo jistý duševní stav, jisté myšlenky, city atd. Vyvolá ve vás třeba i vzpomínky na vaše docela intimní a soukromé zážitky. Kdybyste se toto vše pokoušeli sdělit někomu jinému, možná, že by to bylo nesdělitelné; sami byste nenašli slov nebo by vašim sloům nebylo rozuměno tak, jak jste je vy mysli. Přesto dílo působilo na vás, vašeho přítele a snad i na třetího neznámého stejně mocně: kdybyste se sešli a mluvili o něm, jistě byste se shodli na tom, že je to dílo krásné, silné atp. Je tedy něco, co vašim dojmům z díla bylo, při vši jejich různotvárnosti, společné.

Podívejme se nyní na dílo samé: je to projev jazykový. Budete-li zkoumat jeho jazyk shledáte, jak známo, velmi záhy, že se některými vlastnostmi liší od projevů běžných, těch, které proslovujeme, abychom jimi něco sdělili. Totéž, *mutatis mutandis*, byste shledali při rozbírání jeho obsahu. Zkrátka poznali byste, že tyto vlastnosti jsou v díle proto, aby je činily dílem básnickým. Jestliže tyto vlastnosti přehlédnete, jediným pohledem uvidíte, že jsou v jistých vzájemných vztazích, které je spojují v celek: tak např. viděli byste, že jisté uspořádání hlásek v díle je spjato s jeho ryt-

mem, že jistá volba slov je spjata i s rytmem i s uspořádáním hlásek atd. Nemůžeme říci, že by jedno bylo příčinou druhého, že by např. sestavení hlásek bylo příčinou slovního výběru, neboť by bylo možno obrátit tvrzení a říkat, že slovní výběr byl příčinou sestavení hlásek. Vztah, který zde je, je vzájemný. Nuže, můžeme nyní uvést v poměr onen psychologický pocit, že něco je společného v duševních stavech dílem u různých lidí vyvolaných s vlastnostmi, objektivními, které básnické dílo činí dílem básnickým? Na první pohled by se mohlo zdát, že ano, ale je třeba opatrnosti. Mluvil jsem již častěji o tom, že umělecké dílo může proměnit svou tvářnost přecházejíc z prostředí do prostředí nebo průběhem doby. Totéž dílo. Dokonce mohou se změnit i ony znaky, které na díle spontánně odhadujeme jako básnicky působivé. Nuže, není to samo objektivní uspořádání díla, které by bylo v přímém vztahu k duševnímu stavu osob vnímajících, je ještě něco mezi těmito dvěma póly.

Nuže, *co* je to a *kde* je to? Estetický objekt existující v mysli kolektiva, řekněme prozatímne. Tento estetický objekt je víc, je cosi pevnějšího než pouhý prochavý duševní stav. Je ovšem nějak obsažen v duševních stavech, které při vnímání díla prožíváte vy, váš přítel a onen třetí neznámý, ale není roven žádnému z nich. (Vzpomeňme na to, co jsme říkali v prvním semestru o existenci řeči v mysli kolektiva). A nyní poměr k dílu: tento estetický objekt je sice určen objektivními vlastnostmi díla, ale opět nikoli docela: vedle nich rozhoduje také o tom "vkus" (tj. estetická norma, s kterou jste k dílu přistupovali), názory o věcech, bytostech, zkrátka o celém světě, které jste si k dílu přinášeli atd. Změní-li se toto vše, byť se dílo "hmotné" nikterak neproměnilo, bude estetický objekt poutající se k dílu jiný. Estetický objekt není proto ani totožný s duševním stavem vnímajícího individua, ani jednoznačně dán objektivním dílem. Je mezi oběma, dialekticky určován jejich vzájemným napětím. Vidíte, již se nám začíná vynořovat aspoň nejzákladnější obrys toho, co nazveme později strukturou uměleckého díla.

Ještě však není tento obrys dostatečně pevný: kdybychom přestali na tomto stupni, jevílo by se nám básnictví (stejně jako kterékoli jiné umění) jako skladiště, pěle-měle různých estetických objektů, každý jiný, v sebe uzavřen, i kdyby se týkaly stejného díla. Srovnání s řečí by silně kulhalo: tam existuje v mysli kolektiva celý systém, pevný a udržující svou kontinuitu i při postupných časových proměnách. Nuže, i při umění lze objeviti cosi podobného, jen je třeba dost hlu-

boko sondovat. Jestliže, jak řečeno, přistupujeme k dílu s jinými estetickými požadavky (návyky), znamená to, že dílo nepřichází z čista jasna na nějakou "tabula rasa". Je již vnímáno jako člen nějaké řady, jako umělecké básnické dílo. Před ním byla jiná, před těmi zase jiná atd. Každé z těchto děl naráželo již na jakousi úroveň zanechanou předchůdci. Ale i ze stanoviska synchronického není dílo izolováno: škola, generace. Ať se tedy díváme tak nebo onak vidíme, že dílo, estetický objekt k němu se pojící, není jev izolovaný. I umění má svou "langue", kterou teprve můžeme nazvat strukturou ve vlastním slova smyslu. Podobně jako "langue" jazyka má i tato "langue" své dějiny, a na těchto dějinách nejlépe lze konstatovat její existenci a zase naopak, dějiny umění, nemají-li být roztrhanou tříští, nemohou být dějinami něčeho jiného, než této "langue".

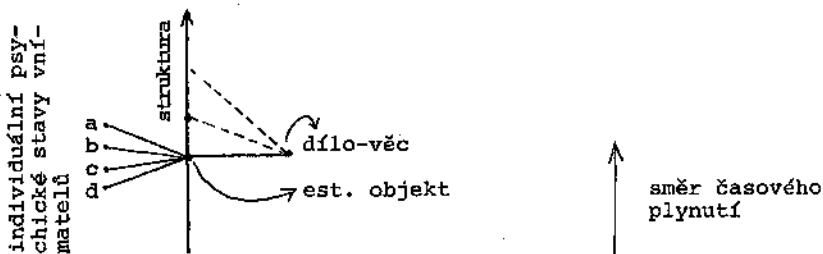
Podobnost mezi "langue" v jazyce a strukturou (také "langue") v uměleckém díle je značná i po stránce rozumní: lingvisté říkají: jak by si mohli rozumět dva lidé, z nichž jeden pronáší k druhému parole, kdyby neuváděli parole ve vztah k langue, která je společná oběma. Ale v umění je to zcela podobné: i zde nerozumíme uměleckému dílu, byla-li "langue" tvořícího umělce docela jiná než naše. K takovým dílům je teprve třeba hledat cestu, často rekonstrukcí původní langue, a to rekonstrukcí vědeckou.<sup>2</sup>

A tak vidíme nyní strukturu nikoli sice vzhledem k její vnitřní organizaci, o té bude teprve třeba, a mnoho, mluvit, ale je nám již zřejmá její existence i její obrys. - Je také již zřejmo, že struktura souvisí, je umožněna tím, že umění je jev sociální. Že struktura je poměrně málo závislá netoliko na individuu vnímajícím, ale i na individuu "tvořícím". (To ovšem je třeba chápat dialekticky). Celkem mnoho podobností s jazykem (vždyť i umění je systém znaků podobně jako jazyk), jenže v jazyce spočívá důraz především na langue, kdežto jednotlivé projevy (parole) se k langue zpravidla jeví jako cosi nahodilého a prchavého (jedno ze základních užití řeči, řeč hovorová, je skutečně cosi nahodilého a prchavého), kdežto v umění je naopak větší váha na "parole". To je vidět již z toho, že se velmi intenzívně projevuje snaha zdůraznit trvalost, neproměnlivost "parole" v umění (totiž jednotlivého díla, tzv. nesmrtnost) proti proměnlivosti langue, totiž historickému vývoji. Tento rozdíl mezi jazykem a uměním plyne z toho, že struktura jazyka je v své normální funkci určena k tomu, aby sloužila ("sdělovací" funkce), kdežto struktura umění jen k tomu, aby byla sama sebou.

Takovou cestou se tedy dostáváme od konkrétního uměleckého díla k struktuře: vidíme, že zcela úhrnným rozbořením estetického vnímání zjistíme v něm prvky nadosobní, které vedou k uznání jisté nadsubjektivní stavby. Kdybychom vyšli od uměleckého tvoření, byl by výsledek stejný. Je to ovšem cesta méně schůdná, protože se u většiny lidí nelze dovolávat zkušeností z introspekce. Přesto aspoň upozorňuji na to, co lze vidět zvnějška: jak stálé a úporné a velmi často plně vědomé je u umělců hledání "předchůdců", navazování na "tradi-ci"; sám poměr negativní k předchůdcům bezprostředním je poučný, neboť vše to, ať hledání, ať odpor znamená, že umělec cítí nutnost se nějak zařadit do langue svého umění, najít, po případě vybojovat se v ní své místo. Již tento fakt je úplnou porážkou teorií o umění jako spontánním a také jedinečném výrazu individua: pro výraz svých nejvlastnějších duševních stavů by nikdo nehledal "předchůdce", ani by se jím neobracel proti umělcům tvořícím jinak.

\*

Posledně jsem ukazoval nutnost předpokládat pojem struktury, vyjdeme-li od vnímání uměleckého (básnického) díla. Došli jsme - schematicky vyjádřeno - k existenci tří věcí, trojího plánu, chcete-li: 1. psychické stavy vnímajících z jedné strany, 2. "hmotné" dílo, dílo jakožto věc, ze strany druhé, 3. mezi nimi struktura, cosi, co existuje v povědomí kolektiva, stále se proměňuje a přitom stále zůstává samo sebou (souvislá vývojová řada). Bez předpokladu struktury, ukazovali jsme, nelze pochopit ani jak by psychické stavy vnímajících mohly mít cosi společného při všech svých různostech, jde-li o jisté dílo, ani to, že totéž dílo může být vnímáno jako "jiné", tj. jako různé estetické objekty v různých prostředích časových nebo prostorových. Bylo by možno nakreslit takovéto schéma:





Tak jsme došli k nutnosti předpokládat strukturu rozbořením estetického vnímání. Obraz, který jsme získali, není sice příliš určitý, vidíme, jak jsme již poznamenali, jen nejhrubší obrys, ale přece i to má pro nás význam. Nejen proto, že je nutnost struktury prokázána, ale i to, že se nám struktura jeví jako cosi dynamického, proměňujícího se nepřetržitě v čase a pak že jsme objevili jako místo existence struktury povědomí kolektiva.

Vyjďeme nyní, jak jsem již posledně poznamenal, z druhého konce, shora, od pojmu struktury vůbec. Musíme předem poznamenat, že pojem struktury není nikterak omezen na umění, zejména ne v dnešní vědě. Vědy přírodní, filozofie, jazykozpyt, sociologie, národní hospodářství, všechny s ním dnes počítají. Několik slov o tom. První požadavek strukturního myšlení: vidět celek dřív než části (známá věta, že celek je víc než suma částí), že má vlastnosti, kterých suma nemá, vlastnosti nové; a nejen to, ikdyž se zdají nositeli některých vlastností nebo funkcí částí, je nositelem vlastně celek: příklady z říše organické - možnost vzájemného nahrazení jednotlivých částí organizmů, doplnění částí odseknutých (např. polypy). A tak např. o organizmu platí: organizmus, i je-li jednobuněčný, není sumou svých částí, ale nadřazeným celkem o nových vlastnostech; jeho zachování není výsledkem bez řádu nakupených nesčíslných reakcí, ale je reakcí celku na celek situace aktuální. Ale toto určení samo nestačí. Je ještě jiná základní vlastnost struktury: všechny části jsou navzájem v nějakých vztazích, a tyto vztahy jsou a) dynamické, b) vzájemné, tj. dvojsměrné (popř. mnohosměrné), nikoli jednosměrné. Ještě několik slov o "částech": může totiž jít o skutečné části, na které lze celek rozdělit v prostoru nebo v čase, jak jsme viděli při příkladech týkajících se organismu, ale může jít také o složky, kterých nelze od sebe rozdělit v prostoru nebo v čase, nýbrž které lze rozlišit toliko (logickým) rozbořením: ze stanoviska času se bodou jevit složky jako simultánní. Ostatně, pohlédneme-li na příklady z fyziologie, které byly uvedeny, i skutečné části se jeví ve struktuře nikoli ve svých vztazích časových nebo místních, ale funkčních. A nyní o dynamičnosti vztahů mezi složkami (popř. částmi) ve struktuře: projevuje se jako vzájemné napětí. Příklad Dominův s flórou jisté krajiny jako strukturou (rektorská řeč): zavede-li se do krajiny nový druh, může se přihodit, že celá flóra změní svůj ráz: labilní rovnováha životních podmínek jednotlivých rostlin. Podobně pozorujeme v jazyce, sepětí změn krátce po sobě časově následujících svědčí o tom, že byla uve-

dena v pohyb hodně zrychlený a proto viditelný celá struktura, srv. změny hláskoslovné v češtině XIV. století.

S dynamičností vztahů souvisí také to, že jsou (tyto vztahy složek ve struktuře) vzájemné. Nelze říci, že složka A by podmiňovala složku B, ani nelze tvrdit, že by složka B podmiňovala složku A. Právě proto ne, že se ve svém vzájemném vztahu jeví jako dvě síly působící protikladným směrem (nebo aspoň různým směrem) a dávají výslednici: docela stejně jako mechanice neodpovídá výslednice nikdy jediné ze sil, stejně i zde nelze mluvit o tom, že by jen jedna složka na druhou působila. Jeví se nám tedy struktura jako souhra sil. Taky nelze říci o struktuře, že by celek podmiňoval části nebo části celek. Domyslíme-li to, vidíme, že kdyby celek podmiňoval části nebo naopak, musila by být struktura bez hnutí: jakmile jsou dány části (složky), je jimi dán eo ipso celek, jakmile je dán celek, jsou tím eo ipso dány části (složky). Pozorujeme však ve skutečnosti něco docela jiného, celek, struktura, se stále proměňuje, protože se mění s e s k u p e n í částí, složek, jejich dynamické sepětí. A naopak: přeskupování částí nikterak nerozbíjí celek, protože celek není s jistým sepětím složek spjat jednoznačně, nýbrž má schopnost být realizován jakýmkoli sepětím jiným a udržovat svou kontinuitu a identitu.

Toto vše můžeme tvrdit, nemyslíme-li přitom dosud vůbec na strukturu uměleckou, ale např. na strukturu organismu nebo jazyka. Vidíte, že struktura není pojem, který by byl úzce omezen na jisté pole, na jistý druh jevů nebo na jistý obor vědního zkoumání. To budeme musít podotýkat ještě mnohokrát, není to tak samozřejmé, je dnes ještě mnoho vědeckých odborníků, kterým tohle není jasné.

A nyní se pokusme určovat strukturu ještě dál: podíváme-li se na strukturu živočišného organismu a zeptáme se, čím je držena pohromadě, k čemu je její soudržnost jako celku, odpovíme bez váhání: jde o jistý cíl a tím cílem je právě existence organismu, tedy struktury. O tom, že struktura směřuje k zachování své vlastní identity (autonomnosti) budeme mluvit ještě později.

Zde bych chtěl poznamenat, že struktura je úzce spjata s teleologií. Teleologie proti kauzalizmu. Kauzální vztahy jednosměrné, kauzální řetěz nekonečný, stále jedním směrem pokračující, Teleologie celou hierarchii cílů, nadřizené, podřizené, bližší, vzdálenější, proměnlivost cílů při zachování stejného směru dění, neurčitý cíl, bočné vrstvení cílů (mnohofunkčnost jevů), zkratka proti kauzalizmu

poskytuje teleologické pojetí mnohem větší pohyblivost a pak je mnohosměrné. Je ovšem třeba uvážit, že teleologie může se mechanizovat stejně jako kauzální pojetí, že je to metoda do značné míry diskreditovaná, že byla skutečně zrodem moderní vědy, kdy převládlo pojetí kauzální. Proto se dokonce někteří badatelé slova "finalita, teleologie" bojí a mluví raději např. o "holologii" (srv. polský filozof Metalmann, studie *Problemat struktury i jego dominujące stanowisko w nauce współczesnej*, *Kwartalnik filozoficzny*, r.1934 nebo 33). Ovšem i tato "holologie", chceme-li již užít tohoto termínu, je jistý druh pojetí teleologického, tomu se nelze vyhnout. Jenže při takovém strukturním pojetí teleologie klade se větší důraz na směřování k cíli než na cíl sám. Není naším úkolem hledat cíl, ten leckdy nelze ani přesně a jednoznačně vyslovit, ale zjišťovat směřování k cíli jako dynamický pochod. Tím se vyhneme zmechanizování, kterému bychom neušli, kdybychom pevně vyslovili cíl a hledali kterých prostředků je k dosažení jeho užito a interpretovali poměr mezi pevným neproměnným cílem a prostředky k němu jako jednoznačný. Kromě toho: nesmí být ztotožňováno směřování k cíli s vědomím, nesmí být hypostazována inteligence, dokonce svrchovaná vědomá inteligence, která by směřování k cíli řídila svou vůli (vědomou). Otázka finality nesmí být ztotožňována s psychologickým ani s metafyzickým problémem vůle.<sup>3</sup> Uvědomíme-li si vše toto, nemusí se nám pod rukou pojem teleologie mechanizovat, nýbrž může podržet všechnu svou dynamičnost. Potom se nám také teleologie ukáže jako těsně spjatá se strukturou a pojem myšlení teleologického splyne s pojmem myšlení strukturalistického. Jako teleologické se objeví sepětí složek uvnitř struktury (směřování k celistvosti a sice k té konkrétní celistvosti, o kterou jde) a teleologickým objeví se i směřování jednotlivých struktur v sepětí ve větší celek, strukturu vyššího řádu. A stejně jako není možno vykročit z oblasti myšlení teleologického, počali-li jsme teleologicky myslet a domýšlíme-li důsledně, není možno ani vykročit z oblasti struktury; budeme-li se ptát na zdůvodnění jisté struktury, najdeme je zas jen ve struktuře vyššího řádu, tedy opět jistý nekonečný řetěz jako při kauzalizmu, ale především řetěz nikoli jednosměrný a jednoduchý a pak stále se obnovující v svém průběhu (Bergsonova *évolution créatrice*), nikoli automatizovaný (co se stane, co přijde, není jednoznačně obsaženo v tom, co jest, nebo bylo), ježto právě "celek je víc než soubor částí-složek" a ježto teleologie má vždy na vybranou z několika možností jednu.

Poněvadž je pojem struktury tak úzce spjat s teleologií (směřování k cíli), je přirozeno, že má také velmi vlivko k pojmu hodnoty. Neboť hodnota je velmi úzce spjata s cílem (Engliš, Teleologie jako forma vědeckého poznání): hodnota jako poměr mezi cílem a prostředky k tomuto cíli zvolenými. Jde tu ovšem o to, že jsme právě prohlašovali, že cíl bývá mnohdy nevyslovitelný, zůstává neurčitý, že směřování k cíli nemusí nijak být totožné (přímo ani zahaleně, nepřímě) s volným aktem. Ale vždyť i hodnoty jsou neurčité: mluvili jsme již o tom v zinném semestru: říkali jsme: svět plný hodnot, nejen několik systémů, ale vedle nich tříšť, "neviditelné" hodnoty; a ty neviditelné jsou právě velmi důležité. Lze říci, jakmile myslíme strukturalisticky, myslíme v hodnotách, a to nikoli v hodnotách, které bychom jevům libovolně přikládali, nýbrž v hodnotách "objektivních", které jsou dány jejich vepětím ve svět struktur. Tím také umožněno myslit hodnotu současně jako nezávislou na subjektivní zvůli, ale také jako dynamickou (možnost vývoje). Typické pro každé myšlení strukturalistické je hledání objektivních hodnot. Strukturalismus jako přemožení současně metafyzického směřování k absolutizmu i relativizmu pragmatického. (Strukturalismus a funkce. Strukturalismus a význam).<sup>4</sup>

Poznámka k problému: struktura a hodnota:

jednak hodnoty spjaté se strukturou vzhledem k jejímu poměru ke strukturám jiným, jednak hodnota spjatá se strukturou samou jako útvarem teleologickým. Mohlo by se říci: hodnota heteronomní a hodnota autonomní. Tento problém se nám vrátí za okamžik, až budeme mluvit o poměru mezi strukturou a funkcí, v trochu jiné podobě. Je tu přehra-da: hodnoty vzhledem ke strukturám jiným jsou výrazem užití struktury jako prostředku, cílem je tu právě struktura, ke které se směřuje, tedy zvýšení její autonomní hodnoty, (...) cizí (...), hodnota vzhledem ke struktuře samé, její vlastní hodnota autonomní, směřuje k zachování struktury, k udržení její identity, také její vnitřní koherence a (dialekticky) zároveň i dynamičnosti. Podíváme-li se na věc takto, "zevnitř" struktury, vidíme opět: hodnota autonomní je heteronomním nadřaděna, ježto heteronomní hodnoty (např. v uměleckém díle hodnoty mimoestetické) se jeví jako prostředky k dosažení, k posílení hodnoty autonomní.

Podíváme-li se však na věc s "ptačí perspektivy", nestavíce se na stanovisko žádné ze struktur, vidíme, že není dvou oblastí, hodnot "čistě" autonomních a "čistě" heteronomních, nýbrž že každá hod-

nota je zároveň (vzhledem ke struktuře, jejímž je výrazem) autonomní i (vzhledem ke strukturám cizím) heteronomní. To se díváme ze stanoviska celkové struktury struktur: tedy o struktuře struktur několik slov. Struktura struktur: široká oblast "kultury" (mohli bychom, kdybychom přihlíželi ke strukturám, které nepatří do oblasti "kultury", rozšířit své zorné pole, ale to je příliš složité a dosud nejasné), tedy pole struktury struktur ztotožňujeme s oblastí "kultury" v širokém slova smyslu. Zde vývoj bývá pojímán jako spleť kauzálních vztahů, pak ovšem vždy záleží na tom, kterou z řad přijmeme za základní (např. ideologie, sociální jevy atp.); volba naše je však vždy v podstatě libovolná. Podíváme-li se na skutečný vývoj, vidíme, že jednou byla v popředí (dominantou) řada jedna, jindy jiná atd. Zkrátka, jednotlivé struktury tu fungují (chovají se) jako složky struktury vyššího řádu, přeskupují se, navzájem vyvažují, zápasí o nadvládu atd. Nuže a nyní hodnoty: projevem tohoto vzájemného vyvažování a přeskupování jsou hodnoty jakožto heteronomní, avšak současně každá z nich slouží k zachování oné řady, kde je hodnotou autonomní. Tak to vypadá ze stanoviska struktury struktur. Můžeme říci, že autonomnost hodnot je základem všeho, neboť jen proto, nebo spíše jen pod tou podmínkou, že autonomní hodnoty jsou, mohou se uplatňovat také heteronomně.

Chtěl bych také ještě poznamenat, že pojem struktury je neoddělitelný od pojmu hodnoty: uvnitř je struktura spjata hodnotami, je souborem hodnot, zvenčí je hodnotami ověšena.<sup>5</sup> I pro teorii hodnoty, nikoli jen pro teorii struktury, má strukturní pojetí hodnot velký význam: na jedné straně odtrhuje hodnotu od subjektivního stavu hodnocení, na druhé straně osvobozuje hodnoty od splývání s věcmi i od zakořenění v apriorním principu.

Nyní o otázce docela těsně sousedící s otázkou hodnot - vlastně lze říci, že je to opět ona s jiným jménem: jde o poměr mezi strukturou a funkcí. V pojetí strukturním jsou hodnota a funkce pojmy souvztažné: akt (činnost) teleologického směřování je funkce a způsob, jakým tento akt je vykonáván je udavatelem hodnoty. Struktura jistá vykonává např. jistou funkci vzhledem ke struktuře jiné: tím, že ji vykonává (působí na tuto jinou strukturu) stává se vzhledem k ní hodnotou. Podobně uvnitř struktury: jistá složka působí uvnitř struktury (neboť struktura je celek dynamický, složky neleží pasívně vedle sebe jako části nějakého schématu, nýbrž jsou silami), tím že působí (funguje) stává se hodnotou vzhledem ke struktuře jako celku.

Fungování - působení. Otázka funkcí dnes zvláště naléhavá. Bývá dokonce viděna tak v popředí, že místo strukturního pojetí se mluví o pojetí funkčním. To však je s to, aby zastínilo pravou podstatu. Aby mohla být funkce, je třeba, aby bylo to, co funguje, to je struktura (nebo opět její části), zkrátka: síly, které působí. V otázkách funkcí ještě mnoho nejasností: ani ne tak v otázce funkcí, pokud se týká vnitřku struktury, ale spíš pokud se týká poměru mezi strukturami: zejména není mnohdy jasný hierarchický vztah mezi funkcí autonomní a funkcemi heteronomními nějaké struktury.

Co je hlavní, co je přední? Autonomní funkce nebo funkce heteronomní? Autonomní funkce směřuje k zachování řady samé, vykonávajíc jí zůstává řada sama sebou (víme, že to není nikterak statická, jednou provždy zajištěná existence, taková existence struktury, ježto struktura je souhra sil); heteronomní funkce směřuje k službě, struktura se jí stává "užitečnou". To ovšem mnohé svádí k tomu, aby prohlašovali autonomní funkci za druhotnou, popřípadě za zbytečnou, ne-li za škodlivou. Simplismus! Svět není tak dětsky jednoduchý. Má-li struktura sloužit, je třeba, aby byla, existovala. Představme si např. v řadě ekonomické: struktura ekonomická by pozbyla své autonomní funkce: všichni, kdo jsou držitelé ekonomických hodnot, by jich užili ve funkci jiné (např. k podporování kultury), v té chvíli by přestaly existovat věci ekonomické a nemohly by vykonávat ani funkci kulturní. (V socialistickém státě není možné, aby dělníci dostali celý zisk své práce v továrně). Ovšem zase omezení z druhé strany: není možná existence řady ani tehdy, kdyby ulpěla toliko na své funkci autonomní. Autonomní funkce je pozadím, na kterém se uplatňují funkce ostatní, ale během svého vývoje stále struktura osciluje od jedné heteronomní funkce k druhé. O tom budeme musít mluvit podrobněji, až se dostaneme k vývojesloví.

Dále: mluvili jsme o poměru mezi strukturou a hodnotou - ale tím jsme se dostali velmi blízko k poměru mezi strukturou a významem. Neboť pojem hodnoty má velmi blízko k pojmu významu, snad skoro stejně blízko jako k pojmu funkce. Mluvili jsme v zimním semestru mnoho o významu, ovšem z jiného stanoviska než dnes. Dvojice: význam a znak. Nyní dvojice: význam a hodnota. Lze říci, že kde je hodnota, je význam a naopak? Nechci se vyjadřovat tak určitě, při neprozkoumanosti předmětu by to bylo nebezpečné (...)

Obcházíme pojem struktury. Mnohde nelze systematicky probírat, ale jen v narážkách. Proto takovým obcházením nabudeme pojmu (obrazu) co nejuplněnějšího, protože ze všech stran. Je ovšem vždy nebezpečí, mluvíme-li o struktuře vůbec, že budeme mít příliš zřetel jen k jistému druhu struktur: to je nutno mít na vědomí: organizmus jako struktura, duševní jevy jako struktura, umění jako struktura, jevy geografické v jisté oblasti jako struktura - to jsou věci příliš různé, aby bylo možno bez velké opatrnosti říkat, co mají společného. Pokud jde o vlastnosti velmi základní - např. teleologičnost nebo dynamičnost struktury - tu lze ještě spoléhat na obecnost takových vlastností. Ale jakmile přijdeme k vlastnostem, které jsou jaksi nadstavbou těchto vlastností základních, musíme již mít na zřeteli, že mohou v různých druzích struktur mít velmi rozmanité tvářnosti, kryt se pod různými označeními, anebo být dokonce omezeny jen na jistou oblast, na jistý druh struktur. To vše platí, chceme-li uvažovat o struktuře v *jejím poměru ke znaku a významu*.

Vzpomeňme si, co jsme říkali o znaku: skutečnost smyslu vnímatelná, zastupující skutečnost jinou. A druhá věc: prostředkování mezi dvěma subjekty, znak dávajícím a znak přijímajícím, čímž dáno (ne sice naprosto nutně - viz signály umluvené mezi dvěma osobami a d h o c - ale přece jen ve většině případů) sepětí znaku s kolektivem. Nyní struktura. Burkamp (Die Struktur der Ganzheiten, Berlin 1929): každá struktura je "eine Sinneinheit". Nesmíme však podlehnout slovu; přesto, že slovo "Sinn" bývá chápáno jako synonymum slova Bedeutung, liší se od něho značnějším teleologickým zabarvením. Mnohdy slovo Sinn má vlastně skoro význam slova "cíl". Vezměme organizmus jako jistého druhu strukturu: jsou zde složky, které tvoří soubor - a pak je tu jejich celek, jejich strukturální sepětí, které je něco jiného než pouhý soubor, sepětí, které se vzhledem ke složkám jeví jako jejich cíl. A tak lze říci, že každá ze složek má svůj "mysl" jen právě vzhledem k tomuto cíli, že ho pozbývá, jakmile je přerušen vztah k celku, k cíli. Jen v tomto celku, jakožto jeho součástí, má svůj mysl. Ostatně lze říci vůbec, že každý celek, i když není strukturou ve vlastním slova smyslu, je významem vzhledem k svým složkám nebo částem (srv. ulomenou část nářadí v nálezu archeologickém, která nabývá významu teprve tehdy, je-li možno určit celek, jehož je úlohem). Ale to všechno je příliš neurčité, a může být vykládáno velmi mnohoznačně. Určitěji se nám vztah mezi strukturou a problémem znaku objeví, upneme-li pozornost

k oněm strukturám, které "jsou uloženy v mysli kolektiva", tedy ke strukturám kulturním v nejširším slova smyslu. Zde již je se znakem společná i druhá vlastnost, jeho spjatost s kolektivem.

Především poměr mezi smysly vnímatelným projevem struktury a strukturou samou, existující v mysli kolektiva: znak (symbol) a jeho význam. Jakmile je nějaký jev uveden v poměr k jisté struktuře, je tím zařaden i do jisté významové oblasti. Kromě toho však i jiná věc: poměr mezi strukturou a celkovým kontextem kulturním: kultura jako soubor struktur. Potom shledáváme, že struktura je znakem ukazujícím k oné kultuře v širokém slova smyslu. Struktura (např. umění, politika, hospodářství atd.) jakožto "výraz své doby". Formulujeme-li takto, je zřejmo: každá kulturní struktura je do jisté míry "výrazem své doby" (rozumíme-li dobou kulturní kontext, strukturu struktur). Srv. studie o jazyku jakožto výrazu doby (např. Dibelius, Vossler - Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprache). A tu je věc důležitá pro umění: umění jaksi víc a zřetelněji jeví se v tomto smyslu znakem než řady jiné. Stejně je možno definovat umělecké dílo jakožto *strukturu sui generis*, jako jakožto *znak sui generis*. Obojí si zde udržuje rovnováhu. To o jiných strukturách neplatí stejně. Pomysleme jen např. na strukturu národohospodářskou nebo politickou, aby nám to bylo zřejmo. Nebo i na jazyk. Taková "Lingvistická Kulturwissenschaft" je teprve plodem docela posledních desetiletí. Kdežto literární historie jakožto Kulturwissenschaft, jak staré (dnes již obnovy potřebující) pojetí. Nabízelo se samo. Proč? Zde, doveďme-li jasně vidět věci, máme naději nabýt specifické diference odlišující umění od jiných řad, od jiných kulturních struktur.

Vzpomeňte: jinde, ve všech strukturách (ve všech řadách) je hlavní věc: co?, v umění však: jak? To je známé. Ale co to má společného s problémem významu? To, že v jiných strukturách je kladen důraz především na poměr struktury k empirické skutečnosti, kdežto v umění především na její poměr ke (...).

\*

Dnes o vývoji struktury. Tento problém, problém vývoje vůbec - jeden ze základních a nejsložitějších problémů filozofických. Jak velikou kontinuitu zkoumání a přemýšlení, tak i bohatou diferencovanost teorií a hypotéz. Je přirozené člověku klást si otázku, co to vývoj je: vlastní duševní život člověka je stálé dění, stálá proměna,



srv. např. výrok psychologa Jamese, který, jak známo, učinil základním problémem psychologie "proud vědomí". Cituji podle francouzského překladu: "La conscience ne cesse pas de changer. Je ne veux pas dire qu'aucun état de conscience n'a de durée; fût-il vrai, ce paradoxe serait bien difficile à établir. Je ne veux mettre l'accent sur cette vérité qu'un état une fois disparu ne peut que jamais revenir identique à ce qu'il fut. Constamment nous passons d'une sensation visuelle à une sensation auditive, d'un raisonnement à une décision, d'un souvenir à une espérance, de l'amour à la haine, etc., bref, notre conscience revêt mille formes successives ..." Tedy stála změna. Avšak tato proměnlivost je něčím kompenzována, již v psychologii. Je to "kontinuita vědomí". Opět citát z Jamese: "la conscience est sensiblement continue. Par 'continu' j'entends simplement ce qui ne présente ni brisure, ni fissure, ni division. Les seules 'solutions de continuité' qui puissent avoir un sens dans la vie d'un esprit individuel sont: ou des solutions de continuité dans le courant même de la conscience, c'est à dire des interruptions, des temps vides où la conscience serait momentanément abolie - ou des solutions de continuité dans son contenu, c'est à dire des cassures si nettes et si brusques que les deux états disjoints seraient absolument sans rapports. D'où, affirmer la continuité de la conscience revient à affirmer ces deux choses:

- 1) que la conscience qui suit un 'temps vide' se sent solidaire de la conscience qui le précède, en qui elle reconnaît une autre partie de son moi;
- 2) que les changements qualitatifs qui se produisent d'un moment à l'autre dans le continu de la conscience ne sont jamais absolument brusques, et ne constituent jamais de cassures absolues".

Mění se však stále i svět kolem nás, "objektivní realita". Srv. Heraklit: nikdy dvakrát nevstoupí člověk do téže řeky. Snaha, daná nutností přímo životní, reagovat na tuto proměnlivost, nějak si jí ovládnout tím, že pochopíme její řád. Jakmile budeme mít pravidlo jejího řádu, přestane být znepokojivá, ježto je možno na její běh působit, předvídat jej atd.

Odtud ona živelní aktuálnost nauk o vývoji.

Problém vývoje je současně noetický, logický, ale také metafyzický. Mezi těmito póly stále kolísá, jeden z nich je zdůrazňován víc, druhý míň, podle doby, směru a myslitele. Jako příklad logicko-noetického pojetí vývoje Hegel: "Die Metamorphose kommt nur dem Be-

griff als solchem zu, da dessen Veränderung allein Entwicklung ist". Jako příklad metafyzického pojetí třeba Bergson. Ovšem to jsou jen odstíny. Vždy ty dva póly. Kromě toho mnohdy řešení zásadních otázek vývojesloví nad materiálem velmi konkrétním, srv. biologické teorie vývojové, zejména Darwinovu, která tolik působila na filozofii i speciální vědy nejruznějších oborů (srv. v teorii básnictví Brunetiérovu teorii druhů).

Pokud se týče směru řešení několik možností:

- 1) popření proměnlivosti: celá řada metafyzických systémů, Eleaté, od Xenofana, Zenona, Platona až k moderním, Spinozovi, Herbartovi. Pak ovšem vývoj jen zdání.
- 2) druhá krajnost zdůraznění proměnlivosti - ovšem úplné popření stálosti by vedlo k absolutnímu nihilizmu - nemají-li spolu co dělat dvě stádia, která šla po sobě, byla by to rezignace na pochopení skutečnosti vůbec. Je však možno zachováti stálost oslabenou, jen v nejnnutnější dávce, totiž kontinuita: uznat, že je vývoj *n e - p ř e t r ž i t ý*. To je nutné, máme-li vůbec mluvit o vývoji. Příklad: Bergson. Zdůrazňuje se nepřetržitost vývoje, ale přitom nepředvídanost sledu fází. Opětování se prohlašuje za klam: "Marně se vyvíjí život před našima očima jako ustavičné tvoření o nepředvídatelné formě: stále trvá myšlenka, že forma, nepředvídatelnost a kontinuita jsou pouhá zdání, v nichž se obráží tolikéž našich nevědomostí".
- 3) Třetí možnost, snaha zachovat i proměnlivost i zákonitost vývojového dění, např. Hegel se svými triádami: *these, antithese, synthese*. Je tu ovšem třeba vyrovnat se s principem identity (věc současně může být i nebyť sama sebou). Obtíže triadického řešení, zejména, je-li pochopeno primitivně. (Kde začít triádu? Mnozí si myslí, že touto námitkou prostě zprovazují ze světa dialektiku).<sup>6</sup> Jaký je náš vlastní názor v této věci uvidíme, až bude řeč o vývoji struktury. K tomu teď přistoupíme, jen bych chtěl ještě docela mimochodem poznamenat, že důležitost problému vývoje vysvitá i z toho, že problém vývoje je těsně spjat s problémem svobody vůle nebo její determinovanosti. Při obojím záleží díváme-li se zevnitř či zevně. Také sepětí s jinými základními problémy, zejména s problémem času.

A teď, vývoj a struktura. To je zase těsné sepětí. Proč? Ukazoval jsem vám stále, že struktura je sepětí dynamické. Postavme vedle struktury jiný druh celků složitých, který můžeme nazvat "systémem", myslím tím celek statický. I o takovém celku platí, že celek je víc

než části. Ale sepětí je tady takové, že vyjmeme-li ze systému složku, systém se zhroutí. Systémy bývají často ustrnulé struktury. Struktura se tím, že v ní nastane nějakým způsobem změna, nezhroutí, naopak je podstatnou její vlastností, že stále síly, které ji skládají, nějakým způsobem se přeskupují - a struktura se vyvíjí. Vzpomínáte-li, definovali jsme strukturu jako řadu, která stále má tendenci přestat být sama sebou a stále sama sebou zůstává. Trvání struktury nelze si ani jinak představit, než jako pohyb, proměnu, to plyne z její podstaty.<sup>7</sup>

\*

Předešle byla řeč o vývoji struktury vůbec, nyní o vývoji struktury, které bychom mohli nazvat kulturními. Již jsem líčil pole kultury v nejširším slova smyslu. Řada struktur, tvořících opět strukturu vyššího řádu, jednotlivé struktury v této struktuře ve vzájemném napětí projevujícím se vzájemnými funkcemi. Kromě toho každá řada má svou funkci autonomní, kterou udržuje svou identitu proti nárazům zvnějška, stále jimi porušovanou. Jako každá struktura, vyvíjí se i tato struktura struktur stálým přeskupováním jednotlivých řad, jejich složek. Avšak o dialektiku jejího vývoje nám zde nejde, jednak proto, že naším předmětem je struktura básnická, tedy jedna ze struktur "kulturních", jednak také proto, že tento celkový vývoj kultury je proplém příliš složitý, aby při dnešním stavu zkoumání bylo možno o něm říci mnoho určitého. Vznikne jistě ještě celá řada otázek, tak např.: i tato struktura struktur musí mít svou funkci - vzhledem k čemu; i ona musí být zasahována vlivy "z vnějška" - odkud; nebo také vzhledem k jejímu vnitřnímu složení: jaké postavení vzhledem k ostatním složkám mají jevy společenské v užším slova smyslu (vývoj společenského rozvrstvení), atd.

Nám zde jde o vývoj jediné struktury, např. literární. Řečeno běžným názvem, o to, čemu se říká "dějiny literatury, umění výtvarného" nebo čehokoli jiného, např. národního hospodářství atp. A tu důležitá věc, kterou bych chtěl zdůraznit předem: že totiž má-li být řeč o dějinách, tedy se musí přihlížet k tomu, že je něco, co se vyvíjí. Masaryk: "Studium vývoje každé věci musí být spojeno se studiem věci samé - pravidlo to, které historikům všech odborů ne dosti důrazně můžeme opakovati opět a opět ... vývoji žádné věci nerozumí, kdož nezná věci samé" (Konkrétní logika, viz Jakobsonovu studii Jazy-

kové problémy v Masarykově díle). "Vždycky je něco, co se mění a vyvíjí; není žádný pohyb sám o sobě, je něco, co se pohybuje" (Hovory s T.G.M.). A Hegel: "Fortbewegt wird das gegebene Gebiet der Erscheinungen durch den Inhalt dieses Gebietes selbst, die Dialektik, die er (dieser Inhalt) an ihm selbst hat, d.h. die Dialektik seiner eigenen Bewegung". Tu jsme u věci velmi základní: když se mluvívá o vývoji struktury a chce se jeho čistota při zkoumání, domnívají se mnohdy duše prosté, že jde o vývoj formy, ztotožňují požadavek imanentnosti s příznakem formalizmu. O tom je tedy třeba promluvit obsírněji. Především toto: kdo praví "Vývoj", praví již tím, že je něco, co se vyvíjí, to řekl velmi dobře Masaryk. Vývoj je pohyb, tedy proměna; máme-li tedy dobře rozumět výroku Masarykovu, musíme si uvědomit, že má-li "něco" zůstat "něčím", musí v těchto proměnách zachovávat svou identitu. A zase naopak: jestliže se něco má proměňovat, musí se proměňovat samo ze sebe, má-li zachovat svou kontinuitu (kdyby se něco proměňovalo jen vlivem něčeho jiného, potom jeho následující stav nemá co dělat se stavem předchozím, čili nebylo by vývoje). Nuže, tím, že chceme studovat dějiny např. literatury, vyslovujeme již pracovní hypotézu, že literatura průběhem vývoje zůstávala sama sebou, totiž jevem, který se jistou specifickou diferencí liší i od jevů nejpodobnějších. Jinými slovy, základem, na kterém bude spočívat naše zkoumání, musí být právě ta vlastnost, která tvoří specifikum dané řady. Tím není nikterak odňata možnost vidět vlivy, které studovanou řadu zasahovaly zvnějška bylo by dokonce možno vyslovit paradox, že řada se pohybuje právě proto, že stále směřuje ven ze sebe, že nechce být sama sebou; nejde tedy o žádnou jednostrannost, o ochuzení studovaného materiálu, ale o pevnou páteř zkoumání. Dějiny jakékoli řady, nemají-li se jevit jako pouhý katalog náhod nebo dokonce sbírka anekdot, musí mít imanentní souvislost. Tím, jak jsem již řekl, nevyslovuji žádný apriorní zákon, o ty mně jde ze všeho nejméně, ale nezbytnou pracovní hypotézu.

Co myslím tou imanentní souvislostí? Nejlépe bude podat konkrétní příklad: přechod od sylabického systému k systému přízvučnému v české poezii. Vysvětlován jako skutečný přerod - teprve pochopena podstata českého přízvuku - vědecký zásah Dobrovského, kterým byla vlastně anulována dosavadní poezie po stránce prozodické správnosti. Tomu odporuje - bez ohledu na jakoukoli teorii - fakt, že dnes pozorujeme návrat - ovšem částečný - k systému sylabickému u básníků skupiny Halas, Závada et Cie. Kdyby měli pravdu ti, kdo vysvětlují

tento přerod, změnu veršového systému, vnějšími vlivy, byl by tu skok. Ale ve skutečnosti: pozorujeme soužití obou systémů v prvním svazku Puchmajerových sebrání a kromě toho značné shody mezi veršem sylabickým a prvním stádiem verše přízvučného, veršem puchmajerovským. (Např. základní typ verše osmislabičného se udržuje, pro začátek se toliko důsledně realizuje trochejský spád, ke kterému tendovala poezie sylabická). Nuže, jsou i objektivní znaky, že tu souvislost je, totiž jisté shody, na jejichž pozadí se teprve odrážejí rozdíly, které tvoří vývoj. Tak je tomu vždy. Nuže, jsou-li tyto souvislosti, není správné vědecké zkoumání, které jich nedbá. Mohl by někdo namítnout: ovšem, to je jedna stránka věci, ale my (totiž např. historikové literatury) se chceme zabývat stránkou druhou, totiž proměňující se souvislostí literatury s jinými řadami, i když uznáváme, že nějaký imanentní vývoj existuje. Nuže, není možné nepřihlížeti i při takovém zkoumání k imanentnímu vývoji, a to proto, že mnohá vlastnost, která se na první pohled zdá podmíněna zvnějška, ukáže se při bližším přihlédnutí výsledkem imanentního vývoje. (Úpadek poezie v letech padesátých - vysvětlovaný reakcí Bachovskou, zevně - je součástí obecné evropské snahy o prozaizaci poezie, dané vývojem vnitřním). Mluvíme-li o imanentním vývoji, máme tím na mysli to, že otázka, je-li nějaký jev ve vývoji některé řady podmíněn imanentně, musí předcházet před otázkou po jeho podmíněnosti vnější.

Nechceme tím však nikterak tvrdit, že otázka po podmíněnosti vnější má být zanedbána nebo dokonce prohlášena za nepatřičnou. Nedávno napsal jsem v článku o Šklovského Teorii prózy několik vět, které budu citovat nikoli ze samolibosti, ale proto, že nemám co bych na nich prozatím měnil: "Vyjdeme od slov pronesených Šklovským v závěru předmluvy: 'Zabývám se při studiu literatury zkoumáním jejich vnitřních zákonů. Mám-li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsoby tkaní.' - Rozdíl mezi hlediskem dnešního strukturalizmu a citovanou formalistickou tezí dal by se vyjádřit takto: 'způsob tkaní' je sice i dnes středem zájmu, ale je zároveň již jasno, že nelze odmyslet ani 'situaci na světovém bavlnářském trhu', ježto vývoj tkaní - i ve smyslu neobrazném - je řízen nejen rozvojem tkalcovské techniky (vnitřní zákonitostí vyvíjející se řady), ale současně i potřebami trhu, poptávkou a nabídkou; o literatuře platí mutatis mutandis totéž. Tím se otevírá nový výhled literární historii: je jí umožněno přihlížet současně i k souvislému

vývoji básnické struktury danému stálým přeskupováním prvků i k zásahům zvnějška, které sice vývoj nenesou, ale každou z jeho fází teprve jednoznačně určují. Každý literární fakt se z tohoto hlediska jeví jako výslednice dvojí síly: vnitřní dynamiky struktury a vnějšího zásahu. Omyl tradiční historie byl v tom, že počítala toliko s vnějšími zásahy a upírala literatuře autonomní vývoj, jednostrannost formalizmu zase v tom, že umísťoval literární dění do vzduchoprázdného prostoru. Stanovisko formalizmu, byť jednostranné, bylo podstatným výbojem, ježto odhalilo specifický ráz literární evoluce a osvobodilo dějiny literatury od parazitní závislosti na obecných dějinách kultury, popřípadě na dějinách ideologie nebo společnosti. Strukturalism, jakožto synthese obou jmenovaných protikladů, podržuje sice postulát autonomního vývoje, avšak neochuzuje literaturu o vztahy k vnějšku; poskytuje proto možnost zachytit vývoj literatury v celé jeho šíři, ale i zákonitosti".<sup>8</sup>

Jde nám tedy o vzájemné styky jednotlivých struktur, z kterých se skládá nadstruktura, kterou jsme nazvali kulturou v nejobecnějším slova smyslu a kterou bychom mohli také nazvat oblastí sociálních jevů, opět v širokém slova smyslu.

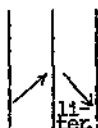
Abychom si věc objasnili, přihlédneme nejdříve k vnitřnímu složení některé ze struktur podřízených, z kterých se tato nadstruktura, struktura struktur skládá. Některé věci nám vysvitnou jasněji. Tedy - každá struktura (vezmeme za příklad strukturu literární, která je nám nejbližší) má nějaké složky. Tyto složky jsou, říkává se a ukázal již původní formalismus - paralelní. Co to znamená? Že žádná z nich není de iure vedoucí. Bylo to formulováno proti tradičnímu pojetí "obsahu" (tématu) jakožto de iure nadřazené složky. Toto pojetí tvrdilo: básník nachází nejaděkvátnější "výraz" pro jistý "obsah", výraz jedině možný, takže, je-li dán obsah, je eo ipso vlastně určeno vše ostatní. Pojetí formalistické proti tomu tvrdilo, že složky jsou rovnoprávné. Jak tomu rozumět? Tak, že např. v Máji vidíme zřetelně souvislost mezi eufonií - významovou stránkou (kladení důrazu na akcesorní významy), - rytmem. Lze říci, že některá z těchto složek určuje ráz ostatních? Nikoli, můžeme konstatovat toliko jejich *vzájemný* vztah. Lze to ostatně ukázat ještě jinak: bylo by možno mluvit o autonomii každé ze složek básnické struktury podobně jako jsme mluvili o autonomii jednotlivých struktur v struktuře struktur. Bylo by možno, podobně jako se píše např. dějiny literatury ne-

bo dějiny malířství, jazyka, náboženství, mravnosti, napsat také (uvnitř jisté souvisle se vyvíjející literatury) dějiny např. slabičného skladu, intonace, lexika v poezii atd. To znamená: setkávali se ten a ten stav jisté složky s tím a tím vývojovým stavem složky jiné v jistém díle básnickém, není toto, právě toto jejich sepětí nějak podmíněno uvnitř díla samého, některou z jeho složek (např. obsahem), ale tím, k jakému vývojovému stádiu dospěla každá z těchto složek v dané literatuře (při čemž ovšem nepopíráme, že právě toto sepětí, ten jeho stav, který shledáváme v daném díle, je velmi významný pro další vývoj). S tím, co jsme řekli, souvisí také to: sepětí složek, jaké nacházíme v jistém díle, není nikterak nedokonalejší a pro daný případ jediné možné, nýbrž mohli bychom si představit (jsou představitelná) i sepětí jiná: je to sepětí dané historicky, nikterak nějakou apriorní předurčeností.

Nyní nám jde o to, jaké poučení lze vyvodit, co jsme právě dovořili o struktuře jediné, pro celou strukturu struktur. Dříve, než si je řekneme, musíme si odstranit z cesty ještě jednu možnou námitku: mohl by někdo namítat, že přece jen není sepětí složek v jediné struktuře docela totéž jako sepětí celých struktur v nadstruktuře. To už je - mohl by někdo tvrdit - docela jiný případ. Na to však odpovídám poukazem k dramatu: že drama strukturou je, o tom nemůže být žádná pochybnosti. Ale je to struktura značně složitá, kde jsou cele komplexy složek poměrně samostatné, tvořící vlastně již cosi jako struktury samostatné, spínající se v strukturu vyššího řádu: je zcela jasné a dělá se to již odedávna, že, přišeme-li dějiny divadla, lze docela samostatně psát dějiny dramatického básnictví, herectví - režie - scény. Tedy, ač také jen struktura, jako básnictví, má přece již vlastnosti podobné mnohem víc než básnictví takové nadstruktuře, spojení několika samostatných struktur. To ukazuje zřetelně, že přechod mezi organizací jednotlivé struktury a struktury struktur není nijak podstatný a hluboký, nejvýš stupňovitý. A odstíněný v tom smyslu, že některé vlastnosti jsou lépe viditelné na struktuře struktur (a skutečně jsme jí právě užili k objasnění jednotlivé struktury), jiné opět na jednotlivé struktuře - a proto jsme takovou jednotlivou strukturu - básnictví - právě rozebrali, abychom si jí zpětně osvětlili nadstrukturu v její vnitřní organizaci, totiž ve vztazích (vzájemných) jejích složek.

Jakého poučení jsme nabyli? Uviděli jsme, co to znamená: vzájemný vztah složek ve struktuře. Viděli jsme: to je současné dyna-

mické sepětí. A tak je tomu i v celkové struktuře struktur. Mluví se o dvou věcech: o vlivu struktury na strukturu a o funkci jedné struktury vzhledem k druhé. To jsou dvě věci, které jsme si náchylni představovat odděleně jednu od druhé, asi takto:



Ve skutečnosti však si toto musíme představovat v pravém smyslu slova současně, oddělení je jen technické; literární historie si klade především otázku vzniku každého literárního jevu, tedy otázku vlivů na literaturu (pokud uvažuje o vztazích literatury s jinými řadami) kdežto otázku působení literatury na jiné řady, tedy otázku funkcí literatury, si bude klást především sociologie (jakožto "Kulturwissenschaft") nebo si ji budou klást dějiny jiných řad, dejme tomu vědy, budou-li si ze svého stanoviska klást otázku, co na vývoj této řady, v daném případě vědy, působilo v jeho průběhu. Ale to je jen rozdělení technické, protože musíme směřovat k tomu, aby bádání bylo svým zaměřením jednosměrné. Že však otázku funkce nelze odloučit od otázky vlivu a naopak, že tedy jde o skutečnou vzájemnost působení, toho důkazem jsou takové případy, kdy např. je vliv na vývoj literatury v jistém okamžiku vykonáván funkcí, která je od díla očekávána (srv. Polákovu Vznešenost přírody, kde při vzniku mělo důležitost očekávání, že dílo bude působit k vytvoření čtenářské elity, tedy kdy očekávaná funkce literatury vzhledem ke společnosti byla činitelem při genezi díla). Odlišujeme-li přesto otázku vlivu od otázky funkce, je to, jak řečeno, pro jednosměrnost zkoumání a zaměření, nutnou technicky.

Promluvíme si nyní zvláště o problému vlivu a problému funkce. Nejdřív problém vlivu: představme si věc - opět na literatuře - nejprve na konkrétním příkladě: jde o historické zařazení např. RKZ. Obvyčejné zařazení na základě vnějšího vlivu (v tradiční literární historii): touha dát národu folklorní hrdinský epos. Připusťme správnost tohoto vysvětlení. Zbude vždy ještě otázka: proč Hanka et cons. zvolili cestu nejriskantnější. - staročeskou formu. Proč si nepočínali jako např. Macpherson (ztracený rukopis) nebo falsátoři Slovanských Ved v Bulharsku (ústní tradice - pastevec) nebo konečně vůbec nějak jinak? Staročeská forma najde vysvětlení jen imanentní: potřeba navázat na nějaké hotové stadium jazykové, potřeba obnovy spisovného jazyka, zejména slovníku (viz opírání se puchmajerovců o polštinu, Jung-



mannovo novotažení). Ostatně průkazná je sama okolnost, že z RKZ přešlo 100 slov do spisovného jazyka. Zjev neslýchaný - z drobného spisku toliko slov. Jazyk je vpil, jak rozžhavená plotna vodu. Ovšem, kdybychom přihlíželi jen k tomuto imanentnímu vysvětlení, i ono by zůstalo neúplné. Nikdy bychom nedovedli odpovědět na otázku, proč autoři, chtějíce se uchýlit ke staročeštině, musili falšovat. Jde zde vždy o dvě síly, působící dvěma směry a to, co potom se stane ve vývoji, je jejich výslednice. Jedna z těchto sil sama o sobě nikdy nevede k jednoznačnému řešení. Je to třeba zejména ukazovat vzhledem k tradiční literární historii - na řešení toliko pomocí vnějšího vlivu. Proto ještě jeden příklad: pokles, vlastně nedostatek poezie v padesátých letech vo české literatuře. Bývá vysvětlován vlivem Bachovské reakce. Ale projevílo se to v zemích, kde Bach nevládl: Německo (Mladoněmci), Rusko (Někrasov). Proto třeba jiného vysvětlení, a to je imanentní: směřování k prozaizaci (srv. školu Májovou, která přichází bezprostředně potom). - Tedy tolik o vlivu: pravíme-li, že na literaturu působí vlivy zvenčí, znamená to vždy, že ty vlivy nacházejí v literatuře jistou situaci danou vývojem a že teprve výslednice je směr dalšího vývoje. Také imanentní vysvětlení samo o sobě nedá jednoznačnost a úplnou kontinuálnost. Jediné, co může samo tvrdit, je, že následující období je kontrastem (protikladem, non A) předchozího. Ale to není tak jednoduché: vždy musíme předpokládat, že těch kontrastních možností byla, teoreticky vzato, celá řada a že byla uskutečněna toliko jediná z nich, ta, která se jeví jako výslednice (ve smyslu toho slova, jak mu rozumí mechanika) imanentního vývoje a zá-sahu zvenčí. Schématicky tedy takto:

Z možností b1, b2, b3 byla uskutečněna možnost b2, protože právě toliko ona je výslednicí imanentního vývoje a zá-sahu zvenčí.

Příště si promluvíme o funkci.<sup>9</sup>

\*

Řekli jsme posledně, že si promluvíme o funkci v struktuře, vlastně ve vývoji struktury. Funkce: aktivní vztah jedné řady k jiné (vedle pasivního vztahu - vlivu, který řada snáší). Studium funkcí - záležitost literární sociologie. Říkal jsem posledně - nepadno prak-

tický rozdělit problém funkce a problém vlivu. Ukazoval jsem to minule ze strany literární historie: předpokládaná, očekávaná funkce literárního díla může být vlivem při jeho vzniku. Naopak zase sociologie literatury musí mít zřetel k jejímu imanentnímu vývoji: je jistá struktura díla - této struktuře se přikazuje kolektivem vykonávání jistých funkcí. Obyčejný případ: jeví se jakoby předzjednaná shoda mezi literaturou a funkcemi, které se jí přisuzují, které vykonává. Tato "předzjednaná" shoda je prostě důsledkem toho, že se literatura vyvíjí s ostatními řadami v témže kontextu celkové kulturním a společenském a že již vzájemné vlivy řad na sebe navzájem nedovolí, aby se řady rozešly. Ale může se objevit i jistá neshoda mezi strukturou díla a funkcemi, které dílo vykonává, a to tehdy, jestliže dílo vlivem přesunu, ať časového, ať místního se dostane do jiného celkového kulturního a společenského kontextu, než pro jaký bylo určeno v době svého vzniku. Tu je potom vztah mezi strukturou díla a jeho funkcemi odhalen. - Nyní, otázka funkcí: říkali jsem již dřív, že řady pole kulturního v širokém slova smyslu jsou ve stálém vzájemném napětí, vzájemném působení. Ze stanoviska jedné řady: jednak funkce autonomní, směřující k udržení identity řady, jednak funkce heteronomní - jimiž řada je v aktivním vztahu k řadám jiným. Svou autonomní funkce nemůže řada ztratit, aniž přitom přestane být sama sebou. Proto autonomní funkce, souvztažná s imanentním vývojem, je základem dějin té které řady. Autonomní funkce může být ovšem do krajnosti oslabena, aspoň zdánlivě, tak např. naturalismus, prohlašující román za "přírodopis člověka", za sbírku "lidských dokumentů". Konečně i v dnešním básnictví počíná se projevovat snaha, aby básnictví se stalo "nikoli básnictvím". To vše je možné, ale jen na pozadí právě funkce autonomní. Jiná kterákoli funkce může zmizet úplně, nebo - přesněji řečeno - přejít do stavu pouhé potenciality, jen autonomní funkce nemůže nikdy být toliko potenciální, může toliko být oslabena na stupeň virtuality, to znamená - skryté působnosti. Tak např. ve chvíli, kdy by z románu úplně vymizela, nebyla pocítována funkce autonomní (v daném případě básnická, což je speciální případ funkce umělecké), byla by to např. sociologická studie, která by byla hodnocena ze stanoviska vědecké správnosti a nikterak jinak. Román vědecký - je vlastně *contradictio in adiecto* - lépe ovšem - dialektický protiklad. Neboť v tom, jak jsem již říkal několikrát, je vlastně nejsilnější vzpružina vývoje jisté řady, že stále směřuje k tomu, aby nebyla sama sebou (aby vstoupila do řady jiné, rozplynula se

v ní) a stále sama sebou zůstává. Tak je tomu tedy s funkcí autonomní. Nyní o funkcích heteronomních. Docela apriorně a obecně bylo by lze tvrdit, že každá řada může vejít ve funkci s každou jinou, čili že každá řada je schopna funkcí všech. Podíváme-li se však na věc ze stanoviska některé řady a jejích funkcí, uvidíme jednu věc, že některé funkce jsou viditelné na první pohled, jiné již jsou slabší a skrytější, jiné konečně - třeba teoreticky možné -, nelze v praxi zjistit. Dále: pohlédneme-li na řady různé, uvidíme hned, že některé projevují víc funkcí (mají více a mnohostrannějšího vlivu) než jiné, které naopak mají většinu vztahů pasívních, jsou ovlivňovány. Dále, vzhledem ke vztahu mezi funkcí autonomní a ostatními: uvidíme řady, u kterých je na autonomní funkci kladen veliký zřetel, a funkce heteronomní jsou viděny jako podřízené (právě zpravidla umění nebo věda tvrdí, že chtějí být především uměním nebo vědou). Proti tomu takové, kde autonomní funkce existuje, řekli bychom, skoro per nefas: tak bylo by nesmyslné tvrdit, že úřad, administrativa existuje toliko pro sebe samu, to se říká jen jako pamflet. To vše znamená: je po stránce funkcí hierarchie řad: je řadou např. móda a jsou řadou jevy hospodářské: je zřejmo, která z nich stojí v hierarchii výš, která má větší nezávislost, silnější autonomii, jsou to jevy hospodářské. To neznamená - aspoň ze stanoviska vědeckého - hodnocení kladné v jednom případě a záporné v druhém. I móda, přes neurčitost své autonomie, má důležitou úlohu, právě tím, že snadno přejímá nejrůznější funkce; tak móda jako činitel hospodářský nesmí být podceňována; má také velikou závažnost jako činitel estetický (vliv na vývojové proměny vkusu v širokých sociálních kontextech). Podobně móda jako činitel sociální, zejména např. při přechodu od jedné sociální vrstvy k druhé - zpravidla se takový přechod projevuje změnou módy nejnápádněji. Lze dokonce říci, že důležitost módy spočívá právě v tom, že tak snadno a intenzívně se podrobuje funkcím heteronomním (tak např. vidíme, s jakou snadností přejímá funkci politickou). Je tedy hierarchie řad vzhledem k jejich funkcím. Tato hierarchie má ovšem své jisté konstanty, tak např. takovou konstantou je pravděpodobně poměr mezi jevy hospodářskými a módou, o kterém jsme právě mluvili. Ale v své nejvlastnější podstatě je ovšem tato hierarchie dynamická.<sup>10</sup>

Podobně jako se vyvíjejí řady samy, vyvíjejí se i vzájemné vztahy mezi nimi, vzájemné působení řady na řadu. V jisté dané době a v jistém kontextu mají některé řady převažující postavení nad jinými a má konečně také celá hierarchie svou dominantu. Vážné vědecké zkoumání

nesmí zapomenout, že tato dominantanta i dominanty druhotné jsou proměnlivé během vývoje: nesmí věda o kultuře být budována na předpokladu, že stále a nutně během dějin jistá řada převládala nad ostatními (např. ideologická, sociální v užším slova smyslu, hospodářská nebo třeba mravní, srv. Bossuet). Musí mít vždy věda na zřeteli, že je stále přesouvání. To ovšem platí i vzhledem k dějinám jedné řady: není - i z tohoto stanoviska - správné redukovat dějiny jedné řady na dějiny řady jiné (např. dějiny literatury na dějiny ideologie) pod záminkou, že jistá řada vždy nad jinou převládala. To jsme mluvili o celém poli kulturních jevů.

Nyní ze stanoviska funkcí jedné řady: leccos jsme již řekli, podívejme se na to nyní souvisle: řada má nejružnější funkce; ježto se dějí přesuny v celkové hierarchii řad, je přirozené, že se při tomto vývoji přeskupují i funkce každé z jednotlivých řad. Bylo by možno, a je záhodno, napsat dějiny funkcí každé jednotlivé řady. Bude to její sociologie. Tedy např. sociologie literatury. Co si nač pomýšlel např. již Hennequin (Vědecká kritika, Spisovatelé ve Francii zdomácnělí), když proti Taineovi tvrdil, že "jest třeba obrátiti se nikoli k umělci, ale k výtvoru, vzíti v úvahu ne jeho okolí, nýbrž obdivovatele jeho děl. Každé dílo umělecké, jestliže se dotýká na jedné straně člověka, jenž je stvořil, dotýká se na druhé straně řé skupiny lidí, na niž působí. Kniha má své čtenáře; symfonie, obraz, socha, pomník, obdivovatele". Hennequin viděl již také zcela jasně, že působení literatury (naším termínem: funkce literatury) jsou proměnlivé: "Řekli jsme, že úspěch knihy a díla uměleckého jest výslednicí souhlasu mezi schopnostmi autorovými vyváděnými dílem, a schopnostmi oné části obecenstva, která musí být značná, má-li býti značným úspěch; tento souhlas je měnlivý následkem měnlivosti v obecenstvu a to vysvětluje proudy a osudy literárních druhů, slohů, umění spisovatelů v průběhu doby a místa". To vše, co praví Hennequin, je velmi důležité (mimořadně řečeno, jde o ducha opravdu vyjimečného, kterého je ovšem třeba číst se zapomněním školských formulek, které znetvořily jeho tvářnost; je ctí Šaldovou, že byl první, kdo k nám Hennequina uváděl). Hennequin tedy vidí: literatura funguje vzhledem k prostředí (toto prostředí bere ještě dosti neurčitě - nerozlišuje dost jeho jednotlivých řad), dále: funkce literatury se proměňují vývojem, a konečně, myšlenka rovněž zajímavá (ostatně jsem již na to upozorňoval minule): funkce literatury se stává vzhledem k příštímu vývoji vlivem na literaturu, na další tvoření.

Nuže tedy: sociologie jednotlivých řad (připomínám mimochodem, že tu "sociologii" pojímám široce, jako "Kultursoziologie"; Mannheim, tedy nikoli jen jako vztah literatury nebo jiné řady ke konkrétnímu rozvoji společnosti - o tomto vztahu také ještě promluvíme). Prozatím: sociologie řady jako soubor jejích vztahů ke všem řadám možným. Mnoho funkcí. Tyto funkce dohromady tvoří zase strukturu, strukturu funkcí. Tedy: sociologie nějaké řady, vývoj struktury jejích funkcí. Na objasnění upozorňuji na článek P. Bogatyreva (Příspěvek k strukturální etnografii, Slovenská Miscellanea, Bratislava 1931). Jevy etnografické mají funkce velmi výrazné a odhalené; příklad Bogatyrevův: "Při studiu formy zařkadel jasně pociťujeme jejich poetickou funkci. Forma zařkadel se značně sbližuje a v některých případech přímo splývá s formou lyrických a epických písní a jiných druhů lidové poezie. Na druhé straně se neméně jasně projevuje i druhá funkce zařkadel, funkce formulí, které mají hypnoticky působit na zařkavaného. Touto svou funkcí se blíží forma zařkadel těm formulím, jaké se vyskytují při hypnotizmu". Bogatyrev stanoví dva zajímavé zákony: 1. "Při odumírání etnografického faktu mizí ve vědomí sedláků jednotlivé jeho vlastnosti, které dříve byly pociťovány jako kladné, přímo úměrně k mizení ostatních kladných vlastností a v obráceném poměru k vzrůstu vlastností negativních; a naopak: při pronikání nového etnografického faktu do života mizí ve vědomí sedláků všechny jeho vlastnosti, které dříve byly pociťovány jako negativní, v přímém poměru k mizení ostatních negativních vlastností a v obráceném poměru k vzrůstu kladných."<sup>11</sup> Ilustrace: selka vysvětluje, proč se ve vesnici přestaly nosit staré pokrývky hlavy: bylo to těžké, nesnadno se to zavazovalo, bylo to nehezké, hlava z toho bolela. Bogatyrev dodává: některé z těchto záporných vlastností byly pociťovány jistě původně jako kladné (např. vzezení ženy v této pokrývce hlavy), jiné, třebaže byly i tehdy jistě pociťovány jako negativní, byly pociťovány slaběji (nepohodlnost). "Obyčejně se při záměně starého šatu za nový poukazuje na několik důvodů: ... je lacinější, ... hezčí, pohodlnější apod." Tyto Bogatyrevovy úvahy velmi názorně ukazují těsné sepětí funkcí - při vývoji se nikdy nedává v pohyb jen funkce jediná. 2. Druhý zákon, který stanoví Bogatyrev, ještě názorněji ilustruje tuto souvislost funkcí: "Když některý etnografický fakt ztrácí jednu nebo několik ze svých funkcí a uchovává si přitom životnost, rostou ostatní jeho funkce přímo úměrně k mizejícím, tj. stále se uplatňuje síla zákona o zachování energie obřadu". Příklad: "Tak v lidovém svatebním rituálu plní

jednotlivé jeho úkony vedle magické funkce také funkci estetickou. V tom případě, když obřad ztrácí svou magickou funkci, aniž přestává být nutnou částí rituálu, vzrůstá jeho estetická funkce tím silněji, čím slabší je jeho funkce magická". Zde je jasně vidět, jak se funkce při vývoji vyměňují, jak si proměňují své místo. Pokud se literatury týče, zbývá všem práci ještě vykonat. Zde bude problematika ještě složitější než při jevech etnografických, ježto, na rozdíl od silné tradičnosti, kterou folklór projevuje, je literatura (umělá a zejména moderní) mnohem pohyblivější a proměnlivější. Potom také to: kontext kulturních jevů, ke kterému má literatura vztahy, je v moderních společnostech mnohem diferencovanější, než v primitivních, kterých se týká folklór. Jisto však je přesto, že dějiny funkcí literatury musí být studovány.

Mimochodem upozornit na problém funkce struktury funkcí "Naše" (Naše literatura, n á š , tj. m a t e ř s k ý jazyk atd., Bogatyrev). - při takovýchto bádáních je nutná spolupráce různých vědních oborů: výsledky z jednoho oboru (zkoumání funkcí jedné řady) mnoho mohou říci, dát zásadních podnětů i zkoumání funkcí řad jiných.

A nyní ještě: literatura a společnost, konkrétní vývoj společenského soužití, tedy to je něco jiného než "Kultursoziologie" literatury. Bude ovšem mnoho styčných bodů obojího zkoumání, ba nebude lze je vůbec přesně rozlišit, ježto 1. vývoj společenského soužití, to nejsou jen vnější jevy, ale to jsou také jisté skutečnosti fenomenologické, uložené v povědomí kolektiva. Každý společenský útvar existuje netoliko jako empirická realita, svými vnějšími projevy, ale také jako realita fenomenologická, v povědomí kolektiva. Čili: společenské jevy jsou jedna z řad "kulturních" jevů, o kterých jsme mluvili. Podobně jako lze mluvit o funkci např. literatury vzhledem k vědě nebo naopak vědy vzhledem k literatuře, lze také mluvit o funkci společností vzhledem k literatuře a literatury vzhledem ke společnosti. Zdálo by se tedy, že není tu podstatného rozdílu a že to už jsme odbyli. Ale je tu přece jistý, a to velmi závažný rozdíl, který odlišuje vztah kterékoli řady ke kterékoli řadě jiné od vztahu kterékoli řady k dění společenskému ve vlastním slova smyslu. Je to ten rozdíl, že řada společenského soužití znamená vlastně vývoj kolektiva, v jehož povědomí jsou ostatní jevy sociální uloženy. Proto řada tato prolíná jaksí ostatní. Vývoj f o r e m s p o l e č e n s k é h o soužití svírá s ostatními řadami jiný úhel než tyto řady navzájem.

Říci např.: vývoj literatury působí na vývoj forem společenského soužití, není, myslím, totéž jako říci: vývoj forem společenského soužití působí na literaturu. Neboť vývoj forem společenského soužití nejen na literaturu působí, ale také ji nese. Je nezbytným předpokladem prostě samé existence vývoje literárního a literatury. Není to problém dominanty: nelze říci prostě, že by vývoj společenských forem vždy prostě určoval vývoj jiných řad. Jde o to, že je jakýmsi substrátem vývoje jejich. Je to problém, který bude třeba ještě teoreticky domýšlet i konkrétním zkoumáním na materiálu osvětlovat. Nechtěl jsem nic, než upozornit vás i sebe na jeho existenci.

Mluvili jsme výše o poměru mezi vývojem každé struktury a jejími funkcemi. Upozorňoval jsem vás, že jsou řady, které mají poměrně velmi slabou autonomii a přebírají velmi ochotně různé funkce heteronomní rozplývající se v nich téměř, a že jsou jiné, které si svou autonomií velice silně drží. Jde o problém mnohotvárnosti nebo různotvárnosti funkčního pole u struktury a o poměr mezi funkcí autonomní a heteronomní u každé z nich. Protože naším problémem je literatura, bylo by nyní třeba říci si, jak to po této stránce stojí s ní. Nuže, především jedna věc. Řeknete-li např. "jevy hospodářské" nebo "věda" nebo "náboženství" a položíte otázku, k čemu ta která řada slouží, nebo ještě méně určitě: zeptáte-li se, zda je užitečná, tu bez rozpaku např. o hospodářství bude se jistě nejméně mínění rozcházet: téměř každý řekne k hospodářství po stránce užitečnosti "ano"; otázka, je-li užitečná věda, bude snad již méně jednomyslně zodpovídána kladně; ještě méně jednomyslnosti bude při náboženství. Kdybychom na konec tohoto růžence položili umění a ptali se po jeho užitečnosti, snad by bylo odpovědí kladných nejméně. A teď naopak: ptejte se, má-li umění sloužit či prostě být samo sebou; bude jistě většina odpovědí žádat, aby sloužilo.

Je tu jistý paradox: umění není užitečné, ale sloužit, tedy být užitečným, má. Jak mu rozumět? Říkali jsme již mnohokrát: silná autonomie umění vůbec (Kantovská dezinteresovanost umění, jindy se mluví o samoučelnosti nebo např. o tom, že v básnictví jazyk, který je jindy prostředkem, se v básnictví stává účelem). Na druhé straně je zřejmá veliká persuzivní (chcete-li "sugestivní") moc nejen umění, ale vůbec jevů estetických, i tehdy, není-li funkce estetická dominantní: viz využití estetické funkce např. v řečnictví, propagandě, reklamě. Jsou jisté vrstvy, které dokonce umění hodnotí prakticky jenom takto. To jsme ovšem dosud neučinili nic jiného, než že

jsme protiklad, o kterém mluvíme, několikrát z různých stran formulovali. Jde o jeho řešení.<sup>12</sup>

\*

Ještě k funkcím literatury:

Nejsou jen vztahy k řadám jako politické, ekonomické, vědecké atd. Je ještě další diferenciaci: literatura je jedno z umění, proto vztahy jeho k jiným uměním, které jsou mnohdy velmi důležité jak pro vývoj literatury samé (vztah pasivní), tak i pro vývoj jiných umění (vztah aktivní, funkce), mají jiný ráz než vztahy k řadám ostatním. Srv. deskriptivní poezii, surrealistické malířství; symbolismus jako básnictví "hudební", programovou hudbu jako hudbu "básnickou" (Smetanova "Má vlast", symfonická báseň). Dále literatura je také součástí celého "písemnictví", myslíme-li písemnictvím písemné projevy jakéhokoli určení. A tu zase vzájemné funkční vztahy, které jsou opět specifického rázu, daného společným materiálem, jazykem. Tak např. vztah mezi literaturou a žurnalistikou (literatura jako součást žurnálu: "román-feuilleton", literatura pod vlivem žurnalistiky, srv. Neruda, Čapek, žurnalistika pod vlivem literatury, pak žurnalistika fungující jako literatura - srv. tisk "bulvární" se silnou literární funkcí; ostatně-říká se - žurnalistika jako dědic starých eposů). Viz také poměr literatury jako básnictví k dopisům. A dále: literatura daného národa je také ve vztahu k literaturám národů jiných. Tady zas velké komplexy otázek: především: je to zas vztah sui generis, a to proto, že literatury jsou jednak jevy stejné podstaty (umění, jejichž materiálem je jazyk), jednak že literatura je ve vztahu k literatuře jiné, fungujíc vzhledem k ní, přináší s sebou také vlastně (aspoň v "kostce") celé kulturní ovzduší dané země (řekli jsme již výše, že umění vůbec a literatura zvláště, právě pro sílu své autonomní funkce, je mnohem silněji znakem celkového kulturního kontextu než řady jiné). A tu jsou zas velké rozdíly, pole vztahů mezi jednotlivými literaturami je velmi diferencované: především je diferenciaci vlivem obecné kulturní situace, vztahů mezi národními kulturami, který se ovšem mění vývojem. Tak např. literatura německá funguje jinak vzhledem k české než francouzská - je to vidět již na rozdílu toho, co se překládá (francouzská vliv silnější, funguje závažněji, již proto, že je po stránce literárních směrů dnes literaturou ústřední). Ale to není diferenciaci jediná: literatury, budované na jazycích příbuzných mají zase vztahy



jiné než literatury vůbec navzájem, a to právě pro příbuznost materiálu - např. literatura polská nebo ruská funguje vzhledem k české jinak než francouzská, srv. překlady Puchmajerovské děl francouzských z polštiny, nikoli přímo z originálu, ačkoli hlavní Puchmajerovský překladatel, Puchmajer sám, jistě francouzsky uměl. A my u nás máme ještě další diferenciaci vzájemné funkce mezi literaturami, je to vztah vzájemný literatury české a slovenské. Poměr dialektický: i klad i negace (popírání vztahu, odvrát jedné literatury od druhé) jsou jeho fakty. Nemůže být úplné přerušení poměru, zejména vývoji literatury slovenské nemůžeme vůbec porozumět, nepřihlíží-li se k tomu. Nelze mu ovšem porozumět ani, zastáváme-li úplně druhou krajnost, nečiníce rozdílu mezi literaturou českou a slovenskou. Vždyť ostatně i pro literaturu českou je fakt vzájemného vztahu s literaturou slovenskou fakt vývojový. Slovenský literární kontext existoval ostatně jako cosi samostatného již v době, kdy nebylo spisovné slovenštiny. Nelze pochopit např. po jistých stránkách přešpurské Počátky, nepočítáme-li s okolností, že vznikly na Slovensku; také směle užívání slovníka českého u Kollára je jistě zčásti motivováno tím, že Kollár dostatečně adekvátně necítil slovník český (neúplná znalost jazyka může být faktem kladným v literárním vývoji, srv. Polák, v Rusku Gogol, v Anglii Conrad).

\*

Mluvili jsme o vývoji: ukazovali jsme, že se vyvíjí řada jednak imanentní dynamikou, jednak zásahy zvenčí (vliv jiných řad - poměr dialektický). Minule jsme se dívali na věc z druhé strany, nikoli ze stanoviska pasívního podléhání, ale ze stanoviska působení řady na řadu, ze stanoviska funkce. Ukazoval jsem vám, že i funkce mají svůj stálý vývoj, své přeskupování. To jsme podrobně probírali v minulé přednášce. Teď ale ještě, vzhledem k vývoji, zbývá jedna otázka, o které musíme říci několik slov. Mluvili jsme dosud tak, jako by se to vše, vývoj řad i vývoj jejich funkcí, dalo jaksi objektivně, bez zásahů subjektivního rozhodování lidí a jejich subjektivní vůle. To je problém determinizmu a indeterminizmu; již jednou jsem poukazoval k tomu, že jakmile se hne s otázkou vývoje, dotýkáme se ihned chtějíce této otázky. Úplný indeterminizmus znemožnil by pochopení jakéhokoli vývoje. Proto směry, které se mu, byť jen zdaleka, blíží, jsou ve vývojových otázkách značně bezradné. Myslím směry nazývané souhrnně "psychologistickými", které se stavějí na stanovisko tvo-

řícího umělce (nebo individua vůbec) a ukazují, jak nutně je jeho dílo spjato s jeho osobními dispozicemi a osudy. Vyúsťují proto nutně spíš ve statickou typologii než v dynamickou linii vývoje. Řdkoli bychom se pokoušeli na základě psychologického dostat se k vývoji, je to možno jen jistým obejitím jeho základní vady, např. tak, že se konstruuje jistý kolektivní duch (Geist), který se vyvíjí, neboť je nadindividuální. Ale předpoklad kolektivního "ducha" je zbytečný. To, co je v povědomí všech, co je nadindividuální, nemá již nic společného s psychologií. Kolektivní duch v tomto smyslu je jen špatnou náhražkou za to, co jsme nazvali oblastí celkové kultury. Tato struktura struktur, kterou je "oblast sociálních jevů", musí být zkoumána objektivně a pečlivě analyzována, nikoli mýticky perzonifikována. - Na druhé straně úplný determinizmus nemůže také nikdy vést ke skutečně dynamickému pojmu vývoje. Předpokládáme-li že individuum je prostě pasivní výslednicí příčin, které byly mimo ně a před ním, v jakémsi "prostředí", propadáme mechanickému kauzalizmu. A v té chvíli nám ovšem miší v obzoru jakákoli struktura, nemáme důvodu předpokládat ani, že by mezi jednotlivými řadami byly vztahy vzájemné, nýbrž musíme hledat jeden pevný bod (jistou řadu), z kterého vychází vše, co se děje v řadách ostatních. Avšak ukázali jsme již, že to je stanovisko pochybené.

Ještě jinak: představme si situaci při konkrétním zkoumání: jisté individuum něco vytvořilo. Jsme-li přesvědčení Taineovci (individuum předurčené prostředím), tedy si položíme otázku, které vlastnosti prostředí způsobily ty a ty vlastnosti díla. Musíme si ovšem definovat prostředí, které působilo. Nemůžeme to učinit jinak, než že budeme hledat v prostředí vlastnosti, které by dílu odpovídaly, jinými slovy, že budeme vlastně definovat dílem prostředí. To je základní omyl prací již Tainea samotného, a to právě vedlo k vzpouře Hennequinové proti Taineovi, o které jsme již mluvili.

Máme-li skutečně najít charakter prostředí, potom nesmíme jeho rozbor podnikat vzhledem k jedinému jevu (dílu) nebo skupině jevů (např. řecké umění, jako to učinil Taine), ale objektivně, musíme podnikat vlastně rozbor celé kulturní oblasti, čili oné struktury struktur, o které jsme již tolikráte mluvili. Ale potom najdeme vždy jisté vedle vlastností s dílem shodných také vlastnosti s ním neshodné v tomto prostředí, jinými slovy, mechanicko kauzální vysvětlení díla jen z prostředí se ukáže nemožným. Musíme vzít v úvahu také - jako činitele - moment iniciativního výběru mezi možnostmi

pasívně nabízenými prostředím.

A ještě jedna stránka věci, jeden pohled na problém osobnosti a vývoje: imanentní vývoj struktury, např. básnické, jsou jisté vývojové předpoklady, dané imanentně a jednoznačně určené vlivy zvenku: z dynamiky tohoto vztahu vyplývá konečkonců jistá oblast možností pro další tvorbu. Ale tu vidíme, že v této další etapě jsou tyto možnosti paralelně využívány celou řadou osobností (např. celou uměleckou školou). A tu u každého z příslušníků takové školy, generace, bude možností daných předchozím vývojem využito jinak, s jistým odstínem (srv. např. Vrchlický - Sládek - Zeyer - Čech). Tedy moment výběru - vlivem osobních dispozic. Tyto osobní dispozice mohou být - aspoň zčásti - zachyceny jakožto struktura osobnosti. To je možno viděti poměr mezi osobností a dílem jakožto členem vývoje.

A ještě z jedné stránky, ze stránky motivace: osobní zásah jakožto součást motivace dění: výrok Hegelův ve Filozofii dějin: "lidé plní svůj zájem osobní, avšak tím konají ještě něco jiného, co nebylo součástí jejich osobního záměru". Příklad s časoměreckým bojem v Čechách.

\*

To jsou problémy spojené s vývojem. Nyní se podívejme trochu na vnitřní složení básnické struktury: protiklad "obsah" a "forma". Odpovídá mu něco ve skutečnosti? A pak ještě: obsah v pojetí "Inhalt" nebo "Gehalt"? (Gehalt jako protiklad Gestalt).

Vyjděme od běžného pojímání - obsah to, co se dílem sděluje, téma. To je význam, součást významové stránky. Tam, kde není sdělení, nebo kde sdělení je hodně oslabeno a jen ve stavu pouhé potenciálnosti, nemluvíme zpravidla o tématu (hudba - to, čemu se říká hudební téma, to je něco jiného - základní melodický motiv; v hudbě opravdový "obsah" je jen ve stavu pouhé potenciálnosti, zdůrazněno jen v některých směrech hudby - hudba programová - ale tu již musí přijít často na pomoc slovo; rovněž netématické umění architektura, nechceme-li ovšem pokládat za téma určení budovy: budova, která slouží k tomu, aby byla kostelem, která tuto funkci projevuje svým zevnějškem, z n a m e n á kostel).

Tedy téma v literatuře: jsou v díle dvě skupiny složek, jedny, které jsou nositeli sdělení (totiž jeho přímými nositeli), druhé, které jsou k tématu jen v poměru nepřímém, složky, jak se říkává "formální", řekněme raději "jazykové" v užším slova smyslu (neboť

téma má, aspoň v hrubých rysech, zpravidla tu vlastnost, že je na znacích, kterými je vyjádřeno, nezávislé). Nesmíme ovšem toto schéma brát jako cosi velmi přesného. Především, mluvíme-li o dvou částech nebo spíš stránkách díla, musíme mít na mysli, že každá z těchto stránek není sama v sobě jednotná, že jde o dvě skupiny složek. O "jazykové stránce" je to jasné. Ale i téma je souborem složek. Tak např. známý rozdíl mezi vypravováním a popisy v díle epickém, nebo čas je složkou nebo osoby. Dále: oddělení obou skupin není tak přesné, aby bylo lze je od sebe odtěpnout. Vždy jazykové složky jsou schopny vykonávat funkce tématické, srv. účast jazykových složek na kompozici básnického díla, a kompozice je fakt tématu, neboť je to "soubor prostředků, kterými je dílo umělecké charakterizováno jako významový celek". A vždy naopak je téma vpjato do jisté míry do jazyka, o tom svědčí již okolnost, že při transpozici tématu např. z literatury do dramatu nebo do filmu je často nutno měnit na tématu, protože to, co je vyjádřitelné jedním materiálem, je nedostupné druhému atp. Musíme si tedy být vědomi, že rozdělení na téma a jazyk v básnickém díle je jen přibližné.

Jako charakteristickou vlastnost tématu je především nutno uvést věcný vztah, a pak v souvislosti s tím téma jakožto nositele mimoestetických hodnot. O obou těchto věcech promluvíme, dříve než přistoupíme k určení vzájemného vztahu mezi tématem a formou (nebo jazykem).

Věcný vztah: dokončen teprve uzavřením tématu (jako ovšem v každém jazykovém projevu). Věcný vztah v básnickém díle (a konec konců v každém uměleckém díle s tématem) je ve srovnání s projevem sdělovacím zvláštním způsobem modifikován. Jsou modifikace různé, např. neexistence, pravděpodobnost, možnost, nejistota, přání atp., ale to je vše jiného stupně než modifikace umělecká. O tom jsme mluvili již v zinném semestru. Všechny tyto modifikace se mohou vyskytnout také v básnickém díle bez porušení oné zvláštní modifikace umělecké. Tato zvláštní modifikace souvisí se zdůrazněnou autonomností umění. Tato zvláštní modifikace umělecká mohla by se nazvat obecnou formulí "jakoby" (als ob). Totiž, vztah ke skutečnosti uvolněn, pozbývá své normativní platnosti, není však přerušen, naopak faktem umělecké struktury se může stát např. modifikace "fiktivnost".

Je ještě třeba dodat: téma básnického díla nemá tedy, pro zvláštní modifikaci svého věcného vztahu platnosti sdělovací (otázka pravdivosti nebo nepravdivosti, základní to sdělovací modifikace věc-

ného vztahu, nemůže vůči němu být kladena). Přesto ovšem i to lze říci jen obecně a teoreticky; jistou míru sdělovací platnosti po-  
držuje dílo básnické vždy aspoň potenciálně, neboť nesmíme zapome-  
nout, že básnické dílo může vykonávat i jiné funkce mimo estetickou  
a že dokonce - aspoň v některých druzích, zejména prozaických - může  
pro někoho převládnout funkce sdělovací (Masaryk, Světová revoluce,  
o četbě románů). Dalo by se koneckonců říci, že básnické dílo je  
projev stále se pohybující na ostří mezi samoučelností a sdělením;  
zejména to platí o básnické próze, ale i to je proměnlivé vývojem:  
jsou doby, kdy próza se do značné míry zříká své sdělovací platnosti  
a zas naopak doby, kdy i poezie se sdělovacímu projevu co možná blíží  
(srv. např. poezii, zejména právě lyriku Čechovu).<sup>13</sup>

\*

Otázka mimoestetických hodnot těsně spjata s otázkou tématu v  
básnictví. To, co jsme řekli o věcném vztahu tématu v básnictví, má  
velkou důležitost i pro hodnoty. Téma je nositelem mimoestetických  
hodnot. I prvky jazykové mohou se stát jejich nositeli, ale základ-  
ním nositelem je téma. Z prvků jazykových může být nositelem mimo-  
estetických hodnot zejména lexikální výběr. To je zřejmé zejména  
tehdy, jestliže hodnoty, které si záměrný lexikální výběr přináší z  
oblasti, ke které náleží, se rozcházejí s hodnotami danými tématem.

Mimoestetické hodnoty v díle jsou hodnoty např. náboženské,  
mravní, politické, intelektuální atd. Nyní: je důležité položit si  
otázku, v jakém vztahu jsou hodnoty mimoestetické, v díle obsažené,  
k hodnotám žijícím v kolektivu, které dílo přijímá. To je otázka  
důležitá, protože zejména dnes se mnohdy klade vůči umění a řeší se  
imperativně: žádá se, aby umění přímo působilo na hodnoty žijící v  
kolektivu, aby je jistým způsobem usměrňovalo, aby na ně reagovalo.  
- Nuže, hodnoty mimoestetické v díle básnickém obsažené nejsou nik-  
terak v nutně přímém poměru k hodnotám v kolektivu žijícím. Nelze  
apriori tvrdit ani že by umění mělo pasívně tyto hodnoty "skutečné"  
zobrazovat, ani že by na ně mělo působit. K obojímu může dojít v dě-  
jinách umění, ale obojí je faktem jen historickým, tj. charakterizu-  
jícím jistou vývojovou etapu, nikoli však podstatným a nezbytným. -  
To je zřejmo již z toho, co jsme řekli o věcném vztahu mezi tématem  
a skutečností: řekli jsme, že tento vztah je v uměleckém díle zvlášt-  
ním způsobem modifikován (modifikace "jakoby"). Proto také hodnoty,

kteře žijí mimo dílo se nemusí v díle přímo obrazet, aniž tím dílo ztrácí svůj aktuální a aktivní vztah k jiným řadám kulturních jevů i k celkovému kulturnímu kontextu. Vlastní vztah mezi dílem a celkovým kontextem je jiný: je dán, jak jsme již ukazovali, autonomní funkcí, která je v básnictví a umění vůbec víc zdůrazněna než u řad jiných. To znamená, že zde toliko je umění spjata s ostatními řadami přímo, jinak jen nepřímo.<sup>14</sup> Umění jakožto znak celkového kulturního kontextu; viz sklon interpretovat např. dějiny literatury jako dějiny kultury. Viz také směr v historii, periodizující dějiny obecné podle období dějin umění (člověk gotický, renesanční atd.). To je ovšem vztah pasívní ze strany umění. Ale je také vztah aktivní, a ten je: umění svými mimoestetickými hodnotami nepůsobí na ostatní řady přímo, nýbrž: mimoestetické hodnoty se stávají složkami celkové struktury díla a teprve celá tato struktura působí na celkovou kulturní oblast. Stejně jako věcný vztah uměleckého díla ke skutečnosti (totiž tématu uměleckého díla ke skutečnosti) je modifikován "jakoby", je i poměr mimoestetických hodnot díla k hodnotám žijícím v kolektivu počiťován jako jisté "jakoby". Tak např. záporné hodnoty mravní nebo i jiné jsou počiťovány v díle uměleckém jako méně dráždivé než v projevu sdělovacím. Odtud obhajoby volnosti slova pro básnictví. Proto také může básnictví jaksi teoreticky bez závaznosti sice, ale také bez přílišného odporu ze strany kolektiva zkoušet nové stupnice hodnot, které by, jsouce podány závazněji, narážely na mnohem větší odpor. Dále: hodnoty mimoestetické obsažené v díle mohou být v nejrůznějších faktických poměrech k hodnotám žijícím v kolektivu: souhlas, protiklad (obrácení hodnot naruby, dosazení kladných za záporné a naopak - satanismus, konfrontace odlišného systému hodnot se systémem právě žijícím: román historický, selský, psaný pro městské lidi atp). Nikdy nelze, ani v takových dílech, kde je souhlas hodnot v díle obsažených s hodnotami prostředí, které dílo přijímá, vést přímou linii mezi tématem díla jakožto souborem hodnot a hodnotami žijícími v kolektivu. Vždy třeba vést linii přes obecný kulturní kontext (přes oblast struktury struktur) a přes autonomní funkci umění.

Také působení umění, zejména básnictví, na svět hodnot se neděje přímo tématem, mimoestetickými hodnotami obsaženými v díle. Mnohdy ideologie obsažená přímo v díle může být docela nepůvodní, archaická - a působení díla samého progresivní. Působí i díla, která mimoestetických hodnot nemají. Dílo působí celou svou strukturou,

nikoli tématem. Dokonce i to je možné: dílo, které velmi zdůrazňuje mimoestetické hodnoty, které je přímo tendenční, může vlastně pasívně odpovídat tendencím kolektiva, a tedy nikterak jeho hodnoty neměnit.

To má své důsledky pro sociologii tématu. To se nejčastěji dělá pod názvem sociologie básnictví. Není nemožno se jí zabývat, naopak. Ale je třeba počítat s nepřímým poměrem tématu ke skutečnosti. Nezáleží tak na kvalitě tématu a mimoestetických hodnot, které v něm jsou obsaženy, ale na úhlu, který svírá téma se sociální skutečností. Tak v začátcích novočeské poezie téma hledá sociální skutečnost, ke které by se mohlo přimknout. Thámovci - překlady, kromě toho přebírání a zesvětšňování duchovní tematiky, domestikované ve starší literatuře. Puchmajerovci - nesoulad mezi tématem a skutečností sociální - hledá se čtenářská vrstva pro "vyšší poezii"; Polák: směřování k vyšším vrstvám vyhroceno. - Kollár - zavádí shodu nepřímou, pomocí a prostřednictvím ideologie panslavistické; vychází v prvních básních ještě z dobové erotiky, pak čím dál tím silněji ideologie. (Filologicky básní). Ovšem i ideologie je importovaná (Herder). Čelakovský: klišé umělé poezie ustupuje klišé přejatému z folklóru (jiný poměr k folklóru v Čechách než na Slovensku). Začíná se zde dvojí tematická řada: domácí a kosmopolitická - ta se drží až do doby lumírovské, ostatně ani později nepomíjí docela, ale u Lumírovců již pomíšení - sládek, přesvědčením přívrženec tématu kosmopolitického, praxí domácího.

\*

Dosud jsme se zabývali pohledem zvnějška na básnickou strukturu. Vztah k ostatním řadám: působení ostatních řad na danou literaturu a naopak. Struktura struktur - celková kultura v nejširším slova smyslu. Je však třeba pohlédnout na básnickou strukturu také zevnitř, vidět její složení. Již na začátku jsme říkali: struktura je spojení dynamické, to znamená, že je v stálém pohybu, bod v tekoucím proudu je struktura jednotlivého díla. Proto nikdy nelze pochopit, jak jsme již říkali, strukturu jistého díla beze znalosti (přímé nebo získané) toho, co před ním ve vývoji předcházelo (aktuální tradice). Složky v dynamických vztazích: proto možné souhlady i nesouhlady. Přes vši dynamičnost má struktura ovšem jednotu, danou převládáním jedné ze složek: dominanty. Dominanta není stálá - během vývoje se vyměňuje, nebo aspoň může vyměňovat. Bylo by lze říci, že dominantou je v daném případě ona složka, která co nejméně

je předurčovaná ostatními a poměrně co nejvíce jim sama vnucuje svůj ráz. To vše ovšem jen poměrně, protože vztahy mezi složkami, jak jsme již mnohokrát zjistili, jsou v zásadě vzájemné. Záležitost není ovšem tak zcela jednoduchá. Přihlížíme-li k jisté dané vývojové etapě struktury, může se nám jevit dominantou jistá složka, v následující etapě opět jiná atd. Např. u lumírovských básníků intonace, u Máchy eufonie atp. Pohlédneme-li však na celý vývoj, tu opět v jisté struktuře uvidíme, jak po celou dobu vývoje jistá složka má vedoucí místo, třebaže by nemusela mezi ostatními vždy, v každém období, nejnápadněji pronikat. Takovou složkou je v básnictví psaném veršem rytmus, protože jeho vývoj dává nejsouvislejší linii a jeho proměny nejlépe charakterizují proměny celé struktury. Tedy problém dominanty je značně složitý. Nechci zde problém řešit, jen naznačit.

A dále, ani složení struktury není tak jednoduché: dominanta a složky jí podřízené. Vždy ještě skupiny druhotné. Vezměme v básnictví: složky jazykové - tematické. Ale pak ještě pododdělení, např. mezi složkami jazykovými jsou v intimnějším vzájemném poměru intonace a dynamika hlasu (síla výdechu) než opět tyto složky např. s eufonií. Ještě nápadněji složitost struktury v dramatu. Zde zřejmě rovněž tvoří dílo strukturu. Ale ta je do té míry složitá, že se zas rozpadá v struktury druhotné, značně samostatné. Tyto struktury tvoří vlastně zase umění. Je tu básnický text, jehož dějiny mohou být napsány docela samostatně, je tu herectví, rovněž samostatné umění (dějiny herectví) a také režie (rovněž možnost dějin). Každá z těchto struktur je sama o sobě velmi složitá: vezměme nejsložitější z nich, herectví: hlasové prostředky (artiklace, síla, výška, timbre hlasu, tempo), prostředky mimické (pohyby svalů v obličejí, pohyby těla a údů, v širším slova smyslu pak i maska a oděv). To všechno je ve vzájemných vztazích, daných jednak fyziologickým podkladem (např. vztah mezi hlasovými složkami a držení těla: Rutz, příklad ze Stanislavského: potlačení gest mělo za následek zesílení hlasových prostředků), jednak ovšem ovlivňovaných vývojem. Ale herectví není samo: vztah k sousední částečně struktuře, dramatickému textu. Tak hlasové složky nejsou jen v moci hercově, ale také jsou nějak předurčovány textem. Srv. co praví Honzl o "přirozenosti jevištní mluvy" v Almanachu Kmene, Jaro 1934: "Přirozenost není 'bezděčnost' K.Čapka" (tj. bezděčnost, kterou od herce žádá K.Čapek). "Ta bezděčnost platí zajisté pro drama,



kteřé takto mluví k divákovi: 'Tak poslyšte, v Prusově domě bývala taková skříň. Každá zásuvka měla letopočet. A tam dával Pepí staré výkazy, účty a jiné krámy, rozumíte?' - Ale kde je 'přímó zbežnost' výrazu tohoto dramatika: 'Ah, černá pomsta z klenby pekelné! a ty ó lásko, vzdej svou korunu a trůn v mém srdci kruté nenávisti. Pod tíží svou se nádra vzedněte; jeť plna hlasů jedovatých', (Shakespeare: Othello)". Je zřejmo, že každý z citovaných úryvků si bude vyžadovat např. jiné intonace a jiného tempa atd. i tehdy, bude-li je hrát týž herec. Prostě, fonologická výstavba textu se musí obrazit ve výkonu hercově. A tak je tomu v dramate všude a pokaždé, jinými slovy, i tak složitá struktura jako dramatická má svůj celkový zákon, svou jednotu.

Nuže, pohlédneme-li zpět na básnické dílo, uvidíme, že i zde jsou poměry mezi složkami podobné, třebaže složitost celku je menší. Bylo by možno zcela dobře napsat dějiny každé složky jisté struktury. Tak např. byly by docela dobře možné a poučné dějiny zacházení s intonací nebo se slabičným skladem slov v českém básnictví. Rozdíl mezi nimi a např. takovými dějinami herectví byl by jen takový, že pro velikou poměrnou nezávislost herectví na jiných složkách dramatu mají dějiny herectví mnohem nezávisleji na jiných složkách dramatu svůj samostatný smysl, než by měly dějiny takové intonace v básnictví. Ty bychom mohli pochopit toliko v sousedství dějin jiných složek a jako součást celkových dějin básnictví daného.

Tolik o samostatnosti jednotlivých složek. Vezměme nyní jejich souvislost. Řekli jsme, že je vzájemná a že je dynamická. Několik slov o těchto jejich vlastnostech a několik příkladů k nim.

Básnické dílo: jednota simultánní a sukcesivní.

Jednota subjektivní, ale také objektivní: tu lze vystopovat - právě vzájemné vztahy složek podkladem básnické jednoty, vztahy, které existují v každém jazykovém projevu. Co dodává básnické dílo, je spíš deformace těchto vztahů a následkem jejím jejich aktualizace.

#### P o z n á m k y

1. V rukopise je nad nadpisem poznámka tužkou: "tvůrce a dílo".
2. Předchozí odstavec byl původně na konci této kapitoly, avšak Mukařovský připsal pokyn: "tohle zatržené patří výš, tam, kde se mluvilo o poměru mezi langue v umění a jazyce".
3. Zde měla být vsuvka v tomto znění: "A také nesmí být teleologie

zaměřována s otázkou konkrétní *finality* (směřování k jistému, vědomému, předem určenému cíli)".

4. Následují rukou připsané poznámky:  
"Pojem struktury neoddělitelný od pojmu hodnoty: uvnitř je struktura soubor hodnot, zvenčí ověšena funkcemi, tedy hodnotami. Strukturalistické pojetí hodnoty jednak odtrhuje od subjektu, jednak nedá jim splývat s věcmi - ani zakořenit se v apriorním principu. A při tom všem je objektivuje."

Pátek 5 - 6

Struktura a celek. Ne každý celek strukturou.

Příznaky celku (postupně, vzestupně): uzavřenost - nejzákladnější ("Gestalt")  
2. vnitřní organizace (např. systém - první znak se zde ovšem rozumí též [...])  
4. dynamičnost + vnitřní organizace + uzavřenost: struktura.

Struktura a prostor - čas. Nikoli rozložení prostoru a času - to není základní, třebaže může být, ale nečasové a neprostorové vztahy. Ze stanoviska času - to je tu nejdůležitější, protože naše myšlení je nutně sukcesivní, probíhá v reálném čase - tedy tu sukcesivnost musíme odmyšlet, nahrazovat "simultánností". Konkrétně jsem to ukazoval mluvě o *vadjemných* vztazích složek.

A → B, říkal jsem: "musil bych mluvit (ale i myslet) 'dvoj-A - B' hlasně", abych vystíhl skutečnost struktury."

5. Za touto větou následovala pasáž, kterou Mukařovský škrtl: "Bylo by třeba promluvit ještě několik slov o tomto rozdílu; uvnitř - vně. Myslím na to: jsou hodnoty heteronomní, které se projevují uvnitř struktury, a jsou vedle toho takové, které se projevují zevně. Vezměme za př. kteroukoli řadu, na (.....)"
6. K bodům 1 a 2 vyčíslených možností Mukařovský poznamenává: "Obě možnosti nepotřebné pro studium vývoje - popření vývoje". - K větě, kde se hovoří o principu identity tato vsuvka: "Na této linii vlastní vývoj teorie: a) finalistické pojetí (teologické, pak myšlenkového pokroku), b) mechanicko kauzální (vývoj u pozitivistů), c) teleologické" (dál následuje nečitelný řádek - M.P.). - K větě ukončené poznámkou 6, tato vsuvka: "Rozdíl mezi Hegelovým pojetím a Bergsonovým. Bergson má sice možnost vidět dynamiku vývoje, ale musí zdůrazňovat naprostou plynulost dění, aby zachoval zdání souvislosti. Nemůže si dovolit rozkládat řadu časovou na etapy (+1, +2, +3), to výslovně popírá. Ale vědy, zejména kulturní, studující objektivní vývoj, jak se obráží v jevech, musí vidět etapy. Tak např. v dějinách umění jsou díla. A dílo v sobě samém je něco jiného, než přechod od jednoho díla k jinému, časově následnému. Hegel naproti tomu poskytuje možnost vidět souvislý vývoj *etapový*".
7. Na straně 12 rukopisu ještě připsána poznámka:  
kulturních  
"Vývoj strukt. v duchovních vědách. Imanence vývoje - zásahy zvenčí.  
Dialektika - Dějiny umění jako řada neporozumění podstatě umění."
8. Citát je z Mukařovského článku "K českému překladu Šklovského *Teorie prózy*". Citováno podle přetisku v "Kapitolách z české poetiky", I, Praha 1948, str. 348-9.

Za tímto citátem nasleduje (na str.14 rukopisu) několik poznámek: "Vzájemné působení - fungování jednotlivých struktur. Není nic podstatně jiného než vzájemný poměr složek uvnitř každé z těchto struktur. I uvnitř každé struktury bylo by možné psát dějiny každé ze složek a mluvit o její autonomii. Ost. případy přechodných struktur složité - divadlo, kde už skutečně možno psát dějiny každé složky. Sepětí složek není nejdokonalejší a jedině možné. Z důvodů technických musíme rozeznávat vliv na strukturu od působení struktury. V podstatě totéž... současné (...)"

9. Zde vepsána poznámka: "(pak dál: osobní záměry a vývoj; dál rozbor struktury, téma a ostatní složky)".
10. Na konci str.17 rukopisu připsána tužkou poznámka: "Autonomie - funkce není jen záležitostitě řady, pro kterou je charakteristická".
11. Všechny citáty z Bogatyreva upřesněny podle přetisku ve výboru "Souvislosti tvorby", Praha 1971.
12. Na straně 20 pak následuje tato poznámka: "Kterákoli řada, její v ní hodně zdůrazněna funkce autonomní, počíná nabývat rázu estetického".
13. Následuje delší část textu, která byla škrtnuta. Její znění: "S tím, co jsme právě řekli, souvisí i problém mimoestetických hodnot v poezii. 'Mimoestetické' hodnoty jsou vlastně odrazem vztahů básnictví k jiným řadám jevů. Tedy např. hodnoty intelektuální, náboženské, politické atd. Jako každý jiný projev jazykový, může je mít i básnické dílo. Čím více se přibližuje projevu sdělovacímu, tím jsou v něm zřetelnější patrný, nepřítomny nejsou nikdy. Jejich nositelem je právě především téma, což plyne přirozeně i z toho, co jsme již o tématu řekli. Ovšem ani zde nelze to minit bezvýjimečně, protože i jiné složky než téma mohou být takových mimoestetických hodnot aspoň zčásti nositeli. Tak např. jistý výběr lexikálního materiálu, jisté privilegované v díle lexikální oblasti, přinášejí s sebou mimoestetické hodnoty s oněmi oblastmi spjaté. Jasně to lze vidět tam, kde se lexikální výběr s tématem právě po této stránce rozchází. Může se stát nositelem mimoestetických hodnot popř. i stavba větná atp. právě vzhledem k své spjatosti s jistým prostředím.

Otázka kvality mimoestetických hodnot v díle básnickém je stejně složitá jako otázka funkcí literatury, neboť mezi obojím, hodnotami a funkcemi, je ovšem sepětí docela těsné. Není ovšem takové, aby básnické dílo musilo fungovat vždy přesně směrem oněch mimoestetických hodnot, které jsou v něm převážně zastoupeny, neboť i o hodnotách (mimoestetických) platí to, co bylo řečeno o věcném vztahu: že totiž tyto hodnoty nemají přímý vztah k hodnotám, které jsou dány ve skutečnosti, tj. v kolektivu, s kterým dílo přichází do styku. I hodnoty mimoestetické podléhají zákonu estetické samoučelnosti, tj. i ony jsou především součástí estetické struktury díla (srv. náš vztah k hodnotám, které cítíme jako záporné, např. mravním: je jiný kdybychom je vnímali jako součást projevu sdělovacího, jiný, vnímáme-li je jako složku díla básnického; to je onen problém, o kterém bylo již mnoho - a celkem zbytečně - psáno - problém mravnosti a umění). Ostatně právě proto je umělecké dílo schopno

'vyzkoušet' nové stupnice hodnot dřív, než budou přijaty kolektivem, neboť nové hodnoty zpravidla působí na kolektivum, zejména na jeho konzervativnější složky, záporně. Umělecké dílo, jsouc především zaměřeno umělecky, je zkouší jaksi 'bez závaznosti', avšak tím právě působí účinně na stále vývojové představování hodnot.

Mluvíme-li o hodnotách, musíme si uvědomit, že zde vlastně nám do jisté míry splývá otázka tématu s otázkou zařazení literatury do jistého 'obecně kulturního' kontextu".

14. Tato věta je v rukopise škrtnuta.

Aleš HAMAN (Praha)

## EINIGE BEMERKUNGEN ZU MUKAŘOVSKÝS AUFFASSUNG DES WERTES

Im Werk Jan Mukařovskýs gibt es eine ganze Reihe von Aussagen über den Wert. Von grundlegender Bedeutung dazu sind seine Formulierungen in der bekannten Studie "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten"<sup>1</sup> und in der Vorlesung über "Das Problem des ästhetischen Werts".<sup>2</sup> Aus diesen und anderen Äusserungen geht hervor, daß Mukařovský die Frage des Werts immer in untrennbaren Zusammenhang mit dem Problem der Funktion (d.h. der ästhetischen) stellt. Die Durchdringung beider Begriffe ist so auffällig, daß es bei einigen seiner Nachfolger zu ihrer völligen Gleichsetzung kommt (Miko<sup>3</sup>). Die Beziehung von Funktion und Wert ist jedoch bei Mukařovský so beschaffen, daß der Wert im Grunde von der Funktion abhängig ist, da er als Mittel der ästhetischen Funktion interpretiert wird. Ohne sie könnte er nicht entstehen.

Wenn sich der Wert aber aus der Funktion ergibt, dann bedeutet dies, daß der ästhetische Wert eine der Formen des Gebrauchswerts ist, denn es handelt sich um den funktionellen Wert einer Sache, die zur Erreichung eines bestimmten Ziels verwendet wird, er wird zum Wert einer Sache, mit der ein ästhetischer Zustand hervorgerufen wird, einer Sache als Stimulator des ästhetischen Zustands. Auf diese Weise setzen sich in der strukturalen Theorie Mukařovskýs Einflüsse des Funktionalismus durch, zu dem er sich im übrigen als einer der Quellen seiner Theorie offen bekennt.

Eine solche realistische Auffassung des Werts als Gebrauchswert einer Sache, die einen ästhetischen Zustand hervorruft, impliziert allerdings die These, daß das Ding, welches solcherart funktioniert, kein bloßes Ding, sondern ein absichtlich adaptiertes oder zu einem bestimmten Zweck geschaffenes, ein sogenanntes Instrument ist. Jede Sache, die irgendeine Funktion bekommen hat, wird zum Produkt und daher Instrument des Prinzips, das ihr diese Funktion zugeteilt, das sie funktional determiniert hat.

Hier schafft nicht einmal Mukařovskýs dialektischer Ansatz Abhilfe, der die ästhetische Funktion als Gegensatz zu allen möglichen Funktionen (praktischen, theoretischen und religiösen) setzt, denn (das Werk als) eine mit dieser Funktion versehene Sache funktioniert

letzten Endes so, daß sie einen ästhetischen Genuß stimuliert, d.h. sie wird zum Werkzeug dieser Stimulation.

Bei einem solchen Ansatz erhebt sich sofort die Frage: Wie kann eine Sache zum Instrument werden, das einen ästhetischen Zustand (das Erleben der Schönheit) hervorruft? Welches Prinzip verleiht einer Sache eine ästhetische Funktion? Bei Mukařovský wird einfach vorausgesetzt, daß ein Ding ästhetisch fungiert und die Unterdrückung der übrigen Funktionen lediglich die Folge dieser Funktion ist. Was den Mechanismus des ästhetischen Funktionierens auslöst, bleibt im Rahmen der funktionalen Wertauffassung außerhalb der Aufmerksamkeit. - Ohne Beantwortung dieser Frage ist es jedoch nicht nur unmöglich, das Prinzip der Kunst zu definieren, sondern auch unmöglich, Kunst von Pseudokunst oder Kitsch zu unterscheiden.

Gerade hier aber liegt der wunde Punkt der Theorie Mukařovskýs - in der Frage nach dem Ursprung der ästhetischen Funktion. Die intuitive Antwort auf diese Frage bezeichnet das menschliche Bedürfnis, die Sehnsucht nach dem ästhetischen Wert (der Schönheit) als diesen Ursprung. Erst dort, wo dieses Bedürfnis entsteht, sind die Voraussetzungen für die Entstehung der ästhetischen Funktion geschaffen. Das allerdings schließt eine mechanische Auffassung dieser Funktion (und daher auch der Sache, aus der sie ein Instrument der Stimulation des ästhetischen Zustands macht) aus; das Ding funktioniert nicht immer und überall, automatisch, ästhetisch, die ästhetische Funktion entsteht nicht mechanisch durch die Wirkung objektiver Formen auf den Rezipienten, sondern bildet sich als Verhältnis von Bedürfnis und seiner Befriedigung, als Resultante der ästhetischen Situation.<sup>4</sup> Das Bedürfnis, das nach Befriedigung verlangt, ist ein ästhetisches und die ästhetische Funktion, die durch es bedingt ist und seine Erfüllung ermöglicht, konstituiert sich auf der Basis des ästhetischen Werts (der Schönheit) als Ziel, auf welches das ästhetische Bedürfnis gerichtet ist.

So kommen wir zu der umgekehrten Auffassung der Relation von Funktion und Wert als Mukařovský. Erst dort, wo ein ästhetisches Bedürfnis und sein werthafte Projekt, der ästhetische Wert, existieren, werden auch die Bedingungen für die Entstehung der ästhetischen Funktion geschaffen. Die ästhetische Wertung, die Bildung eines ästhetischen Werts, stimuliert durch das Bedürfnis nach Schönheit, geht dem ästhetischen Funktionieren voraus. Aus dem Bedürf-

nis nach Schönheit wird die Vorstellung der Schönheit geboren und erst auf der Basis dieser Vorstellung, respektive ihrer Veranschaulichung kann die ästhetische Funktion derselben entstehen.

Dies ist aber erst eine Seite der Problematik. Es taucht eine weitere Frage auf: Was ist der ästhetische Wert? Erklärungen, die sich mit dem Begriff des Schönen und seinen traditionellen Definitionen (Einheit in der Vielfältigkeit, Symmetrie usw.) aushelfen, sind offenkundig eine Tautologie. Versuchen wir, diese Problematik von einem anderen Gesichtspunkt aus zu betrachten. Das Syntagma "ästhetischer Wert" bedeutet, daß der auf diese Weise bestimmte Wert entweder sinnlich wahrnehmbar oder ein emotionaler ist (dies ist durch die Doppelsinnigkeit des griechischen Worts "aisthanomai" = ich nehme wahr und ich fühle gegeben).

Damit ist freilich noch nicht die Frage beantwortet, was der Wert ist, mit dem sich das Attribut "ästhetisch" verbindet. - Der Wert als solcher ist die Folge eines wertenden Akts (Polin<sup>5</sup>), es ist dies die Thematisierung eines axiologischen Bedürfnisses und der schöpferischen Potenz des Bewußtseins. Jedes werthafte Projekt ist ein schöpferisches, ist Projektion der schöpferischen Möglichkeit. Im werthafte Projekt wird der schöpferische Wert thematisiert. Der schöpferische, poetische Wert selbst existiert allerdings als Attribut, welches sich an etwas, das sein Träger ist, anschließt.

Nun stellt sich die Frage - was kann Träger des schöpferischen Werts sein, ist es ein Ding oder eine Idee? Kann man von wahren und falschen oder von sittlichen oder unsittlichen Dingen sprechen? Wir können von ihnen höchstens wie von Bildern oder Symbolen von Werten reden - und in diesem Zusammenhang verbinden wir mit ihnen auch den Wert der Schönheit, den ästhetischen Wert. Die Realität ist in ihrer Immanenz schöpferischen Werten gegenüber gleichgültig. Wir können Dinge auf der Grundlage ihrer Verwendbarkeit qualifizieren, können ihnen aber nicht Werte wie die Wahrheit, das Gute (ja nicht einmal die Schönheit, wenn sie nicht in Bilder oder Symbole des schöpferischen Werts verwandelt sind) zuschreiben.

Der Wert als Thematisierung des axiologischen Akts (des Projekts) betrifft die Realität nicht, sondern ist eine Angelegenheit des Bewußtseins, der schöpferischen transzendentalen Potenz, der Möglichkeit, die Realität (Gegebenheit) zu überschreiten, das Projekt dessen zu schaffen, was sein kann, respektive soll. Ideen

können wir Werte zuschreiben. Eine wertvolle Idee wird zum Ideal, zu etwas, was (real) nicht ist, jedoch (ideal, d.h. irreal) sein kann und soll. Das Ideal als "rein bewußte" Angelegenheit ist nicht zugleich Sache der Gnoseologie, einer Meinung, einer Theorie von Dingen, die an die Immanenz gebunden ist (d.h. immanente Realitätsmodelle schafft). Der Wert als ideelle und ideale Angelegenheit gehört in die Sphäre des Vorstellungshaften, der projektiven Repräsentation (keineswegs der objektiven Modellierung).

Die Idee, an die sich der schöpferische Wert knüpft, hat universalen Charakter, betrifft das ganze Sein, seine Entstehung, seinen Untergang und auch seine Möglichkeiten. Es ist die Idee des Lebens. Das Leben als schöpferische Idee bedeutet allerdings wiederum nicht ein gnoseologisches Modell der Gegebenheit, der Immanenz, sondern die Vorstellung des Alls als Produkt des schöpferischen Prinzips, als Träger des schöpferischen poetischen Werts. Es ist das Produkt einer kontemplativen Synthese, die aus der Erscheinungspartikularität, der Zufälligkeit und Vergänglichkeit die schöpferische Idee des Lebens entwirft. Wenn dieses Projekt als eine erschaffene Totalität (Ordnung der Form), die Trägerin des poetischen Werts ist, vergegenwärtigt wird, ist die formale Ordnung (gegenüber der Chaotik der Materie) das vitale Wertprinzip der Lebensidee.

Wir können freilich auch über das Leben als eine Totalität des Geschehens, d.h. als eine funktionale Finalität, teleologisch nachdenken. Dann ist der schicksalhafte Sinn des Geschehens (z.B. die fatale Kraft des Todes oder umgekehrt des Lebens, die den Kreislauf des Geschehens - gegenüber der Zufälligkeit und Sinnlosigkeit eines solchen, das kein Ziel hat, - schafft) das Wertprinzip der teleologischen Lebensidee.

Wenn es nicht um die poetische Vorstellung des Lebens geht - weder als formaler Totalität des Seins, die das Gefühl der formalen Ordnung und Sicherheit gibt, noch als schicksalhafter Finalität des Geschehens, die das Gefühl des funktionellen Sinnes und der Kraft gewährt, sondern um ein Projekt der substantiellen Identität des schöpferischen Bewußtseins (Bewußtsein verstanden als transzendente Potentialität, d.h. als "Sein außerhalb seiner selbst", als Scheinen, Träumen), - dann wird die fiktive, schöpferische Sehnsucht, das Gegebene (die Partikularität, die Zufälligkeit und Nichtigkeit - die tödliche Existenzangst) zu überwinden, selbst zu einem werthaftern Prinzip. Diese Sehnsucht bedeutet nämlich die prinzipielle Möglich-



keit des schöpferischen Bewußtseins, sich selbst als Negation zu transzendieren, d.h. die Möglichkeit der Negation der Negation, die affirmative Selbstprojektion in der Ahnung der eigenen Immanenz, in der scheinbaren Identität ihrer Verschiedenheit, d.h. im Traum.

Jede dieser Modifikationen der poetischen Idee, der schöpferischen Vorstellung des Lebens verbindet sich mit dem ästhetischen, also einem emotionalen Wert (Gefühl der existentiellen Sicherheit, der historischen Kraft und bewußten Freiheit, wodurch die tödliche Existenzangst überwunden wird). Das "Ästhetische" bedeutet aber, wie gesagt, nicht nur einen emotionalen Wert der schöpferischen Vorstellung, ein Schönheitsgefühl, sondern auch die sinnliche Repräsentation des Ideals. Ohne sie wäre die Vorstellung, die Vergegenwärtigung des Ideals unmöglich. - Weil es aber nicht um eine objektive Anschauung der immanenten Gegebenheit, sondern ein Projekt der Vorstellung geht, welches durch seine Idealität das Gegebene transzendiert, handelt es sich hier nicht um reale Sinnhaftigkeit, sondern um imaginäre, welche von der Realität durch die phänomenologische "epoché" (Enthaltung des Urteils über die Realität der Existenz des Projekts), getrennt ist, die die Erscheinung der sogenannten ästhetischen Distanz begründet (ungeachtet des Glaubwürdigkeitsgrades der Vorstellung des Schönen wirkend).

Da es um die sinnliche Vorstellbarkeit des Ideals geht, muß jeder Modifikation des schöpferischen Lebensideals (Totalität, Finalität, Identität) auch die Art der imaginären Sinnhaftigkeit entsprechen. Weil es um eine solche zu tun ist, können wir hier die Gesichtspunkte der physischen Situiertheit in der realen Welt abstrahieren, die in Wirklichkeit untrennbar verbunden bleiben - nämlich den Raum-, Bewegungs- und Zeitaspekt. So entstehen Bereiche imaginär sinnlicher Vorstellungen, die die Werte der Lebenstotalität - die formale Totalität des Raums - vergegenwärtigen; die funktionell finale Vorstellung der Bewegung führt die Lebensfinalität vor Augen und die Vorstellung der fiktiven Identität der Zeit (das den Rhythmus begründende Dauern der Veränderung) schließlich repräsentiert die Werte der Lebensidentität.

Der ästhetische Wert (die Schönheit) als emotionale Vorstellung des schöpferischen Lebenswerts gewinnt im idealen Projekt so an Gehalt, der die Voraussetzung für die Entstehung der ästhetischen Funktion ist. Die Wertung bringt freilich immer ein Moment der dialektischen Einheit der Gegensätze von Werten und Unwerten mit sich,

ohne welche die Wertvorstellung nicht als transzendente Negation, als Negation des Gegebenen entstehen könnte. Von dieser Dialektik kann man zur Frage der Normen übergehen.

Die Wertung resultiert aus dem primären Wertbedürfnis, die Frage der Norm ist ihm untergeordnet. Der Wert folgt aus der freien, schöpferischen Potenz des Bewusstseins, ideale Lebensprojekte zu schaffen (als Totalitäten, Finalitäten oder Identitäten). Diese Projekte stellen in ihrer Idealheit gleichzeitig Normen dar, die sich das schöpferische Bewusstsein selbst als autonome setzt (ohne die es sich nicht als frei definieren könnte).

Hier gelangen wir wiederum in Konflikt mit der Theorie Mukařovskys, der die Normen heteronom als soziale Fakten begriff, als Angelegenheit des Kollektivbewusstseins (daher als Konvention). Die Soziologisierung der Norm aber war nur eine Scheininterpretation ihres Wesens, denn als soziales Faktum wurde sie zu einer historischen Angelegenheit und daher relativ. Erst die Anthropologisierung der Norm, ihre Auffassung als Begrenzung der Freiheit des schöpferischen Bewusstseins ermöglicht es, ihr anthropologisch autonomes Wesen zu erfassen.

Anders stellt sich freilich die Frage nach der normativen, normalen Vorstellung des Schönen, die in der künstlerischen Äußerung veranschaulicht wird. Eine solche versinnbildlichte Vorstellung existiert bereits nicht mehr nur "für sich selbst" (d.h. für das schöpferische Bewusstsein), sondern auch "für andere", sie ist im bildlichen Produkt veräußert, d.h. anderen (zur Disposition) gegeben. Sobald eine normative Vorstellung zu einer gegebenen wird, sobald sie "für andere" statt "für sich selbst" zu existieren beginnt, entsteht die Voraussetzung dafür, daß sie vom freien, schöpferischen Bewusstsein transzendiert und überwunden wird. Die künstlerisch veranschaulichte Norm der Schönheit ist also immer dafür prädestiniert, als eine Gegebenheit überwunden zu werden, die die schöpferischen Möglichkeiten des Bewusstseins einschränkt und es seinen Bedürfnissen und Möglichkeiten entfremdet. Deshalb beginnt auch jeder Künstler sein Werk, das die Vorstellung des Schönen versinnbildlicht, "immer aufs neue".

Jede - also auch die ästhetische - Norm muß existentiell anthropologisch begründet sein (Schönheit als Vorstellung, die es ermöglicht, die tödliche Existenzangst durch das Ideal der Totalität, Finalität oder Identität des Lebens zu überwinden), andernfalls würde die geschichtliche Kontinuität, die Phylogenese der Menschheit enden.

Soziale und individuelle Normen sind immer schon Konkretisierungen dieser anthropologischen Universalität. Der Widerspruch der Immanenz der gegebenen Normen und der transzendentalen Potentialität des schöpferischen, werthaften Bewußtseins, die die Gegebenheit der Normen negiert, ist hingegen die Quelle der im Grunde des menschlichen werthaften Bewußtseins selbst liegenden Dialektik, die sich aus dem existentiellen Bedürfnis der Freiheit, sich durch eine Norm zu begrenzen, ergibt. - Bei Mukařovský wurde diese anthropologische Dialektik in den soziologisch aufgefaßten Konflikt des Kollektivbewußtseins (des Ortes der Existenz der Normen) und der Persönlichkeit projiziert, welcher jedoch nur eine historische Konkretisierung dieser anthropologischen Dialektik ist, eine Konkretisierung, die sich aus der in den Dreißigerjahren aktuellen Mode der Soziologie ergibt.

Wenn wir unsere Betrachtungen über die grundlegenden Begriffe der Ästhetik Mukařovskýs zusammenfassen, kommen wir zu der Auffassung, daß ihre Beziehungen untereinander, wie sie v.a. in der Studie "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten" gedeutet wurden, unbedingt eine ganze Reihe von Problemen hervorrufen mußten: Vor allem war es die Ungeklärtheit der Relation von Wert und Funktion, die die Frage nach dem nur negativ definierten<sup>6</sup> Inhalt der ästhetischen Funktion immer von neuem aufleben ließ. Damit verband sich im weiteren das Problem der Norm, dessen Lösung bei Mukařovský auf dem inadäquaten Niveau der Soziologie erstarrete (auch wenn man Anzeichen von Versuchen einer anthropologischen Lösung nicht übersehen darf, die vor allem an der Wahl von beschränkenden Ausgangspunkten - Physiologismus, Psychologismus - scheiterten).

Durch die Umkehrung der Relationen von ästhetischer Funktion und Wert (ästhetischer, schöpferischer Wert als Wurzel der ästhetischen Funktion) hat sich für uns die Möglichkeit ergeben, die ästhetische Funktion mit einem Inhalt zu füllen, gleichzeitig sind wir damit auch zu einer neuen Einschätzung der Frage nach der ästhetischen Norm gekommen, die es uns ermöglicht, von einer sozial-psychologischen zu einer existentiell-anthropologischen Konzeption vorzuschreiten.

### A n m e r k u n g e n

1. "Hierbei nehmen wir die teleologische Definition des Werts als Fähigkeit einer Sache, der Erreichung eines bestimmten Ziels zu dienen, an.." (Jan MUKAŘOVSKÝ, "Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty", in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 23, zit'nach: Jan MUKAŘOVSKÝ, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am M. 1970, S. 36.)
2. "Die Funktion verstehen wir als aktive Beziehung von Sache und Ziel, zu dessen Erreichung diese Sache verwendet wird. Der Wert ist also die Verwendbarkeit des Gegenstands zu diesem Ziel... Das Ziel des ästhetischen Werts ist der ästhetische Zustand (das ästhetische Verhalten..)", Jan MUKAŘOVSKÝ, "Problémy estetické hodnoty", in: *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971, S.17.
3. František MIKO, *Od epiky k Lyriке* [Von der Epik zur Lyrik], Bratislava 1973, S. 250: "Der Wert ist die Abstraktion der Funktion und ihre Inkorporierung in den Gegenstand."
4. Vgl. Dušan ŠINDELAR, *Estetika situací* [Ästhetik der Situation], Praha 1976, S. 43.
5. Raymond POLIN, *La création des valeurs*, Paris 1944.
6. Robert KALIVODA, "Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky" ["Die Dialektik des Strukturalismus und die Dialektik der Ästhetik"], in: *Struktura a smysl literárního díla* [Struktur und Sinn des literarischen Werks], Praha 1966.

Aus dem Tschechischen von Ch.H.-L.

Zdeněk PEŠAT (Praha)

## DIE IDENTITÄT DES LITERARISCHEN WERKS IN SEINER VERÄNDERLICHKEIT

Die slawische Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts erbrachte viele Leistungen im Bereich der Literaturtheorie, unter anderem auch für die theoretische Erklärung des Wesens des literarischen Werks. Sie trug zur tieferen Einsicht in seine innere Beschaffenheit bei und schuf adäquate Instrumente zu seiner konkreten Analyse. In dieser Tradition wurde auch die grundlegende Frage nach dem Verhältnis von konstanten und veränderlichen Komponenten des literarischen Werkes gestellt.

Einen Markstein in der Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Forschung bedeutete insbesondere die Erkenntnis, daß ein literarisches Werk, indem es in verschiedene synchrone Beziehungen eintritt, wesentliche Veränderungen durchmacht. Einen bedeutenden Beitrag zur Klärung dieses Problems lieferte Roman Ingarden durch die Einführung des Begriffs der "Konkretisierung", wie er ihn in seinem Werk "Das literarische Kunstwerk" (1931) entwirft. Bei gleichzeitiger Kritik einiger der Thesen dieser Arbeit wurde dieser Begriff auch von der tschechischen Literaturwissenschaft übernommen (etwa von Felix Vodička in seinen Studien "Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben", 1942, und v.a. in "Das literarhistorische Studium des Echos literarischer Werke - Die Problematik des Echos von Nerudas Werk", 1951). Die Konkretisierung wurde jedoch von Vodička etwas anders verstanden als von Ingarden; Vodička sieht in ihr die Widerspiegelung des Werks im Bewußtsein jener, für welche es ein ästhetisches Objekt darstellt. Auch die Ursachen für die Veränderungen des Werks beurteilte er anders als Ingarden. Das Werk verwandelt sich nicht deswegen, weil es Unbestimmtheitsstellen enthält, die verschiedene Konkretisierungen ermöglichen, sondern weil es sich in einen neuen Kontext eingliedert, der bestimmte Werkeigenschaften als ästhetisch wirksam hervortreten läßt, die früher nicht als solche empfunden wurden. Schließlich wurde gegenüber jenen Systemen, die das Literaturwerk statisch als unveränderlich betrachteten, der Nachdruck auf seine Veränderlichkeit gelegt, was aus seiner Auffassung als Zeichen resultiert. Es ist jedoch an der Zeit, auch die zweite Seite des Problems zu berücksichtigen, nämlich die

Identität des Werks in seiner Veränderlichkeit.

Für Jan Mukařovský erscheint das Werk unter drei Aspekten: als Artefakt, d.h. als materieller Bedeutungsträger, weiters als ästhetisches Objekt, d.h. als Bedeutungsträger, der in Beziehungssituationen eintritt und daher zu Bedeutung wird; in diesem Augenblick verwandelt es sich auch bereits, denn es bedeutet schon etwas ganz konkret und das, was es bedeutet, ist sowohl von subjektiven Voraussetzungen (persönliche Disposition des Rezipienten) als auch von objektiven abhängig (Stand der literarischen Norm und der aktuellen Tradition, zeitgenössische Literaturlauffassung, Zustand der Gesellschaft etc.). Drittens schließlich verstand Mukařovský das literarische Werk als Konkretisierung (er verwendet dafür den Begriff "Realisierung"), verstanden als Resultat einer Beziehungssituation, als Abdruck des Werks im Bewußtsein des Rezipienten. Diese Konkretisierung ist allerdings für die literaturwissenschaftliche Forschung nur dann von Bedeutung, wenn ihr Resultat auf bestimmte Weise aufgezeichnet ist. Obwohl die Konkretisierung vor allem monosubjektiven Charakter hat, kann sie in solchen Fällen - was sie in der Regel auch tut - intersubjektive Tragweite erhalten. Die Literaturgeschichte kennt viele Fälle, in denen die Kritik eines bestimmten Werks oder des Schaffens einer Persönlichkeit fast das gesamte literarische Bewußtsein einer Zeit durchdringt, besonders wenn es sich um eine Kritikerautorität handelt, wie sie etwa in der Beziehung zur klassischen russischen Literatur Bělinskij oder zur modernen tschechischen Literatur F.X.Šalda darstellte, oder wenn sie sich in zwei gegensätzliche Lager teilt - in Verfechter und Gegner einer zum Ausdruck gebrachten Meinung -, wie es in der tschechischen Literatur bei den Kämpfen um Vrchlický, bei Máchar's Auftreten gegen V.Hálek u.ä. geschah. Ein besonders eindrucksvolles Zeugnis der intersubjektiven Tragweite einer individuellen Konkretisierung sind die spontan aufgenommenen Inszenierungen von literarischen Werken auf der Bühne. Ich habe dabei E.F.Burians Dramatisierungen der Prosa B.Benešová's, V.Dyks u.a. im Sinn, mit denen er für lange Zeit eine gewisse, allgemeine Vorstellung von diesen Werken schuf. Die Beweise von Konkretisierungen, die erhalten bleiben, dienen dann als Material für die Untersuchung der Werkveränderungen in den einzelnen historischen Perioden, in bestimmten Gesellschaftsschichten, Klassen u.ä. Daher hat das Studium des Echos von literarischen Werken nicht nur für die Geschichte, sondern auch für die Theorie der Literatur grund-

sätzliche Bedeutung, wie wir im weiteren noch sehen werden.

Wir haben uns zunächst mit dem Artefakt, dem ästhetischen Objekt und der Konkretisierung vom Gesichtspunkt der Bedeutungsveränderung des Werks auseinandergesetzt. Es stellt sich aber die Frage, wie dabei die Identität literarischer Werke erfaßt werden kann. Es gibt eine ganze Reihe von Theorien, welche die absolute Freiheit des Rezipienten gegenüber dem Werk nicht anerkennen und die seine relative Gebundenheit hervorheben. Hierher gehören praktisch alle Forscher, die - ausgehend von sehr unterschiedlichen Motivationen - die Möglichkeit eines zweifachen Typs von Konkretisierungen zulassen: solcher, welche die Werkintention respektieren (d.h. adäquate Konkretisierungen) und solcher, die mit dieser Intention nicht übereinstimmen (d.h. inadäquate Konkretisierungen). (Ingarden spannt den Bogen dieser Möglichkeiten sogar von der sog. "falschen" Konkretisierung bis hin zur "idealen"). Gleichzeitig gibt es auch sehr unterschiedliche Auffassungen von der Gebundenheit des Rezipienten. Die meisten Forscher betonen die Gebundenheit der Konkretisierung in Bezug zur Autorintention. Es handelt sich dabei aber eigentlich nicht um eine Gebundenheit (an die Absicht des Autors), sondern um die Verbindung mit der primären Konkretisierung, und das auch nur unter der Voraussetzung, daß zum gegebenen Zeitpunkt ein gemeinsamer Kode (in der Form der literarischen Norm) für Autor und Rezipienten galt und insoferne der Autor selbst den Rezipienten in die Richtung seiner Absicht geführt hat. Es gibt solche Fälle in der Geschichte, z.B. die Verabschiedung des Cervantes von Don Quijote am Schluß des Romans. Würde man allerdings noch nach Jahrhunderten auf der Intention des Autors, "den Abscheu aller Menschen gegen die fabulösen und ungereimten Geschichten der Ritterbücher zu wecken", beharren, dann würde dies bedeuten, den unerschöpflichen Reichtum des Werks zu töten und am Verständnis seiner Bedeutung zu resignieren. Noch komplizierter erweist sich das Festhalten an der Absicht des Autors dort, wo diese nicht expressis verbis ausgedrückt wird. Welche Form könnte wohl die Rekonstruktion der Autorintention etwa bei der Analyse von Gogol's Werk, der Romane Dostoevskijs, der Lyrik Puškins oder Lermontovs erhalten? Schwerlich wäre sie imstande, alle Konkretisierungsmöglichkeiten zu erfassen, die diese Werke im Verlauf ihrer oft mehr als hundertjährigen Existenz den Lesern verschiedenster Zeiten und unterschiedlicher Gesellschaftsformen anbieten konnten.

Gegen das Argument der Unmöglichkeit, in die psychischen Prozesse des schöpferischen Subjekts einzudringen, in denen die Intention entsteht, und daher auch der Unmöglichkeit, sie zu erkennen, und überhaupt gegen den Psychologismus in der Werkinterpretation wappnen sich neuere Anhänger der Autorintention mit der These, daß es ihnen ausschließlich um jene Komponente der schöpferischen Persönlichkeit geht, die in den Text eintritt (z.B. als "sprechendes Subjekt", das "die Wortbedeutung determiniert"<sup>3</sup>). Es handelt sich hier jedoch um ein Argument, das sein Gewicht in der Polemik mit den Vertretern der absoluten Autonomie des Rezipienten gegenüber dem Text hat. Sonst nämlich ist die dem Text einverlebte Absicht nichts anderes als die Intention des Textes; und ihre Autonomie kennt keine anderen Grenzen als die des Textes allein. In ihm aber vermischt sich das Element der Absichtlichkeit mit dem der Unabsichtlichkeit - ebenso wie sich in ihm z.B. die Konvention mit der innovatorischen schöpferischen Invention verbindet - jedoch wirken diese Komponenten im Werk nicht so, daß die eine der Träger der Identität und die andere ihr Gegenteil wäre. Uns geht es also um einen anderen Typ der Gebundenheit, der sich aus der Intention des Textes ergibt.

Was verändert sich eigentlich am Werk bei seinen unterschiedlichen Konkretisierungen? Relativ am stabilsten ist das Artefakt, der Träger der Bedeutungen. Die hier in Frage kommenden Veränderungen kann man im großen und ganzen vernachlässigen (ausgenommen den Fall der Entdeckung eines neuen Werktextes, der die Gestalt des Werkes wesentlich beeinflusst). Demgegenüber hat das ästhetische Objekt den am meisten dynamischen Charakter, während die Konkretisierung (als individueller Akt, der allerdings intersubjektive Tragweite erlangen kann) in ihrer Einzigartigkeit eine eher stabile Natur aufweist. Dabei ist die Beziehung von Artefakt und ästhetischem Objekt nicht beliebig. Es existiert nämlich zwischen ihnen ein allgemein dadurch gegebenes Bindeglied, daß das Bezeichnende und Bezeichnete, der Bedeutungsträger und die Bedeutung die Einheit des Zeichens bilden. Konkret bedeutet das also, daß jedes Artefakt seinen festen inneren Aufbau hat, die Syntax nämlich, die jede Form des ästhetischen Objekts prägt. Die Identität des Werks wird so durch den relativ stabilen inneren Werkaufbau - seine Komposition - geschaffen, während seine Veränderlichkeit den sich wandelnden Bedeutungen dieser Komposition entspringt. Diese Werksyntax bietet nicht nur jenen Literaturwissenschaftlern genügend Raum, die sich nicht von der Vor-



stellung trennen können, daß man im Werk vor allem die Absicht des Autors suchen muß, sondern auch jenen, die in ihm die einzigartige, unwiederholbare Repräsentation des schöpferischen Individuums erblicken und die dieses in erster Linie durch die Vermittlung dieses Resultats des schöpferischen Akts interessiert.

Eine ähnliche Gebundenheit gilt auch in der Beziehung zum eigentlichen Existenzmodus des literarischen Werks - zu seiner Konkretisierung. Der polysemantische Charakter des Werks kann nicht bedeuten, daß jede Zeit mit dem Werk umgeht, wie es ihr paßt. Das literarische Werk ist auch nicht ein bloßer Vorwand zur Exhibition irgendwelcher Personen. Nicht einmal die einzelne Konkretisierung kann bei allem Raum, den ihr der polysemantische Werkcharakter verschafft, die obligatorischen Intentionen ignorieren, die der Werkaufbau aussendet (wenn sie nicht riskieren will, daß ihr Ansatz inadäquat ist). Das wiederum erlaubt die Einheit des Zeichens nicht, die auch das Artefakt, das ästhetische Objekt und alle adäquaten Konkretisierungen zu einem Ganzen verbindet.

Welche Bedeutung hat die Betonung des Moments der Identität in den Relationen zwischen Artefakt - ästhetischem Objekt - Konkretisierung? In erster Linie die, daß sie theoretisch die Einheit von Literaturgeschichte und -theorie unterstreicht und in der Praxis den Abgrund überwindet, der sich in den neueren Forschungsmethoden immer mehr zwischen ihnen auftut und der in einigen Arbeiten geradezu zum Programm erhoben wird. So schließt zum Beispiel Ingarden im "Anhang" zu seinem Buch "Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks" das Studium der ästhetischen "Konkretisationen" des Werks aus dem Bereich der sogenannten wissenschaftlichen literarischen "Charakterologie" aus, die sich mit dem Erkennen des literarischen Werks (durch die Beschreibung seiner Zeichen und Komponenten) befaßt, und verweist dieses Studium in die Kompetenz der Literaturkritik. Gleichzeitig hält er diese wissenschaftliche Charakterologie des literarischen Werks für ein Hauptgebiet der Literaturwissenschaft, ohne die keine grundlegende Untersuchung des literarischen Werks möglich ist. Er betrachtet sie als Ausgangspunkt, der genügend Material für alle weiteren Forschungsbereiche, für eine Charakterologie höherer Ordnung und auch für die literarhistorische Untersuchung verschafft.

Im Gegensatz dazu setzt die auf das Moment der Identität der drei Ebenen sich stützende Konzeption des literarischen Werks vor-

aus, daß der Sinn des Studiums der Konkretisierungen nicht bloß im Erkennen des Echos von einzelnen Werken, in der Registrierung ihrer Konkretisierungen und schließlich nicht einmal im historischen Studium der Veränderungen der aktuellen literarischen Tradition und der herrschenden literarischen Normen und in der Wirkungsgeschichte eines bestimmten ästhetischen Objekts beruht, sondern auch im Erkennen des Werkaufbaus selbst, also in dem, was Ingarden ausschließlich dem Bereich der literarischen Charakterologie zuordnet. Wenn nämlich eine bestimmte Identität des Artefakts, des ästhetischen Objekts und seiner Konkretisierungen existiert, dann gilt auch, daß jede adäquate Konkretisierung ihren Anteil am Erkennen der Werkkomposition selbst und der Struktur seiner obligaten Intentionen hat. Deshalb wird bei der Interpretation literarischer Werke auch sehr oft ihr Echo analysiert, ohne daß dabei der Autor vorgehabt hätte, ein komplexes Bild bzw. eine Geschichte der Werkkonkretisierung hervorzubringen. In diesen Fällen dient das Studium der Konkretisierungen der Feststellung schon realisierter Existenzmöglichkeiten des interpretierten Werks und damit auch dem Verständnis seiner breiten Polysemantik, dient jedoch zugleich auch als Impuls, seine Struktur selbst besser kennen zu lernen. Erst wenn sich dieser Aspekt durchsetzt, erhält eigentlich das Studium der Konkretisierungen seinen tieferen Sinn. Heute ist eine moderne Interpretation klassischer Texte, die in der historischen Entwicklung sehr widersprüchliche Wertungen erfuhren, bereits unvorstellbar, ohne daß dabei - vielleicht unwillkürlich - die Fülle und Vielfalt ihrer bisherigen Konkretisierungen und die Beziehungen der verschiedenen Entwicklungsetappen und -richtungen zu ihnen in Betracht gezogen würden. So ist etwa die heutige Interpretation des Werks von Karel Hynek Mácha undenkbar, ohne daß sie implizit in sich jene Momente beinhalten würde, die zur wesentlichen Belebung dieses Werks in der modernen tschechischen Poesie des 20. Jahrhunderts geführt haben. Mácha beeinflusste zweifellos den gesamten Charakter dieser Lyrik, zugleich aber auch ihre verschiedenen, oft gegensätzlichen Tendenzen und Gruppen ebenso wie die individuellen Realisierungen. Er wirkte sowohl auf die Poetisten und Surrealisten als auch auf Horas "Poesie der Zeit und der Stille" der Dreißigerjahre, auf die reflektierende Dichtung von Halas und Seifert und auf Hrubíns meditative, melancholische Verse voller Melodik. Besonders in diesen individuellen Fällen wird klar, daß Mácha jedesmal durch eine andere Werkkomponente wirken mußte. Eine solche Fähigkeit

des Werks setzt alleine schon die Analyse dieser einzelnen Komponenten voraus, will sich die Interpretation nicht in einem bloßen Konstatieren erschöpfen. Gerade eine solche Analyse der Einzelkomponenten schafft die Voraussetzung für eine weitaus umfassendere Einsicht in den Werkaufbau, als dies bei jenen Werken möglich ist, die keine so weitreichende Wirkung hatten. Es läßt sich nicht bestreiten, daß auf diese Weise der Bereich der modernen Interpretation bei jenen klassischen Dichtern wesentlich erweitert wird, deren Werk aktiv auf die zeitgenössische (moderne) Lyrik einwirkt. Gleichzeitig bedeutet das Erkennen der Werksyntax nicht, daß es sich beim Studium der Konkretisierungen "summiert"; die Erkenntnisse werden nicht addiert, um in einem bestimmten Moment vielleicht komplementär einer allgemeingültigen Erkenntnis zu dienen oder eine gewisse abstrakte, ideale Konkretisierung zu bilden. Die Erkenntnisse häufen sich gewissermaßen an, überwinden aber auch einander gegenseitig, niemals jedoch sind sie endgültig. Der Erkenntnisprozeß literarischer Werke verläuft - gerade dank ihrer Polysemantik - so lange, wie die Werke selbst leben - und nicht einmal dann findet er sein Ende: In Gestalt des Evolutionswertes wird er zum Untersuchungsobjekt der Literaturgeschichte.

In noch einer anderen Hinsicht hat die Identität, die beim Studium der Konkretisierungen zum Vorschein kommt, Bedeutung für das Erkennen des Werks - und zwar bei der Ermittlung seines Werts, konkret jenes allgemeinen Werts, wie ihn Mukařovský in seiner Spätphase in der Studie "Kann der ästhetische Wert in der Kunst Allgemeingültigkeit besitzen?" und anderswo auffaßte. Er verstand ihn als Fähigkeit des Werkes, "als ästhetisch werthafte Ding in sehr unterschiedlichen Gesellschaftsmilieus zu fungieren, obwohl der Wert selbst in diesen verschiedenen Milieus qualitativ verschieden ist", als "unendliche Anzahl adäquater ästhetischer Realisierungen, die verschiedenen qualitativen Aspekten der menschlichen Wesensart entsprechen".<sup>5</sup> Diesen allgemeinen Wert muß man vom ästhetischen Evolutionswert unterscheiden, der jenen Werken vorbehalten ist, die eine initiale Rolle bei der Veränderung der literarischen Normen spielen (und das ohne Rücksicht auf den aktuellen Wert dieser Werke), und der daher in literarhistorischen Untersuchungen zur Geltung kommt. Diesen allgemeinen Wert konstituieren die Einzelkonkretisierungen dadurch, daß sie von der Lebensfähigkeit des Werks in verschiedenen Epochen und Gesellschaftsschichten und Klassen zeugen. In diesem Sinne ist der

beim Studium der literarischen "Echos" berücksichtige historische Aspekt von unmittelbarer Bedeutung für die Erforschung des Literaturwerks, weil jede Analyse ins Leere ginge, die axiologische Fragen ausklammerte und nicht den spezifischen ästhetischen Wert eines Werkes in Betracht ziehen würde. Die Konkretisierung dient hier als einziger nachweislicher, empirisch verifizierbarer Beweis für die langfristige Lebensfähigkeit des Werks.

Ich habe versucht, in aller Prägnanz die Beziehung zwischen Veränderlichkeit und Identität im literarischen Werk zu skizzieren. Es ist mir bewußt, daß die Mehrzahl der Forscher diese Identität in ihren Arbeiten stillschweigend voraussetzt. Ich glaube jedoch, daß es kein vergebliches Bemühen ist, sich ganz konkret ihre Funktion und die Konsequenzen, die sich aus dieser Funktion für die Werkanalyse ergeben, klarzumachen.

#### A n m e r k u n g e n

1. Die vorliegende Studie beinhaltet auch einige Feststellungen meiner Arbeit "Výstavba díla a vnější kontext", in: *K interpretaci uměleckého literárního díla*, Praha 1970.
2. Beide Studien wurden im Sammelband *Struktura vyvoje*, Praha 1968, abgedruckt. Ein ausführliches Referat über Ingardens Arbeit *O poznávání díla literárního* sowie über seinen Begriff der "Konkretisation" veröffentlichte K.KREJČÍ in der Zeitschrift *Slavia*, Jg. 16, 1938, S. 247.
3. E.D.HIRSCH, *Validity in Interpretation*, Yale University Press, 1967.
4. *Studia z estetyki I*, Warszawa 1966.
5. Nun in: *Studie z estetyky*, Praha 1966.

Aus dem Tschechischen von Ch.H.-L.

Oleg SUS (Brno)

## FRAGEZEICHEN ZUM PROBLEM DER LITERARISCHEN ENTWICKLUNG

Heute wird der Gedanke vielleicht nicht mehr überraschen, daß es unmöglich ist, die sogenannte "Entwicklung" [vyvoj] in der Literatur- und Kunstgeschichte überhaupt a priori auf ein einheitliches Prinzip zurückzuführen, d.h. jenen zum Fetisch gewordenen universellen, eindimensionalen Entwicklungsbegriff zu verwenden, der auf ein explanatorisches, naturwissenschaftlich begründetes Modell, auf die unkritische Vorstellung eines unendlichen Progresses rekurriert. Die Verkettung künstlerischer Fakten in Entwicklungszusammenhänge "in continuo" und die entsprechenden evolutionistischen oder genetischen Interpretationen sind keine Selbstverständlichkeit oder etwas, das "von unten herauf" durch "reine" Erfahrung am untersuchten Material selbst gegeben wäre. "Entwicklung" selbst ist ein gewisses Modell der Auffassung und Interpretation, sie ist auch nicht das einzige Modell und reflektiert selbst eine bestimmte historische Phase einer Theorie der Ästhetik, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte. Vor dem Hintergrund dieses Entwicklungsmodells fungieren gewisse - wenngleich oft unausgesprochene - allgemeine Prämissen und Paradigmata des diachronen Geschehens.

Auf der anderen Seite bedeutet der Versuch der Segmentierung der Diachronie, ihrer Neugliederung und gleichzeitig kritischen Revision zusammen mit der Dissoziation eines allzu expandierenden Entwicklungsbegriffs keineswegs, daß in der Geschichte jeglicher tatsächliche, beweisbare Entwicklungsprozeß in der genau und streng definierten (d.h. auch eingeschränkten) Bedeutung abgeschafft oder disqualifiziert werden soll. Es heißt auch nicht, daß man etwa aufhören soll, ästhetische Werte von einem axiologischen Gesichtspunkt aus zu unterscheiden, als gäbe es keine Hierarchie von niedrigeren, höheren oder gesunkenen Werten. An dieser Stelle lehnen wir es nur ab, diese wesentlichen Unterschiede in der Werthierarchie für ein (mehr oder weniger) bloß automatisches Produkt des einen oder anderen Typs des Evolutionismus (gleichgültig ob eines ein- oder mehrgleichen) zu halten.

Die gesamte hier aufgeworfene Problematik wird durch die "tük-

kische Trägheit der Sprache überaus kompliziert. Sie bietet uns nämlich die seit langem terminologisierte Bezeichnung "Entwicklung" für ganz unterschiedliche Typen von Prozessen und diachronen Abläufen an. Auch hier wird es ratsam sein, sich der magischen Anziehungskraft scheinbar selbstverständlicher Vorstellungen von einem monolinearen Vorwärtsfließen vom "Alten" zum "Neuen" zu widersetzen. Es gibt keine alleinige, uniforme und universelle Entwicklung, die für alle Fälle gilt. Es ließe sich sogar behaupten, daß man verschiedene Entwicklungstypen im engeren und weiteren Sinn unterscheiden kann. Es gibt aber auch Prozesse unterschiedlichster Natur, die der wirklichen und verifizierbaren Entwicklung unter Umständen bloß ähneln, die "para-evolutionär", "fiktiv-evolutionär" oder "pseudoevolutionär" sind. Das Wesen der Wandlungen in der diachronen Reihe der künstlerischen Strukturen ist weitaus komplexer, innerlich komplizierter und natürlich auch weniger "selbstverständlich".

Im Bereich der Diachronie in ihrer gesamten Tiefe und Breite kann man nicht mit einem monolithischen System rechnen - im Gegenteil, eine unvoreingenommene, kritisch analysierende Untersuchung stößt hier auf einen geschichteten Komplex von Prozessen mit oder ohne Entwicklungscharakter und anderen Arten der Veränderungsdynamik. Wir stoßen hier auf Gruppierungen eines multidimensionalen Strömens auseinandergehender, sich durch die Bewegungsform unterscheidender Richtungen mit Haken und Gegenströmungen, Wirbeln und Flauten. Diese Bewegungen stoßen aufeinander, koexistieren oder vermengen sich, ein anderes Mal wieder verdrängen sie einander oder treten zueinander in Kontrast. Auf diese Weise entsteht eine komplexe Superstruktur des diachronen Geschehens. In erster Linie partizipieren an ihr auf unterschiedliche Weise und in einer differenzierten Hierarchie ihre Teilkomponenten, die sog. *Prozesse* mit ihren verschiedenen Bewegungsarten in der Zeit und ihren jeweiligen Äußerungs- und Wirkungsformen. Die eigentliche "Entwicklung" (E) im engeren Sinne, in ihrer strengen Definition, ist nur eine der Strukturen (Substrukturen) in dieser Superstruktur. Wir haben es hier mit einem sukzessiven Prozeß von Veränderungen innerhalb einer Reihe von Erscheinungen zu tun, Veränderungen von endogenem, immanentem Charakter, limitiert durch ein relatives Maß der Veränderungen und ihres Zusammenhangs in der Reihe (bewirkt durch die Identität der Reihe). Das allgemeine Prinzip der Immanenz in der Entwicklung wird heute auch von

der marxistischen (auch sowjetischen) Philosophie anerkannt, nicht selten aber bloß in seiner vereinfachten, gewissermaßen "präformationistischen" Gestalt. Die "niedrigere" Phase des Evolutionsprozesses enthält demnach die Tendenz zur "höheren" (vgl. Rozental [1972], 1981, 525). Ein gewisser doch etwas differenzierterer Zugang zur literarischen Entwicklung zeigt sich in den neueren Studien slowakischer Theoretiker der literarischen Kommunikation, die von der zeitgenössischen marxistischen Literaturwissenschaft ausgehen. Sie fassen nicht jede Veränderung in der Diachronie als Entwicklung auf, sondern nur jene, in der sich die sog. "Autoveränderung [*samozměna*] (ein anderer Terminus für "Immanenz") durchsetzt. Diese wird als Übergang eines Zustands einer in Entwicklung begriffenen Erscheinung in einen anderen, darauffolgenden verstanden, wobei das sog. "Wesen" der Erscheinung erhalten bleibt (vgl. dazu Liba 1980, 61). Weiters wird der literarhistorische Prozeß von der literarischen Entwicklung unterschieden, die zum Glück nicht auf den "Fortschritt" reduziert wird. Dennoch bleibt auch bei dieser Konzeption die nicht durchanalytierte Vorstellung der "materialistisch aufgefaßten Entwicklung als angeblich "universaler" Kategorie erhalten, die für den Bereich der Natur und der Gesellschaft, folglich auch für die Geisteswissenschaften und die Kultur überhaupt (einschließlich der Literatur) ihre Gültigkeit hat (ibid.59).

Die evolutionistische Konzeption in verschiedenen Varianten und mit dem jeweiligen Explikationsapparat jedoch schafft nicht ein einzig mögliches und absolutistisches Paradigma, ein *Paradigma* im Sinne allgemein angenommener Muster oder Vorlagen in der "normalen" Wissenschaft, aus denen bestimmte fixierte Traditionen der wissenschaftlichen Forschung hervorstammen (Kuhn [1962], 1967, 28-29). Es geht nicht um ein solches Paradigma, das mehr oder weniger autoritativ auch die Konzeption und Explikation der Diachronie in ihrem gesamten Umfang und ihrer inneren Gliederung bzw. Segmentierung bestimmen würde. Gerade die Geschichte der einzelnen Künste (einschließlich der Wortkunst) und damit auch ihr - unserer Erfahrung zugänglicher - gegenwärtiger Stand zeigt mit ausreichender Klarheit folgendes: Daß nämlich ein Paradigma oder seine Modifikation, begründet auf dem Evolutionismus des einen oder anderen Typs, weder in seiner radikal immanentistischen noch in seiner antigene-tischen (neoformalistischen) Auffassung alleine nicht ausreicht, das komplizierte Geschehen in jenen diachronen Reihen, auf die es

appliziert wird, erschöpfend zu erfassen. Der naive wie der sachkundige Beobachter kann bei dieser Anhäufung "babylonischen" historischen Strömens und Wirbelns seine Überraschungen erleben. Dieser verwirrende Eindruck entsteht ebenso durch die unerwartete Wiederkehr dessen, was hoffnungslos veraltet schien wie durch die Erfahrung der Unfähigkeit zu irgendeiner soliden Vorhersagbarkeit im oszillierenden Wechsel von Richtungen und Schulen, angesichts der Entstehung von immer neuen Ismen, der Aggressivität von Ultraavantgardisten mit ihrer Modernolatrie und umgekehrt der verwirrenden Retardationen und Regressionen.

Der eigentliche Evolutionsprozeß ist - wie oben festgestellt - nur einer unter verschiedenen Typen diachroner Prozesse. Für jeden dieser Typen der diachronen Bewegung sollte eigentlich eine eigene Explikationsmethode mit spezifischer Kompetenz zur Verfügung stehen. Eine solche Differenzierung in unterschiedliche Explikationstypen (analog zu den ihnen entsprechenden Paradigmata) wurde bisher noch nicht konsequent durchgeführt - auch nicht von der Prager Schule der Literaturwissenschaft und Ästhetik. Es bleibt als eine der Aufgaben der neustrukturalistischen Forschung einerseits die wenigstens versuchsweise, hypothetische Zusammenstellung differenzierter Explikationsformeln und -konzeptionen mit ihren Paradigmata, andererseits die kritische Analyse, eventuell auch die Destruktion scheinbar unerschütterlicher, alter Paradigmata. Gleichzeitig ist es jedoch auch notwendig, schon dissoziierte Schichten, Segmente und Komponenten des diachronen Geschehens in eine umfassende, allgemeine Ganzheit (in ihre Superstruktur) einzugliedern, damit nicht eine der Teilstrukturen hypertroph wird und andere Strukturen mit speziellen, unterschiedlichen Bewegungsäußerungen in der Zeit deformiert erscheinen. Eine vollständige, systematische Typologie der Diachronie zusammen mit der Definition der elementaren Explikationsformeln und -paradigmata zu entwickeln, stellt das Ziel zukünftiger umfangreicherer Untersuchungen dar, die hier nicht vorweggenommen werden können. Aber auch nur den Rahmen eines solchen Ziels abzustecken und eine allgemeine Orientierung der Analyse vorzuzeichnen, kann durchaus von Nutzen sein. Daher werden wir uns in der folgenden Darstellung einerseits mit einer Ausgangsarbeitshypothese, die mit der grundlegenden Differenzierung der Entwicklungstypen überhaupt operiert, begnügen, andererseits den Versuch unternehmen, den Evolutionsbegriff und seine Kompetenz einzugrenzen.



Die erwähnte Arbeitshypothese bedient sich des sehr allgemeinen superstrukturellen "Dachbegriffs" des *d i a c h r o n e n* *G e s c h e h e n s (D)*, der sich aus allen Arten von dynamischen Veränderungen literarischer und künstlerischer Strukturen im allgemeinen in der Zeit zusammensetzt. Dies ist zwar eine sehr abstrakte Definition, sie hat aber auch in bestimmter Hinsicht Vorteile. Sie erlaubt uns nämlich, gleich von Anfang an den diachronen Komplex in seiner ganzen Weitläufigkeit (also nicht nur monolinear) zu gliedern. Dabei kann man grosso modo zwei Zonen, zwei Substrukturen in der Superstruktur *D* unterscheiden. In der ersten, die natürlich eine zentrale Stellung einnimmt, existieren Felder verschiedenen strukturierter Prozesse, die durch ihre "Syntax" und ihre gemeinsame Intention, die sogenannte "prozessuale Geste" definiert werden. Es ist dies eine Substruktur von *P r o z e s s e n (P)*, die ein unterschiedliches Maß an Geordnetheit aufweisen. In die zweite Zone gehören Bewegungen und Veränderungen von relativ geringer bzw. minimaler Organisiertheit (respektive solche, die ungeordnet sind): Es ist dies der Bereich der *N o n - P r o z e s s e (non-P)*, vgl. Sus 1981). Dabei muß aber berücksichtigt werden, daß hierher vorerst probeweise - etwa in provisorische Zwischenbereiche - auch uneigentliche, abgeschwächte oder abgeleitete, abgesunkene und mehr oder weniger passiv die literarische Dynamik in *P* simulierende Prozesse eingeordnet werden können. Im strengen Wortsinn bilden sie die Zone *non-P*, eine "verwaschene", größtenteils amorphe Struktur, die man in Hinblick auf die Zone *P* als *d i f f u s e n* ("i r r e g u l ä r e n") Typ einer solchen Substruktur bezeichnen kann. Es ist sicherlich nicht angebracht, die Struktur dieser Prozesse nur als "Entwicklungsstruktur" zu definieren, weil es dadurch unwillkürlich zu einer Reduktion der diachronen Dynamik und zur Kategorisierung der literarhistorischen Prozesse durch ein einziges Evolutionsparadigma kommt. Die "Prozesse" werden dadurch der sog. "Entwicklung" gleichgestellt. Auf diese Weise wird jedoch etwas künstlich, unorganisch vereinheitlicht, was sich - von der Funktion und der diachronen Verbindung her - einfach nicht strukturell mit der eigentlichen, genau definierten Entwicklungsreihe (*E*) identifizieren läßt. Das geschieht z.B. dann, wenn ein Literarhistoriker um jeden Preis eine angebliche "evolutionäre Ordnung" oder sogar "Gesetzmäßigkeit" dorthin projizieren will, wo sie nicht existiert und anders fundierte Prozesse auf ganz unterschiedliche Weise verlaufen, deren innere Struktur

nicht auf die scheinbar universelle Formel "aus A entwickelt sich B" zu bringen ist.

Es müssen also die Begriffe *Entwicklung* und *Struktur der Entwicklung*, die bei den tschechischen Strukturalisten und ihren deutschen Nachfolgern heute so beliebt sind, auf den "Seziertisch" kommen. So wie einst K.Korsch empfohlen hat, die Grundsätze des dialektischen und historischen Materialismus in aller Konsequenz auf diesen selbst anzuwenden, wird es notwendig sein, die strukturelle Analyse unbarmherzig auf den Begriff der literarischen Evolution selbst zu applizieren. Als eine zentrale Kategorie blieb der halb zum Fetisch erhobene Evolutionsbegriff in der Literatur und Kunst sogut wie unbeachtet. Gewisse ketzerische Kardinalfragen wurden einfach nicht gestellt, blieben vielleicht nur angedeutet oder eingeklammert. Auf paradoxale Weise kam es in diesem Punkt zu einer Annäherung der Positivisten und Geisteswissenschaftler mit den russischen Formalisten und Avantgardisten. Der eigentliche treibende Motor für sie war und blieb das *e v o l u t i o n ä r e* Geschehen, und das gleichgültig, ob es einmal in Form eines mehr oder weniger direkten, eingleisigen, kontinuierlichen, die Tradition begründenden Prozesses (als Basis diente hier der klassische Evolutionsbegriff) interpretiert wurde - oder ein anderes Mal wieder umgekehrt als sog. "literarische Evolution" mit deutlichen Zügen der Diskontinuität (wie etwa besonders in der Frühphase des russischen Formalismus). Dieser antitraditionalistische Evolutionsbegriff erhielt in den Zwanzigerjahren den dynamischen Charakter einer immanenten "dialektischen Selbsterzeugung neuer Formen" (Jauß 1974, 166), wobei die durch neue, deautomatisierte Formen verdrängten literarischen Formen der Vergangenheit kanonisiert und automatisiert wurden. Hier und da konzentrierte sich dabei die Aufmerksamkeit auf den Prozeß des "Entwickelns" [*vyvíjenč*]. Die Frage nach anderen, *non-evolutionären* Prozessen in der Literaturgeschichte wurde damals nicht gestellt und daher auch nicht gelöst. Wesentlich ist aber, daß beide Konzeptionen in der grundsätzlichen Frage der Entwicklung nicht übereinstimmen, was seinerzeit schon M.M.Bachtin bewußt war. Der von den Formalisten geprägte "Evolutionsbegriff" kongruierte einfach nicht mit dem Begriff der "Entwicklung", mit dem die traditionelle Literaturgeschichte (und besonders ihr positivistischer Zweig mit seinem Prinzip der kausal-genetischen Erklärung, vgl. Jauß, 153) operierte. Die Termini deckten sich zwar, nicht aber ihre Bedeutungen.

In der Abhandlung René Welleks "The Concept of Evolution in Literary History" aus dem Jahr 1963 finden wir die Behauptung, daß der Begriff Evolution - zumindest im Westen - aus den literarhistorischen Arbeiten fast völlig verschwunden sei, wo er fünfzig bis sechzig Jahre vorher eine beherrschende Rolle gespielt hätte. (Wellek [1963] 1979, 86). Dieses Zeugnis spricht auch heute nach fast zwanzig Jahren für sich. Die kritische theoretische Reflexion der Konzeption der literarischen Entwicklung und auch die semantische Analyse dieses Begriff blieben mehr oder weniger auf halbem Weg stecken. Die Inflation dieses Terminus aber überlebte und blieb bestehen. Daß "Entwicklung" nicht immer "Entwicklung" sei hat auch Wellek behandelt und vor ihm schon - aus ihrer Warte - haben darauf die russischen Formalisten und danach die tschechischen Strukturalisten hingewiesen. In der Prager Schule wurde wenigstens eine synthetische Konzeption der dynamischen Entwicklungsreihen der Strukturen entworfen (Mukařovský) und die Grundlage für eine funktional teleologische Betrachtungsweise gelegt (z.B. in den Arbeiten von Felix Vodička).

Schon in der Entstehungszeit des russischen Formalismus wurde eine scharfe Grenze gezogen zwischen der literaturimmanenten Evolution ("Autoentwicklung") und der außerliterarischen Genese bzw. den heterogenen Einflüssen und Motivationen. Viktor Šklovskij operierte damals mit einer diachronen Evolutionsstruktur, in der die einzelnen diachronen Systeme nach dem Kontrastprinzip und der Primärabweichung eine "lineare Sequenz, eine Serie polarer Gegensätze" schufen (Hansen-Löve 1978, 374). Ein derartiges Konzept läßt sich aber nicht einfach mit dem traditionellen, gewissermaßen klassischen Paradigma der Entwicklung in der Diachronie von A zu B identifizieren, nach dem sich jedesmal in Sukzession *e t w a s a u s e t w a s* entwickelt. Die Summe der Veränderungen innerhalb dieser Reihe wird durch einen inneren Trennungs- und Unterscheidungsprozeß limitiert, d.h. durch die auftretenden "Andersartigkeiten", die sich nicht zu "Fremdartigkeiten", zum Beispiel in gegensätzliche Erscheinungen in der Endstufe (B) der besagten Sequenz auswachsen. Eine enge, konservative Interpretation der Entwicklung reduziert diese auf unstatthafte Weise allzu sehr. Sie versteht nämlich Evolution nur unter dem Gesichtspunkt eines rigorosen "Präformismus", d.h. nur als im wörtlichen Sinne aufgefaßte *E n t f a l t u n g* [*roz-vřjéní*]: "'Auswicklung' eines vorher 'Eingewickelten'" (Schmidt

1934, 157). Verglichen mit der eigentlichen Entwicklung (*E*) unterscheidet sich das Kontrastprinzip, das in die Evolution der sog. literarischen "Reihen" eingeführt wird, wesentlich von ihrer Evolution *in continuo*, d.h. der Entwicklung einer Reihe aus der anderen. Dieses Kontrastprinzip bedeutet nämlich die Einführung eines anderen Prozesses, jenes der Aktion und Reaktion, der einen *Wechsel*, einen *Austausch* der diachronen Sequenzen und damit auch den Eingriff der Diskontinuität bedeutet. (Eine detailliertere Analyse des diachronen Modells im frühen Formalismus lieferte Aage Hansen-Löve in seiner reich fundierten systematischen Monographie *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 369f. In diesem Zusammenhang verweist er auch auf das bei Michel Foucault in *L'Archeologie du Savoir*, Paris 1969, analysierte Prinzip der Diskontinuität des Evolutionsmodells und auf sein "Denken der Diskontinuität", vgl. Hansen-Löve, 375.)

Im Entwicklungszusammenhang des Typus *E*, der dem traditionellen Evolutionsparadigma zugeordnet wird, liefert dieses Kontrastprinzip nicht den einzigen und universalen Schlüssel zur Erklärung der Diachronie. Wenn ein Literaturhistoriker solche Verbindungen und Koppelungen etwa in der Beziehung des Realismus und kritischen Realismus findet, bedeutet das keineswegs, daß man auf gleiche Weise die symbolistische Linie im *Fin de Siècle* aus dem "eingewickelten" Knäuel des vorausgehenden Realismus des 19. Jahrhunderts "auswickeln" könnte. Überhaupt hängt die Mehrzahl der popularisierenden und gelehrten Literatur- und Kunstgeschichten der Vorstellung nach, als bestünde die Geschichte aus einer Parade, in der ganze Verbände von Gruppen und Schulen, Ismen und Stilen säuberlich eingeteilt und ausgerichtet einhermarschieren, ohne daß damit die Multidimensionalität der historischen Strömung zum Ausdruck käme.

Eines steht fest: Das evolutionistisch-genetische Paradigma kann weder in der wissenschaftlichen Ästhetik, der allgemeinen Kunsttheorie, ja nicht einmal in der Geschichte des künstlerischen Schaffens ein tabuisierter Fetisch sein. Der auf die Literatur applizierte Evolutionismus Darwinschen und Spencerschen Typs ist überhaupt ein Irrweg. Es gibt kein unausweichlich sich durchsetzendes Wachstum oder einen Verfall dieser Art oder die Verwandlung eines Genres in ein anderes u.ä., was schon Wellek ([1963] 1979, 98) und vor ihm andere festgestellt haben. Ein solch kritischer Standpunkt sollte freilich weiterentwickelt und durch die Untersuchung anderer Paradigmatypen und -gattungen der Diachronie begründet werden. Das

wiederum verlangt eine kritische Analyse und zumindest eine vorläufige Klassifikation oder den Versuch einer Typologie. Wie so etwas aussehen soll - pro domo sua gesagt - bleibt für die Theorie des tschechischen Literaturdenkens nicht nur ein offenes und unberührtes, sondern auch ein vergessenes Terrain. In diesem Zusammenhang wird es nicht überraschen, daß einer der ersten durchdachten und begründeten Versuche einer solchen kritischen Typologie aus einem anderen Lager kam, aus den Reihen theoretisch - und ergänzen wir, philosophisch - gebildeter Kunstwissenschaftler, der tschechischen Kunsthistoriker. Die ersten Anstöße gab Václav Richter (1900-1970), Professor an der Olmützer und später Brüner Universität, eine echte Ausnahme unter den akademischen Kunsthistorikern, geschult an Martin Heidegger und der deutschen Existenzontologie, der in seinen Universitätsvorlesungen die Philosophie der Geschichte und Kunstgeschichte analysierte (vgl. Švácha 1980, 23-24). An Richters Interpretation und grundsätzlicher Kritik des sog. objektivistischen Historismus, also auch der evolutionistisch-genetischen Konzeption der Historiographie der Bildenden Kunst knüpfte sein slowakischer Schüler Jan Bakoš an. Die Ergebnissen der Analysen von Bakoš sind hier wenigstens einer resumierenden Kurzdarstellung wert (eine detailliertere Auslegung bei Sus 1981). Sie bedeuten nämlich gerade für die einheimische Literaturwissenschaft, für die dieser Problembereich gleichsam eine Landkarte mit weißen Flecken geblieben ist, eine Informationsmöglichkeit, wo doch die vergleichende Theorie historiographischer Konzeptionen, über die man praktisch aufhörte, auf höherem Niveau zu reflektieren, nicht nur in der allgemeinen tschechischen Ästhetik und Kunstwissenschaft, sondern auch in der Literaturgeschichtsschreibung einen völligen Niedergang erlebte. Es hat den Anschein, als ob gewisse prinzipielle Begriffe und Thesen einer Analyse und also auch nicht der Relativierung, Problematisierung oder gar Zweifeln ausgesetzt werden sollten oder dürften.

Seine Relativierung des Konzepts des kunsthistorischen Zusammenhangs formulierte J. Bakoš schon im Jahr 1975 in dem Vortrag "Konceptia dejinnej súvislosti umeleckých diel" ("Konzeption des historischen Zusammenhangs von Kunstwerken", im "Kabinett für literarische Kommunikation und experimentelle Methodik, Nitra, Slowakei). Die ergänzte und revidierte Fassung erschien 1981 als umfangreiche Studie mit dem Titel "Dejinná súvislosť umeleckých diel" (Bakoš 1981). Der Autor geht davon aus, daß das Konzept des kunst-

historischen Zusammenhang einer kritischen Reflexion unterworfen werden muß und kein einziges Konzept dieser Art (z.B. ein evolutionistisches) existiere, jedoch mehrere konstituiert wurden, die hypothetischen Charakter haben.

Wie sieht - grob verkürzt - der Versuch von Bakoš aus, die Pluralität der Konzepte des kunsthistorischen Zusammenhangs zu erfassen? Als erstes behandelt Bakoš die Gruppe des sog. "L i n e a r i s m u s", also jener auf dem Zentralparadigma der linearen Bewegung gestützten Konzeption, die in dieser Bewegung eines ständigen Vorwärtstrebens den Motor der kunsthistorischen Prozesse sieht. Es gibt freilich verschiedene Varianten dieses "Linearismus" in seiner Anwendung auf die Evolutionstheorie - etwa die Konzeption eines Kreislaufs, eines zyklischen Geschehens in der Zeit oder eines bestimmten korrigierenden Moments, das durch die Annahme eines genetischen Faktors repräsentiert wird.

Die einzelnen Konzeptionen des Evolutionismus und Genetismus (also, des Paradigmas der Entwicklungskontinuität, der immanenten Entfaltung und Betonung des Faktors der Entstehung, der Geburt) waren allerdings der Kritik ausgesetzt und erlebten verschiedene Krisen. So stieß die Übertragung des naturwissenschaftlich aufgefaßten Kausalnexus in die Geisteswissenschaften auf Ablehnung. Weitere Gegenargumente kamen dann - nach der Auffassung von Bakoš - durch die Erfahrungen der neueren Geschichte hinzu, ausgehend von den revolutionären Veränderungen und Umstürzen am Beginn unseres Jahrhunderts. Auch dies führte zu einer Relativierung der bis dahin dominierenden Stellung des Evolutionismus. An seine Stelle traten neue Theorien der Historizität mit neuen Paradigmata - in erster Linie wohl die oben erwähnte Konzeption der D i s k o n t i n u i t ä t in der historischen Bewegung. Diese betonte die plötzlichen, unvorhersehbaren Momente in der Sukzession der evolutionären Veränderungen, die jähen revolutionären Wendungen und Sprünge. Parallel dazu wurde der ererbte Historismus radikal durchdracht. Die Fetischisierung der historischen Einzigartigkeit und Konkretheit geschichtlicher Phänomene - besonders jedoch der künstlerischen - führte zu ihrer Atomisierung, mündete in den Zerfall des historischen Zusammenhangs (ibid. 114-115f, 124). Daraus entsprang wiederum der Gedanke der Unmöglichkeit ihrer Begriffsverallgemeinerung und damit auch Erkennbarkeit. Dies führte zu einem extremen A h i s t o r i s m u s , in den gerade der extreme Historismus des erwähnten Typs umkippte.

Bakoš zeigt, daß in dieser Gedankenkonstruktion die Auffassung der Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit von Werken um eine transzendente Dimension erweitert wurde - ein Eingriff, ohne den die Kunst in einer Art Vakuum verharren würde. Diskontinuität und Atomisierung sollten einen höheren universalen Raum erhalten, eine überzeitliche Tiefe und einen neuen Zusammenhang, der jenen Zeitstrom überwindet, in dem alles fließt und sich verändert. So wurde in die Werkgenese eine metaphysische, transzendente Dimension der Entstehung projiziert, die die flüchtige Aktualität übersteigen sollte. Der überzeitliche Wert der Werke wurde hypostasiert, wurde zu einer Art axiologischen Achronismus. Als einzige Anhaltspunkte betrachtete man die Geburt genialer Kunstwerke, die über die Zeit hinausragen und sich ihr entziehen. Damit die Kunst dem Prinzip der diachronen Bewegung und der Veränderung entzogen würde, erhält sie das Privileg zuerkannt, an unveränderlichen Werten und Wahrheiten zu partizipieren. In diesem t r a n s z e n d e n t e n Historismus verwandelt sich laut Bakoš der kunsthistorische Prozeß in eine Kette auftauchender Erscheinungen und der historische Zusammenhang tritt in diesem Prozeß als Teilnahme an der Sphäre ewiger Wahrheiten zutage (H.Sedlmayr). In diesem Fall haben die durch den Akt der Transzendenz entstandenen Kunstwerke keinerlei wesentliche vorausgehende Determinanten, entstehen nicht "aus etwas". Dadurch werden sie allerdings verabsolutiert, weil sie angeblich selbst die Geschichte und ihr Wesen, die sog. "Wahrheit der Geschichte" schaffen und auf diese Weise die Relativität der Zeit überwinden sollen (vgl. etwa K.Badt, vgl. Bakoš 1981, 114-116).

Die dritte Gruppe von Konzeptionen des historischen Zusammenhangs ist nach Bakoš durch das Paradigma der S t r u k t u r i e r t h e i t gekennzeichnet, welches ebenfalls in Opposition zum monolinearen Evolutionismus steht. Hier werden nämlich höhere Einheiten, Strukturen untersucht - und zwar vornehmlich unter ihrem synchronen Aspekt, wobei Fragen der Entstehung und des Ursprungs ihre traditionelle Bedeutung verlieren. Der kunsthistorische Zusammenhang wird hier nicht in einer eingleisigen Reihe von Veränderungen und Neubildungen gesehen. Primär etabliert sich die Existenz von Strukturen in ihrer "breiten Präsenz" in der Zeit. Das Interesse konzentriert sich dabei einerseits auf die Komparatistik, andererseits auf die Neuinterpretation "alter" Fragen der neu gesehenen Diachronie. Es geht also um Probleme der Struktur und der Strukturiertheit dia-

chroner Kontexte (der sog. "Entwicklungsstruktur"), also um unter einem anderen Aspekt neu aufgegriffene und anregend gestellte Fragen der Entwicklung bzw. auch der Genese (vgl. die sog. "zweite Wiener Schule"). Im kunsthistorischen Strukturalismus dieses zweiten Typs geht man von der Vorstellung eines eingeleisigen Zeitstroms ab, der die Bewegung der Kunst "tragen" sollte. Die Diachronie gliedert sich in Schichten, spaltet sich in mehrere - parallele, ungleichgerichtete und gegenläufige - Strömungen auf (ibid. 107).

In die letzte Gruppe werden in der Studie von Bakoš jene Konzeptionen eingereiht, die auf dem Prinzip der historischen Konstanten und dauerhaften Bindungen mit dem Horizont der Vergangenheit aufbauen. Als Zentralbegriff dient hier die *T r a d i t i o n*, durch deren Vermittlung unter anderem die Folgen des uferlosen Evolutionismus, des historischen Relativismus und Neuheitsfetischismus und der verabsolutierten Originalität überwunden werden sollen. Gleichzeitig wird der kunstgeschichtliche Zusammenhang neu definiert. Er ist kein unaufhaltsamer Fluß von Veränderungen und Verwandlungen oder ein ständiger zyklischer Wechsel, sondern ein realisierter und lebendig gewordener, gerade durch die Tradition, diese primäre Dimension des diachronen Geschehens in der ikonologischen oder soziologischen Auffassung, erneuerter Kontext (J. von Schlosser, E. Gombrich, vgl. Bakoš 1981, 110f., 117, 125).

Die bei den verschiedenen Paradigmata und Konzeptionen des sog. kunsthistorischen Zusammenhangs konstatierte Pluralität kann sicherlich einer weiteren Analyse unterzogen werden, Ergänzung und Kritik erfahren. Auf jeden Fall fordert sie zur Reflexion über die Typen des historischen Zusammenhangs oder besser - die Strukturiertheit der Diachronie in der Literatur auf. Mit dem traditionellen oder schon neu spezifizierten Entwicklungsparadigma, nicht einmal mit seiner neu interpretierten Konzeption (z.B. im Neoformalismus und Strukturalismus) wird man nicht auskommen können. Auf der anderen Seite allerdings kann man auch nicht einfach das Paradigma der eigentlichen Entwicklung im engeren Wortsinn ablehnen; es bedarf vielmehr - nach seiner kritischen Dissoziation - eines reinigendes Bades. Übrig bleibt dann von ihm eine scheinbar ärmliche Explanationsweise und die begrenzte Kompetenz der sog. Evolutionslehre. Gleichzeitig wird man sich freilich davon trennen müssen, was einst R. Carnap die uneigentliche Art der Rede nannte, wenn nämlich das eine gesagt, aber anderes gemeint wird. Man sollte daher von einer wirk-



lichen und eigentlichen - d.h. verifizierbaren - Entwicklung bei literarischen bzw. künstlerischen Phänomenen überhaupt nur in solchen Fällen sprechen, wenn sich buchstäblich etwas (aus etwas) entwickelt.

Auf den ersten Blick ist das eine einfältige Banalität, eine unfruchtbare Tautologie. Aber gerade ohne solche naive, elementare Wahrheiten kann die Lösung komplizierter Probleme nicht auskommen. In ihrem tiefsten Inneren liegt nämlich das Ei des Kolumbus verborgen, wie das einmal der größte tschechische Kritiker, F.X.Šalda, in einem anderen Zusammenhang treffend erkannt hat (Šalda 1928a, 101). Wenn es auch ein fast unglaublicher - mancher würde sogar sagen - abwegiger Gedanke sein mag, so glaube ich, daß es die tatsächliche und eigentliche, in Hinblick auf Adäquatheit und Kompetenz eindeutig definierte *E n t - w i c k l u n g* ("evolutio") in der Sphäre der künstlerischen Strukturen weitaus seltener gibt, als dies von Fachleuten - Historikern und Theoretikern - angenommen wird. Die radikale Negation der Entwicklung in der Kunst (z.B. bei Herbert Read, *Art and the Evolution of Man*, London 1951) bietet eher nur eine apodiktische Hypothese, die allerdings wenigstens zum Nachdenken provoziert. Eine derart extreme Auffassung verlangt einerseits nach Überzeugenden Beweisen und ruft andererseits geradezu nach einer Korrektur. Sie löst einschränkende Vorbehalte auch bei jenen aus, die sich zu ihr bekennen, wie zum Beispiel bei dem italienischen Kunsthistoriker Gillo Dorfles in seinem Buch *Il divenire delle arti* (Turin 1967, vgl. die tschechische Ausgabe "Proměny umění", Prag 1976, 58-59). Ferner: auch wenn wir es als Hypothese anerkennen würden, daß es keine Entwicklung in der Kunst gibt, würde das nicht die Lösung eines weiteren Problems bringen, ob sich in dieser Sphäre nämlich nicht noch andere Prozesse bemerkbar machen, die nicht den Charakter der hier präzisierten Entwicklungssukzession (E) haben.

Vorbehalte, Skepsis und eine kritische Einstellung gegenüber dem tradierten Evolutionsparadigma sind in der Fachliteratur kein Novum. Es hätte keinen Sinn, dies hier ausführlich zu dokumentieren. Die Einwände gegen den universalen "Evolutionismus" können zum Beispiel durch den Hinweis auf das diskontinuierliche Moment des "Bruchs" zwischen der modernen (bzw. avantgardistischen) Kunst und jener des 19. Jahrhunderts begründet werden. (Hier wird die moderne Kunst nicht als bloße Entwicklungssukzession gegenüber der

vorhergehenden historischen Epoche betrachtet, vgl. dazu de Micheli [1959] 1964, 11). Das zentrale Problem bleibt aber der Begriff selbst und der innere Aufbau der Entwicklung, ihre diachrone "Syntax". Was diese Problematik betrifft, so erkundete der tschechische Strukturalismus Ende der Dreißigerjahre und am Beginn des folgenden Jahrzehnts das Terrain und bereitete den Boden für eine grundlegende Untersuchung der "Entwicklung der Struktur" und auch der "Struktur der Entwicklung". Freilich hatte schon Jan Mukařovský begonnen, dafür die theoretischen Grundlagen zu schaffen (Mukařovský 1934, 1936, 1940), sodaß Felix Vodička in seinen bedeutenden Studien zur Struktur der literarischen Entwicklung an ihn anknüpfen konnte. Die innere Logik der Struktur der Entwicklung sahen weder Mukařovský noch Vodička in der oberflächlichen Erfassung der rein zeitlichen Sukzession von Autoren und Werken, sondern in der spezifischen Evolution der literarischen Reihe, darin, wie sich in konkreten Werken die Organisation der Gesamtheit aller literarischen Komponenten verändert.

Die literarische Struktur verfügt also nicht nur über einen statischen Aufbau, sondern ist von sich aus, endogen dynamisch. (Heute wird bereits allgemein die Struktur als Prozeß aufgefaßt, wovon unter anderem der Titel von Hans Günthers Arbeit *Struktur als Prozeß*, 1973 zeugt). Das Einzelwerk selbst - als Komponente der Struktur - ist notwendigerweise und organisch Teil eines breiteren Prozesses mit einer eigenen Integrität und Strukturiertheit. In der Studie "Literární historie, její problémy a úkoly" ("Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben", Vodička 1942, 1969, 1976) betonte jedoch Vodička ausdrücklich den *finalistischen, funktionalen* Ansatz im literaturwissenschaftlichen und besonders literarhistorischen Strukturalismus. (Gewisse Voraussetzungen dafür hatte ihm wiederum Mukařovský durch die Ausarbeitung seiner Funktionstheorie geschaffen.) Vodičkas sog. "funktionaler" Standpunkt aus dem Jahr 1942 hat nämlich seinen Ausgangspunkt in allgemeinen Folgerungen Mukařovskýs, spezifiziert sie jedoch in einer ganz bestimmten Richtung. Das literarische Werk wie die Gesamtheit der Werke wird als eine Ganzheit aufgefaßt, die sich durch ihre zielgerichtete Intention, durch die Ausrichtung auf ein dem Werk immanentes Ziel auszeichnet. Die einzelnen Werkkomponenten fungieren also als Mittel zu diesem Ziel, sodaß der erwähnte funktionale Gesichtspunkt es ermöglicht, daß wir die Anordnung, die Organisation der Komponenten im Einzelwerk erkennen und auch ihre Bewegung in Hinblick auf die Entwicklungsten-

denzen der Literatur erklären (Vodička 1976, 39). Auf der Basis dieses allgemeinen "Funktionalismus" der Prager Schule bemühte sich im weiteren Vodička, diesen mit einem gewissen noetischen - ursprünglich geisteswissenschaftlichen - Standpunkt zu verbinden. Er stützte diesen - in vereinfachter Form - auf eine finalistische oder - anders gesagt - "teleologische" Auffassung der literarischen Struktur bzw. auf Andeutungen einer solchen Konzeption, die gerade auf die Entwicklung der Struktur, im weiteren Sinne auf das diachrone Geschehen applizierbar war. Gleichzeitig wurde nicht der genetische und kausale Aspekt betont, sondern umgekehrt eben der finale und zielhafte.

Auch hiezu hatte sich seinerzeit schon F.X.Šalda geäußert, der sich in den Dreißigerjahren selbst für einen "Strukturalisten" sui generis - nämlich einen geisteswissenschaftlichen - erklärt hatte. In seiner Abhandlung "Dvojí dějepisectví" ("Zweierlei Geschichtsschreibung", 1928) trennte er - ohne damit freilich in der europäischen Geisteswissenschaft der erste zu sein - die Entwicklungsauffassung in den Naturwissenschaften (d.h. den von ihnen interpretierten Evolutionismus) von jenen Prozessen, die in der menschlichen Geschichte, vor allem aber in der Kultur und Kunst, in einer Sphäre selbstständiger geistiger Werte ablaufen. Zur anschaulicheren Erklärung verwendete er eine Etymologie, die ihm von der tschechischen Sprache angeboten wurde: Danach entwickelt sich in der Natur etwas aus etwas [vy-víjí se něco z něčeho], in der Geschichte aber etwas zu etwas [do-víjí se něco k něčemu], strebt etwas zu, zielt auf etwas, wobei etwas erreicht wird. Es sind dies zwei verschiedene Prozesse, und darum kann nach Šalda eine Untersuchung der geistigen Schöpfungen des Menschen nicht nur mit der Kategorie der Kausalität, sondern muß auch mit jener der Teleologie, folglich also mit einer neuen Noetik arbeiten. Er begriff damals diese Teleologie im Rahmen seiner eigenen Lebensphilosophie als Intention zur Vermehrung und Steigerung des Lebensgefühls. Die Aufgabe des Historikers muß dann die von diesem teleologischen Zentrum ausgehende Interpretation sein, mit anderen Worten eine Interpretation als ein "Schaffen aus dem Inneren" (Šalda 1928b, 92-94).

Šalda begnügte sich damit, die Unterscheidung in eine naturwissenschaftliche Entwicklung und in eine historisch (geisteswissenschaftlich) aufgefaßte nur anzudeuten. Felix Vodička behalf sich später, anfang der Vierzigerjahre, in der Literaturgeschichte mit

einer teleologischen Deutung struktureller Komplexe und deren diachroner Bewegung. Dabei arbeitete er anfangs und das nur vorübergehend (wie vorher schon in einem anderen Zusammenhang Mukařovský) mit einigen Thesen, die der Arbeit des tschechischen Neokantianers Karel Engliš *Teleologie jako forma vědeckého poznání* ("Die Teleologie als Form der wissenschaftlichen Erkenntnis", Prag 1930) entstammen. Unter demselben Einfluß stand die in einer Arbeit aus dem Jahr 1942 entwickelte Ausgangsthese Vodičky: "Der Bereich der künstlerischen Äußerungen wird von Postulaten beherrscht, die auf das höchste Ziel aller künstlerischen Äußerungen, den ästhetischen Effekt, gerichtet sind. [...] Die teleologische Form der Erkenntnis hat überdies den Vorteil, daß sie es ermöglicht, alle Äußerungen des literarischen Lebens wirklich historisch als ein zur Erreichung eines Zieles verwirklichtes Geschehen zu beobachten. Daher ist auch jedes Werk die Äußerung eines solchen Geschehens und selbst ein Glied eines solchen, welches in der Reihe einer höheren historischen Struktur realisiert wird." (Vodička 1976, 40).

Weder die strukturelle noch die im engeren Sinne strukturalistische Auffassung der Evolution läßt sich der erwähnten finalistischen Interpretation unterordnen, die im übrigen seinerzeit nur als ein gewisses "Hilfsvehikel" diente. Auf diese episodische Rolle des Teleologismus bei Vodička machte schon M. Červenka aufmerksam (Červenka 1969, 342-343).

Wenn wir die literarische Entwicklung im engeren Sinne ( $E$ ) definieren wollen, wird es ratsam sein, nach den weiteren Prozessen zu fragen, mit denen sie innere, in der gesamten Diachronie feststehende Beziehungen eingeht; es wäre sonst sinnlos, von einer diachronen Struktur zu sprechen. Die Evolution ( $E$ ) würde dann eine unstrukturelle Erscheinung bleiben, "komprimiert" in eine lineare Dimension, eine isolierte, eindimensionale Diachronie, naiv mit Chronologie und Sukzession gleichgesetzt. Die von der Evolutionszone ( $E$ ) erfaßten Veränderungen bilden eine Komponente des literarischen Geschehens in der Zeit, jedoch nicht die einzige. Auf dieses wichtige Problem der Spaltung des scheinbar monolithischen "Entwickelns" hat, wie schon erwähnt, bereits F.X. Šalda hingewiesen; seine Worte fanden jedoch seinerzeit keinen Widerhall. F. Vodička nähert sich von einer anderen Seite diesem Problem durch die auf eine bestimmte Zeitstufe bezogene teleologische Interpretation der Organisation von Strukturkomplexen in ihrem historischen Werden. Er behielt jedoch

den Entwicklungsbegriff in seiner nichtdissoziierten Form bei. Es ist aber nun erforderlich, aus diesen Ansätzen Konsequenzen zu ziehen und zu einer eindeutigen Separierung evolutionärer Veränderungen (im Sinne von *E*) von nicht-evolutionären zu gelangen, auch wenn diese auf den ersten Blick mit jenen zu verschmelzen scheinen. Übrigens wußte bereits Šalda sehr wohl, daß wir hier ein Wort für zwei, seiner Meinung nach "ganz verschiedene" Dinge haben (Šalda 1928b, 93). Als vorläufige Arbeitshypothese schlage ich die Unterscheidung von Entwicklungsprozessen des Typs *E* (d.h. der Evolution im engeren Sinn) von Prozessen vor, die ich als ein "Hinentwickeln" [*dovtjéní*] bzw. als *A d v o l u t i o n* (*A<sub>p</sub>*) bezeichnen möchte. Aber auch damit ist die Frage der Segmentierung und Neufassung des Aufbaues des diachronen Geschehens (*D*) nicht endgültig beantwortet: Als dritten Prozeßtyp schlage ich den der "Einwicklung" [*zavtjéní*], der *I n v o l u t i o n* (*I<sub>p</sub>*) als eine weitere Komponente der Struktur *D* vor. (Der erste knappe Entwurf einer analogen Unterscheidung wurde in meinem Aufsatz "Bod a pole" ["Punkt und Feld"] vorgestellt, vgl. Sus 1970, 37.) Diesen letzten Typ müssen wir hier aber beiseite lassen; es wird ratsamer sein, einer systematischer ausgearbeiteten Unterscheidung der Typen und Paradigmata der diachronen Prozesse noch eine besondere Untersuchung am entsprechenden Ort zu widmen. (Im vorhinein läßt sich außerdem nicht die Möglichkeit ausschließen, daß noch verschiedene andere Prozeßtypen existieren.) Um die erwähnte Arbeitshypothese versuchsweise zu begründen, wird es vielleicht genügen, wenn wenigstens allgemein gezeigt wird, daß literarhistorische Zusammenhänge vom Typ der Advolution (*A<sub>p</sub>*) nicht selten auftreten.

Im Falle der "Hinentwicklung", der Advolution, entwickelt sich etwas zu etwas (*dovtjít se něco něčeho* [Šalda]) - die Ausrichtung auf ein Ziel ist dabei evident. Die Geschichte der literarischen Produktion wird also nicht nur durch das "Entwickeln" [*vyvtjéní*] gelenkt. Die Achse der Evolution im engeren Sinne (*E*) - wenn wir für unsere Zwecke ihren Verlauf vereinfachen wollen - wird durch die Phasen des sich Entwickelnden (*evoluens*) bestimmt: An ihrem - hier aus dem Prozeß künstlich isolierten - Beginn steht der "Eintritt" (*antecedens*), an ihrem Ende der "Austritt" (*evolutum*), das, was sich entwickelt hat. Es entwickelt sich, kurz gesagt, immer *etwas* bzw. - genetisch gesehen - *etwas aus etwas*. (H.Günther spricht in diesem Zusammenhang nicht ganz exakt vom "Substrat" der Evolution, wobei er sich auf den

von Mukařovský zitierten, bekannten Ausspruch von T.G.Masaryk be-  
ruft; vgl. Günther 1973, 71.) Eine solche Betrachtungsweise ist  
dann von Gewinn, wenn Probleme der Genese, die Rolle der Kontinui-  
tät und Diskontinuität in der literarischen Bewegung und das An-  
knüpfen an Etappen einer ausgeprägten Ausbreitung von überindivi-  
duellen poetischen Programmen (z.B. in der Periode des klassischen  
europäischen Romans des 19. Jahrhunderts) untersucht werden.

Das "Produzieren" von Literatur ist aber nicht nur ein eindeu-  
tiges Produkt einer derartigen Verflechtung von Sukzessionen und Ver-  
knüpfungen. Würde man die Veränderungen literarischer Phänomene nur  
so verstehen, dann würde jedes Werk (jede Werkstruktur) nur durch  
das Verhältnis zu einem vorgegebenen Werk oder zu vorhergehenden,  
respektive nachfolgenden Werken eine Funktion erhalten. Wir haben  
aber gesehen, daß weder die einzelnen literarischen Äußerungen noch  
ihre Komplexe Glieder einer sich zeitlich erstreckenden Kette sind.  
Betrachtet man sie unter einem gewissen Gesichtspunkt, können sie  
sich auch aus dieser Art der Evolution emanzipieren, indem man sie  
als Bestandteile eines Advolutionsprozesses interpretiert.

Literarische Erscheinungen sind wie alle künstlerischen Produk-  
te die Äußerung einer spezifischen menschlichen Aktivität, einer  
autonomen Art des Handelns in der Sphäre der Semiose, obwohl man  
sie gewöhnlich in Gegensatz zum Reich der sog. "realen Taten", des  
"wirklichen Lebens" und der "Realität" im allgemeinen stellt. Es  
werden also in sie *Ziele* und *Absichten* projiziert, d.h. sie sind  
durch *Funktionalität* und *Zweckmäßigkeit* in der Anordnung ("Orga-  
nisation") charakterisiert, und das sowohl in Hinblick auf den  
Autor als auch auf den Rezipienten sowie auf ihre innere Struktu-  
rierung, den Aufbau der Komponenten und Verfahren. Hier sofort von  
Teleologie oder Finalität zu sprechen, kann aber auch irreführend  
sein, weil dabei - wenn auch nur unwillkürlich - verschiedene Prä-  
missen philosophischen oder weltanschaulichen Charakter impliziert  
sein könnten. Überdies ist heute auch die Begriffslehre selbst ins  
Wanken geraten. Schon G.H.von Wright hat in seiner fundamentalen  
Arbeit *Explanation and Understanding* (1971) darauf hingewiesen, daß  
in dem der Teleologie zugewiesenen Bereich sich zwar die Begriffe  
"Funktion", "Ziel" und "organische Ganzheiten" ("Systeme") in den  
biologischen Wissenschaften von den Begriffen "Zielgerichtetheit"  
und "Intention" im allgemeinen in den Gesellschaftswissenschaften  
und historischen Wissenschaften unterscheiden lassen, sie sich aber

auf der anderen Seite nicht selten überdecken (von Wright [1971] 1974, 28). Er selbst machte den Vorschlag, den Typ der eigentlichen Teleologie (der nicht übertragbar ist auf eine kausale Erklärung) als "intentional" zu bezeichnen (ibid. 168-169). Um ähnlichen Schwierigkeiten der Begriffsverwirrung aus dem Weg zu gehen, sprechen wir hier nicht von irgendeinem "teleologischen" oder "finalistischen" Charakter eines bestimmten Typs der literarischen Bewegung bzw. des diachronen Prozesses. (Auch wenn z.B. N.Hartmann bereits im Jahr 1951 auf die Teleologie von Prozessen in seiner Arbeit *Teleologisches Denken* einging, wobei er sie von der Teleologie von Formen und Ganzheiten unterschied; vgl. von Wright, 156.)

Schon aus pragmatischen Gründen wird es ratsam sein, vorläufig mit dem Begriff des Advolutionsprozesses ( $A_p$ ) zu arbeiten. Dieser bildet eine besondere Komponente in der Gesamtheit der literarischen Bewegung - und dies nicht nur als Prozeß *sui generis*, sondern in lebendiger Koexistenz, voller Spannung und Vermischung mit den dynamischen Veränderungsbewegungen in der Reihe *E*. Die Umgruppierungen zusammen mit den Veränderungen der Komponenten und Verfahren innerhalb des Werkes und in höheren, das Werk übersteigenden Komplexen lassen sich von dem Gesichtspunkt aus erklären und beschreiben, zu dem sie bestimmt sind und mit welchen Mitteln sie ihn zu erreichen trachten (oder aus einem negativen Aspekt aus betrachtet, was in ihnen aus inneren und äußeren Intentionen nicht realisiert wurde). Bei diesem Typ der literarischen Dynamik geht es also nicht um die Feststellung der Verbindungen zwischen den Entwicklungssequenzen und ihre Distribution, sondern darum, wie die Advolutionsdynamik funktioniert, worauf sie gerichtet ist, mit welchen Mitteln das Ziel angestrebt wird und durch welche Veränderungen sich dieses "Hinentwickeln" äußert und durchsetzt. Es geht mit anderen Worten um die Frage, wie die *Intentionalität* in Bewegung ist, ob sie dem Werk inhärent, in das Werk hineinprojiziert ist oder aus ihm hervorgeht, realisiert durch die *Advolution* in der Diachronie.

Für die strukturelle Konzeption ist in diesem Zusammenhang wesentlich, daß die Advolution über eine komplizierte Situiertheit im Zeitkontinuum verfügt. Dadurch unterscheidet sie sich von der Temporalität, welche die Evolutionsphasen mit ihrer charakteristischen "consecutio temporum" auszeichnet. Die Absicht als gewollter Zweck und als Bemühen zur Erreichung eines bestimmten künstlerischen Ziels gemeinsam mit der immanenten Zielgerichtetheit, die durch die Struk-

tur der Werkkomponenten determiniert wird (Červenka 1969, 342-343) muß nämlich überhaupt nicht in Form aufeinanderfolgender Sequenzen gegliedert bzw. "ausgedehnt" sein, sondern alle diese Typen der Intentionalität können gleichsam auf einmal, *synchron*, verwirklicht werden und - wie die Kunstkritik bisweilen konstatiert - auf vollendete, ja ideale Weise (Werk als "Muster" mit normativer Funktion). Dann allerdings gerät jener Literaturhistoriker in eine gewisse Verlegenheit, der auf einmal den ihm bisher verlässlich dienenden Mechanismus des "Entwickelns" in solchen Fällen nicht vorfindet, wo er gleich am Beginn des Schaffens eines Autors oder der Genese einer Literaturströmung auf die erwähnte vollkommene, musterhafte literarische Äußerung stößt. Diese erscheint dann entgegen der Logik des traditionell aufgefaßten Evoluierens als vorzeitig, d.h. es gibt keine Periode der Kulmination oder Reifung. Umgekehrt kann es durchaus vorkommen, daß oftmals übertriebene, nach außen hin idealisiert vorgetragene Postulate einer bestimmten Programmästhetik (formuliert in Form eines Metatextes) in der Faktizität der literarischen Texte, die sich vehement zum Programm bekennen, nicht ihre Erfüllung finden. (So geschehen etwa mit den frühen allgemeinen Thesen des offiziellen sozialistischen Realismus). In keinem dieser Fälle sollte ein ehrlicher Historiker von einem "Entwickeln" im Sinne von *Ент - фaltung* [*р о з - вѣтѣнѣ*] sprechen. Es greift hier nämlich in die literarische Bewegung bremsend eine partielle, unvollständige oder auf verschiedene Weise deformierte "Hinentwicklung" [*довѣтѣнѣ*], eine mangelhafte Form der Advolution ein. Natürlich existieren von ihr auch andere Erscheinungsformen. Eine davon äußert sich in Gestalt einer gleichsam "eingleisigen" Sukzessivität. Auf den ersten Blick deckt sie sich mit dem hier als "Entwickeln" [*вывѣтѣнѣ*] definierten Evolutionsprozeß und bleibt daher auch häufig unerkannt oder wird einfach mit *F* gleichgesetzt ( $A_v = E$ ). Die "Hinentwicklung" ist in einem solchen Fall zeitlich in Phasen aufgeteilt und erfolgt stufenweise - als ob sie Schritt für Schritt ihr Ziel verfolgen würde, ohne sich durch diesen allgemeinen Zug vom Charakter des menschlichen Handelns und Strebens überhaupt zu unterscheiden. Die Advolution wird fragmentarisiert, in diskrete "Größen" im diachronen Raum ausgebreitet. Aber auch sie hat ihren Synchronismus, wenn nämlich die teilweise Erreichung von Zielen und die Realisierung von Absichten von mehreren Seiten gleichzeitig erfolgen. Manchmal wird das Ziel - ein angestrebter globaler ästhetischer Effekt - überhaupt nicht zufrieden-



stellend erreicht. Von der Advolution bleiben dann Torsi eines Bemühens, Trümmer von Zielen, leere Stellen im Bereich des sog. "Kunstwollens" übrig. Aber dies ist in der Geschichte gewöhnlich nicht nur das Schicksal des künstlerischen Schaffens, sondern jedes menschlichen Werks..

Im Prinzip zeichnet sich die Evolutionsstruktur mit ihrer Sukzessivität durch einen syntagmatischen Charakter aus; trotz aller Abweichungen, Krümmungen und Digressionen kann man sie parallel zur Zeitachse führen. Demgegenüber stellt der "reine", der Idealtyp der vollendeten und abgeschlossenen Advolution [*dovinutí*] - verkörpert durch ein einzelnes gelungenes Werk - in vereinfachter Darstellung eine Senkrechte dar, die sich als "dynamische Intention nach oben", d.h. vertikal zur Entwicklungs- und auch Zeitachse aufrichtet. In die Literatur gehören allerdings auch Werke, in denen künstlerische Ziele nur schrittweise erreicht werden, sodaß die einzelnen Advolutionen den Charakter einer Evolutionsreihe vom Typ E erhalten. Die Sukzessivität verhüllt dabei ihre advolutorisch motivierte Bewegung, gleichzeitig aber kommt es bei dieser Annäherung zu einer Verflechtung und Durchdringung der beiden Prozesse  $A_j$  und  $E$ . Hier haben die Teilintentionen ihre synchrone Dimension - gerade bei der Erreichung eines jeden Teilziels mit Hilfe partieller Mittel und Verfahren. Diese "geteilten", hintereinander gereihten Schnitte können zwar eine Sequenz fortschreitender Lösungen bzw. Korrekturen bilden und so den Charakter eines kombinierten Evolutions- und Advolutionsprozesses erhalten; es muß aber auch nicht dazu kommen, wenn sie nämlich eine Gruppe möglicher Realisierungen, gleichwertiger Lösungen und individueller Ansätze bilden. (So kann zum Beispiel ein und derselbe Naturgegenstand, indem er zum Objekt der Darstellung wird, zum zentralen Motiv von Dutzenden Gemälden eines impressionistischen Malers werden, indem er z.B. zu verschiedenen Tageszeiten und bei wechselnder Beleuchtung abgebildet wird. Die Summe dieser Bilder mit einem einzigen Motiv muß jedoch nichts aussagen.) So gesehen hat jede im Werk enthaltene innere Intention einen paradigmatischen Plan (neben dem syntagmatischen), auch wenn sie gerade vom evolutionären Gesichtspunkt aus und in Relation zu einer höheren literarischen Struktur (z.B. der einer Strömung) nur teilweise realisiert und auf diese Weise relativiert wurde.

Literarische Evolution und Advolution formieren sich zu zwei koexistierenden Schichten in der Superstruktur der diachronen Pro-

zesse (DP). Neben diesem Typ der Entwicklungsstruktur muß man aber auch die komplizierte Problematik der Parallelität, Komplementarität sowie Antinomie dieser und anderer Entwicklungsprozesse im DP ins Auge fassen. Dadurch erst wird die Gesamtheit des vielschichtigen Strömens der literarischen Bewegung in all ihren Dimensionen rekonstruierbar. Von da aus wird es auch möglich sein, auf einer neuen Grundlage eine Synthetisierung der Diachronie und Synchronie in Angriff zu nehmen. Eine solche Anatomie der Diachronie als Ganzes und in ihren Komponenten könnte zur Entwicklung der bisherigen strukturell-semiotischen Forschungen beitragen. In letzter Zeit ist es zu Ansätzen einer kritischen Auseinandersetzung mit den Methoden der diachronen Analyse gekommen. Zuletzt hat I.P. Smirnov die Ansicht vertreten, daß in den bisherigen Strukturanalysen der Diachronie in Wahrheit nur einzelne diskrete Schnitte der Synchronie, die nach dem Prinzip der Diskontinuität aufeinander folgen, untersucht wurden. (Unserer Ansicht nach kann man das aber der Prager Schule, insbesondere Mukařovský und Vodička schwerlich zum Vorwurf machen.) Diesen Synchronanalysen stellt Smirnov ein Denken der *Kontinuität* und die *Idee einer ununterbrochenen Bewegung* entgegen, um auf diese Weise die stufenförmigen Veränderungen, die innerhalb eines Werksystems auf verschiedenen Ebenen ungleich schnell vor sich gehen, zu erfassen (Smirnov 1977, 16f.; Interpretation bei Hansen-Löve 1980, 134f.). Deshalb wird auch in der vom russischen Formalismus und später vom Strukturalismus vorgeschlagenen Konzeption der Diachronie nur eine Konstruktion gesehen, die in der Evolution - analog zur Theorie und Praxis der Montage in der avantgardistischen Kunst - nur eine diskontinuierliche Folge heterogener Synchronsegmente erfaßt (Hansen-Löve 1980, 135-136). Die Synchronanalysen beider literaturwissenschaftlicher Schulen waren nach Smirnov unfähig, zufriedenstellend die Existenz ungleichartiger, heterogener Strömungen und Gruppierungen in ein und derselben Periode oder Epoche zu erklären. Auch hier erscheint mir die Kritik als übertrieben, wenn sie auch zu einer differenzierteren Auffassung der Diachronie von großem Nutzen sein kann. Es wird nötig sein, die verschiedenen Typen und Modifikationen unterschiedlich konstituierter Prozesse - bzw. von Bewegungen ohne Prozeßcharakter - gegeneinander abzugrenzen und zwar hinsichtlich ihrer Temporalität und in ihrer vollen Polyphonie, sowie in Hinblick auf die veränderliche Hierarchisierung

dieser Prozesse in bestimmten historischen Abschnitten und Epochen. Dabei muß nicht immer nur ein einziger privilegierter Prozeß die Rolle der Dominante spielen. Eine zu weite Fassung des Begriffs der Struktur der Entwicklung zu einer Art "Superdachbegriff" vermindert seine noetische Kompetenz entscheidend, die ihm in Hinblick auf die Erklärung von Prozessen der literarischen Evolution eigentlich zukommen müßte.

### L i t e r a t u r

- BAKOŠ 1981 Ján BAKOŠ, "Dejinná súvislosť umeleckých diel", in: *Umění* 29, 1981, No. 2, S. 97-125.
- ČERVENKA 1969 Miroslav ČERVENKA, "O Vodičkově metodologii literárních dějin", in: P.VODIČKA, *Struktura vývoje*, Praha 1969, S. 329-350.
- DORFLES (1967) 1976 Gillo DORFLES, *Proměny umění*, übers. von Libuše Macková, Praha 1976 (Original: *Il diventare delle arti*, Torino 1967).
- ENGLIŠ 1930 Karel ENGLIŠ, *Teleologie jako forma vědeckého poznání*, Praha 1930.
- FOUCAULT 1969 Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du Savoir*, Paris 1969.
- GÜNTHER 1973 Hans GÜNTHER, *Struktur als Prozeß*. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus, München 1973.
- HANSEN-LÖVE Aage A. HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus*. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978.
- HANSEN-LÖVE Aage A. HANSEN-LÖVE, "Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P.Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik", in: *Wiener Slavistischer Almanach* 6, Wien 1980 S. 131-190.
- JAUSS 1974 Hans Robert Jaus, *Literaturgeschichte als Provokation*, 5. Aufl., Frankf. am M. 1974.
- HARTMANN 1951 Nicolai Hartmann, *Teleologisches Denken*, Berlin 1951.
- KUHN (1962) 1967 Thomas S. KUHN, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, übers. von Kurt Simon, Frankf. am M. 1967 (Original: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962).
- LIBA 1980 Peter LIBA, "Vývin - pokrok - literárna tradícia", in: *Literárna a literárnomúzejná tradícia*. Zborník prác z V. konferencie o literárnom vzdelaní (pro-

- lémy literárnej tradície) v Dolnom Kubíne, Dolný Kubín - Nitra 1980, S. 57-84.
- DE MICHELI (1959) 1964 Mario DE MICHELI, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Übers. von V. Mikeš, Praha 1964 (Original: *Le avanguardia artistica del Novecento*, Milano 1959).
- MUKAŘOVSKÝ 1934 Jan MUKAŘOVSKÝ, "Polákova Vznešenost přírody. Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury", in: *Sborník filologický* 10, Praha 1934, S. 1-68.
- MUKAŘOVSKÝ 1936 Jan MUKAŘOVSKÝ, "L'art comme fait sémiologique", in: *Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague*, Prague 1936, S. 1065-1072.
- MUKAŘOVSKÝ 1940 Artikel "Strukturální estetika", "Strukturální věda o literatuře", in: *Ottův slovník naučný nové doby*. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému VI/1, Praha 1940, S. 452-455, 457-459.
- READ 1951 Herbert READ, *Art and Evolution of Man*, London 1951.
- ROZENTAL (1972) 1981 Artikel "Vývoj", in: *Filozofický slovník*, Red. von V.V.Rozental, 2. unv. Auflage, Praha 1981, S. 525-526 (Original: *Filosofskij slovar*, 3. Auflage, Moskau 1972).
- SCHMIDT 1934 Artikel "Entwicklung", in: Heinrich SCHMIDT, *Philosophisches Wörterbuch*, 9. Ausgabe, Leipzig 1934.
- SMIRNOV 1977 I.P.SMIRNOV, *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem*, Moskau 1977.
- SUS 1970 Oleg SUS, "Bod a pole", in: *Host do domu* 17, 1970, No. 3, S. 33-37.
- SUS 1981 Oleg SUS, "Zur Autonomie entwicklungsmäßiger und nichtentwicklungsmäßiger Vorgänge in der Literatur. I. Die in Frage gestellte Diachronie: Prozesse, ihre Paradigmen und was sich außerhalb derselben befindet", Manuskript, S. 1-34 (für *Russian Literature*).
- ŠALDA 1928a F.X.ŠALDA, "O poetismu", in: *O nejmladší poezii české*, Praha 1928, S. 99-105.
- ŠALDA 1928b F.X.ŠALDA, "Dvojí dějepisectví. Proslaveno v cyklu 'O smyslu českých dějin'", in: *Salduv sděpisník* 1, 1928-1929, No. 2 (1928), S. 54-62; No. 3 (1928), S. 90-103
- ŠVÁCHA 1980 Rostislav ŠVÁCHA, "Vývoj dějin umění I", in: *Panorama*, členský věstník Klubu přátel výtvarného umění, Praha 1980, No.1, Beilage, S. 1-32.
- VODIČKA 1942 Felix VODIČKA, "Literární historie. Její problémy a úkoly", in: *Čtení o jazyce a poezii* I, uspořádali B.Havránek a J.Mukařovský, Praha 1942, S. 307-400.

- VODIČKA 1969 Felix VODIČKA, "Literární historie, její problémy a úkoly", in: F.VODIČKA, *Struktura vývoje*, Praha 1969, S. 13-53 (gedruckt ohne Einleitungskapitel: "Historický přehled literárního dějepisectví", VODIČKA 1942: 309-338).
- VODIČKA 1976 Felix VODIČKA, "Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben", in: F.VODIČKA, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, übersetzt von Ch. Tuschinsky, P.Richter, F.Boldt, München 1976, S. 30-86.
- WELLEK (1963) René WELLEK, "Pojęcie ewolucji w historii literatury", in: R.WELLEK, *Pojęcia i problemy nauki o literaturae*, Auswahl besorgt von H.Markiewicz, übersetzt von A.Jaraczewski, M.Kanlowá, I.Sieradzki, Warszawa 1979, S. 86-99 (Original: "The Concept of Evolution in Literary History", in: R.WELLEK, *Concepts of Criticism*, New Haven - London 1963).
- VON WRIGHT (1971) Georg Henrik VON WRIGHT, *Erklären und Verstehen*, übersetzt von G.Grewendorf, G.Meggle, Frankfurt am M. 1974 (Original: *Explanation and Understanding*, Ithaca, New York 1971).

Aus dem Tschechischen von Ch.H.-L.



DIE SEMANTIK DES METRUMS IM WERK VON JOSEF V. SLÁDEK

1. Aus dem breiteren Bereich der Semantik des Versrhythmus suchen wir in dieser Studie diejenigen Züge von Versformen als Untersuchungsgegenstand aus, die eine direkte Realisierung der vom Dichter gewählten metrischen Norm darstellen. Genauer gesagt, wir fassen diese Züge - im tschechischen Vers vor allem den Silbenumfang des Verses, das Verbot oder manchmal auch das Gebot, die akzentuierten Silben an bestimmten Verspositionen unterzubringen, die Zusammensetzung der Strophe und ihr Reimschema - als metrischen Signifikanten auf und bemühen uns, die entsprechenden Signifikate zu definieren. Im weiteren geht es um die Frage, wie sich beide Zeichenaspekte in den Bedeutungsaufbau des Verses eingliedern.

Der Versrhythmus hat noch andere semantisch aktive Komponenten, die ich im Rahmen dieses Beitrags aber unberücksichtigt lasse. Es sind dies einerseits Erscheinungen, die aus dem Faktum der rhythmischen Organisiertheit der Rede selbst hervorgehen, gleichgültig in welchem Metrum sie realisiert ist (vgl. Tynjanov 1924; Levý 1966), andererseits Rhythmusvarianten in den vom metrischen System festgelegten Grenzen, wie z.B. der individuelle rhythmische Impuls des Textes oder Intonationsformen u.ä. (Mukařovský 1934).

Im Falle der Semantik des Metrums haben wir - allem Anschein nach - ein gut überschaubares Material vor uns, welches sich vor allem der historischen Analyse als eine begrenzte Menge leicht unterscheidbarer Merkmale anbietet, die von vielen Teilnehmern der poetischen Kommunikation als ihr gemeinsames Eigentum betrachtet werden. Die Auseinandersetzung mit diesem Material beseitigt sehr bald schon die Illusion, daß die Semantik des Metrums ein rational leicht beherrschbarer Gegenstand sei. Auf Seiten des Bezeichnenden zeigt sich, daß in verschiedenen Texten unterschiedliche Aspekte derselben metrischen Form semantisch aktualisiert sind. Die Form ist also semantisch vieldeutig, sodaß sogar ein und derselbe metrische Typ - je nach der Art der anderen Komponenten derselben Struktur - eine grundsätzlich entgegengesetzte Bedeutung erhalten kann. So kommt es, daß etwa in dem hier analysierten metrischen Material der Versdichtung Sládeks

der vierfüßige Trochäus einmal als Träger der Bedeutung "Nachdrücklichkeit", "Entschiedenheit" u.ä. figuriert, ein anderes Mal als suggestiver Ausdruck für "Leichtigkeit", für die Überwindung der Lebensmaterie durch die Form. Der Ursprung beider Qualitäten ist derselbe, nämlich die Betonung des sich verselbständigenden Rhythmus in diesem Versmaß. Können wir also bei der Analyse der Semantik des Metrums mit dieser gemeinsamen Quelle (d.h. der Hervorhebung des Rhythmus) arbeiten und damit durch den Übergang auf eine höhere Ebene der Allgemeinheit den Unterschied zwischen den zwei erwähnten Wirkungsvarianten des Verses aufheben? Sicher nicht. Dieser gemeinsame Ausgangspunkt ist noch keine Bedeutung, sondern nur ein potentiell Bezeichnendes. Zur Semantisierung kommt es erst auf dem genannten konkreten Niveau: gerade mit den Bedeutungen der "Leichtigkeit" oder "Nachdrücklichkeit" (und anderen, hier nicht angeführten) beteiligt sich der vierfüßige Trochäus am semantischen Geschehen des Gedichts, und sie durch einen gemeinsamen Nenner zu ersetzen, würde uns um wesentliche Seiten eines lebendigen Kontakts mit der real funktionierenden Bedeutung des Metrums bringen.

Nicht einmal der Kontext der übrigen Komponenten des Gedichts, in dem wir unter diesen Umständen die Voraussetzungen der semantischen Konkretisierung des Metrum-Zeichens suchen müßten (auf der Basis dessen, was als "sekundäre" oder "relative" Motivation bezeichnet zu werden pflegt), ist aber etwas Unbewegliches und Eindeutiges. Mit welchem Horizont, mit welcher Schicht des Gedichts als einer hierarchisierten Einheit wird eigentlich die Bedeutung des Metrums konfrontiert, welche schafft sie mit? Auch das ändert sich beträchtlich von Fall zu Fall. An der Übersicht über die Funktionen des fünffüßigen Jambus von Sládek sehen wir zum Beispiel sehr bald, daß der Partner der Bedeutung des Metrums auf der Seite der Werkstruktur als einer Einheit einmal die grundlegende Gattungscharakteristik des Werks, ein andermal die traditionelle Strophenform und dann wiederum die Thematik und die in einem bestimmten Redestil realisierte Haltung zu ihr (Pathos) ist. Auch bei einem semantisch so unbestimmten Metrum, wie es der vierfüßige Trochäus ist, der in einer Reihe von Fällen nicht mehr als den Vers als solchen bedeutet, finden wir bei Sládek den Fall, daß er in seiner ungerimten Variante direkt auf den geographisch abgegrenzten Schauplatz des Gedichts verweist, indem er einer der Träger seines "spanischen Kolorits" ist (offenbar auf der Grundlage der Übereinstim-



mung mit dem Vers von frühen tschechischen Übersetzungen spanischer Romanzen, die in derselben Funktion schon von Jan Neruda in die tschechische Lyrik übertragen worden waren).

Unter diesen Umständen wäre es ziemlich fragwürdig, auch zwischen summarisch aufgefaßten Ausdrucksebenen (Komplex der metrischen Formen) und dem Inhalt Beziehungen des Isomorphismus zu suchen. Die größere formale Ähnlichkeit metrischer Formen bedeutet nicht automatisch, daß sie sich auch semantisch näher stehen, dieselben Funktionen können auch von ziemlich verschiedenen Formen erfüllt werden. Genauer gesagt: welcher Unterschied zwischen den Formen vom Gesichtspunkt der Bedeutung groß und welcher klein ist, wird nicht von unserer logisch aufgebauten Formensystematik entschieden, die nur das Bezeichnende in Betracht zieht. In einer Sammlung Sládeks ähnelt der dreifüßige Trochäus funktionell mehr den jambischen Metren als der Kombination desselben dreifüßigen Trochäus mit dem vierfüßigen. Zahlreiche Beziehungen von metrischen Formen und der Bedeutung werden a d h o c in einem einzigen Gedichtband oder einer Gruppe von ihnen fixiert.

In diesen Dingen können wir jedoch nicht mehr als eine allgemeine Aufforderung zum Skeptizismus sehen, einen Appell, sich bei der Erforschung der Semantik des Metrums empirischer Verfahren zu bedienen, eine Warnung vor voreiligen Verallgemeinerungen und den Wink, eher von individuellen Teilanzeichen des Systems als von apriorischen Urteilen auszugehen, die neuzeitliches und subjektives Empfinden in das historische Material projizieren. Wenn wir aus der Metrik nicht nur ein glossierendes, feuilletonistisches Anhängsel der Studien der historischen Poetik machen wollen, können wir nicht auf die Forderung nach einem wenigstens elementaren System (z.B. einem einfachen Oppositionssystem, siehe Mayenowa 1974, 430f) in der Organisation der metrischen Formen als Zeichen verzichten. Dieses System muß sich nicht in jedem Schaffens- und Rezeptionsakt durchsetzen, so wie sich dabei auch nicht irgendwelche anderen Systeme restlos behaupten. Es ist aber als unerläßlicher Hintergrund des individuellen semantischen Geschehens der einzelnen Texte gegenwärtig (die begreiflicherweise sowohl die determinierten als auch die undeterminierten Stellen dieses Systems ausnützen) und als unerläßliche Voraussetzung der relativ selbständigen Aktivität des Metrums in diesem Geschehen.

Es versteckt sich nämlich eine große Gefahr in unserer Neigung,

die Semantik des Metrums ausschließlich auf der Grundlage von Parallelen zwischen ihr und dem dominierenden Bedeutungscharakter des entsprechenden Werks zu untersuchen. Wenn ein Metrum in einem Gedicht vorkommt, dessen Wörter und Sätze den Inhalt mit der vorherrschenden Charakteristik *s* mitteilen, spricht dies demnach für die Einreihung dieses Metrums unter den Bedeutungsträger *s*. Dies impliziert allerdings eine recht primitive Vorstellung vom dichterischen Werk als einem Komplex zueinander paralleler Komponenten; der Vers verdoppelt hier nur die bereits von anderen Werkkomponenten mitgeteilten Bedeutungen. Dies aber ist nur eine von vielen Möglichkeiten. Wir müssen auch die Spannung, den Konflikt oder einfach die Inkongruenz zwischen der Bedeutung des Metrums und jener der anderen Komponenten voraussetzen. Den realen Verlauf dieser Prozesse können wir nur bei der Analyse der Einzelanwendungen des Metrums verfolgen, die Voraussetzungen dieser Prozesse werden jedoch noch vor diesen Anwendungen geschaffen, und zwar in der Verallgemeinerung der zeitlich vorhergehenden Benützungsweisen, die in die Sphäre des literarischen Bewußtseins einer Epoche eingetreten sind. Die Hypothese vom konkreten Inhalt der semantischen Aktivität des Metrums setzt daher jene von der Gesamtheit der Metren als Zeichensystem voraus. Mit dieser Wurzel der Semantik des Metrums setzte sich u.a. mit außergewöhnlicher Klarheit Sv. Petrović theoretisch auseinander, indem er den ein wenig abstoßenden und vielleicht auch einengenden Terminus "metametrische Funktion" des Verses einführte (Petrović 1966).

Die zweite charakteristische Seite der Semantik des Metrums gründet auf seinen inhärenten Eigenschaften, also auf indizialen und sogar ikonischen Strukturen des metrischen Zeichens; Pavel Trost (1966) spricht hier äußerst treffend und anregend von der Physiognomie des Verses. (Zu den beiden einander ergänzenden Ansätzen siehe auch die zitierte Arbeit von M. Mayenowa. Ibid. siehe auch zur Rolle der metrischen Norm als eines "Siebs", eines selektiven Mechanismus, der nur gewisse Spracheinheiten durchläßt, resp. die relative Frequenz dieser Einheiten grundlegend modifiziert; die semantischen Folgen dieser Aktivität kann man als wichtige Komponente der Trostschen "Physiognomie" betrachten.)

Es ist kein Zufall, daß alle drei genannten Forscher übereinstimmend auf die selbständige semantische Aktivität des Metrums im Rahmen des Werks hinweisen. In den folgenden Zeilen wollen wir beide Untersuchungsmöglichkeiten der Semantik des Metrums verfolgen,

wie sie (begreiflicherweise auf der Basis einer langen Forschungstradition, mit der wir uns hier nicht befassen können) in den zitierten Arbeiten dargestellt wurden.

2. Josef Václav Sládek (1845-1912) ist einer der vier führenden Dichter einer Generation, die im Zentrum des literarischen Lebens der Siebziger- und Achtzigerjahre stand. Den Abschluß - und manchmal auch den Höhepunkt - ihres Werks realisierte sie schon im Konflikt mit dem Modernismus der jüngeren Generation. Die Lumír-Dichter, wie sie sich nach der gerade von Sládek redigierten Zeitschrift nennen, trugen die Orientierung an der humanistischen Weltliteratur, für sie vor allem repräsentiert durch die große abendländische Poesie von den Mythen der Antike bis hin zu V.Hugo und die Parnassisten, in die tschechische Dichtung. Ihr Programm realisierten sie in großen epischen Zyklen und anspruchsvoller Gedankenlyrik, literarisch stilisierter intimer Poesie und in Versen, die traditionelle romanische oder orientalische Strophenformen verwendeten. Ihre patriotische Poesie ist getragen von einem Pathos, das sich unter anderem auch an den Stilelementen der zeitgenössischen politischen Rhetorik inspirierte, worauf Mukařovský (1935) hingewiesen hat, dessen Beitrag zur Erkenntnis des Verses und des Stils der Lumír-Dichter nicht hoch genug einzuschätzen ist. Seiner überzeugenden Darlegung nach (1934) dominiert im Vers der Lumírgruppe, der sich durch mechanische Regelmäßigkeit auszeichnet, die Satzintonation. Zu jenen Elementen, die durch sie ebenso wie durch den Rhythmus verdrängt werden, gehören die Stilzüge der Liedgattung. Unserer Auffassung nach kann man sogar davon sprechen, daß die bei Vrchlický oder Čech entwickelte Intonation in gewissem Maße auch die Unterschiede zwischen den Metren neutralisiert.

Diesen Stilzügen seiner Generation, die selbstverständlich von einer Schar zweitrangiger Lyriker geteilt wurden, entzieht sich Sládek in vielerlei Hinsicht. Auch dort, wo er pathetische Intonationsfanfaren nach dem Muster seiner Kollegen entwickeln will, ist er von dem "geschlagen", was einmal treffend als "Stottern" seines Verses bezeichnet wurde (Čapek 1932). Stilisierungen eines stark transformierten Liedtyps (mit Ausnützung von Elementen des Volks- und Kunstlieds) und aus dem Lied abgeleitete Genres gehören zum künstlerisch wertvollsten Teil aus Sládeks Schaffen. Milan Jankovič zeigte in seinen Sládek-Studien (1963, 1972), daß sich auch hier - in paradoxer Umwandlung - der gemeinsame Ausgangspunkt der Lumírdichter bemerkbar

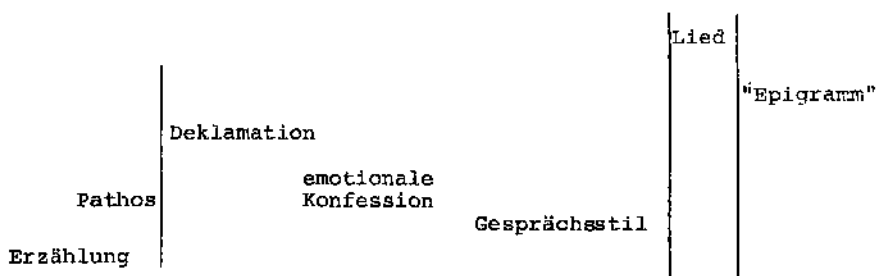
macht. Der für diese Gruppe typische Kult des Idealen und der Formvollendung wird bei Sládek in einem anderen Material als bei seinen Kollegen realisiert, nämlich im Liedgenre.

Das anspruchsvollsten Kriterien genügende, vollendet gestaltete lyrische Lied ist gleichzeitig nur eines der möglichen Ergebnisse dieses Kristallisationsprozesses der Ausgangsform. Eine zweite Möglichkeit stellen maximal konzentrierte, wortkarge Strophenformen dar, in denen durch die Konzentration auf das Wesentliche, die auf Kosten der Liedhaftigkeit geht, eine fast aphoristische Ausdrucksweise angestrebt wird; das Schicksal des lyrischen Subjekts, sein fundamentales Lebenscredo, ist in einigen streng rhythmisierten Versen zusammengefaßt. Diese "Epigramme" [nápisý], wie wir sie mangels einer besseren Bezeichnung nennen werden, knüpfen an den Hauptdichter der vorhergehenden Generation, Jan Neruda, an - genauso wie die Gestaltung des Liedes, die dem Gedicht gesanghafte Züge verleiht, die Tradition von Nerudas Gegenspieler Vítězslav Hálek fortsetzt.<sup>1</sup>

Die Grenzen zwischen "Epigramm" und "Lied" sind begreiflicherweise unscharf. Als Unterscheidungskriterium können dabei rhythmische oder metrische Faktoren dienen, die Hauptrolle spielen hier aber zweifellos Syntax und Wortwahl, die Verwendung von (Lied-) Formeln, Parallelismen u.ä. Bei der Gestaltung der "Epigramm"-Gattung wirkt sich auch ein anderer Stiltyp von Sládeks (und nicht nur seiner) Poesie aus, den wir "Gesprächstyp" nennen könnten. Es handelt sich um den Stil des ungezwungenen Erzählens z.B. in der Kurzepik oder Lyrik der "Maske" einerseits und der emotional intensiven, aber nicht-liedhaften "Konfessionslyrik" andererseits (die oft den Dialog oder eher aus dem Dialog abgeleitete Redemittel - wie es die Apostrophe ist - verwendet). Der zweite der eben genannten lyrischen Stile ist bereits die Folge der künstlerischen Stilisierung des ersten. Das Ergebnis einer weiteren Transformierung jeder dieser Abarten des Gesprächsstils ist einerseits der pathetische Stil von Versen, die vaterländische, historische oder religiöse Ideale besingen (Gegenstand der Stilisierung ist die lyrische Konfession; das Produkt der Vermischung des pathetischen Typs mit einigen Elementen des Liedes ist der Stiltyp der energischen und inhaltlich vereinfachten, öffentlichen "deklamatorischen" Kundgebungen Sládeks), andererseits gängige Epik in unterschiedlichen Genres und Traditionen. Es ist - wie mir scheint - nicht notwendig, im einzelnen nachzuweisen, daß die Stilisierung vom Gesprächsstil zu den zuletzt erwähnten

Formen in umgekehrter Richtung verläuft, als es zwischen "Lied" und "Epigramm" der Fall war. Pathetische und narrative Lyrikgenres tendieren zur Interpolation, zur Vermehrung des sprachlichen und thematischen Materials, zur Ausdehnung des Satzgefüges und zur Erhöhung der Amplitude der Intonationswellen. Hier kommt Sládek zu weitaus weniger originellen Ergebnissen als bei den Stilisierungen, die auf Konzentrierung des Ausdrucks bedacht sind.

Der Übersicht halber will ich nun versuchen, die hier behandelten lyrischen Stiltypen in einem Schema zusammenzufassen:



Es soll noch hinzugefügt werden, daß bei diesem Versuch, die grundlegenden Stiltypen Sládeks festzustellen, eine detailliertere Unterscheidung im Rahmen der Epik, vor allem nach dem Kriterium der Bedeutung des persönlichen Erzählers u.ä. unbeachtet geblieben ist. Aber auch anderswo wäre es möglich, genauere Differenzierungen durchzuführen, ganz zu schweigen von den Übergangserscheinungen an den Grenzen zwischen den einzelnen Typen. Da wir aber dem Blick aus der "Vogelperspektive" treu bleiben wollen, wäre dieser durch allzusehr gekünstelte Begriffskonstruktionen eher erschwert.

3. Dieser Entwurf bestätigt Sládeks Verwandtschaft mit der vorhergehenden Generation Nerudas und Háleks, den sogenannten Máj-Dichtern. Vor Jahren habe ich versucht, die Gegensätze zwischen Metren als Bedeutungsträgern gerade am Material der Máj-Generation zu erfassen (Červenka 1964). Als wichtigste Oppositionen arbeitete ich die von Langvers/Kurzvers, Trochäus/Jambus, Strophengliederung/Strophenlosigkeit heraus. Diese Oppositionen sind auch für die Verssemantik bei Sládek wesentlich (letztere tritt jedoch nur in beschränktem Maße im Rahmen des fünffüßigen Jambus und während einer kurzen Periode in Kraft. Im Grunde ist das gesamte Schaffen Sládeks, wie sich das auch für einen Lieddichter gehört, strophisch).

Dem langen (d.h. rund zehn- und mehrsilbigen) Vers entsprechen bei Sládek ein breiter Ausschnitt der dargestellten Wirklichkeit, das Pathos und der hohe Stil. Dieser Verstyp dokumentiert sein Lumirtum. Der kurze Vers dient eher dem Ausdruck eines subjektiven Lyriismus in der Lied- und Epigrammgattung. Dieser Gegensatz resultiert sowohl aus der kulturellen Tradition (Langverse sind u.a. auch der antike Hexameter und das biblische "verset", der französische Alexandriner - besonders aktuell für die Lumírdichter - , der englische Blankvers etc.; der Kurzvers ist seit jeher der Vers des Kunst- und Volkslieds) als auch aus den inhärenten Zügen der "Physiognomie" des Verses: Die melodische Kontur der Versintonation kann sich im langen Vers sukzessive voll entwickeln, in den Kurzversen ändert sie sich in schnellen Sprüngen. Analog dazu werden die Syntax und der rhythmische Wortschatz mehr oder weniger stark beeinflusst; je kürzer der Vers ist, desto mehr wird der Wortschatz durch den Druck der metrischen Norm deformiert (Levý 1965). Der Einfluß des Rhythmus als der einer "bloßen Form" ist also im Kurzvers spürbarer. Der Langvers dagegen tendiert zu einer Ausrichtung auf den "Inhalt" (zur Semantik des langen Verses siehe Trost 1966).

Im zweiten Oppositionspaar stehen einander der Trochäus mit den Merkmalen "natürlich, einheimisch, traditionell, einfach, volkstümlich, kollektiv, spontan" und der Jambus als "künstlich, fremdartig (kosmopolitisch), modern, literarisch, gebildet, individuell, intellektuell" gegenüber. Dies ist sowohl die Folge der Bedeutungen, die das Metrum im Laufe seiner Anwendungen erwarb und die daher konventionell an ihm haften geblieben sind, als auch jener Bedeutungen, die unmittelbar aus seiner Struktur hervorgehen. Der Trochäus tritt (allerdings im syllabischen Vers nur als Tendenz) vorwiegend in der alttschechischen und vor allem im folkloristischen Schrifttum auf und wird in der Wiedergeburtlyrik gleich nach der Reform Dobrovskýs stabilisiert; der Jambus ist dagegen bis zur Mitte des Jahrhunderts selten. Daß er so ausdrucksvoll und bahnbrechend in der Poesie Máchas vorkommt, bestätigt nur seine Exklusivität (und für viele auch seine Fremdheit). Er erscheint als Vers der Weltpoesie (hier sogar auch in syllabischen Versformen). - Nach der Meinung der gesamten tschechischen Versologie und Literaturkritik (einschließlich J.Nerudas 1861) entspricht der Trochäus dem absteigenden Charakter der tschechischen Akzentuierung und ist ein Versmaß, das sich aus der "Natürlichkeit" der Sprache ergibt und relativ leicht

realisierbar ist. Einen jambischen Vers zu bilden, verlangt eine bestimmte Praxis, die Anpassung der Sprache an dieses ihr inadäquate Versmaß und technisches Raffinement. Die Einstellung zum Unterschied zwischen Trochäus und Jambus wurde hier ganz eindeutig auf eine "natürliche" Ursache zurückgeführt und damit durch den Kern des "Tschechentums" selbst motiviert. Diese Einstellung steht aber nicht ganz im Einklang mit den Fakten, wie dies eine massenhafte Produktion von Jamben in den Jahrzehnten seit den Zeiten Nerudas und Sládeks überzeugend belegt. Es scheint, daß die Auffassung von der größeren "Natürlichkeit" des Trochäus nicht zuletzt sogar durch die "Physiognomie" dieses Verstyps widerlegt wird, in dem der Rhythmus penetrant in den Vordergrund tritt und eine drastische Wirkung auf die Wortwahl und die Syntax ausübt. Trotzdem hat diese alte Vorstellung auch in der konkreten Struktur der Verstexte ihre Begründung. Wie wir anderswo gezeigt haben, erfordert die Realisierung der trochäischen Norm im Text einen scharfen, jedoch leicht durchführbaren Eingriff in den rhythmischen Wortschatz, wogegen der Jambus nicht so auffällige, aber schwer zu verwirklichende Verschiebungen erforderlich macht. Die "Natürlichkeit" des Trochäus und seine rhythmische Expressivität haben also - genauso wie die entgegengesetzten Eigenschaften des Jambus - eine gemeinsame Motivation.

Eine zweite, für den Bedeutungsgegensatz von Trochäus und Jambus relevante, strukturelle Eigenschaft erklärte Roman Jakobson (1938), als er auf die Konnektivität jambischer Texte hinwies, die sich aus dem Bedürfnis ergibt, die Anakrusis mit nichtakzentuierten einsilbigen Wörtern zu realisieren; das sind zum Großteil Wörter mit der Funktion, die grammatischen Beziehungen zwischen Sätzen und ihren Teilen zu vermitteln und zu präzisieren.<sup>2</sup> Das Bedürfnis nach akzentuierter Realisierung im Trochäus führt umgekehrt zur Elimination des expliziten Ausdrucks von Beziehungen und zum parataktischen, in Hinsicht auf die Relationen der syntaktischen Einheiten nicht präzisierten Satzbau. Der Bezug zur erwähnten Opposition von Naivität und Intellektualismus liegt also auf der Hand.

Der Bedeutungsunterschied von Jambus und Trochäus bleibt in dieser Form also auch dann erhalten, wenn die beiden Versmaße ihre Position als merkmalloses und merkmalhaftes Oppositionsglied tauschen. Dazu kommt es gerade als Folge der dichterischen Aktivität der Máj- und der Lumírgeneration. Eine gute Illustration dafür bie-

tet auch das Schaffen Sládeks, welches (wenn wir nicht die speziell ausgerichtete Produktion zählen) zweimal so viele Texte im Jambus als im Trochäus enthält. (Wenn wir nicht die Texte, sondern die einzelnen Zeilen rechnen würden, wäre der Unterschied noch weitaus größer, denn die umfangreicheren Kompositionen sind fast ausschließlich jambisch.) Daß die angeführten Bedeutungsgegensätze bei Verschiebung der Merkmalhaftigkeit vom Trochäus zum Jambus gewahrt bleiben, beweist, daß sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Hierarchie der Zeichen in der Lyrik als Ganzes und keineswegs nur im Bereich des Verses veränderte: geläufig und merkmillos wurde die Tendenz zum Kosmopolitismus, zum Individualismus usw. überhaupt, weniger selbstverständlich und einer besonderen Kennzeichnung bedürftig aber die Orientierung zum Einheimischen, Kollektiven, Schlichten. Weiter oben haben wir eben den "speziell ausgerichteten" Teil von Sládeks Werk erwähnt. Einerseits hatten wir dabei die "Widerhall"- und Pastiche-Dichtungen des folkloristischen Schaffens im Sinn (seinerzeit schon, nebenbei erwähnt, etwas ziemlich Archaisches), andererseits seine hervorragenden Kinderverse. Diese thematisch ausgerichteten Bücher sind im Gegensatz zum "normalen" Schaffen für Erwachsene und zur Kunstdichtung fast ausschließlich in trochäischem Vers geschrieben. Dieser ist hier ein Teil eines ganzen Komplexes von Komponenten, die die fiktive Welt des Landmenschen und die Welt des Kindes als eine von merkmalfast betonten bedrohten, aber bleibenden Werten der Ursprünglichkeit und Natürlichkeit in eine unausgesprochene Opposition zur "merkmallosen" zeitgenössischen, alltäglichen Gesellschaft stellen. Ähnlich ist dies auch in der Sammlung "Selské písně", einer der bedeutendsten Schöpfungen Sládeks, in der der Autor mit individuelleren und künstlerisch eindringlicheren Mitteln als es der bloße Widerhall ist, die mythische (Jirát 1948) Gestalt des Bauern als Bewahrer der natürlichen menschlichen Tugenden und der nationalen Existenz verewigte. Auch hier kommt der Trochäus in einem für die vorhergehenden Sammlungen überaus ungewöhnlichen Maß zur Anwendung. In der früheren, in fünf Fußigem Jambus geschriebenen Dorfepik sind umgekehrt die Helden Sládeks aus dem einfachen Volk mit Hilfe des semantisch im Kontrast zur Dorfthematik stehenden Metrums gleichsam in eine Reihe mit Persönlichkeiten der humanistischen Tradition und der zeitgenössischen intellektuellen Blüte der Menschheit gestellt.



4. In den Systemen, in welchen jene Oppositionen auftreten, wie wir sie eben durchgenommen haben, sind in der Regel solche Einheiten (Kombinationen distinktiver Zeichen) von primärer Bedeutung und entscheidend für den gegebenen Bereich, die die am weitesten voneinander entfernten Kombinationen darstellen: für uns also entweder der vierfüßige<sup>3</sup> Trochäus und der fünffüßige Jambus oder der vierfüßige Jambus und der fünffüßige Trochäus. Theoretisch könnte die elementare semantische Spannung zwischen den Metren bei Sládek durch irgendein anderes dieser Paare repräsentiert werden. Daß in Wirklichkeit ganz eindeutig das erste von ihnen überwog, ist dadurch gegeben, daß beide Grundoppositionen, wie sie oben definiert wurden (Langvers / Kurzvers, Trochäus / Jambus), voneinander abhängig sind. Genauer gesagt: bei absoluter Unabhängigkeit des Bezeichnenden (Trochäus und Jambus als bloße Arten der rhythmischen Anordnung können beide genauso gut lang wie kurz sein) stehen einander die Bedeutungen der Merkmale Kürze und trochäische Charakter (d.h. zum Beispiel Lyrismus und Natürlichkeit, siehe oben) auf der einen und großer Umfang und jambischer Charakter (z.B. Pathos und Literarizität) auf der anderen Seite nahe.

So werden der fünffüßige Jambus und der vierfüßige Trochäus zu den häufigsten Metren in Sládeks Werk (siehe den Überblick in der angefügten Tabelle); gleichzeitig sind es Versmaße, die einander am wenigsten ähneln. (Aus praktischen Gründen zählen wir hier nicht die erwähnten "speziellen" Fälle der Kinder- und Wiederhallverse dazu.)

Vom zweiten, unterdrückten Paar einander entgegengesetzter Metren setzt sich bei Sládek nur der vierfüßige Jambus durch. Die Absenz des fünffüßigen Trochäus ist ein interessanter und in Hinblick auf seine Zeit charakteristischer Zug von Sládeks Metrik. Dieses Versmaß war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts charakteristisch für alle Versgenres, in denen Pathos, hoher Stil und patriotische Epik dominierten. Unter den bedeutenden direkten Vorgängern Sládeks verwendete schon Neruda den fünffüßigen Trochäus (v.a. in seiner trocken aggressiven und rationalistischen Jugendlyrik). Für ihn diente dieses Versmaß zur Gestaltung von Gesprächsversen mit unterdrückter Rhythmizität und repräsentierte eine prosaisierende Tendenz ähnlich wie seine auf der Straße aufgefangenen "ungewaschenen und unfrisierten" Wörter. Eine derartige Verwendung des fünffüßigen Trochäus bedeutete eher die grausame Verhöhnung der einst

berühmten metrischen Form, in der die Sonette erklangen, die Kollárs "Slávy dcera" feierten, als den Versuch, diese metrische Struktur zu erhalten. Das Scheitern des fünffüßigen Trochäus - wichtigstes Moment des oben behandelten Prozesses der Verschiebung vom Trochäus zum Jambus - hat aber noch einen anderen Grund als die Automatisierung eines mehr als ein halbes Jahrhundert lang universell verwendeten und daher vielleicht abgegriffenen Metrums. Im Lichte der semantischen Charakteristik des Langverses einerseits und des Trochäus andererseits, wie wir sie vorher versucht haben, bietet sich für diese Prozeß noch eine andere Interpretation an: Für das literarische Bewußtsein in der Atmosphäre der Lumír-Gruppe wurden Pathos und hoher Stil (also der Langvers) ohne gesteigerte künstlerische Kultiviertheit und ohne eine gewisse ideelle und darstellerische Komplexität (zeichenhaft verbunden mit dem Jambus) zu etwas Unerträglichem. Ein großes Thema mußte im Zusammenhang mit der Weltkultur, mit den humanitären Weltgedanken gesehen werden: seine Darstellung durch einheimische, naheliegende Versformen, die noch dazu Ausdruck der nationalen Abgeschlossenheit waren, mußte hölzern wirken.<sup>4</sup>

Der vorhergehende Versuch, eine wichtige Komponente des Rhythmusgefühls zu rekonstruieren, wird unserer Meinung nach durch die aussergewöhnlich bedeutende Stellung, die der fünffüßige Trochäus in der Epik Sv. Čecha (des vierten führenden Dichters aus Sládeks Zeit) einnahm, nicht in Zweifel gezogen, sondern im Gegenteil noch bestätigt. Das genannte Versmaß wird hier in den großen, die tschechische Geschichte behandelnden Epen verwendet, womit sich Čech an die Spitze der "nationalen" Dichterschule, die den "Kosmopolitismus" der Lumírgruppe programmatisch ablehnte, stellte. Unserer Ansicht nach ist hier der fünffüßige Trochäus ein Zeichen der Treue gegenüber der zutiefst tschechischen Tradition und gegenüber den - wie man das damals nannte - "einheimischen Stoffen", vor allem jedoch der Ausdruck eines engen Kontakts mit den Lyrikern der Wiedergeburt. Man kann die Verwendung dieses Versmaßes auch als metrisches Zitat werten, welches nur infolge der geringeren Exklusivität des gewählten Metrums weniger auffällig war als ein anderer Rückgriff Čechs auf die Metrik der Wiedergeburt, der explizit als Zitat präsentiert wurde, nämlich die Benützung des quantifizierenden Verses - im Epos "Jan Živša" - als Reminiszenz an Kollárs berühmten "Předzpěv" zu "Slávy dcera". Čech brachte es dabei durch eine Reihe stilistischer und auch rhythmischer Mittel fertig, seine Texte in fünffüßigem Trochä-

us seiner Zeit anzunähern und sie der durch das Metrum hervorgerufenen Trivialität zu entledigen.<sup>5</sup>

5. Bei diesem Stand der Dinge ist der fünf Fußige Jambus eigentlich der einzig wichtige Repräsentant der langen Versmaße in Sládeks Schaffen. Daher kommt auch seine Polyfunktionalität: er ist sowohl in der Epik als auch in Gedichten mit vaterländischem Pathos und in Reflexionen über erhabenste Themen anwendbar. Der gemeinsame Nenner dieser Verwendungen ist außer dem Übergewicht des Themas über die äußere Form auch der Reichtum, die Gegliedertheit und oft die Kompliziertheit des behandelten Lebensstoffes. Diese tritt vor allem in Sládeks frühen Sammlungen in den Vordergrund, in denen der fünf Fußige Jambus in reflektierenden Versen, die vom Bewußtsein der Kompliziertheit der inneren und äußeren Situation des Subjekts durchdrungen sind, vorkommt. Am Ende seines Schaffens werden im fünf Fußigen Jambus besonders das semantische Merkmal der Monumentalität, manchmal auch Züge des Didaktischen erkennbar.

Einen besonderen Hinweis verlangt die Verwendung des fünf Fußigen Jambus im Sonett. Er wird hier für Sládek geradezu eines der konstanten formalen Merkmale des Sonetts (ebenso wie die Anzahl und Anordnung der Verszeilen). Daher tritt er hier auch - und nur hier - trotz des Übergewichts der patriotischen Thematik in Verbindung mit den verschiedensten Stoffen und Haltungen (etwa in Genrebildern und halbepischen Situationen der Gegenwart u.ä.). In diese ungewöhnliche Konfrontation gelangt bei Sládek keineswegs nur ein bestimmtes Metrum, sondern die Form des Sonetts insgesamt mit all ihren Attributen. Ein solcher Gebrauch des Sonetts hatte seinerzeit einen mutigen, innovatorischen Charakter und sein semantischer Effekt ist jenem vergleichbar, den wir bei der Darstellung von Figuren aus ländlichem Milieu durch den umfangreichen, pathetischen Vers beobachten konnten: die Versetzung einfacher Menschen und Situationen, vor allem aus dem Dorf, in den am höchsten gewerteten Bereich des Weltgeschehens und der Weltkultur.

Die Einförmigkeit der Langverse, ihre Beschränkung auf ein einziges Versmaß halten wir nicht für eine bloße Folge des Untergangs des fünf Fußigen Trochäus; es sieht eher so aus, daß gerade die Tatsache, daß im Bereich des langen Verses allgemein ein minimales Bedürfnis nach weiterer Differenzierung besteht, zur Elimination des langen Trochäus aus dem Bestand der Metren beitrug. Eine Reihe von Dichtern kommt mit einem einzigen Langvers aus, in der Wiedergeburt

war es der fünffüßige Trochäus, zu Sládeks Zeiten der fünffüßige Jambus.

Dieses Desinteresse an einer Vielfalt der langen Metren können wir bei Sládek am sechsfüßigen Jambus gut verfolgen. Dieses Versmaß, das in der überwiegenden Zahl der Fälle genau nach der Norm des Alexandriners zäsuriert ist, wird in seinen einzelnen Anwendungen begreiflicherweise funktionell nicht besonders vom fünffüßigen Jambus unterschieden (es kommt im übrigen so selten vor, daß es kaum der Rede wert ist). Interessant ist, daß in vielen im fünffüßigen Jambus geschriebenen Texten hier und da zufällig, und ohne für die Konstituierung höherer Stropheneinheiten ausgenützt zu werden, ein Alexandriner eingestreut ist. (Mit derselben Erscheinung werden wir z. B. auch in Háleks Epik und Dramatik und schließlich in Sládeks Shakespeare-Übersetzungen konfrontiert.) Auch finden wir in Kompositionen mit einem Übergewicht an Alexandrinern zufällig eingesprengte fünffüßige Jamben, und manchmal läßt sich schwer entscheiden, welches der beiden Versmaße für den gegebenen Text das primäre ist. Sie stellen also beide - vom Standpunkt ihrer "Physiognomie" und der literarischen Tradition ausreichend unterschieden - für Sládek nicht zwei abgegrenzte metrische Formen dar. Für die vom Vers angebotene Unterscheidung existierte einfach keine funktionelle Verwendung.

Dem gegenüber ist eine deutlichere formale Differenzierung durch vom Gesichtspunkt des Metrums her eher marginale Züge gegeben - durch den Unterschied von strophischem und nichtstrophischem Vers (bedeutungsvoll nur beim fünffüßigen Jambus, alle übrigen metrischen Typen treten bei Sládek im Grunde nur in Strophenform auf), und im Rahmen des nichtstrophischen Verses durch den Unterschied von gereimtem und ungereimtem Vers. Der Blankvers ist wiederum eine Art des metrischen Zitats, mit dem Sládek auf seinen Dichterfreund J. Zeyer verweist, dem er sich auch in seiner Intonation auffällig anpaßt (siehe Červenka, im Druck). Der nichtstrophische Langvers als eine extreme Manifestation des Übergewichts des Themas über die "äußere Form" kommt in Sládeks Verserzählungen, in dichterischen Sendschreiben und pathetischen, rhetorischen Improvisationen vor. Mit kleinen Ausnahmen bleibt er auf seine erste Schaffensperiode beschränkt; in seinem späteren Schaffen kommen auch bei Sládek die Langverse ohne diese Unterscheidung aus.

6. Im Unterschied zur Monotonie der Langverse zielen die kurzen Metren auf maximale Vielfältigkeit. Mit dem vierfüßigen Trochäus konkurriert der genauso umfangreiche Jambus, die Verkürzung des Verses setzt sich bis zu dreifüßigen Versmaßen fort, und in einer Reihe von Büchern spielt die Kombination des drei- und vierfüßigen Verses eine wichtige Rolle. Weitere Nuancierung wird erreicht durch verschiedene Art der Strophenbildung, in der vielfach momentane Bedeutungseffekte realisiert werden, die aus unserer zusammenfassenden Perspektive leider nicht mehr verfolgt werden können. Darüber hinaus hat der strophische Aufbau auch auf die Dauer ausgenützte Effekte, er dient beispielsweise in Liedversen dazu, die Anspielung auf das Volks- oder Kunstlied zu unterscheiden. Wichtig für die Strophik ist auch der Unterschied von männlichen und weiblichen Versen (wobei der Jambus allgemein zu den ersteren bzw. zu einem Wechsel der beiden, der Trochäus zu weiblichen Klauseln neigt).

Die Bedeutungsunterschiede zwischen den Gliedern dieses umfangreichen Formenschatzes sind nicht allzu scharf und vor allem nicht konstant, weil die programmgemäße Füllung der einzelnen Formen sich den Bedürfnissen der jeweiligen Sammlungen anpaßt. Die Buntheit der lyrischen Metren ist primär nicht sosehr durch die Verschiedenheit der lyrischen Stile und Themen, sondern durch das allgemeine und allgegenwärtige Bedürfnis nach Differenzierung motiviert. Typisch für die damalige Zeit ist der Lyrikzyklus kleiner, intimer Gedichte, die häufig dasselbe Thema aus verschiedenen Aspekten und mit anderer Stimmungsfärbung aufgreifen: Diese Kompositionsform verlangt nachgerade den wechselnden Einsatz verschiedener Versmaße (oder die Variation des vorherrschenden durch ein anderes Versmaß). Aber auch solche äußerlich motivierten Alternierungen des Versmaßes sind semantisiert und führen konkrete Bedeutungsunterschiede in Zusammenhang mit der Tradition und der inneren Struktur eines jeden von ihnen in die Gedichte ein. Bei Sládek ist dies der Fall z.B. im Abschnitt "Písmě" der Sammlung "Sluncem a stínem" oder in der dem Tod seiner Mutter gewidmeten Passage der Sammlung "V zinním slunci". Wie wir in der Einleitung festgestellt haben, sind für die Semantik des Metrums nicht sosehr der thematische Gesamtcharakter des Zyklus ausschlaggebend als vielmehr die konstanten Bedeutungsmerkmale, die dem Metrum aus vorhergehenden Verwendungen anhaften und sich aus seiner Physiognomie ergeben. Diese Merkmale formen und modifizieren dann die Stil- und Bedeutungsebene der einzelnen Gedichte, das gemeinsa-

me Thema des Zyklus macht seine "Geschichte" durch, indem es verschiedene Bedeutungsmilieus durchläuft.

Der *vierfüßige Trochäus*, das extreme Oppositum des fünffüßigen Jambus und das bei Kurzversen am häufigsten vorkommende und daher auch semantisch am wenigsten spezialisierte Versmaß, ist auf Grund früher erwähnter Motivationen mit dem tschechischen und volkstümlichen Milieu und der Bedeutungsnuance der Schlichtheit, Klarheit und Eindeutigkeit verbunden. Wie wir schon in der Einleitung bemerkt haben, ist die Betonung der Rhythmizität, die auf seinem symmetrischen Aufbau und der scharfen Unterscheidung starker und schwacher Ikten basiert, für ihn charakteristisch. Diese Hervorhebung der Rhythmizität als einer rein lautlichen Expirationsqualität kann entweder als Nachdrücklichkeit, Definitivheit, Entschiedenheit wirken (am auffälligsten in den deklamatorischen Versen des patriotischen Appells und der kollektiven Konfession, wo auch die Bedeutungsabstufung der Volkstümlichkeit dazukommt) oder anderswo umgekehrt als Instrument der Erleichterung fungieren, die des öfteren in absichtlichem Zwiespalt zu den im Gedicht direkt zum Ausdruck gebrachten, bedrückenden Erlebnissen steht oder sich nur mit einem bestimmten Themenkomplex verbindet, der selbst im Gedicht eine Kontrastposition einnimmt (z.B. mit dem Motiv des Kindes in der Ballade). Die rhythmische Nachdrücklichkeit des kurzen Trochäus findet auch bei der Entfaltung oder nur leichten Andeutung onomatopoetischer Effekte ihre Verwendung, etwa dann, wenn in Übereinstimmung mit dem Thema durch den Versrhythmus ein Tanz, eine schnelle und periodische Bewegung überhaupt, das Verfließen der Zeit und die Unabwendbarkeit des Schicksals ausgedrückt werden. Eine konkretere Bedeutung erhält der vierfüßige Trochäus auch als Reminiszenz wirklich existierender oder fiktiver älterer Versformen - wie z.B. die pseudohistorische Ritter- oder Dorfballade oder sogar eine Art indianischer Chorgesang oder Gebet (signalisiert durch bizarr angehäufte männliche Klausein).<sup>6</sup>

In einer ganzen Reihe von Verwendungen kommt jedoch der vierfüßige Trochäus als semantisch undefinierter lyrischer Vers vor. Vor allem bedeutet seine Wahl an sich keine Entscheidung des Autors für den Gesprächs- oder Liedstil; die Merkmale Leichtigkeit und Schlichtheit sprechen für das Lied, die Nachdrücklichkeit und Definitivheit des Rhythmus nähern viele Gedichte in diesem Metrum jenem Genre an, das wir "Epigramm" genannt haben. Entscheidend ist der Kontext der anderen Stilmittel. In beiden Fällen aber bedeutet die Assoziation

des Trochäus mit der Bedeutung der Natürlichkeit und Volkstümlichkeit die Möglichkeit eines Kontakts mit folkloristischen Formen - dem Volkslied oder dem Sprichwort. Die rustikalen Assoziationen des vierfüßigen Trochäus sind in Sládeks bahnbrechenden "Trauerliedern", die volkstümliche Begräbnislieder oder Grabinschriften stilisieren, voll ausgenützt; der Trochäus arbeitet hier in eigentümlicher Strophenanordnung mit an der Bedeutungsabstufung eines durch sein ergebene und dennoch emotional erregtes Erleben des Todes monumentalisierten Primitivismus.

Die Position des vierfüßigen Trochäus wird auch dadurch charakterisiert, daß man die Veränderungen in der Häufigkeit seines Auftretens registriert. In jenen Sammlungen, die am stärksten durch die Charakteristika des Lumírkreises geprägt sind, verliert er an Bedeutung; diese nimmt jedoch in der zweiten Schaffensperiode Sládeks wieder zu, in der eine verstärkte Orientierung auf die Volkstümlichkeit, Vereinfachung und eine Tendenz zur lapidaren Bilanz der Lebenserfahrung feststellbar ist. In den Sammlungen der Spätzeit "V zinním slunci", "Za soumraku", "Léthé" muß man für die Verwendung dieses Versmaßes keine individuelle Motivation suchen: es ist mit der Intention dieser Sammlungen als Ganzes verbunden, sein häufiges Vorkommen arbeitet mit an der Erzeugung ihrer einheitlichen Atmosphäre.

Wie aus den Überlegungen in den Kapiteln 3 und 4 hervorgeht, gehört der *vierfüßige Jambus* nicht zu jenen Metren, welche die grundlegende Bedeutungsopposition im Werk Sládeks schaffen, er steht zwischen dem vierfüßigen Trochäus und dem fünffüßigen Jambus: mit jedem von beiden hat er ein Merkmal gemeinsam und unterscheidet sich von ihnen durch eines. Trotzdem läßt er sich nicht mit dem fünffüßigen Trochäus vergleichen und bleibt (gemessen an den erwähnten Hauptoppositionen) das dritthäufigste Versmaß. In der Atmosphäre einer Favorisierung des Jambus als zentrale literarische und gesamteuropäische Versform und unter Einwirkung der durch den Májkkreis vermittelten Máchatradition stabilisierte sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Position für einen Verstyp, der dem Ausdruck der Subjektivität in ihrer Einzigartigkeit dient (ohne das Bestreben, mit irgendwelchen verallgemeinerten Erlebnistypen zu verfließen) und dies auf der Basis einer gesteigerten Künstlichkeit und sprachlichen Kreativität des Dichters. Der vierfüßige Jambus als kurzes, d.h. dem emotionalen Lyrismus nahestehendes und gleichzeitig jambisches, also

technisch anspruchsvolles Versmaß wurde dieser Aufgabe perfekt gerecht.<sup>7</sup> Das Übergewicht oder sogar die Ausschließlichkeit des männlichen Versschlusses, die als romantisches Erbe fortwirkte, verleiht diesem Vers den dynamisch aufsteigenden Charakter, während der durch Auftakte realisierte Versanfang, von dem hier schon die Rede war, mittels der gesteigerten Textkohärenz den präzisen Ausdruck von Beziehungen bzw. allgemein der Rationalität unterstützte. So sind die in vierfüßigen Jamben rhythmisierten Texte in den typischen Fällen zwischen lyrischer Konfession und Reflexion angesiedelt. Weniger häufig stehen sie dem Liedgenre nahe, und dann ganz sicher nicht dem folkloristischen (sie erinnern entweder an das städtische Kunstlied oder dienen mit Hilfe einer pathetischeren, deklamatorischen Stilisierung zur Realisierung von Kollektivgesängen oder Hymnen verschiedener nationaler Bewegungen). Die Sprachform, die hauptsächlich die Grundlage der Stilisierung bei den kurzen Jamben bildet, ist der Gesprächsstil der in einem engen Kommunikationskreis oder im Selbstgespräch geäußerten spontanen Rede. Wenn die Intensität der künstlerischen Stilisierung geschwächt wird, sinken auch tatsächlich einige in vierfüßigem Jambus geschriebene Gedichte auf das Niveau der Redegestik leichten Plauderns ab. Die umgekehrte Richtung, eine intensive Stilisierung, führt den vierfüßigen Jambus nur selten zur Verkürzung bzw. zum "Epigramm". Typischer sind gemäßigte, mit künstlerischem Takt verhaltene Andeutungen rhetorischer Mittel, wie es die rhetorische Frage oder die Apostrophe sind. Stärker als in anderen Kurzversen kommen hier die Metapher und bunte Naturdarstellungen zur Geltung. Man kann allerdings keine innere Beziehung dieser Stilzüge und des Metrums des vierfüßigen Jambus konstruieren oder sich gar vormachen, daß sie nicht in Verbindung mit einem anderen Metrum auftreten können. Wir sprechen hier von der Koexistenz von Stilzügen und Metrum in typischen Anwendungen; diese Koexistenz ist für uns nicht die Äußerung einer strukturellen Notwendigkeit, sondern die Folge einer freien Verbindung von Komponenten, von denen jede auf einen gemeinsamen Kern verweist, zum künstlerisch anspruchsvollen Selbstausdruck der Subjektivität.

In Übereinstimmung damit erreichte die Anzahl der in vierfüßigen Jambus verfaßten Gedichte in der Entwicklung des Schaffens von Sládek zwei ausdrucksvolle Höhepunkte: Auf der einen Seite in seinem Erstling "Básně" mit zahlreichen lyrischen Meditationen im Naturmilieu, auf der anderen Seite in der Sammlung "V zinním slunci",



mit der der Autor nach zehn Jahren objektiver Poesie und "Maskendichtung" zu persönlich motivierter Lyrik zurückkehrte. Nach dem ersten Höhepunkt wird der vierfüßige Jambus durch den ihm formal nahestehenden Daktylotrochäus verdrängt, wobei sich das lyrische Subjekt in seinen Reflexionen mit lumírhaftem Pathos ausdrückt und dafür häufig den fünffüßigen Jambus verwendet. Nach dem erwähnten zweiten Höhepunkt bleibt der vierfüßige Jambus in Sládeks Schaffen bis an sein Ende erhalten, v.a. in jenen Versen, die sich durch unmittelbare emotionale Intensität der vorherrschenden Tendenz zum komprimierten "Epigramm" entziehen. Er scheint auch in einer neuen Sammlung objektiver "Maskendichtung" auf, in den "Nové selské písně", wo er in bisweilen abgesunkener Form als Gesprächsvers fungiert, und dies auch in den Texten für Lieder, die für große Gesangsgruppen bestimmt sind.

7. Vom vierfüßigen Trochäus und Jambus sind noch "kürzere", d. h. dreifüßige Varianten abgeleitet. Man könnte den Einwand erheben, daß diese Gliederung des Materials nicht die einzig mögliche ist, ja daß sie das Material einem größeren Zwang ausliefert als die naheliegende dreistufige Skala - "langer" Vers (fünffüßiger Jambus), "mittlerer" (vierfüßige Versmaße) und "kurzer" Vers (dreifüßige Versmaße). Warum also ziehen wir es vor, dreifüßige Verse lieber als "superkurze" aufzufassen? Vor allem doch wegen ihrer vielseitigen Nähe zu den entsprechenden vierfüßigen Versen. Diese beiden Metren werden bei Sládek (und durchaus nicht nur bei ihm) für gewöhnlich kombiniert. Auch aus funktionaler Sicht gibt es zwischen drei- und vierfüßigen Versmaßen keinen grundlegenden Unterschied in ihrer Verwendung: In den dreifüßigen Versen kristallisiert sich eher eine der Funktionen der längeren Versmaße heraus. Schließlich treten der dreifüßige Jambus und Trochäus als selbständige Metren erst in dem Moment bedeutsamer auf (Sammlung "Selské písně"), als sich bei Sládek maximale Verkürzung und ein lapidarer, aphoristischer Ausdruck durchzusetzen beginnen. Diese Verstypen entstehen also bzw. verselbständigen sich als Folge einer Kürzung von bisher verwendeten umfangreicheren Versarten.<sup>8</sup> Das aphoristische "Epigramm", auf das wir hier neuerlich hinweisen, entwickelt sich aus der Gesprächslyrik, v.a. aus dem Lied. Den Höhepunkt dieses Prozesses finden wir in der Sammlung "Za soumraku", die ganz unter der Faszination durch das zentrale Thema der Lebensbilanz und der Todeserwartung steht. Erhabenerer, umfangreichere Reflexionen werden hier durch längere jambische Versmaße rhythmisi-

siert, sonst aber finden wir schon fast ausschließlich lakonische "Epigramme" in dreifüßigen Versmaßen vor, desgleichen im vierfüßigen Trochäus, der sich durch seine rhythmische Expressivität mit dem Schicksalsthema verbindet und durch die Eliminierung konnektiver Wörter den Stil der Epigramme, die die einzelnen Resultate der Lebensbilanz nebeneinandersetzen, unterstreicht. (Wir wollen hinzufügen, daß kaum etwas die Semantik des vierfüßigen Jambus so gut illustriert wie seine mangelnde Eignung zur Realisierung des Stiltyps "Epigramm").

Uns bleiben noch die *aus zwei Versmaßen zusammengesetzten Formen* zur Untersuchung. Von wesentlicher Bedeutung sind hier nur die Kombinationen aus drei- und vierfüßigem Jambus und drei- und vierfüßigem Trochäus. Es ist interessant, daß die Kombination von Jambus und Trochäus im metrischen Vers bis in die moderne Zeit praktisch ausgeschlossen blieb. Die erwähnten Kombinationen entstanden bei Sládek nicht aus einem aktuellen Kombinationsakt, sie standen ihm aus früherer Zeit zur Verfügung; dies gilt v.a. für die Vierzeiler, in denen regelmäßig vierfüßige (ungerade) und dreifüßige (gerade) Verse einander abwechseln. Wenn etwa im Abschnitt "Písň" der Sammlung "Sluncem a stínem" die erwähnte jambische Strophe dominiert, bedeutet dies (wenn es sich nicht gerade um ein metrisches Zitat handelt) einen direkten Eintritt in die Welt der intimen Lyrik der Májgruppe, besonders aber in die der damals ungeheuer populären "Večerní písň" von V.Hálek. Die hybriden trochäischen und jambischen Strophen gelten bei Sládek im Geiste dieser Tradition als legitime Form der Liedlyrik. Das wird auch deutlich in der Betonung des Strophenbaus, da bei metrisch ungleichen Versen die rhythmische Geschlossenheit erst im Rahmen der Strophe erreicht wird; in dieselbe Richtung wirkt auch der unterbrochene Reim (abcb). Ganz im Einklang damit, was wir über diese Versmaße bereits wissen, verweist auch hier der Jambus eher in den Bereich des Kunstliedes (bzw. "literarischen" Liedes), der Romanze, des Chansons, des zeitgenössischen patriotischen Gesangs, während der Trochäus umgekehrt auf das folkloristische Lied anspielt. In diesem ist der Trochäus stark ausgeprägt und kommt in dieser spezifischen Form besonders im Band "Selské písň" vor. Dort verliert die jambische Kombination (ausgenommen den Trauerchor "Píseň vystěhovalců" und die Stilisierung des Kirchenliedes) bezeichnenderweise ihren Liedcharakter: Die liedhaft bearbeitete ländliche Thematik verlangt nach der Ähnlichkeit mit dem traditionellen Volkslied

und daher nach dem Trochäus. Die jambischen Kombinationen in den angeführten Sammlungen nützen andere Seiten der ungleichfüßigen Strophe aus, ihre Pointiertheit, die semantische Zuspitzung in Kurzversen. Es entstehen Gedichte ohne Liedcharakter, die scharf eine abgegrenzte Haltung herausarbeiten. Einzig in den späteren "Nové selské písně", in denen noch Kombinationen von Versen in größerer Menge vorkommen, die eine unterschiedliche Anzahl von Versfüßen aufweisen, überwiegt - unter dem Einfluß der alles umfassenden Tendenz zu den lakonischen "Epigrammen" diese nicht-liedhafte Stilisierung auch bei den kombinierten trochäischen Strophen. - Zu Beginn von Sládeks Schaffen dagegen hatte die vier- und dreifüßige Verse umfassende Strophe (in den Intentionen des Musters der "Večerní písně") die Funktion, den Stoff des Lebens leichter und in rhythmisierter Form darzustellen. Im Unterschied zu Hálek kombiniert der junge Sládek (ähnlich wie Vrchlický in seinem Erstling "Z hlubin") diese beliebte Liedstrophe mit einem schmerzlichen und bedrückenden Lebensinhalt.

8. Damit endet die Diskussion der wichtigsten Versmaße von Sládeks dichterischem Werk. Das Fehlen des Isomorphismus von Inhalts- und Ausdrucksebene wird zwar nach diesem Überblick deutlich, trotzdem jedoch darf man die Tendenz nicht übergehen, daß in gewissen Fällen das metrisch Bezeichnende danach strebt, sich vorwiegend mit einem bestimmten Bezeichneten zu verbinden. Dieses Bezeichnete haben wir vor allem im Bereich der Stilistik gesucht. Die Bedeutungen dieser metrischen Zeichen treten mit anders präsentierten Komponenten des Bedeutungsaufbaus des Gedichts in Beziehungen der Parallelität oder des Kontrasts.

Vielleicht haben wir nun das Recht, als Abschluß trotzdem eine Art Schema vorzulegen, welches aber nicht für ein - nicht einmal simplifiziertes - Bild der tatsächlich vor sich gehenden semantischen Aktivität der metrischen Formen gehalten werden darf, sondern nur als die Veranschaulichung dafür, wie diese Aktivität im Idealfall aussehen würde, wenn sich das reale dichterische Werk bereitwilliger den einfachen Gesetzmäßigkeiten unterwerfen würde, die von den Theoretikern ausgedacht werden, um ihre Vielgestaltigkeit zu beherrschen. Einfacher ausgedrückt, es handelt sich hier nur um ein Schema allgemeiner Tendenzen, die in konkreten Fällen des öfteren durch die Wirkung anderer Faktoren überdeckt werden.

In das schon bekannte Diagramm der Gliederung von Sládeks Poe-

sie setzen wir also jene Ziffern ein, die die Anzahl der Versfüße im Vers angeben:

	Deklamation		Lied	"Epigramm"
Pathos		emotio- nale Kon- fession		
Erzählung			Gesprächsstil	
5		4	4+3	3

Der Unterschied zwischen Trochäus und Jambus nach dem bekannten Schlüssel heimisch / fremd, subjektiv / objektiv etc. ist auf jede dieser Kolonnen - bis auf jene ganz links - anzuwenden.



## ÜBERSICHT ÜBER DAS VORKOMMEN DER METREN IN DEN EINZELNEN GEDICHTEBÄNDEN J.V.SLÁDEKS

	B	JM	SS	NPR	ZŽ	SaS	SP	ČP	vzS	PS	zaS	NSP	L	
J1									(1)					(1)
J2		(2)	(1)					(2)	(2)	(1)		1	1	2 (8)
J3	4	1			3	3	6	3	5	2	10	3	2	42
J3komb			(2)		(1)			2(1)		1				3 (4)
J3+J4	5	2	2		8	17	9	3	7		5	2		60
J4	14	7	3		4	5		1	16		7	7	8	72
J4komb		2	1		2			(1)	3		1	1		10 (1)
J5unstr.	6	3	10		4				4					27
J5 stroph.	13	12	11	49	15	26	15	3	27		19	1	14	205
J5komb		1	(1)		(2)			1						2 (3)
J6		1			3	1			2		2		1	10
freier J	2	7							3		1			13
freier T			1					1						2
T2		(1)			(2)		(1)		(1)			(2)		(7)
T3	2	1			1	2	9	1	2	1	7	8	2	36
T3komb							1					1		2
T3+T4	6	2			1	10	7	3	2	2	4	5	1	43
T4	10	12	3		4	10	9	7	19	5	21	9	18	127
T4komb		1			4			1				1		7
T5	1				(1)			1	2		3		1	8
T6	1	1			2			1			1			6
T8						1								1
D2	1	2	1(1)		1	1			2		3	2	1	14
D4,3,4+3	1	1	1			1		2			(1)			6 (1)
DT3		3	3		5(1)				8		1	2	4	26 (1)
DT3,4		1	2						3		2			6
DT4	1	2	2		1(1)	4	1	1			4	1	1	18 (1)
freier DT		1			1									2
	67	62	41	49	59	81	57	30	106	11	91	44	54	752

(J = Jambus; J1 etc. = einfüßiger etc. Jambus; Jkomb = kombinierter Jambus; Junstr. = unstrophischer Jambus; Jstroph = strophischer Jambus; T = Trochäus; D = Daktylus; DT = Daktylotrochäus)

An der Spitze der Kolonnen stehen jeweils die Abkürzungen der Titel der einzelnen Gedichtsammlungen: B = "Básně" (1875), JM = "Jiskry na moři" (1880), SS = "Světlou stopou" (1881), NPR = "Na prahu ráje" (1883), ZŽ = "Ze života" (1884), SaS = "Sluncem a stínem" (1887), SP = "Selské písně a České znělky" (1889), ČP = "České písně" (1892), vZS = "V zinním slunci" (1897), PS = "Písně smuteční" (1901), zaS = "Za soumraku" (1907), NSP = "Nové selské písně" (1909), L = "Léthé a jiné básně" (1909).

Es werden keine Angaben gemacht zur "Widerhall"-Poesie und Kinderlyrik (einschließlich des Abschnitts "V dětském koutku" im Gedichtband "Nové selské písně"). Die Zahlen in den Klammern vermerken das Vorkommen des entsprechenden Metrums in Kombination mit irgendeinem anderen bedeutenderen Metrum.

Die Zahlen bedeuten die Anzahl der Texte, in denen das entsprechende Metrum vorkommt, ohne Rücksicht auf den Umfang des Textes; als Text wird auch ein selbständiger, metrisch abweichender Abschnitt in einer polymetrischen Komposition gerechnet (z.B. ein Liedeseinbruch in einer Verserzählung).

## A n m e r k u n g e n

1. Diese beiden Stiltypen begründen in der tschechischen Lyrik eine Linie, die nach einer Periode des Vorherrschens der Intonation (neben den Lumirdichtern hielten auch die ersten modernistischen Autoren - die Vertreter des freien Verses in den Neunzigerjahren - an ihr fest) von A.Sova, K.Toman und nach dem Krieg von F.Halas u.a. weitergeführt wurde.
2. Dies führt sogar zu einer übermäßigen Konnektivität, die - in Verbindung mit einer niedrigen rhythmischen Effektivität des Auftakts - einigen Forschern unerträglich erschien (Zich 1928). Beim tschechischen Jambus war jedoch bald der freie Wechsel von Zeilen erlaubt, die entweder mit dem orthodoxen "Auftaktgebilde" x/xx... oder ihrem Substitut xxx, d.h. einem gewöhnlichen dreisilbigen Wort, beginnen. Diese Lösung, die sowohl im romantischen als auch im modernen Jambus akzeptiert wurde, ermöglicht es, den Konnektivitätsgrad des Textes unabhängig vom Metrum zu wählen, während er beim Trochäus durch die Anforderungen des Metrums eher beschränkt wird. Diese Freiheit bestand freilich nicht in der Zeit Sládeks, in der die Respektierung der Präsenz der Wortgrenze zwischen erster und zweiter Verssilbe eine metrische Norm darstellte (wobei am Versanfang auch ein einsilbiges akzentuiertes Wort stehen durfte).
3. Das Grundvermaß des Kurzverses ist vierfüßig; noch kürzere Metren sind - wie wir noch sehen werden - von den vierfüßigen abgeleitet.
4. Eine Versform hat einst - aus nicht unähnlichen Gründen - dasselbe Schicksal erlitten - und zwar der lange daktylische Vers der ersten Generation der Wiedergeburtsdichter, der durch die Kritik Palackýs und Šafaříks im Werk "Počátkové českého básnictví" diskriminiert wurde. Wenn wir schon den Daktylus erwähnt haben, wollen wir noch hinzufügen, daß er sich nur langsam in der tschechischen Lyrik wieder entwickeln konnte. Noch bei Sládek ist er nur relativ selten zu finden und dann fast ausschließlich in seiner sehr kurzen zweifüßigen Variante, häufiger nur in den daktylotrochäischen Metren, die von Form und Funktion her eine Variante des vierfüßigen Jambus sind.
5. Eine bedeutendere Rolle spielt der fünffüßige Trochäus später nur noch in einigen lyrisch-epischen Kompositionen V.Dyks, die in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts geschrieben wurden. Mit ihnen endet vorläufig die Geschichte des fünffüßigen Trochäus in der tschechischen Dichtung.
6. Sládek hat die Indianermotive auf seinen jugendlichen Streifzügen durch die Vereinigten Staaten unmittelbar kennengelernt; auch wenn es sich um ein anderes Metrum als den vierfüßigen Trochäus handelt, wollen wir an dieser Stelle an die rhythmische Anspielung auf die fiktive Form des Zauberspruchs und der Verwünschung (beides Bestandteile des Begräbnisrituals der Eingeborenen) erinnern. In der Kombination der dreifüßigen und vierfüßigen Trochäen spielen die monosyllabischen Reime die Hauptrolle (vgl. das Gedicht "Pomník Indiánův").
7. Dazu mußten natürlich gewisse technische Probleme bewältigt werden. Die erste tschechische Übersetzung des "Evgenij Onegin" ist



in fünffüßigen Jamben geschrieben; dies gilt auch für die Nachahmung dieses Werkes im Originalschaffen eines Angehörigen der Máj-Generation.

8. Beim sporadischen vorausgehenden Auftreten des dreifüßigen Jambus handelt es sich um eine Variante des Liedmetrums oder verschiedene spezielle Motivierungen; dazu gehört wohl auch der thematisch motivierte Hinweis auf den fiktiven Vers der "Kosaken-Dumy".

### L i t e r a t u r

- ČAPEK Jan B. 1932 "Forma a výraz v poezii J.V.Sláčka", in: *Časopis českého muzea* 106, 1932, S. 322-42.
- ČERVENKA Miroslav 1964 "K sémantice metrického systému májovců", in: *Teorie verše I*, 1966, Brno: Univerzita J.E. Purkyně
- ČERVENKA Miroslav im Druck: "Mukařovského 'fonická linie' a rozbor veršové intonace".
- JAKOBSON Roman 1938 "Toward a Description of Máchas Verse", in: *Selected Writings V*, 1979, The Hague: Mouton.
- JANKOVIČ Milan 1963 *Josef Václav Sládek*, Praha: Svobodné slovo.
- JANKOVIČ Milan 1972 "Básník účinné prostoty", in: J.V.SLÁDEK, *Sluncem a stínem a jiné básně*, Praha: Odeon.
- JIRÁT Vojtěch 1948 "Sládek", in: *Uprostřed století*, Praha: Petr.
- LEVÝ Jiří 1965 "W sprawie ścisłych metod analizy wiersza", in: *Paralipomena*, 1971, Brno: Univerzita J.E. Purkyně.
- LEVÝ Jiří 1966 "Sémantika verše", in: *Bude literární věda exaktní vědou?*, 1971, Praha: Čs. spisovatel.
- MAYENOWA Maria R. 1974 *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia Języka*, Wrocław: Ossolineum.
- MUKAŘOVSKÝ Jan 1934 "Obecné zásady a vývoj novočeského verše", in: *Kapitoly z české poetiky*, II, 2. Aufl. 1948, Praha: Svoboda.
- MUKAŘOVSKÝ Jan 1935 "Poznámky k sociologii básnického jazyka", *ibid.*, I, Teil.
- NERUDA Jan 1961 "Máj", in: *Literatura I*, 1957, Praha: SNKL.
- PETROVIĆ Svetozar 1966 "The Metametrical Function of Verse Forms", in: *Teorie verše II*, 1968, Brno: Univerzita J.E. Purkyně.
- TROST Pavel 1966 "Über die Eigenschaften langer Verse", *ibid.*
- TYNĀANOV Jurij 1924 *Problema stichotvornogo jazyka*, L.: Priboj.
- ZICH Otakar 1928 "Předrážka v českých verších", in: *Časopis pro moderní filologii*, 14, 97.



Miroslav TOUŠEK (Praha)

## TŘI KAPITOLY O ČESKÉM BAROKU.

### I. K JIRÁSKOVU POJETÍ ČESKÉHO BAROKA

*Dobrým přátelům Daně,  
Jaroslavě a Jaroslavovi*

Lze patrně, bez nebezpečí upřílišeného vyhocení, soudit, že každý text je v procesu jazykové komunikace vnímán pouze parciálně, omezeně, tj. že ve vědomí adresáta se plně uplatní jen část významů a jejich souvislostí, které autor projevu do textu vědomě zakódoval (úlohoupěče o kultivování procesu jazykové komunikace je tuto diferencí, toto rozpětí mezi významem vyslaným a významem přijatým co nejvíce zmenšit). A. Jirásek měl tu smůlu, že u něho byla tato diference, nebo možno snad říct disproporce, vždy velmi značná - proto považujeme úkol, který jsme si zde dali, totiž "přečíst" v Jiráskovi ty významy (a umělecké kvality), které dosud unikaly pozornosti, za velmi závažný a naléhavý. Může se přitom narazit i na skutečnosti prvořadě důležitosti. Jednu z těchto skutečností nacházíme např. v tom, jakým způsobem Jirásek viděl a hodnotil českou společnost a kulturu 17. a 18. století, tedy dobu "temna".

Česká věda a kultura 19. století vytvořila o tomto období v kolektivním národním povědomí obraz zcela negativní. Stav jazyka a slovesné kultury v době barokní prohlásila za zcela katastrofální (později se začala oceňovat alespoň úloha a hodnota folklorní slovesnosti, ale to zase především jako protipól prý zcela pokleské slovesné kultury umělé). Představu o době 17. a 18. století jakožto době nejen hlubokého úpadku, ale i zásadního přeryvu v kontinuitě české jazykové i literární kultury dovršila a upevnila především generace pozitivistů. Případy jako Balbín apod. se chápaly jako čestné, světlé výjimky, a kromě toho se zdůrazňovalo, že tito jednotlivci představovali pouze vyznění a doznění starší, předbělohorské tradice, aniž přitom měli bezprostřední podstatnější souvislost s děním v druhé polovině 18. století. A Jirásek se pak od 10. let našeho století začal pokládat přímo za ztělesnitele této koncepce, za autora, který ji umělecky ztvárnil a vnesl do nejširších kruhů svým románem *Temno*.

Když se pak od 30. let začal názor na dobu 17. a 18. století

proměňovat a prohlubovat a když se hledaly a nacházely mezi dobou barokní a národním obrozením hlubší souvislosti, pokládalo se za zcela samozřejmé, že tato nová koncepce je antijiráskovská, že zásadně koriguje jednostranný, ba zkreslující pohled právě Jiráskův; nikdo už nepokládal za potřebné Jiráska si z tohoto hlediska znovu přečíst a interpretovat. Přitom už sám obraz doby v Temnu je komplikovanější a plastičtější, než se traduje (zvláště v školním vyučování a popularizačních pracích); skládají ho jak rysy negativní (umělecky zobrazující historickou skutečnost podle našeho soudu v podstatě realisticky), tak rysy, které umožňovaly lidem té doby žít v jisté kulturní plnosti, v jisté kulturní tradici, z níž pak vycházel i další vývoj. Ještě víc však bylo Jiráskovo pojetí baroka, a především doby první půle 18. století, zkresleno tím, že se v úvahu nebraly jeho jiné práce, zejména povídka Sousedé, vzniklá už r. 1884. V té vytvořil Jirásek dávno před Kalistou, Vašicou aj. koncepci, která počítala s prvky kontinuity českého vývoje i v zmíněné době, která tedy vlastně celou koncepci baroka vypracovanou v 30. letech v jistém ohledu anticipovala. Rozhodující úlohu v tom mělo Jiráskovo pojetí osobnosti P. Bonaventury Pitra, který je v Sousedech jednou z hlavních postav.

K záměru zabývat se dobou kolem r. 1740 a speciálně osobností Pitrovou dostal Jirásek počátkem 80. let i dva podněty externí. Jeden z nich vyšel z díla jeho oblíbeného a ctěného univerzitního učitele V.V. Tomka, který r. 1881 uveřejnil monografii o Polici, v níž je obsažena řada informací o osobnosti Pitrově.<sup>1</sup> Druhým podnětem byla divadelní hra F.A. Šuberta Probuzenci (vydaná knižně v Praze r. 1882). Šubertovo drama je dedikováno "duchům našich prvních probuzenců"; obojí, titul hry i dedikace ukazuje, že autor zamýšlel uměleckou metodou analyzovat počátky národního obrození (neboli "probuzení", jak se celý tento proces v 19. století často nazýval) a určit jeho podstatu.

Děj dramatu se odehrává r. 1742, za vpádu bavorských a francouzských armád do Čech, kdy hrozilo rozpadnutí habsburského soustátí a kdy se v Čechách nakrátko ujmul vlády korunovaný český král Karel Albert z rodu Wittelsbachů.<sup>2</sup> "Probuzenci" jsou v této divadelní hře míněny především dvě postavy: hrabě Karel Dejm, který organizuje podporu české šlechty a lidu pro nového panovníka, protože v něm vidí záruku obnovení moci a slávy českého státu, a venkovský chasník, pytlák Tomeš Vítek, který je svým pánem, hrabětem Beauvalle-Lichtenberkem, příslušníkem pobělohorské šlechty, jmenován velitelem vojenské výpravy poddaných na pomoc novému panovníkovi. Hrabě Dejm je si vědom největší chyby, které se dopustila česká šlechta v l. 1618-20, když neusilovala zainteresovat na stavovském povstání poddaný lid, a nechce ji tentokrát opakovat. Slibuje

poddaným - a zřejmě zcela upřímně -, že vláda nového krále přinese zrušení nevolnictví a roboty. Vesnický lid, reprezentovaný Tomšem Vítkem a jevící se do té doby svému panstvu jako inertní, zbabělý, podlézavý, zotročilý, pod vlivem této perspektivy procitne k bouřlivé aktivitě, prokáže, že je s to pochopit historickou šanci i svou úlohu, a projeví obdivuhodnou schopnost iniciativy, aktivity a sebeobětavosti. Celá historická akce skončí katastrofou; zatčený Dejm je odváděn do rakouského vězení a Tomeš Vítek hyne rukou svého pána (který ho do protihabsburského boje sám dříve poslal). Oběť obou "probuzenců" není však marná: je to jeden z prvních popudů, z nichž nakonec vyšly tereziánské snahy o zrušení nevolnictví a jeho uskutečnění za Josefa II. Je pozoruhodné, že Šubert v této umělecké analýze prvního aktu "probuzení" v českých dějinách zcela pominul aspekt nacionální; oba probuzenci, Dejm i Tomeš Vítek, jsou hnáni do akce ideou české státnosti, u Tomše a jeho lidových spolubojovníků působí pak nejsilnější aspekt sociální. Právě to, že české probuzení mělo tak silnou složku jazykově národní, zůstalo v Šubertově hře (která ovšem měla především skrytý význam zcela aktuální) úplně pominuto. To zřejmě dalo Jiráskovi popud k tomu, aby se pokusil umělecky zobrazit tento faktor a především vysledovat jeho historické kořeny. Prostředkem k tomu se mu stala postava B. Pitra.

Abychom pochopili význam Jiráskova činu, je zapotřebí sledovat nejprve, jak probíhalo přehodnocení barokního období v české historiografii a v literární historii v našem století a jak se při tom vyvíjelo i poznání a hodnocení osobnosti B. Pitra.

Radikální přesun v názorech na dobu 17. a 18. století začal v naší vědě nenápadně; jeden z prvních podnětů k němu dal J. Hanuš svou studii Počátky kritického dějezpytu v Čechách (ČČH 1908 a 1909) a především pak svou velkou monografií Národní museum a naše obrození (Praha, I, 1921, II, 1923); v ní přesvědčivě ukázal, jak rané hnutí obrozenské vyrůstalo v mnohém ohledu organicky z kořenů a tradic doby starší-barokní; tím se i naznačovalo, že teze o obrození jakožto jednoznačné, absolutní negaci baroka skutečnost nepřípustným způsobem zjednodušuje a komolí. Hanušovy výklady by byly však patrně zůstaly uzavřeny v kruzích odborníků. Průbojnou popularitu jim opatřil J. Pekař; v recenzi Hanušovy monografie jeho názory pregnantně vyhrotil a formuloval je téměř jako kulturně politická hesla (s ostnem namířeným především proti Masarykově koncepci obrození jakožto pokračování v české tradici reformační); podle něho v obrození "vše (prolož. zde) vychází ze společnosti stvořené protireformací a navazuje na její práci a její českou filozofii"; josefinské osvícenství mělo pro české obrození podle Pekaře význam jako negativní stimulus.<sup>3</sup> Pekařova teze měla významné racionální jádro, byla však - jak to v podobných přípa-

dech bývá - v polemické útočnosti, mající zcela nové koncepci pomoci se prosadit, formulována přehnaně a upřílišně. Pekařovi následovníci bohužel dbali víc o toto přemrštění než o ono racionální jádro; ať absurdum to přivedl B. Chudoba,<sup>4</sup> který výklad o osvícenství v Čechách nazval dokonce V temnu doby josefinské, používaje tak dětinského stylového postupu myšlenkově sterilní publicistiky, který spočívá v tom, že postižený "nadávku" okamžitě vrátí svému urážceři (není to postup v politickém životě nijak ojedinělý, jak sami vidíme v současnosti, ale pro vědecké poznávání je to postup katastrofální). V reakci na to levicově a liberálně ladění odborníci zase přeháněli své podceňování baroka (týká se to např. K. Krofty);<sup>5</sup> marxistická historiografie dospívala až k absolutní negaci úlohy české barokní dějepisické produkce i umělecké literatury - a jako argumentu užívala leckdy právě i A. Jiráka,<sup>6</sup> např. podle A. Klímy "katolická literatura byla literaturou českého úpadku, ... znamená skutečné temno"; Klíma zkonstruoval dokonce velmi odvážnou a neprokazatelnou tezi, že rozvoj folklorní barokní literatury byl podnícen odporem k jezuitské literatuře, atd.

V průběhu tohoto sporu, trvajících už několik desetiletí a zdaleka ještě uspokojivě neukončeného, se do povědomí aspoň odborných kruhů vracel i B. Pitr; v 60. letech 19. století mu věnoval sice ještě Riegrův Slovník naučný rozsáhlé, faktograficky bohaté heslo z pera A. Rybičky;<sup>7</sup> podle něho si Pitr svým dílem "zasloužil předního místa mezi domácími učenými". J. Vlček v Dějinách české literatury však už neměl o Pitrovi ani slovo. Připomnělho až zase J. Hanuš v zmíněné už studii a monografii; čerpaje bohatě z Pitrovy korespondence s G. Dobnerem, konstruoval vzestupnou řadu české historiografie v postavách M. Ziegelbauer, B. Pitr, G. Dobner, která vyrůstající z tradic balbínovských vplývá podle něho přímo do počáteční fáze (učeného) obrození; celý onen citově vzrušený nacionalismus české historiografie až po Palackého je podle Hanuše osnován v poslední instanci patosem díla Balbínova.<sup>8</sup> Zásluhou Hanušovy studie se Pitrovi dostalo větší pozornosti v Jakubcově výkladu v kolektivní Literatuře české XIX. století;<sup>9</sup> Hanuš i Jakubec oceňovali především jeho zásluhu o první kroky kritických metod v českém dějepisectví, Jakubec navíc připomněl u Pitra rysy náboženské tolerančnosti, projevující se v jeho práci odborné. Toto hodnocení Pitra vědce i člověka se odtud ustálilo; až F. Kutnar zmírnil soud o Pitrově náboženské toleranci tím, že Pitr prý - jako už objektivní vědec - pojal husitské dokumenty do

své proponované edice, avšak že husitství i pro něho zůstávalo herezí.<sup>10</sup>

Pitr si připomínal pochopitelně spíše v dílech onoho směru, který usiloval rehabilitovat baroko a jeho význam pro obrození;<sup>11</sup> v jiných pracích se jen opakovaly zkondenzované soudy Jakubcovy.<sup>12</sup> Pouze sovětský Bohemista A.S. Myl'nikov, oceňující Pitra shodně s českou tradicí jako předchůdce G. Dobnera v kritickém dějepisu, zdůraznil v poslední době mimořádně vypjatě Pitrovu svobodomyšlnost projevenou zájmem o husitství; Pitřův ediční záměr týkající se husitských dokumentů prohlásil Myl'nikov za "tak odvážný, jak neuskutečnitelný"; vidí v něm projev opozice proti duchu náboženského fanatismu, představovaného jezuitu.<sup>13</sup> Jak je zřejmé, soudy o Pitrovi se od autora k autoru v detailech trochu pozměňují, v podstatě se však shodují; a co je nejdůležitější: materiálově všechny vycházejí z Hanuše - po něm Pitra už zřejmě nikdo nečetl. Proto jsou tyto soudy vesměs dost povrchní, a některých podstatných rysů Pitrovy osobnosti se nedotýkají vůbec. Především nebyla položena otázka, kam vlastně Pitr patří - je to člověk ještě barokní, nebo už osvícenec?<sup>14</sup> V souhrnných pracích historických a literárněhistorických se zcela bez pochyb řadí už do období "nového", osvícenského, ale tam se dostává zase v první řadě jen jako "předchůdce" (Dobnerův), nikoli sám za sebe a o sobě. A. Novák ho (spolu s M. Ziegelbauerem a F. Pubičkou) umístil "na rozhraní historiografie protireformační a vědy osvícenské" - proti tomu Dobner je už Novákovi jednoznačně reprezentantem dějepisectví *osvícenského*.<sup>15</sup>

Je jasné, že Pitr stál na přelomu dvou duchovních epoch, jde však o to, která z nich svými příznačnými rysy v jeho myšlení, citění i díle dominovala. Za "osvícenské" se v něm pokládá především to, že přistupoval k zkoumání minulosti kriticky - ale přitom se uznává, že tento metodický rys jeho práce byl inspirován především vědeckou školou francouzských benediktinů v čele s J. Mabillonem, působící ještě v 17. století (F. Kutnar připomíná i vliv L. Muratoriho, jednoho z reformních katolíků) - i tento rys tkví tedy silně v proudech, které probíhaly uvnitř barokní řádové historiografie. A stačí se podívat na tituly Pitrových prací, v nichž se zračí i tematika, i přístup k ní, abychom viděli, že oč byl Pitr blíže k Balbínovi a celému baroku, o to byl vzdálenější Dobnerovi (jen 11 let mladšímu), o Dobrovském aj. nemluvě; vedle prací týkajících se historických pramenů (Kosmase, pražského kanovníka Františka, Dalimila, Beneše z Ho-

řovic, P. Žídka, Balbínovy Bohemia docta - což je zvláště příznačné, atd.) se u něho jeví silně především zájem o historii řádovou, jak ukazuje jeho rukopisný Monasticon Moraviae, jeho záměr vydat benediktýnský diplomatář česko-moravský, a především jeho práce publikované: v Benátkách r. 1751 Pietas Benedictina, v Brně r. 1760 Řehole aneb Zákon sv. Otce Benedikta opata, tamtéž r. 1762 Thesaurus absconditus in agro Břevnoviensí (obsahující životopis sv. Vintíře, benediktýnského světce, pohřbeného v břevnovském klášteře a oslavovaného tam v kostele sv. Markéty malířsky P. Brandlem, v českých dějinách však známého především v úloze císařského vyzvědače proti Břetislavu I. - oslava právě tohoto světce ukazuje, jak byl Pitřův nacionalismus ještě plně barokně řádový); nejpriznačnější však je raná práce Pitrova, publikovaná r. 1748 v Brně: Hlas na výsosti, naříkání a pláč Ráchel. Ostatně to, že z jeho čtyř publikovaných prací jsou dvě české a žádná německá, je něco, co ho spojuje s mladším barokem a výrazně odděluje od prvních učených kněžských osvícenců.

Když se nedávno nad dílem a osobností Pitrovou in margine svých úvah o českém osvícenství zamýšlel B. Slavík, zazdalo se mu, že je ukázkou životního paradoxu, "základnosti vydavatelských poměrů", že Pitř mohl publikovat asketický Hlas na výsosti, spisky o zbožnosti benediktýnů a životopis sv. Vintíře, nikoli však svá velká díla historiografická.<sup>16</sup> Myslíme, že jde o nedorozumění a neporozumění; Slavíkovo hodnocení této skutečnosti mlčky předpokládá, že uvedená díla publikovaná jsou z hlediska celku Pitrovy tvorby něčím okrajovým, neplnohodnotným, snad jen dokonce projevem formální snahy vyhovět požadavkům, které na Pitra kladla doba a jeho vysoký církevní úřad, že šlo o pouhý manévr, jak si publikační konformní činností opatřit záštitu pro úkol hlavní, tj. pro práci v historiografii. Ale už to, že si Pitř, člověk značných možností - alespoň nesporně větších, než měli jiní řádoví vědci jeho doby u nás, jako Dobner apod. - a zároveň člověk silné, někdy až bezohledné vůle,<sup>17</sup> dovedl zajistit právě publikací svých děl příznakově barokních, ukazuje, že je stavěl na hodnotové stupnici přinejmenším na stejnou výši jako svá díla historiografická. Paradox, který konstatoval Slavík, je tedy jen naše fikce lidí, vidících svět v jiných hodnotových souřadnicích. Pro Slavíka a mnohého dnešního současníka je kritická historiografie něco apriori hodnotného, zatímco spisky barokní zbožnosti něco málo pochopitelného, alespoň se zdánlivě obě tvůrčí aktivity dají z hlediska dnešního obtižně spojit v jedné osobnosti. Tento názor plyne i z představy, že



Pitr je nutně jako kritický historik - na rozdíl od Balbína - už osvícenec v plném smyslu a významu slova (i když jinde si je Slavík vědom toho, že historické školy bollandistů a Mabillonových maurinů, z nichž Pitr vycházel, "jsou dozníváním baroka a v ničem neodpovídají duchu osvěcenské doby"; Slavíkova charakteristika M.A. Voigta jako ducha "barokně shromažďovacího" a "vlastenecky přecitlivělého" platí mutatis mutandis i pro Pitra.)<sup>18</sup>

Nechceme popřít v Pitrově osobnosti rysy a prvky už osvěcenské, ale trváme na tom, že netvoří podstatu, psychickou bázi jeho osobnosti. Zmíněný K. Uhl pro to uvedl jeden detail zcela výmluvný a přesvědčivý; Pitr opatřil pro rajhradský chrám ostatky dvou bezejmenných mučedníků z katakomb v Římě, které byly dodatečně pokřtěny jmény sv. Defendens (tj. "obrance") a sv. Felicissimus (Tj. "nejšťastnější"), dal je zasadit na voskové figury, uložit do skleněných rakví a vystavit na rajhradských oltářích - zde vidíme, jak kritický historik zcela mizí před horoucně exaltovaným zbožným uctívatelem posvátných materiálních objektů - představit si něco podobného nejen u Dobrovského, ale i u Dobnera nebo Voigta je absurdní. Dobner byl Pitrovi přítelem a ctitelem, viděl v něm "mesiáše" vlasteneckého dějepisu, ale to nic nemění na faktu, že mezi nimi v podstatě byla hranice dvou epoch.<sup>19</sup> Stejně tak ukazuje k mentalitě ryze barokní to, že Pitr skládal spisek o sv. Vintířovi se zcela konkrétním určením, tj. spolupatřit podklady ke kanonizačnímu řízení.<sup>20</sup>

Doklady o Pitrově katolicky barokní mentalitě a aktivitě lze rozhojňovat dále; uvedeme aspoň nejpříznačnější: Pitr byl zřejmě vášnivým ctitelem barokního divadla; pěstoval, a snad i přímo zavedl v Polici divadelní představení Kristova umučení konaná v kostele i na volném prostranství, při nichž se dokonce mrskači-flagelanti kajícíně bičovali; jen odpor jiných kněží mu zabránil realizovat plán představení o Abrahamovi a Izákovi.<sup>21</sup>

Je příznačné, že Pitrovy české spisy na základě svých - v podstatě zcela mechanicky chronologických a obecně tematických kritérií - nejpřílehavěji klasifikoval a zařadil J. Jungmann v Historii literatury české (2. vyd., s. 281 a 322). Pitrova Řeholi aneb Zákon svatého otce Benedikta opata zařadil do oddělení Historie řádů duchovních; je to oddíl, který příznačně zahajuje Slavnost prvního století tovaryšstva Ježíšova z r. 1640 od Jiřího Plachého Fera a který obsahuje mj. spis o povinnosti bratří řeholních M. Lencicia, přeložený barokním jazykovědcem Jiřím Konstancem (z r. 1669); Pitřův spis tento oddíl uzavírá - následuje za ním už jen český text buly papěže Klementa IV. o zru-

šení jezuitského řádu. Druhý spis, tj. Hlas na výsosti, je u Jungmanna umístěn v oddílu Bohosloví, a to v pododdílu "Svaté obrazy, ostatky, zázraky". (Je pravděpodobné, že Jungmannovi se zde přihodilo malé nedopatření; Pitřův spis by patrně spíše náležel do předchozího oddílu nazvaného "Bratrstva a jich pobožnosti", tj. do oddílu, který v následujícím, VI. oddílu Jungmannovy Historie, věnovanému obrozeneckému období 1774-1846, už vůbec chybí). Výmluvně opět je, v jaké společnosti se zde Pitřův Hlas ocitl. Zařazením do toho oddílu byl Pitřův spis uveden ve vztah opět s dílem Jiřího Fera Plachého (např. s jeho Trůnem milosti mariánské a Poutí nejsvětější Panny Marie k boží krvi v Neukirchu v Bavořích) a s reprezentativním dílem mladší české barokní prózy, s Obrovištěm mariánského atlanta A. Frozína z r. 1704. I v užším tematickém ohledu ukazuje Pitřův Hlas na výsosti zcela jednoznačně do doby barokní; jeho dílo má podtitul "Kniha bratrská bratrstva bolestné matky Panny Marie na výsosti hory Kalvarské stojící u benediktýnův v Polici r. 1592 začatého". Mariánská tematika spojuje tento spis nejen se zmíněným Frozínovým Obrovištěm, ale i s řadou dalších mariánských spisů, které Jungmann do tohoto pododdílu zařadil, především pak se spisy zabývajícími se mariánským kultem staroboleslavským; toto téma je dominantním tématem české barokní prózy vůbec, a to v takové síle, že se stalo dokonce organizujícím kompozičním elementem nejvýznamnějšího díla česky psané barokní dějepisné prózy, totiž 2. dílu Poselkyně starých příběhův českých J. Beckovského.<sup>22</sup>

Beckovského dílo se totiž tematicky pohybuje kupředu ve třech rovinách: v rovině "velké" historie, kterou obklopuje z jedné strany pásmo všedního života, představeného ve své podobě senzační, ukazující tragickou bezsmyslnost života bezejmenného malého človíčka - v příbězích typu "Voják svou těhotnou ženu pobodal", "Manžel manželku mordýřům prodal", "Židovka dítě slonu podobné porodila"<sup>23</sup> - a z druhé strany pásmo nadzemské, posvátné - to je představováno osudy předmětů sakrálního kultu, např. krví se potícím obrazem Kristovým v Chrudimí<sup>24</sup> nebo kultovními předměty mariánskými<sup>25</sup> a především obrazem staroboleslavským; jen tato poslední rovina má přítom u Beckovského skutečný smysl, transcendentální i pozemsky politický, obraz Panny Marie Staroboleslavské se v jeho díle pohybuje po střední Evropě téměř jako živá bytost, jedná, zasahuje do dějů, projevuje svou vůli, osmysluje státní existenci Čechů a činí z nich národ žijící v sakrálním dotyku s transcendentem - to bylo důležité pro rehabilitaci pobělohorských Čechů v očích katolického světa i sebe samých,<sup>26</sup> (je však významné, že Beckovský v kronice zcela pomíjí kult P. Marie Vítězné a P. Marie Bělohorské). Staroboleslavský obraz Panny Marie měl v barokní době navíc ještě znakovou platnost starobylostí a kontinuity české historie, a zároveň platnost symbolu slovanskosti českého kře-

šťanství: věřilo se, že obraz byl původně ulit z kovové  
modly Krasíny samou svatou Ludmilou a že ji k tomu přivedli  
sv. Crha, tj. Konstantin-Cyril.<sup>27</sup>

Avšak nejen mariánskou tematikou je Pitřův spis spojen s lite-  
raturou *barokní* pozdější spisy jako J. B. Lokatellyho *Láska a Milost*  
Marie Panny Klatovské krví se potící k pánům obyvatelům klatovským,  
Praha 1786, nebo dokonce J. Horčiceho *Historické popsání obrazu a*  
*poutnického chrámu bl. Panny Marie v Staré Boleslavi*, Praha 1837,  
jsou žánrově, slohově i tematicky už jen ojedinělé pozdní anachronis-  
my, ocítající se proto téměř už za hranicemi vlastního písemnictví),  
nýbrž i svou funkcí upevňovat instituci náboženských laických bratr-  
stev, jedné z důležitých forem barokního katolicismu;<sup>28</sup> tím obojím  
je jeho dílo vázáno do žánru v barokní próze zcela vyhraněného a  
hojně zastoupeného (např. 8 let po Pitrovi vyšel v Brně *Kež hořící*  
*nezhohelý*, tj. krátký výtah podivného nalezení a v ohni zachování o-  
brazu Panny a Matky boží na Vranově, obsahující i regule příslušného  
mariánského bratrstva); barokní bratrstva byla zřizována a podporová-  
na a příslušníky panujícího rodu, a tím se jejich pozice a vliv posi-  
lovala (manželka Leopolda I. Eleonora rozená Gonzagová založila např.  
Bratrstvo otrokyň ctnosti, Bratrstvo povýšení s. Kříže apod.). Ducha  
zcela barokního, předosvícenského projevovala tato bratrstva mj. svým  
pěstováním pověry (tedy jednoho z pozdějších hlavních objektů osvícen-  
ských útoků - dva roky před Pitrovým Hlasem vyšlo v Praze *Lékařství*  
*duchovní proti bolesti zubův noví vynalezené, neb Krátká zpráva, re-*  
*gule, odpustky veleslavného bratrstva svatoapolského ke cti sv. Apo-*  
*lonie, atd.*). Jasně barokní povahu Pitrova spisku ukazuje i to, že se  
pohybuje žánrově i tematicky v blízkosti spisů Martina Kochema (r.  
1693 a 1698 vyšel český překlad jeho *Knížky odpustkův*, r. 1698, 1729  
a 1759 jeho *Veliký život Pána a Spasitele našeho Krista Ježíše*. Právě  
tento kapucínský spisovatel byl pro české osvícence symbolem barokních  
"marných žvatlanin" a "nesmyslných písanic" tj. žánru *Nebekličů a*  
*Štěpných zahrádek*).<sup>29</sup>

Baroknost Pitrova česky psaného díla ukazují ostatně nejen jeho  
vnější vztahy, ale i jeho *vnitřní* jazykové, slohové, motivické a žán-  
rové ustrojení (tomu bude věnována 2. část této studie).

Můžeme tedy tuto část výkladu uzavřít konstatováním, že v Pitro-  
vi - osobnosti žijící v době přechodné - dominovaly zcela jednoznačně  
rysy doby ještě staré, barokní.

Když se v 30. letech katolická věda snažila vrátit českému baroku, co mu patří, cítila pochopitelně v A. Jiráskovi, tvůrci představy "temna", málo náklonnosti; tak jí uniklo, že její ideu umělecky zobrazil a vyjádřil už téměř o půlstoletí dříve právě Jirásek, ovšem bez oné jednostrannosti, která byla pro akci rehabilitace českého baroka z 30. let příznačná. A v této souvislosti vytvořil Jirásek také nejhlubší charakteristiku Pitrovy osobnosti, kterou vůbec doposud máme.

Jirásek podal později v Temnu svou historickou koncepci, podle níž protireformace po Bílé hoře představovala národní katastrofu, a to nikoli proto, že to byla protireformace (že protireformace sama o sobě nemusela mít takové následky, ukázala např. v našem sousedství historická situace polská), nýbrž že byla provedena brutálně násilnými metodami, využivši české katastrofy státně politické. Tento fakt je ostatně neoddiskutovatelný, a všechny snahy katolicky orientované vědy ho zamaskovat nebo popřít, místo aby se s ním otevřeně vyrovnala, vedou jen k tomu, že kolektivní národní psychické trauma, deformující vztah k náboženské otázce vůbec, se dále prohlubuje.

To je jedna stránka věci. Už dříve, v zmíněných už Sousedech, ukázal Jirásek však druhou stránku, to, co barokní doba přesto dokázala vyvinout pozitivního, tvůrčího, a to v ideologii i v slovesné tvorbě. A to vše se mu zkoncentrovalo právě do osobnosti Pitrovy.

Jeho Pitr - tvořený pochopitelně za účasti umělecké fikce, ale přesto v celkovém vyznění souhlasící s reálným Pitrem historickým - je vysoký řádový hodnostář a diplomat; r. 1740, kdy se povídka odehrává, je to sice jen něco přes třicet let starý praeses laického Bratrstva bolestné Matky boží při polickém benediktýnském klášteře, ale jeho vystupování už dává tušit budoucího řádového magnáta, rajhradského probošta - jako takový není jen vysokým církevním hodnostářem, ale už i budoucím významným feudálem, reprezentantem řádové vrchnosti, vládnoucí svým četným poddaným. Je to u Jiráska člověk hluboce lidský, citově vroucí, laskavý, imponující svému okolí především svými hodnotami vnitřními, osobními, ale zároveň je to člověk, který dovede vládnout, uplatňovat svou vůli a postupovat s rozhodností. Je hluboce, upřímně a přesvědčeně věřící katolík; nemá v té věci u Jiráska nejmenší náznaky pochybností. V mládí prožil patrně osobní krizi - snad plynoucí z požadavků, které klade kněžský celibát (proto zřejmě on jediný umí "čarovně" uklidnit svého mladého řádového spolubratra, který po erotické katastrofě podlehl psychické chorobě; a

proto zřejmě umí pochopit i mladého seminaristu, který se vzdá z lásky k dívce studia, a umí toto pochopení přenést i na mladíkovu zprvu zdrcenou matku), ale v době povídky je už zcela vyrovnaná a důstojně klidná.

Že však tento klid a rovnováha není rys povahově vrozený, ale výsledek osobní sebekultivace, ukazuje to, že v jednom ohledu dokáže být vášnivě prudký, výbušný, a zase diplomaticky vynalézavý - a to tehdy, když jde o věci národní.

Obraz Pitrovy vášnivosti vyvstává v textu povídky nepřímou, z dějových epizod, ale vedle toho ho tak přímo i označuje jedna z dalších postav povídky, polický převor, pro něhož je spolubratr Bonaventura "buřič, furibundus Čechus". To je epiteton významné, přesahuje totiž hranice textu díla a svazuje tento text s jinými díly Jiráskovými, především se Skaláky. Latinské adjektivum *furibundus*, odvozené od slovesa *furere*, a příbuzné tedy i s činitelským jménem *Furia* ('Lítice, furie', tj. bohyně pomsty) znamená obecně 'šílený'; tento význam se v jazykové praxi specializoval ve dvojnásobném, navzájem protikladném směru; jednak v negativní význam 'zuřivý, zběsilý, vzteklý', jednak ve vysoce pozitivním 'nadšený, vznícený, jsoucí u vytržení' (samo sloveso *furo* mohlo znamenat 'šíletí nadšením'); toto pozitivní vytrženecké šílenství se často připisovalo jako následek schopnostem věšteckým (příznačně je to vyjádřeno už u Cicerona, jednoho z nejvlivnějších antických autorů u nás až do 19. století - u něho se nacházejí např. "vatum furibundae praedictiones" tj. 'nadšené předpovědi věstců'; Sibyla ze sebe chrlí u něho verše *furens*, tj. 've věšteckém vytržení' atd.<sup>30</sup>).

V Skalácích jako "furibunda" označuje iniciátora selského povstání Jiříka Skaláka náchodský zámecký lékař Silesius; ten tohoto adjektiva užívá přímo jako lékařského termínu, shodně s polickým převorem ze Sousedů mu dává sémanticky rys "zhoubnosti, ničivosti" (na tento význam máme pozoruhodný doklad už z české literatury 16. století: v Hájkově Kronice české se k r. 919 vypravuje o jistém pohanu Palhojovi, velmi ukrutném na křesťany, které dal jako pražský rychtář ve službách kněžny Drahomíry mordovati Pražany; v Dubraviově Historii regni Bohemiae, která je latinským zpracováním Hájka, je pak z něho anonymní "praetor furibundus".<sup>31</sup>

Zároveň však je v textu Skaláků rozehrán i onen druhý význam adjektiva *furibundus*, tj. 'obsahující věštecké nadšení, vášnivě sebeoddání vyšší ideji' - ten je ovšem už součástí hodnotové perspek-

tivy vyprávěčovy (kult věštců je, jak víme, typický element romantického nazírání na svět, pro český romantismus je příznačný muživý pocit nedostatku věštce a jeho hledání; Jiráskova apoteóza národního věštce Pitra a sociálního věštce Jiříka Skaláka pomocí epiteta *furi-bundus* je jeden z rysů, které Jiráskovo dílo spínají s poetikou, stylistikou i myšlením romantickým, a konotací typicky romantické představy pomsty přes *furie* (lítice) je tento jeho romantický rys ještě umocněn).

Nacionální cit Pitrův je u Jiráska přítom typicky barokní; Jirásek to zdůraznil tím, že hned při první expozici národního motivu v pásmu této postavy prohlašuje Pitr ve sporu se svým představeným češtinu za řeč sv. Václava. Už sama představa "svatováclavskosti" je příznakově barokní, a to především v ohledu kvantitativním. Spojení nejvyšších hodnot se vztahem k osobě národního světce patrona, a to především v oblasti pojmenování institucí, významných děl atd., je jedním z nov barokního nominačního jazykového procesu (vzpomeňme jen příkladmo na vydavatelskou instituci Svatováclavské dědictví, na bibli Svatováclavskou, na to, že seminář v dnešní Husově ulici, v budově pozdější techniky, nesl názej "svatováclavský", že existovala instituce svatováclavských rytířů, kteří byli pasováni trojím úderem meče sv. Václava na rameno - byl to vlastně jediný řád českého státu až do r. 1918 - atd.<sup>32</sup>). Zvláště pak označování češtiny jako "jazyka svatováclavského" je perifrastický pojmenovací prostředek pro barokní češtinu zcela příznačný, dokladů toho je celá řada.<sup>33</sup> Silně zazněl tento motiv např. v závěru Praefatio de lingua bohémica z Gramatiky V. J. Rosy, tam se horlí proti pohrdačům "linguae et gentis divi Wenceslai"; dokonce přímo v titulu díla ho exponoval V.K. Holan - Rovenský, když svůj kancionál nazval Kaple královská zpevní a muzikální v jazyku českém svatováclavském.<sup>34</sup> Čeština byla svatováclavským jazykem i pro gramatika O. Jandytu.<sup>35</sup>

Kult svatého Václava byl jedním z hlavních nástrojů pro řešení základního politického a národně kulturního úkolu, který si před sebe barokní katolická inteligence nutně kladla, tj. při loajálním akceptování celkové politické situace, dané Bílou horou, obnoveným zřízením zemským a vládou habsburského rodu radikálně změnit postavení českého národa, včlenit ho do této situace jako element zcela rovnoprávný a aktivní.<sup>36</sup>

Jakým směrem bylo toto úsilí zaměřeno, ukazuje už připomenutá Poselkyně J. Beckovského - podnikalo se vše, aby byl

získán jako spojenec a ochránce Habsburský rod. Beckovský dokazoval, že v l. 1618-20 "rebelírovali" proti Habsburkům jiné země habsburského soustátí víc než Čechy; že však nyní chtějí tyto ostatní habsburské země jako Pilát "jak pokoutně, tak také veřejně za rebelanty samy toliko Čechy dosavad potupně vyhlášovati, je u jiných národův v ošklibost i v zlou pověst uváděti", ačkoliv "tak mnoho obyvatelův tehdež v Království českém nacházelo se, kteří svou věrnost královi svému Ferdinandovi II. zachovali, že ani v Rakousích, ani v svých ostatních zemích dědičných tolik o sob on Ferdinand najíti nemohl, kteří by jemu věrní byli" (Beckovský připojuje dlouhý seznam "věrných" českých pánů, příkladno dokládá pak i "věrnost" stavu rytířského a připojuje i některá "věrná" města - mezi nimi je i "vždycky věrné město Plzeň" -, což není bez významu ani po výklad osobností Pitrovy, jak uvidíme dále). Habsburkové jsou si podle Beckovského toho vědomi, tuto věrnost oceňují prý zvláštní přízní Čechům, a ta se projevuje právě prostřednictvím svatováclavského kultu. Obzvláštním ctitelem sv. Václava byl podle Beckovského Ferdinand III.; kronikář vypravuje dojemné historky, jak císař mlouval svatováclavský chorál, vždy se při jeho zpěvu radoval, ve svatovítské katedrále prý "z okna své císařské modlitebnice hlavu, aby ho lid viděti mohl, vyložil, tu píseň zpívati pomáhal" atd. Nosil prý při sobě obraz sv. Václava (uložený později ve Staré Boleslavi, místě mariánského kultu, který měl být pojátkem mezi Habsburky a Čechy), a dokonce prý neměl klidu, dokud se mu nepodařilo získat částečku sedlé svatě krve Václavovy. Co však je z našeho hlediska u Beckovského výkladu nejzávažnější, je zdůraznění jazykové stránky této údajné habsburské sympatie; Ferdinand III. prý na uvedený obraz sv. Václava sám česky napsal; "Svatý Václave, králi český, pros za mne", jako chlapec prý vítal v jezuitské koleji ve Štýrském Hradci svého otce - vítěze bělohorského! - českým proslovem; vůbec prý rád česky mluvil při každé příležitosti, která se mu naskytla, a za češtinu se nikdy nestyděl; Beckovský ho v tom polemicky klade do protikladu k domácím nenávislníkům "své mateřské řeči české". Svatý Václav měl v koncepci Beckovského také zbavit český národ příhany kacířství a rebelství - Beckovský to vyjádřil např. tímto drobným jazykovým detailem: podle jeho výkladu o první fázi husitské revoluce, vedené Žižkou (který je pro Beckovského vždy jen "nešťastný", nic horšího), pražský hrad hájili císařští (tj. Zikmundovi) "svatováclavský" vojáci - jak vidět, sv. Václav vždy byl u Beckovského spojen s katolickým císařem. Sv. Václav a Panna Maria svatoboleslavská mají v kronice ještě jednu pozoruhodnou funkce: jako reprezentanti katolického a habsbursky loajálního češství zatlačují zcela do pozadí jezuitského Jana Nepomuckého - třebaže Beckovský dovedl koncepty své kroniky do r. 1715, tedy do doby, kdy už akce směřující k svatořečení Janovu dávno probíhala, zmínil se o něm jen zcela okrajově, a to pouze jako o "blahoslaveném" - proti jezuitské jazykové praxi, která anticipovala výsledek kanonizačního procesu a nazývala Jana "svatým" už mnohem dříve; to vše je reflex opozice jiných řádů proti jezuitům - Beckovský byl křižovník, později Pitr pak Benediktýn - a jiné koncepce české historické orientace.<sup>37</sup>

Za patronance Habsburků a svatováclavské tradice usilovali tak

barokní čeští vzdělanci zastavit nepříznivý jazykově kulturní vývoj a naopak přejít i do ofenzívy - i to je pro náš další výklad Jiráskovy koncepce postavy Pitrovy podstatné.

Jaký význam připisovali barokní autoři svatováclavskému epitetu v souvislosti s jazykem, ukazuje i to, že se kvůli němu uchýlovali i k jemným, ale velice významným textovým manipulacím, jak ukazuje případ Balbínův. V 4. kapitole jeho Obrany se cituje známé usnesení generálního sněmu zemí české koruny z r. 1616 (ve skutečnosti 1615) o českém jazyku; v novočeském překladu to místo Balbínovy Obrany zní: "Nařizují stavové, že u práva nemá býti jinak mluveno, pře vedeny, slyšány, důvody přijímány a souzeny leč jazykem českým, neboť prý v království celém platí a panuje jazyk sv. Václava a patronů svatých"; první část citátu je věrný překlad, druhou část, zde proloženou, však v usnesení nenacházíme, třebaže Balbín větňým příslovcem *prý* sugeruje, že jede také o parafrázi textu sněmovního usnesení.<sup>38</sup>

\*

Příznakovost kultu sv. Václava pro barokní myšlení a kulturu a speciálně pro B. Balbína (a celou tradici z něho vycházející) ostatně postihla velmi jasně i česká historická beletrie v druhé polovině 19. století, a to v Levohradecké povídce V. Beneše Třebízského (psané r. 1881 a vydané r. 1882, tedy před Jiráskovými Sousedy; Jirásek se v pojetí svatováclavského motivu u Beneše zčásti inspiroval a jeho pojetí dále rozvedl a transformoval). V této povídce je česká země, ničená třicetiletou válkou, dvakrát jmenována v pásmu vyprávěče jak "svatováclavské dědictví"; toto pojmenování se přesouvá do pásma jedné z postav, jezuitského historika Teodora Moreta, učitele mladého Balbína (historický Moret, 1602-1667, byl ve skutečnosti matematik a fyzik). Moret v povídce Třebízského zkoumá českou prehistorii se snahou "vystavět bezpečně celou budovu skvělých dějin svatováclavského dědictví"; ač je veden jen ctižádostí odborníka, jemuž je sám předmět bádání lhostejný. V závěru povídky pak zestárlý Balbín, pronásledovaný uvnitř svého vlastního řádu, vyběží vesničany v žalově zpívat svatováclavský chorál a věští jim lepší budoucnost, kdy "tato píseň svatováclavská poletí vítězoslavným zpěvem všude, kde český kraj".

Postava Balbína má v povídce, a i v celé české historické próze 19. století, ještě jednu významnou funkci, která s tím souvisí. Levohradecká povídka je budována na dominanci motivu pomsty; fiktivní průvodce Kryštofa Haranta do Svaté země, žalovský zeman Větrovec, dlouho po staroměstské exekuci způsobí psychický zlom v Harantově synovi Hanušovi, který se stal re-



negátem a císařským důstojníkem. Dovede ho k tomu, že Hanuš přísahá na vlasy popraveného otce spleené krví velkou pomstu a tu pak vykoná wallenrodovským způsobem: lstí přivodí císařské armádě jako její důstojník šest vojenských porážek; v poslední z nich je sám smrtelně raněn. Nad jeho mrtvolou zeman Větrovec lká, že "mstitelé řídnou, umírají a hynou .. Paměť zarůstá travou", a před smrtí se táže Balbína: "Kdo zaplatí za tuto celou zemi, kde i kamení volá o pomstu do nebe?": Balbín, v povídce nazývaný "milovník staré české slávy", předvídá i českou slávu budoucí, a té se dosáhne zrušením, odvoláním pomsty, novým, dalším vývojem, který se bude dít pod patronací tradice svatováclavské: "Vás všechny pomstí nejlépe láska potomků vašich vzájemná a z té lásky vzešlý květ".<sup>39</sup> Třebízský tak obohatil sémantiku a funkční rozsah svatováclavského motivu tím, že ho uvedl ve vztah k dominantnímu romantickému motivu pomsty jako jeho protiklad a negaci.

Abychom prokázali, že Jiráskovo spojení Pitrova nacionálního postoje s představou češtiny jako jazyka "svatováclavského", je skutečně v povídce *Sousedé* pojato jako prvek příznakový pro češtinu *barokní*, je třeba náš výklad diachronně ještě rozšířit. F. Palacký v *Dějínách národu českého* (Praha 1968, díl I., s. 180) sice prohlásil: "Čechové sami ctili památku jeho (tj. sv. Václava) co nejsvětěji: ano úcty k němu v jeho vlasti přibývalo vždy po celé století; - - - konečně vše, co náš národ chtěl ve cti mítí jako své vlastní, to až podnes 'svatováclavským' nazývati obvyklí"; pro jazyk však platí z tohoto výroku právě one "konečně". Právě český jazyk dostal epiteton "svatováclavský" poměrně pozdě, až patrně v době barokní. Do r. 1500 je doloženo pouze spojení "svatováclavský lid", to však znamená "podání platící úrok v den sv. Václava".<sup>40</sup> S. Čech sice vložil svému husitovi Janovi Domšíkovi od zvonu, potírajícímu názor pana Broučka o výtečnosti němčiny jako druhého zemského jazyka, do úst výrok: "Jazykem české země jest drahý náš jazyk svatováclavský", ale to je zřejmý anachronismus, přenesení rezidua jazyka barokního ve vědomí autorově do češtiny 15. století (celý dialog v 7. kapitole *Výletu* pana Broučka, tentokrát do 15. století, je navíc zcela průhledná soudobá polemika typicky mladočeského ražení proti výroku Riegrova o životní nezbytnosti znalosti němčiny pro Čechy).<sup>41</sup>

Spojení "jazyk svatováclavský" nejenže až v barokní češtině vzniklo, ale také ji ani dlouho nepřezhlo. J. Jungmann sice ve *Slovníku* doložil heslo *svatováclavský* ve významu 'svatému Václavu vlastní' kromě spojení *svatováclavský kostel* jen právě spojením *svatováclavská řeč*, tj. 'česká, kterou mluvil svatý Václav' a jako pramen dokladu uvedl pouze úzus (tj. současnou, lidovou jazykovou praxí) a

u hesla *vdolavský*, vyloženého jako 'Václava se týkající', toto tvrzení opakoval uvedením jediného dokladu "svato-václavský jazyk český" (bez uvedení pramenu), ale tento lexikografický údaj vůbec neodpovídal obrozenské jazykové praxi. Známe totiž jen dva případy z celé obrozenské literatury od počátku obrození do 50. let 19. století, kdy se toto spojení objevilo; oba jsou víc než výmluvné. První z nich je obsažen ve verších, kterými se zahajovalo r. 1782 první číslo obnovených Pražských českých novin (vydávaných ještě u dědiců Rosenmüllerových):

To (tj. české pero) se chce poznovu zase pohybovatí  
a české noviny Čechům poskytovatí:  
ne z žádostí zisku, ale jen k tomu cíli,  
by svato-václavská řeč, jenž se k pádu chýlí,  
zase občerstvěla ...;

zde jsme evidentně ještě na přelomu vyjadřování barokního v stylistiku obrozenskou; je to tedy jen další doklad souvislosti barokního a obrozenského jazykového nacionalismu.

Druhý nám známý doklad obrozenský je pak příznačně ze samého Jungmanna; v Slovu k statečnému a blahovzdělanému Bohemariusovi, otištěná v Prvotínách r. 1814, se čte: "Řekl bych, že to dělá (tj. Bohemarius, A. Uhl) z hlubokého, zlostného zámyslu, aby tuď záhubu národního a svatováclavského jazyka našeho uspíšil."<sup>42</sup> A tím "svatováclavský jazyk" v české literatuře končí (nebereme-li ovšem v úvahu historickou beletrii - Jiráskova a S. Čecha). To celé ukazuje dvě věci: jednak jak v obrozenském lidu pokračovala a přežívala mentalita a s ní vyjadřování barokní (o tom svědčí Jungmannovo odvolání se na lidový soudobý úzus ve Slovníku),<sup>43</sup> jednak jak preromantická generace obrozenská - Jungmann a i Palacký - nevědomky souvisela sama s tradicí barokní (na rozdíl od předchozí generace obrozenců osvícenských, jimž byla představa češtiny jako jazyka "svatováclavského" cizí).

Tím ovšem nechceme říct, že s obrozením konotační a asociální potence a vysoce znaková funkce adjektiva "svatováclavský" rázem zanikly;<sup>44</sup> přesunuly se však do jiných spojení - příčinu snad můžeme hledat v tom, že národní jazyk přestal od generace romantické výše potřebovat sakrální ochranu, stal se něčím sice ne zcela samozřejmým, ale přece jen relativně zajištěným (na rozdíl od takových atributů národa, jako byla politická, státní, hospodářská, školská

atd. svébytnost) - musíme si uvědomit, že právě na poli jazykovém dosáhlo obrozenské úsilí prvního velkého vítězství: od 30. let 19. století se zápasilo o *rozšíření* funkcí spisovného jazyka, ne o samu jeho *existenci*, a pro snahu o zavedení češtiny do škol nebo o její zavedení jako vnějšího nebo dokonce vnitřního úředního jazyka mohl argument "svatováclavskosti" působit stěží.

\*

Podívejme se ještě v krátkém *exkurzu*, jak fungoval v češtině atribut "svatováclavský" od počátku obrození dále:

V jazyce lidu žila především spojení zcela pozemská: *svatováclavský svátek, posvěcení, jarmark a ... svatováclavská husa* (ta literárně žije např. v díle I. Herrmanna aj.). Znakovou funkci si zachovalo toto adjektivum ve spojeních označujících jednak konkrétní historické, kulturní a sakrální, objekty - byla to *svatováclavská kaple, svatováclavský hrad* (toto spojení se však záhy z úzu ztrácí a mnohé *svatováclavské kostely, kostelíky a oltáře* (svatováclavský kostelík u Dobenína funguje jako významná emocionálně deskripční kulisa např. v Jiráskově *Maryle, svatováclavský oltář v římském svatopetrském chrámu* zaujal i protestanta Kollára, jak ukazuje jeho *Cestopis* atd.). Trvalou znakovou hodnotu si dodnes zachoval *svatováclavský chorál, zpěv, píseň*; naopak se časem oslabil, až zanikla znaková funkce a působivost *svatováclavského praporu, korouhve* - pokud něco drží *svatováclavskou korouhev* v obecném vědomí dodnes, je to A. Jirásek, který zachytil, že český lid si v pověstech vypráví "jak Čechové vždy vítězili, když stáli pod korouhví *svatováclavskou*";<sup>45</sup> k degeneraci komplexu představ vázaných na *svatováclavskou korouhev* s orlicí přispělo zneužití *svatováclavské orlice* za 2. světové války.

Na další vývoj sociolingvistické pozice adjektiva *svatováclavský* v kolektivní jazykové praxi působil zcela neuvěřitelným způsobem - negativně i pozitivně - i jeden přírodní objev, a to tzv. *svatováclavská studánka* v pražském Podskalí.

Sabina zachytil v souvislosti s Máchou tento přírodní objekt ve stavu sémanticky ještě konotovaném ve vztahu pouze k onomu starobylému *svatováclavskému kultu*, o němž mluvil Palacký; v úvodu povahopisném popsal přírodu, jak Mácha zvolil pro jeden z jejích nočních rozhovorů o poezii a romantice místo "prašných ulic" skalní *svatováclavskou kapli* v Podskalí; Sabina ji vylíčil jako "smutné místečko", nízkou a úzkou prostoru s vhlkým sedátkem pro dvě osoby a s proslulým pramenem

dobré chladné vody v pozadí; zde, v této scénérii, rezonující s romantickou náladovostí, vyložil prý Mácha Sabinovi svůj názor o kontrastu jako základním stavebním principu objektivní reality a básnické tvorby a vzrušeně mu recitoval úryvek z Byronovy Lary.<sup>46</sup> Na Máchu, který zamýšlel zpracovat osud knížete Václava jako velkou dramatickou tragedii, jak ukazují dochované zlomky Boleslav a Bratrovrah aneb Václav a Boleslav mohl, skalní objekt v Podskalí působit už svým pouhým jménem, je tu však k jeho dílu o Václavovi patrná i spojnice vnitřní, motivická: podle Sabiny navštěvoval Mácha jeskyni v noci a meditoval v ní právě o noci, motiv věčné hrůzné noci a děsivých nočních snů je zároveň motivickou dominantou zlomku Bratrovrah;<sup>47</sup> přesto však lze usuzovat, že na Máchův romantický způsob prožívání světa působil především tento přírodní objekt sám o sobě, svým vzhledem, a jen sekundárně svým spojením se sv. Václavem v rovině jazykově pojmenovávací.

(Mácha prožíval svatováclavský motiv především ve spojitosti s tradicí zaniklé české státní samostatnosti, s tradicí husitskou - český boj na Bílé hoře se podle něho dál ve znamení chorálu svatováclavského a husitského - a s tradicí lidových pověstí o budoucím českém boji za svobodu, ztělesněných v legendě o Blancku a v obrozeném vyprávění o ždenku Zámuckém; tak to aspoň ukazují jeho poznámky na s. 55 Koňšinského zápisníku).

Na další vývoj svatováclavského kultu i motivu měl tento charakteristický romantický přírodní objekt staré Prahy obrovský vliv nepřímý, a to na základě náhodné metonymické souvislosti dané tím, že jeho pojmenování bylo přeneseno na dvě stavby stojící v jeho bezprostřední blízkosti. První z nich byla budova *Svatováclavských lázní*; to že právě sem byla svolána schůze z 11. března 1848, přispělo k tomu, že celá revoluční léta 1848-49, první novodobé politické vystoupení českého národa, se jazykově a tím i pocitově dostalo jaksi pod ochranu českého patrona (schůze svatováclavská vstoupila trvale do české historie i do obecného povědomí, stejně jako svatováclavský výbor tam vzniklý); to spolu s existencí sochu světcevy na Koňském trhu vedlo k přejmenování tohoto náměstí na Svatováclavské - toto pojmenování se pak drželo až do konce 19. století a jen pomalu bylo nahrazováno "desakralizovanou" podobou Václavské náměstí - dnes je toto pojmenování vlastně nejživotnějším reliktem celé jedné větve svatováclavského kultu. Také Koňská brána byla zasažena tímto transnomináčním procesem a začala se nazývat Svatováclavskou, popř. Václavskou; po jejím zbourání v polovině 70. let však i nové jméno upadlo v zapomenutí.

Druhá ze staveb stojících u podskalské svatováclavské studánky působila přímo opačně, totiž rozrušení a likvidaci kultu a jeho jazykového reflexu; byla to v blízkosti stojící věznice, nazývaná

těž svatováclavskou.

S adjektivem *svatováclavský* se začaly v souvislosti s podskalskou svatováclavskou trestnicí spojovat v různých kontextech konotace humorné, satirické a groteskní; nejnázorněji to ukazuje doklad z Čejkova překladu Shakespeareovy Komédie plné omylů,<sup>48</sup> kde se anglické spojení originálu "the suits of durance" česky vyjadřuje typicky pražským spojením "(dávat otrhánkům) svatováclavskou uniformu", tj. vězeňský šat.

Avšak přes tyto jevy a okolnosti, působící proti kultu Václavovu, zůstával tento významný moment české kultury živý i dále, což ukazují i jeho různé transformace, nové osmyslňování a návraty k jeho starším konkretizacím v 2. polovině 19. století. V generaci májovců ho výrazně zformoval V. Šolc svými Zpěvy svatováclavskými a Sonety svatováclavskými z Prvosenek (časopisecky otištěny v l. 1968-69.)<sup>49</sup>

Celý tento cyklus je výrazem vášnivě nespokojenosti se současností (připomeňme si, že dílo přitom vznikalo a na veřejnost se dostávalo v době největšího vzruchu hnutí deklarantů a táborů!). Současníci jsou v něm viděni jako bezectná tlupa lazaronů, pokrytá dvousetletou hanbou, žijící v Libušíně "bídém městě", národní vůdci jsou pro básníka farizeové; chce probudit v lidu lásku, víru, obětavost, cit, chce v něm zažehnout plamen stejně palčivý jako oheň hranice Husovy - ten oheň však nemá přejít v požár války a násilí, nýbrž v úsilí společné práce vedoucí lidstvo na šťastné "květné cesty". Celý tento zápas, svůj osobní protest proti plané době i požadovaný zápas společenský, staví Šolc příznačně pod ochranu svatého knížete, od něhož žádá ochranu lidu před vnějším nebezpečím (*boľy*) i vnitřním rozkladem (*vděhňě*) a od něhož očekává pomoc na cestě za vítězstvím a slávou - i zcela nenáboženské revoluční hnutí z konce 60. let se tak má dostat pod patronanci světce.

Zcela mimořádné postavení a funkci ve vývoji svatováclavského kultu a jeho slovesného uměleckého reflexu má dílo J. Nerudy. Nerudův politický postoj mladíčeského liberála a jeho dlouholetý a zdůrazňovaný zápas proti reakčnímu prohabsburskému klerikalismu a ultramontanství zastínil našim pohledům Nerudův chápavý vztah k *tvorčivým* hodnotám baroka. A přece je tento vztah umělce takové citlivosti a vnímavosti, vyrostlého v prostředí barokní Malé Strany a od dětství proniknutého až do dřene kostí její atmosférou i zneklidňující hodnotovou mnohoznačností, vlastně něčím téměř samozřejmým. Nejsilněji se tento niterný, bytostně prožitý vztah neprojevil ani tolik v jeho prózách odehrávajících se přímo v malostranském prostředí, ale v první řadě v poetice a axiologii některých Balad a ro-

mancí a Zpěvů pátečních. Charakteristický je i Nerudův v podstatě vřelý (i když někdy poněkud ironicky shovívavý) vztah k jeho osobnímu patronovi Janu Nepomuckému - který byl jinak od 18. století jedním z hlavních objektů útoku českého antiklerikálního liberalismu. Za "nejbaroknější" Nerudovo dílo lze však považovat jeho povídku Svatováclavská mše z r. 1876 s jejím výjimečným a přitom zcela barokně osobně prožitým dětským vztahem k osobnosti sv. Václava.

Povídka je kompozičně rámována postavou vyprávěčovy matky, jejíž reálný prototyp, paní Barbora Nerudová, byl pro Nerudu hlavním zdrojem, z něhož se na něho přenesly rysy naivní, ale hluboké barokní lidové zbožnosti. Motiv světce sloužícího codenně ve své kapli o půlnoci mši vzal Neruda zřejmě, jak se v textu povídky také naznačuje, z malostranského folklóru svého dětství. Závažnější je však jiná relace tohoto motivu, bytující přímo interně uvnitř struktury Nerudova díla samého. Motiv takto pojatého světce se totiž dostává do těsné blízkosti s Nerudovým motivem Krista a do jisté míry se s ním stává ekvivalentním; a to je nepochybně vyvrcholení adorační intenzifikace světceva kultu započaté v baroku. Sv. Václav je v Nerudově povídce pojat zcela obdobně jako Kristus v básni V zemi kalichu ze Zpěvů pátečních, který denně chodí sloužit mši do jasné kapličky uprostřed temného lesa; jediný rozdíl - a ten je ovšem nepřekonatelný - je, že Kristus při mši obětuje sám sebe.

Svatý Václav je pro Nerudovy malostranské hochy 40. let 19. století "ideál" - vystupuje tu ve funkci, kterou jinak v dětském věku obvykle plní robinsoni, slavní loupežníci, válečníci, cestovatelé atd. V chlapecké snově, až extatické vizi kráčí Václav v čele průvodu světců, králů, mrtvých arcibiskupů, jehož se účastní i "sám stříbrný svatý Jan" (baroknost celého vidění je tak opětovně signalizována; lze pro to uvést přímý doklad: v barokní historické literatuře se tradovala zázračná epizoda, jak se král Vladislavu Jagellonskému 4. března 1497 při noční modlitbě v chrámu sv. Víta zjevil průvod českých patronů vstavších ze svých hrobů, "před oltářem velkým se postavili a odtud s rozžatými fakulemi do kaple svatého Václava v slavné procesi, radostně zpívající píseň Isti sunt sancti, Tito jsou svatí, ... vešli").<sup>50</sup> Vize nabývá dokonce barokně boschovské přízračnosti, když je do průvodu zařazen sv. Žigmund, a to nikoli v podobě živoucí lidské bytosti, ale jako kosti spočívající na kráječjím červeném polštáři. Sám celebrující světec je představen jako symbióza důstojnosti kněžské a válečnické - i onen kněžský rys v nerudovské představě o světcích má kořeny zřetelně barokní. Chlapec-vyprávěč ho vidí jako krásnou mladistvou, vysokou a mohutnou bytost, se zvlněným kaštanovým vlasem a vousem a velkýma modrýma očima, postavu vyzařující vznešenost, zdraví a klid. Místo kvadrátka má přílbu; ale válečnickou košili mu kryje bílý hedvábný kněžský ornát. Celá tato v podstatě názorně, až realisticky viděná představa je však překryta prvkem mystický transcendentální, totiž dojmem, že tento reálný člověk, především jeho obličej, není "z masa a krve, nýbrž z klidně zářícího světla" (jen historik výtvarného umění by mohl odpovědně posoudit, nakolik správná je naše domněnka, že ten-

to pasus z Nerudovy povídky měl rozhodný vliv na vývoj představy Václavovy sochy J.V. Myslbeka; jeho počátečnické pokusy o ztvárnění světcovy hlavy a celé postavy jsou Nerudově koncepci značně vzdálené, konečná realizace Myslbekova se však zdá, zvláště pokud jde o pojetí výrazu obličejů, přímo jejím zhmotněním). Vše, co v povídce po snové vizi následuje, je naplněno elegickým smutkem a soucitem; malý "náboženský hrdina" je pokořen a zklamán tím, že nesplnil svůj záměr a neviděl svou vizi "realizovanou"; ranní realita je všední, mši slouží jen farář. Chlapec nachází útočiště v základním lidském vztahu, k matce; zážitek vroucí lásky a obdivu k světci však zůstává trvalým prožitkem formujícím jeho osobnost. Barokně pojatý a prožitý sv. Václav se zde stává uprostřed doby už zcela nebarokní znova něčím zcela osobně blízkým a zároveň vrcholně ideálním.<sup>51</sup>

Později se svatováclavský motiv stále více konkretizoval - vedle spojení *svatováclavská kaple* a *chordl* - především v představě *svatováclavské koruny*, a to jako reálného objektu (přenesený význam "české soustátí" se stával naopak stále více pouhým archaismem); dokazuje to např. báseň věnovaná této koruně ve Vrchlického sbírce *Hlasy v poušti* (z r. 1896, s.22) a ironicky útočná báseň *Macharova z Tristium Vindobona* (je to zcela máchovský žalozpěv nad poníženým popelem králů a poníženým národem současným, který si za jeden ze státně politických cílů vytkl vnutit tuto korunu "v něčí lysé skráně", tj. dosáhnout korunovace Františka Josefa I. jakožto výrazu české suverenity uvnitř habsburského soustátí<sup>52</sup>).

Silným podnětem pro renesanci svatováclavského kultu bylo milénium v r. 1929 se vším, co na něj navazovalo, ale ještě více doba a ovzduší kolem Mnichova a počátku okupace Československa nacisty; vyvrcholil snad zatím vůbec nejvýše v dějinách české kultury Halašovou básní Praze z Torza naděje; tehdy o svatováclavském kultu meditoval i J. Fučík a ukázal na příkladu Balbínové, že i tehdy, když se tohoto kultu zmocní "cizovláda", je pro ni vždy nebezpečný. Stálou latentní přítomnost tohoto kultu a jeho účinnost ukázala - pro mnohého intelektuála snad překvapivě - i léta 1968-69.

\*

I když bychom mohli hromadit další doklady a detaily ještě dlouho, postačí snad to, co bylo uvedeno, k prokázání faktu, že svatováclavský kult je sice dodnes živý, a že se stále proměňuje, přeusňuje, redukuje a zase obohacuje, že však "svatováclavský jazyk" jako jeho součást je skutečně element význačně a příznakově barokní. To znamená ovšem také - znovu opakujeme -, že učinil-li Jirásek v

Sousedech tento motiv dominantním ve výstavbě postavy B. Pitra, klasifikoval ho výrazně jako osobnost s mentalitou barokní, ne osvícenskou.

Jak dobře Jirásek postihl tímto na první pohled zdánlivě nepodstatným jazykovým detailem hlavní nerv Pitrova duchového ustrojení, ukazuje ostatně i to, že mezi nevydanými pracemi Pitrovými se nachází také dílo Vita s. Wenceslai eruta ex bibliotheca Rayhradicensi seculi XI, jakož i edice Křišťana (podle kodexu pražské kapitulní knihovny s připojenými různočteními z kodexu třeboňského; i v tom se Pitr ostatno projevil jako typický historik barokní - Křišťana z třeboňského rkp. vydal ve svých Epitome vůbec poprvé sám B. Balbín; a jsou mezi Pitrem a barokním dějepiscectvím ještě jiné tematické souvislosti, a možná i souvislosti hlubší - např. zjistit, zda, popř. jaký je vnitřní vztah Pitrovy rukopisné práce Historia antiquae Plznae k Historii semper catholicae semperque fidelis civitatis Plznae typického představitele české barokní literatury 17. století jezuita J. Tannera, ponecháváme odborníkům - jen jako hypotézu nadhazujeme, že právě ona "trvalá katoličnost" Plzně je právě oním pojítkem; pak by i tato práce Pitrova byla typickým plodem myšlení barokního).

Že Pitrova replika o "řeči svatého Václava" není v povídce Sousedé ani náhodná, ani okrajová, nýbrž že má v díle dominantní funkci významotvornou, ukazuje další vývoj textu povídky týkajícího se této postavy; páter Bonaventura má v díle, jak dále uvidíme, dva silné protivníky: jednak je to jeho polický nadřícený, prefekt Filip Ehrenschild, jednak je to navrátilší se emigrant pro víru Pešek. Prefekta Jiráskův Pitr ve svých pamětech mariánského bratrstva nazývá "germanicus nationalista, linguae Wenceslaineae vituperator, criminosisque irrisor" (tj. německý nacionalista, protivník - popř. hanobitel - a zločinný posměváček václavského jazyka); ve velkém sporu s Peškem pak jako jednoho z hlavních argumentů proti němu užívá toho, že Pešek spolupracuje s pruským králem, který chce zničit naše starobylé království a rozdrobit "svatováclavskou" korunu - celý ideový vývoj díla se tak děje v horizontu svatováclavské tradice; ale nedosti na tom, Jirásek pokládal za potřebné dokonce se v autorském epilogu v tom se svou postavou výslovně ztotožnit - v tomto epilogu hledí vyprávěč z hřebenu Broumovských stěn do sousední, už cizí země, "nad kterou koruna svatováclavská také někdy zářila", tj. do Kladska, ztraceného tak, jak se Pitr obával (a to i za pomoci e-



migrantů, je v textu implicitně obsaženo už definitivně; jinak však se Pitřův program prosadil - země zůstala zachována a národ se obrodil (to Jirásek vyjádřil pomocí poněkud cukerinového čtyřverší Čelakovského, které tvoří absolutní závěr textu povídky). Právě zmíněné místo, kde je Pitr (a také autor-vyprávěč) charakterizován jako svědek neúspěchu zahraniční snahy rozdělit Čechy a zničit "svatováclavskou korunu", má význam pro interpretaci Jiráskova díla jako celku a speciálně i Jiráskovy axiologie a psychologie; Jirásek se zde totiž přímo jako člověk k Pitrovi přirovnává a do stejné míry se s touto svou postavou identifikuje. Uvedené místo z povídky Sousedé lze totiž vztáhnout k jinému Jiráskovu textu, a to k neumělecké, cestopisně turistické stati Z Orlických hor, uveřejněné r. 1888 - tedy pouhých šest let po Sousedech - ve sborníku Hory Orlické. Hned téměř na počátku se tam popisuje výstup na Kralický Sněžník; na vrcholu hory se popisuje toto: "Tu hle, uprostřed hranitý sloup, označující nám, že se tu stýkají území Čech, Moravy a Slezska - někdy tělo jedno, někdy země naší staroslavné koruny svatováclavské - nyní již násilím rozloučené.<sup>53</sup> Jsme zde ve výhodě, že neumělecký žánr stati nás zbavuje povinnosti diferencovat mezi autorem jako tvůrcem textu, vyprávěčem atd. - Vyprávěčské "já" je zde jednoznačně totožné s autorem-tvůrcem textu a do velké míry i s autorem jako reálnou celistvou bytostí. Emocionální tón úryvku ukazuje, jak hluboce se Jirásek cítil s barokním Pitrem v vztahu k státní a národní tradici svatováclavské ztotožněn. I když "svatováclavská koruna" byla přece jen "násilím rozloučena" - odtržením Slezska a Kladska -, zůstával tu zisk generace Pitrovy - nebyla "zničena".

Jak rozvíjel Jirásek textové pásmo Pitrovy postavy v detailech? Pitr je v díle představen v první řadě jako reprezentant náboženského bratrstva, pln radostnosti vede jeho členy, určuje, nad čtenostmi kterého ze světců mají v daném měsíci meditovat, "dojemně a vroucně" přednáší o bolestech Panny Marie a o umučení Páně, spolu s členkami bratrstva se stará o nové korouhve a nábožné obrazy pro bratrstvo; píše jeho historii atd. Bratrstvo je mu organizací náboženskou a zároveň národní, obojí se zcela nerozlučitelně pro Pitru prostupuje: prosadí poprvé v dějinách polického kláštera český zpěv pašíí mj. i proto, že jazykové porozumění zvyšuje pobožnost posluchačů, ale národní složka pro něho není ničím výhradně služebným, má svou svébytnou hodnotu a cenu (nebrání se výtce, že by vše, i Boha, "počeštil").

Vedle této své funkce církevně organizační je v povídce Pitř zobrazen jako historik, opět zcela v duchu barokních představ o historiografii. Etos historikovy práce pro něho nespočívá výhradně v aktivitě poznání, v co nejpřesnější rekonstrukci minulosti; dějepis má u něho na prvním místě funkci instrumentální, jako nástroj působení na současné veřejné vědomí a mínění. Tento rys Pitřova obrazu pokládal Jirásek za tak závažný, že ho vyjádřil opakovaně, na počátku díla i na samém konci, vytvářeje tak z něho prostředek rámcové kompozice; historie je Pitřovi "lék na osvěžení paměti", na osvěžení upadlého "ducha síly"; poznání minulosti národa a státu má podle Pitřova záměru způsobit u čtenáře přímo otřes - tedy chápání výrazně romantické, objevující se pak v romantickém dějepisectví Palackého, Šafaříka atd.

Současnou situaci vidí Jiráskův Pitř jako velice hroživou, nedělá si nejmenší iluze; kolem se mu jeví "tma", "divočina a ouhor": vidíme, jak už zde mladému Jiráskovi rostou budoucí slavné příznačné motivy - název Temno a název Úhor z kroniky U nás.

Motiv *úhoru* je druhým základním elementem povídky Sousedé, pokud jde o tento text jakožto o výraz Jiráskovy interpretace baroka a jeho místa ve vývoji české kultury.

Tento motiv, v původním a pak i přeneseném významu tohoto pojmenování, nebyl české literatuře od počátku obrození zcela cizí, nebyl však ani frekventován v míře nijak nápadné. V literatuře předobrozenské nebyl zdá se aplikován vůbec, a zcela nerozvinut byl, pokud jde o využití přenesených významů (tak to aspoň naznačuje materiál hesla *auhora* v 1. dílu Jungmannova Slovníku - jediný doklad, který naznačuje počátky vývoje tímto směrem, je doklad z Rosy: "sedí vrána na úhoře" tj. 'má špatnou živnost').

Značné možnosti pro vývoj tohoto motivu v sobě skrývalo jeho zapojení do frazeologické jednotky s přeneseným významem *ležet úhorem*; toto spojení dokládá i Jungmann v podobě pole *auhorem ležící*, a to z lidového úzu; jak se však zdá, jde zde stále ještě o *uhor* v základním, konkrétním významu; na to by aspoň poukazovalo to, že ještě r. 1817 považoval M.J. Sychra za nutné do svého Slovníčku aneb Vysvětlení některých zatmělých aneb méně obyčejných slov a propovědek, připojeného k jeho Kázáním,<sup>54</sup> zařadit i spojení *auhorem ležeti* ('brach liegen'). Je v tomto směru pozoruhodné, že lexém *úhor* nebyl (aspoň podle materiálu Čelakovského Mudrosloví) využit vůbec v lidových příslovích a rčeních.

Motiv úhoru se pak v literatuře obrozenské a poobrozenské rozvíjel především jako prostředek pro psychologickou charakteristiku individua, pro označení citové vyprahlosti, intelektuální ne-mohoucnosti, osamělosti, zplanělosti, bezvýhodnosti individuální lidské sudby (to najdeme u mnoha autorů; klasikem "úhoru duše" se stal ve svých pesimistických a melancholických sbírkách v době Jiráskově J. Vrchlický; srov. např. Vrchlického předtuchu: "jak bude mi, mé duše niva až bude sprahlým úhorem" z Hořkých jader 1889, s. 85, a už předcházející vyplnění této předtuchy: "pouze čas šel přes ten úhor mojí duše", z Motýlů všech barev, 1887, s.6, apod.). Pokud se tento motiv přenášel do kontextů kolektivních, společenských atd., mluvilo se v literatuře jakožto o úhoru dost často o vědě, kultuře atd. Nechyběly ani kontexty humorné - V.K. Klicpera má např. v Zlém jelenu (1894, s.62) repliku o prahnoucím "úhoru mé kapsy", apod. Je celkem překvapivé, že dlouho téměř zcela tento účinný motiv míjel kontexty vztahující se k situaci národně a jazykově existenční.

Řekli jsme téměř, nikoli zcela, jsou totiž dvě závažné výjimky, tak závažné, že aspoň první z nich ocitujeme in extenso; je to úryvek z Kollárova kázání o věcech, za něž máme podle Kristova příkladu klást život (kázaní vychází z výroku) "Známe své a znajíť mě mí, nebo sem přišel obzvlášť k ovce z domu a národu izraelského" (je příznačné, že Kollár, který jinak biblické texty lokalizuje, v tomto případě odkaz na biblické místo vynechal; měl k tomu dobrý důvod, totiž ten, že nejde o citát přesný - Kollár ocitoval místo z Evangelia sv. Jana. 10, 14, o dobrém pastýři, popř. místo 10, 27; tento biblický výrok Kristův však sám doplnil nacionálním výrokem o domu a národu izraelském).<sup>55</sup> V této souvislosti pak Kollár píše: "lepší jest smrt nežli život mezi otrockým, surovým a nedbanlivým národem, který sám na sebe nemyslí, na svou řeč a na svou vzdělanost nedbá, ve velikém poli člověčenstva jako neúrodný úhor leží, jako netekoucí jezero hnije", a pasáž uzavírá s emfází proroků: "Každý člověk, který řečí svou opovrhne, od svého národa se odstraňuje, každý takový člověk jest ničemný nájemník, zrádce a zlý pastýř, který opouští své ovce a tiskne se do cizího ovčince, jest vlk, který lapá a rozhání ty ovce, které by raději pásťi, shromažďovati a chrániti měl."<sup>56</sup> Motiv a představa *národního jazykového úhoru* byla zde nastolena velmi naléhavě - opět se přesvědčujeme, jak závažná je pro interpretaci jazykově slohového i literárního vývoje i obrozenské literatury

tvorba homiletická. Že takto pojatý motiv *úhoru* jako výzvy k aktivitě nebyl v uvedeném kázání něčím náhodným, dokládá fakt, že ho Kollár využíval i jinde (srov. "Mnoho ovšem pozůstává ještě v této duchovní zahradě jarních prací k vykonání, mnoho neužitečných ouhorův k zoraní, mnoho semene k rozsívání" <sup>57</sup>).

Druhý doklad obshuje konkretizaci na situaci speciálně českou a zahrnuje také jako implikovaný moment prvek úkolu a aktivity: v Tylových Pomměnkách z hrobu posledního Čecha říká mladý Š. Hněvkovský jako reakci na pochyby Dobrovského v perspektivách národního vývoje, že "jsou to slova tak důležitá, že při nich člověku mráz přechází, který se na vzdělávání zanedbaných, opuštěných ouhorů naší mateřské řeči oddává". Hněvkovský jako jeden z těch pracovníků na "úhoru" nestaví proti racionalistovi "hloubákovvi" Dobrovskému žádný argument věcný, jen svou hlubokou a čínorodou víru v úspěch. <sup>58</sup>

Taková tedy byly situace, pokud jde o motiv *úhoru*, do níž vstupoval svým dílem Jirásek.

Co je u něho na první pohled nápadné, je už samo kvantitativní zastoupení tohoto motivu v jeho díle - přesahuje vysoko dobový průměr, a už tím je motiv znápadněn a zvýznamněn. Ale nejen to, relevantní je i jeho sémantická diferenciaci v Jiráskově díle.

*Úhor* - v základním, konkrétním významu - je především konstantní rekvizita Jiráskova způsobu vytváření krajinné kulisy; většinou není v těchto deskriptivních kontextech úhor nijak dále sémanticky posouván a obohacován. Takové *úhory* najdeme v Jiráskových Skálách, v Proti všem, v F.L. Věkovi, v Husitském králi atd. atd., typickým případem je impresionistické líčení pohledu, který se otvíral Márii Bodorovské z jejího polovězení na Spišském hradu: "Jaká podívaná do lů, jaký výhled! Hradby dole, kamenné schody na ně z nádvoří a do podsebití, do hradu otevřených, kulaté bašty, pavlače, střechy, výstupky; přes ně dál širá, daleká krajina, rovina, chlum, tu pole a pole, zelená osemím, mezi nimi tmavší úhory, tam dědina, pole, pastviny, háj a háj a zase pole; porostlé chlupy a tam, kde slunce zapadlo, pásmo zatmívajících se hor" <sup>59</sup> (je zřejmé, že tu Jirásek využívá osvědčeného krajinomalebného postupu vytvořeného Máchou - který k němu dospěl zase využitím podnětů Polákových -, jenž spočívá v postupném rozvíjení kruhovitých horizontů končících obzorem). V některých těchto kontextech se však vrství na základní, konkrétní význam *úhoru* významy další, nedeskriptivní; tak v první kapitole 1. dílu kroniky U nás je zpracovávání úhorů spojeno s představou obtížno-

sti rolnické práce a zároveň radostí z ní a z obnovy tvořivých sil přírody; naopak v *Protivšem* je *úhor* v obrazu krajiny dokonce dvakrát hmotným signálem vážné ponurosti a ničivosti boje za boží pravdu.<sup>60</sup> Jsou v Jiráskovi i kontexty, kde je *úhor* prostě včleněn do obrazu myšlení rolníků, jakožto objekt jejich činnosti a organizace obdělávání půdy (nejpěkněji je to vidět ve sporu o obdělání úhoru mezi Antonínem a starým Vojnarem ve *Vojnarce*).

Jen okrajově je u Jiráska zastoupena realizace *úhoru* jakožto symbolu "zprahlé duše" - v tom se výrazně odlišil od soudobé jemu tvorby, včetně historického beletristy Třebízského, (který má např. v *Bludných duších* povzdech: "Jsou ta lidská srdce mnohdy učiněné úhory!"); má ho, pokud víme, jen v *Starosvětském* obrázku (opatřeném podtitulem "do empirového rámečku" a příznačně věnovaném právě klasikovi "úhoru duše" J. Vrchlickému), v němž starý mládenec Karlíček, sousedský synek z malého města, obdělávající svá pole, vzpomíná na jedinou světlou dobu svého života, kdy měl známost s dívkou, která pak dala přednost panskému myslivci; Karlíček pak už jen "sám šel ouhorem života a šťovík dusil mu jedinou, chudou pomněnku na štěstí, jež kvetlo na jaře na chvíli".<sup>61</sup> Jinde je však už "úhor srdce" zasazen do širokých obecných perspektiv velkých společenských hnutí a jejich osudů, např. když Jirásek zmiňuje, že surovému, ale stále ještě zbožnému bratřickému hejtmanovi Poberovi z Lomu sice válčení v cizině otupilo srdce, že "leccos ... v duši zarostlo a bylo úhorem, ale nevyhynulo", a že proto ho stále ještě dokáže pohnout vášnivá kázání mladého husitského kněze připomínajícího prvotní ideály Žižkova vojska, zní v tom už předzvěst tragického konce Poberova i celého bratrstva v době, kdy "úhor" v jejich duších zvítězil zcela.<sup>62</sup>

Skutečně příznačný a vrcholně ztvárněný je však u Jiráska motiv *úhoru* tam, kde je obrazem situace společenské a kde je do něho vmontován aktivní rys překonání úpadku a stagnace. Ozývá se to např. ve *Starých pověstech českých*, když se líčí, jak sv. Metoděj s bratrem Cyrilem "probral rádlem slova ouhor srdce pohanů v moravské zemi a v slovenské a zasíval pšenici svatého učení a dobrých skutků".<sup>63</sup> Vlastním centrem celé mikrostruktury tohoto motivu u Jiráska tvoří však kontexty úhoru národního a jazykového a jedním z nich je i kontext postavy Pitrovy.

Toto centrum motivu tvoří obrazy ještě dvou dalších postav. Za prvé je to páter profesor Vydra z F.L. Věka,<sup>64</sup> proklamující, "že každý poctivý našinec má pro nás kousek utrhnout, kde to jde a kde

může, a koukat toho ouhuru zdělat" (přítom tato povinnost se v jeho době už plní, a to diferencovaně na různých místech a v různých podmínkách), za druhé - a především - je to pak páter Havlovický z kroniky U nás. V třetím díle této kroniky, nazvaném už Osetek (úhor-rem je pojmenován díl první; funkce motivu úhuru je tím zdůrazněna s krajní naléhavostí hned na samém absolutním počátku čtyřdílné kroniky), se tento motiv objevuje tam, kde se Havlovický raduje z vydání Presslovy Geologie, v níž vidí "nový krok, novou lůdu na úhuru vědeckého písemnictví", a raduje se z ní hned ze dvou příznačných důvodů: jednak jako z pramene odborného poučení (Havlovický přece sám podniká v těžbě uhlí), jednak, a snad i více než z prvního ohledu prakticky užitelného, proto, že "vyšla v mateřském jazyku, že mohla vyjít". To je však už jen dozrívání motivu - stádium úhuru je překonáváno, "osetek" klíčí. Kulminační realizace tohoto motivu v Jiráskově kronice předchází, je už v 1. díle, tj. právě v Úhoru. Tam Havlovický ještě jako mladý kaplan obhlídí z hory Květnice nad Pačolím zimní krajinu a medituje: "Všude ticho; dech mrazu bylo cítit. Zase mu připadlo, že tady je bída zaklena, tady že sedí a vládne. A jak jí snášejí, s jakou už tupou odevzdaností, bez pomýšlení, aby ji vyhnali, aby ji oslabili. Všechny ty úvahy a dojmy slily se v jediném slově. 'Úhor! Úhor!' prošlo mu v ten okamžik duší. Cítil, že v tom slově vyřknut i jeho úkol. Půda dobrá, ale zanedbaná, zarostlá hejlím; nutno ji zkyprřit, třeba ji osít novým semenem".<sup>65</sup>

Každý z uvedených tří motivů úhuru (Pitr, Vydra, Havlovický) je autonomní a sémanticky soběstačný v rámci daného, "svého" textu; není však třeba příliš hluboké analýzy, aby se postřehlo, že společně, jako dílčí strukturní řada, nabývají významů dalších, formulujících se až na rovině Jiráskova díla jako celistvosti.

Především je nápadné, že všechny tři motivy národních úhorů po-  
jatých jako úkol a výzva k aktivitě se v příslušných textech formu-  
jí v rámci obrazů postav katolických kněží. Tyto postavy tvoří chro-  
nologickou řadu - a časový sled životů životních prototypů těchto  
kněží souhlasí s chronologickou řadou, jak vznikala příslušná díla  
(Sousedé 1884, F.L. Věk 1895, U nás 1897, 1903); to naznačuje, že  
motiv se vytvářel i časově v rámci Jiráskova díla tak, že se v po-  
stavě Havlovického vrcholil a že přitom vždy další konkretizace byla  
doplněním a rozvinutím sémantické konkretizace motivu předchozí.

Že měl mít motiv významnou funkci i podle záměru autorova, uka-

zuje, jak jeho rámcující zdvojení v kompozici Sousedů, tak jeho vytčení do titulu prvního dílu kronika U nás; to obojí je signál výmluvný a jednoznačný.

Postavu Pitrova jsme snad už dříve dostatečně prokazatelně charakterizovali jako postavu výrazně barokní (třebaže s některými vedlejšími rysy osvícenskými). Páter Vydra žije sice v době osvícenské a mezi osvícenci, ale nejenže není osvícenec, nýbrž je výslovně antiosvícenský (je protijozefinský a protizeďnářský<sup>66</sup>), a navíc se v textu F.L. Věka explicitně vyjadřuje jeho vědomá návaznost přímo na barokní tradici balbínovskou: "lepších časů se dočkáte (říká studentům), nebo k své práci budeme míti a máme mocné orodovníky v nebesích, dědici této země, sv. Václava a všechny svaté patrony její, a tí, jak náš dilectissimus Hradečan Balbinus se modlil, nedají zahynouti ani nám, ani budoucím." Havlovický-Regner je už představen jako syntéza - vstřebal ideje jungmannovského (pre)romantického národního programu i ideje barokního, balbínovského patriotismu jazykově českého (a to bezprostředně i zprostředkovaně, totiž prostřednictvím právě onoho národního projektu jungmannovského), zároveň je však vnitřně prosycen i idejemi osvícenskými a vším, co v sobě nesl ekonomický program mladého, nastupujícího novodobého měšťanstva (to se projevuje v Havlovického gründerské odvažné podnikavosti, a na druhé straně v tom, jak úspěch národního programu spojuje s pochopením úlohy sociální otázky a potřeby pozvednout hospodářské potence lidových vrstev); ale nejen to, Jirásek neopomněl výslovně uvést ještě další zdroj, z něhož se osobnost Havlovického utvářela, a to je humanistická a nacionálně tolerantní filozofie B. Bolzana - příslušná pasáž přímo bezprostředně předchází před citovanou kulminační pasáží Havlovického motivace *úhoru*. Tento aspekt sám by zasluhoval obsáhlý, daleko sahající výklad - zde na něj aspoň upozorňujeme.

Na konci čtvrtého dílu kroniky, nazvaného výmluvně Zeměžluč, Havlovický na prahu bachovské doby umírá. Je zdánlivě neúspěšný - v osobním životě utřžil sérii zklamání, porážek a ran, hojně se mu dostalo žluči; ale i ve sféře veřejné je vše, po čem toužil a oč usiloval, zdánlivě poraženo; rok 1848 vyústil v deziluzi, nastupoval nový protičeský a protilidový absolutismus. Ale ve skutečnosti byl Havlovický vítězem: dříve otupený, pasívní lid se vzbudil a probudil, a to i jeho zásluhou - to je smysl závěrečné scény, kdy Pačolští svého mrtvého Regnera-Havlovického sice nedostali na svůj

hřbitov; ale vidí, že i když jim ho nedali, přece "u nás vstane".

Ti tři Jiráskovi páteři navazují tedy jeden na druhého, a jejich úsilí má plynule vzestupnou tendenci, až k prosazení původního záměru. Regner-Havlovický není myslitelný bez Vydry a ten bez Pitra. Dovršené obrození je představeno jako syntéza osvícenství, hospodářské a sociální aktivity vedené měšťanstvem, romantického nacionalismu Jungmannova, humanismu Bolzanova (v životní realitě tento poslední zdroj obrození představoval především Havlíček) a last but not least českého barokního patriotismu a kultury - i slovesné a jazykové, ne jen výtvarné a hudební -, kterou tento patriotismus vytvořil. A tento zdroj je v Jiráskově díle představen jako nejen eminentně závažný, je prezentován přímo jako jeho podmínka zcela nezbytná. Bez této složky, říká Jiráskovo dílo, by se obrození vůbec nekonalo.

A právě v tomto duchu je pojat i Jiráskův Pitr. Východisko z dané situace vidí v rozvíjení toho, co je soudobou domácí civilizací a kulturou dáno a co soudobá společenská situace umožňuje; vychází ze své barokní kultury, z tradice balbínovské, a jejím rozvíjením chce rozžít "světélko". Ve směru balbínovské tradice se rozvíjí i Pitrův vztah k odkazu pobělohorské emigrace - odmítaje zcela rozhodně reformační věrouku, přijímá Pitr duchovní, kulturní dílo této emigrace, především dílo J.A. Komenského, jako velkou a významnou složku národní kultury (Komenský je pro něho "sice haereticus, ale výborná hlava a dobrý Čech"; v jeho péči o rozvíjení "našeho milého a milostného jazyka" vidí výčitku své době, která si jazyka otcův neváží - vzpomeňme na obdobnou kritiku Beckovského).

Kořeny neblahého stavu Pitr nehledá v násilné protireformaci a v činnosti dynastie; uznává sice už tolerantně, že nekatolíkům se stala křivda (čímž příjemně ohromí emigranta Peška), ale ani v koutku duše ho nenapadne, že jeho bratrstvo je součástí a nástrojem celé této křivdy, že leckteří dědové nynějších členů bratrstva do něho kdysi vstupovali jen proto, aby maskovali své tajné nekatolictví, čili že bylo kdysi nástrojem křivení charakterů. Historik Pitr v těchto věcech uvažuje zcela bez historické perspektivy - i to je pro barokní dějepisectví příznačné; co je dáno, je dáno, a má-li se najít původce současné "tmy", není to ani skutečnost historická, ani soudobá vláda, ale vlastní nedostatečnost projevující se v odrozování Čechů.

Jiráskův Pitr není dokonce s to postřehnout deformující a de-



moralizující vliv násilné protireformace a náboženské nesvobody ani ve svém vlastním okolí: celá povídka je konstruována zcela mimo hodnotové pole motivu pomsty (třebaže např. u postavy emigranta Peška pro ty byly možnosti; ty pak Jirásek využil v dramatu Emigrant, viz dále s.45) - s jedinou výjimkou, a tou je Peškova manželka, cítící se společensky degradovanou útekem svého manžela do zahraničí a léčící všechny své komplexy a smutky až chorobně uplatňovanou snahou rehabilitovat se a ukojit svou ctižádost hektickou aktivitou a arivismem právě v Pitrově mariánském bratrstvu.

Současný stav národa a jeho ponížení prožívá Jiráskův Pitr mučivě, ale východisko nehledá jinde než v rámci existujícího státu a existující ideologie. Hned v první fázi tereziánských válek o rakouské dědictví se staví výrazně za daný stát a dynastii (v době, kdy značná část české šlechty Habsburky opustila), nesnese ani pomýšlení na ponížení, že by nepřítel - v tomto případě Francouz - mohl nad ním škodolibě triumfovat jako zvěstovatel zprávy o dobytí Prahy.

V Pitrově aktivní loajalitě českého i rakousky habsburského patriotismu je cosi ze zcela střízlivého realistického pragmatismu. Jeho odpor proti Prusku by se mohl chápat jako motivovaný nábožensky, ale tento argument padá v případě Francie nebo Bavorska (jehož katolický panovník se stal v r. 1742 dokonce korunovaným českým králem). Rakousky habsburské řešení se pro Čechy v polovině 18. století nejevilo ani tak jako dobré, nýbrž jen relativně jako nejlepší z reálně možných - každé jiné řešení hrozilo východiskem, že "o naše království budou metati los". Jirásek tu zase prostřehl, jak t těchto barokních kořenů vyrůstal nejen austroslavismus Palackého a Havlíčkův, ale i zásadní odpor české veřejnosti proti možnosti pruského řešení české otázky (které o 120 let později do značné míry odcizilo české veřejnosti J.V. Friče - emigrant Pešek je u Jiráska jeho předobrazem <sup>67</sup>).

Zápas barokně katolické patriotické koncepce a stanoviska reformačního vtělil Jirásek do velké srážky pátera Bonaventury a Peška, která tvoří kulminační kompoziční i ideový úsek díla. Pešek se vrátil do rodné obce s postupující pruskou armádou jako zplnomocněnec pruského krále, s posláním vymoct od vrchnosti (tj. od polického kláštera) náhradu za konfiskovaný majetek emigrantů a především organizovat další emigraci tajných nekatolíků. Svě posláním si motivuje především nábožensky - chce pomoci souvěrcům vymknout se ze

schizofrenní situace zapírání vlastního přesvědčení a dopomoct jim k svobodě. Zpočátku, jsou on i jemu podobní vítáni se sympatiemi; jakmile se však jeho záměry projeví, dostane se do izolace, okolí ho začne podezírat a odsuzovat jako cizího špeha a zrádce.

Pitr respektuje jeho věrnost zděděné víře, dovede se do podobné situace vžít,<sup>68</sup> ale jeho akci odsuzuje a nasadí celou svou kázatelskou zkušenost a talent, aby Peška od ní odvrátil; jeho argument není přítom v Sousedech náboženský, ale národní. Neskrývá se s tím, že na věci má zájem i jako příslušník feudální panující vrstvy, emigrace by klášteru zmenšila počet poddaných; ale ve sporu nakonec ani nevysloví to, co by mohlo klášteru prospět a oč ho jeho nadřízený požádal, totiž aby Peškovi rozmluvil požadavek žádat náhradu za majetek.

Hlavní Pitřův argument je v odvolávání se na sténající a krvácející matku vlast; pomoc Prusku ohrožuje podle něho její elementární existenci a organizováním emigrace se urychluje proces germanizace (Jirásek tu, snad bezděčně, opakuje argumenty "vrtícího se" muže středu Havla z protihusitské básně Václav, Havel a Tábor z 15. století).<sup>69</sup> Jako k poslednímu prostředku přesvědčování sáhl Pitr k vlastní tradici evangelické, bratrské, totiž odvolal se na Komenského Kšaft, vyznáváje: "Nejsem sic té víry, mám ji za bludnou, ale jsem té lásky, která z té knihy plápolá, z té lásky k národu a vlasti. A v té lásce svaté je shovívavost, snášlivost i odpuštění" (také tento úsek Jirásek v epilogu opakoval, jako výraz ideového vyznění díla). Ve sporu zvítězí Pitr, on je v Sousedech mluvčím národní pospolitosti; smutný Pešek, starý emigrant, odchází.

Je nyní otázka, nakolik je Pitrovo stanovisko, vyjádřené v této ideové srážce, osvícenské. Volání po snášlivosti už příděch osvícenský má, ale ten není dominantní; Komenský zůstává "bludný" (něco takového nemohl už říct o Komenském Dobrovský; toho nejvíc zajímali, že jeho dílo je psáno dobrým slohem, a nejlepším dílem pro něho nebyla ani odborná didaktika, ani publicisticky vzrušený Kšaft, ale Labyrint); Pitrovo volání po snášlivosti a odpuštění (tj. vzdání se pomsty) mělo a mohlo jen potvrzovat daný stav a umožnit vyjít z něho dál - po cestě tvořené domácími vývojem za posledních sto let. Jirásek neopomněl stanovisko Pitrovo výslovně opakovat; Pešek odporoval ve sporu Pitrovi mj. tím, že v české emigrantské osadě Rixdorfu u Berlína si zachovají jak víru, tak jazyk, že mají české učitele i kněze, Pitr však realisticky namítal, že je

jen otázkou času, zda se národně odrodí vnukové, nebo až pravnukové. Na konci povídky staví vyprávěč proti sobě v době zakončení sedmileté války (tj. r. 1763) Pitra, který se dožil toho, že se Prusům nepodařilo Čechy rozdělit, "korunu svatováclavskou" rozdrcit a tak zničit, a už mrtvého Peška, ležícího "na osamělém hřbitově české osady rixdorfské, té opuštěné výsypy, kolem kteréž výš a výše stoupají bouřlivé, hitavé vlny moře germánského".

Jiráskův Rixdorf se v české literatuře objevil o 16 let později ještě jednou, a to v Janu Jílkovi T. Novákové. V závěru tohoto románu vytvořila autorka vlastně druhý konec Jiráskovým Sousedům; umírajícímu rixdorfskému emigrantovi Jílkovi se donesou zprávy, že za mladého císaře je doma lehčeji, že jezuiti byli rozpuštěni, že "v klášterích všude se třesou, že taky je zkasírujou a *bratrstva* že budou zrušena", a slyší i o naději, že jeho víra, víra biskupa Komenského přijde "k nové oslavě"; v předsmrtné agonii blouzní ještě Jílek ve svém rodném nářečí "na proceství nepudu - a do *bratrstva* nestoutým."<sup>70</sup>

Právě zánik bratrstva, milovaného Pitrova díla, symbolizuje u Novákové rozpad a zánik (Pitrova) barokního světa; ten se však neztratil, transformoval se v nové situaci do nového a kvalitativně odlišného, přece však v principu sourodého národního rozmachu.

Představu kontinuity českého baroka a obrození, jejich organickou spójitost, postřehl a zobrazil teď Jirásek jako první; ale nejen tato priorita je závažná, důležité je i to, že ukázal, že jen některé, i když velmi podstatné složky české barokní kultury a ideologie se staly složkami tohoto dalšího, obrozenického procesu, a že teď baroko nebylo ani jen "světlem", ani jen "temnem", ale amalgamem obou.

\*

Mohla by se objevit námitka, že ideová funkce postavy Pitrovy, jak jsme ji stanovili analýzou povídky Sousedé, je v našem výkladu přeceněna. Lze však dokázat, že tomu tak není. Postřehli jsme už během rozboru této povídky, že Jirásek nezřídka ty složky, jimž v struktuře díla připisoval obzvláštní závažnost, opakoval, že je zdvojoval (v povídce Sousedé se tyto reduplikace objevují v rovině motivické, a to u obou klíčových motivů postavy Pitrovy, tj. motivu svatováclavského a motivu úhoru). Tento reduplikační postup je dokonce možno považovat přímo za jeden z konstitučních principů Jiráskovy tvůrčí metody obecně a jeho stylistiky speciálně. Fakt, že ideu povídky Jirásek také opakoval, a to dokonce dvakrát - nelze

proto považovat za něco náhodného, významově prázdného, naopak je mu možné připisovat závažnost značnou, a to především proto, že se v tomto případě reduplikační princip uplatňuje nikoli jen v hranicích jednoho textu, ale na úrovni Jiráskova díla jakožto strukturovaného celku. Toto zdvojení probíhá v tomto případě jednak v rovině postav: postavu Pitrovu učinil Jirásek součástí ještě svého dramatu *Emigrant* (z r. 1898), jednak v rovině tématu: téma funkce barokního balbínovského katolického češství v obrozeneckém procesu Jirásek zopakoval a vyjádřil ještě explicitněji v povídce *Starosvětské obrázky* (vzniklé téhož roku jako *Sousedé*, tj. 1884).

To, že se Jirásek k postavě Pitrově více než po deseti letech znovu vrátil ve hře *Emigrant*, naznačuje, jakou závažnost jí sám přikládal. Tato hra je na první pohled pouze zdramatizovaný text *Sousedů* - jejich fabule, zápletka, soubor postav atd. se v podstatě krají. Přece však nové zdramatizované zpracování přineslo i závažné změny. Z hry zcela zmizela prehistorie mlenecké dvojice spočívající v povídce *Sousedé* na tom, že Jiřík Březina studoval původně v semináři, a že ho, chtěl-li svůj vztah k dívce občansky řádně dovršit, musel opustit; do děje dramatu vstupuje mladá dvojice už jakí snoubenci a překážky, které museli v povídce překonat, v dramatu zcela mizí.

Titul hry signalizuje i závažný přesun ve struktuře plánu postav; dominantní postavení v dramatu zaujímá emigrant Pešek a spolu s tím se hlavním problémem hry stává tragický rozpor mezi úsilím o svobodu svědomí a službou cizímu, nepřátelskému státu. Tento rozpor je ve hře stupňován proti textu povídky *Sousedé* všemi prostředky až do krajnosti; pro tento účel přikomponoval Jirásek celou skupinu emigrantů navrátilivších se spolu s pruskou armádou do vlasti a aktivně zasahujících do děje. Nejvýznamnější postavou z této skupiny je starý fanatik a blouznivec Moc; on vylučuje nakonec Peška z pospolitosti evangelických emigrantů bibliickým citátem o pomstě Hospodinově na muži, jehož vytrhne "z prostřed lidu svého", a on se zříká své vlasti jako "země temné, ejiptské". V něm je tragická slepá ulička emigrace zpodobena přímo, na scéně (v povídce *Sousedé* emigranti do děje přímo uvedeni nebyli).

Antipodem této skupiny a reprezentantem opačného řešení je i v dramatu *Pitr*; je to však postava dost podstatně odlišná od *Pitra* ze *Sousedů*. *Pitr* z *Emigranta* je mnohem bojovnější, tvrdší, útoč-

nější" je to mluvčí i vůdce svého lidu. Z obrazu této postavy zcela zmizel Pitr historik a v souvislosti s tím i všechny odkazy na balbínovskou tradici; zato daleko víc byly akcentovány vnější příznaky barokovosti. To platí především o motivu mariánského kultu; Pitr sám je nyní líčen výhradně jako praeses mariánského bratrstva; děj dramatu je mariánským motivem přímo otevřen, a to tak, že na scéně po zdvižení opony šije Lenorka Pešková pláštík na mariánskou sošku, zdůrazňuje se potěšení, které bude mít páter Pitr z této práce"; naopak emigrant Pešek hned po návratu z mnohaleté emigrace neolibě komentuje přítomnost mariánské "figury", která v jeho domově dříve nebývala, fanatický emigrant Moc chce dokonce tuto "modloslužebnickou figuru" zničit. Mariánský symbol je pro postavy hry s barokní mentalitou nejvyšší hodnotou; svaté obrazy a Panenku Marii stěhuje proto ze svého domova Peškova katolická manželka nejdříve, aby je zachránila před "helvity" - v souvislosti s tím posunul Jirásek celkové hodnotové zařazení této postavy (v povídce Sousedé je to osoba zcela negativní, plná zahořklosti a osobní pomstychtivosti; v dramatu Jirásek tyto rysy ztlumil a Peškovou obklopil aspoň zčásti chápavým porozuměním jejích spoluobčanů, třebaže na ni zůstává skvrna, že byla kdysi udavačkou svého manžela; motiv pomstychtivosti naopak přenesl na Peška, který se přichází "vyrovnat" za křivdy, nebo, jak to později říká s planoucíma očima, "vrchností splatit za všechno utrpení").

Pitrovo mariánské bratrstvo, s nímž se v dramatu jeho praeses plně vnitřně identifikuje,<sup>71</sup> je pro domácí lidi součástí vlastenecké ideologické struktury (konají se v něm modlitby za odvrácení války a záchranu země), zatímco pro Peška a emigranty je to především nástroj násilné protireformace, prostředek k tomu, aby "poslední kořínky naší víry byly ... vytrhány".

Pitrovo jazykové češství zůstává i v dramatu vyjádřeno motivem zavedení českých pašijů do polického chrámu; zcela však zmizely Pitrovy bolestné úvahy o úpadku Čech, češtiny a české kultury. Pitr zde mnohem realističtěji a bez skrupulí vítá historickou danost, že "doutnající oheň kacífského bludu" byl udušen, a děsí se následků možného obnovení náboženských sporů. Útočně označuje emigranty za zrádce a pruské "partajníky" - a to vše ve jménu základní hodnoty, kterou je pro něho vlast; její čest jakožto "země dobré, země svatých patronů Václava a Prokopa" hájí proti emigrantům, kteří v ní vidí jen temné vězení útlaku a pomáhají podle Pitra jejím mučitelům

"ničit a zkazit naši korunu svatováclavskou, rozdrobit nás, údy jednoho těla roztrhat". Zvláštní, i když pro většinu recipientů ezoterický význam má v tomto sporu mezi emigranty a Pitrem to, že Pitr staví proti emigrantiskému označení Čech jakožto "země ejiptské" označení *země dobrá* - to je totiž citát, navazující konotační spoj mezi ideovou pozicí Pitrovou a jejím pozadím, jak jsou zobrazeny v této vrcholné scéně dramatu, a mezi celkem české barokní ideologie a kultury. Označování Čech jako "země dobrá" bylo pevnou a významnou součástí jazykově slohové fixace české barokní ideologie; třináct let po tom, co se odehrává příběh Jiráskova dramatu, tj. r. 1754, dostala tato skutečnost vrcholný výraz v titulu významného díla barokního českého dějepisce, anonymní knihy *Země dobrá, to jest země česká*. Jirásek tento spis dobře znal a použil ho jako ideově závažného motivu v povídce *Starosvětské obrázky*, jak uvidíme dále (viz pozn. 80). Jsme tu opět svědky toho, jak se semi-óza dokončuje v Jiráskově díle až v jako celku, přes hranice textů jednotlivých děl. Významový pohyb "země dobrá" je v Jiráskově díle tento: Pro patriotické české barokní vzdělance, reprezentované zde Pitrem, je česká země schopna dalšího tvořivého vývoje, semeno do ní zaseté vrací stonásobný užitek (i to se říká v titulu oné historické knížky z r. 1754, s odkazem na evangelium Lukášovo 8,8). V povídce *Starosvětské obrázky* vyrůstá právě z této duchovní a názоровé atmosféry působením barokních vzdělanců nová ideologie obrazenská. Hlásá-li tedy Pitr emigrantům a Polickým myšlenku o "zemi dobrá" (proti emigrantskému hodnocení Čech jako země zkažená, prokletá, "ejiptská"), je v tom už implicitně naznačena perspektiva nového procesu obrozeneckého.

I v dramatu (stejně jako v povídce *Sousedé*) použije Pitr pro svou argumentaci citátu z Komenského *Kšaftu*, ale bez onoho tolerantního, smířlivého spodního tónu, jímž je tato pasáž podbarvena v *Sousedech*. Tam Pitr vystupuje především jako patriot, zde se jeho vlastenecké cítění pojí se stejně silným bojovným katolictvím. Chápe, že se emigranti nechtějí zříct své víry, protože ani on sám by to nikdy neudělal; stejně jako oni by i tehdy pro víru všechno trpěl, ale na rozdíl od nich by prý neškodil vlasti a nespojoval se s jejími nepřáteli.

Zásadní přesun v pojetí Pitrovy postavy vyjádřil Jirásek, jak to u něho bývá často, drobným přesunem stylistickým. I v dramatu se objevuje adjektivum *furibundus*, jemuž jsme věnovali zevrubně pozor-

nost při analýze *Sousedů*, je však kompozičně a funkčně zcela přehodnoceno. V povídce *Sousedé* byl jako *furibundus* označen Pitr sám jinými v souvislosti se svým češtvím, a byla to charakteristika veskrze pozitivní; zde vrhá naopak Pitr toto označení jako vrcholně odmitavý odsudek na emigranty pro jejich víru, jejich "kacířství", které způsobilo i vyhasnutí jejich vztahu k rodné zemi.

V dramatu je tento bojovný, nesmlouvavý, plně barokní a "svatováclavský" vlastenecký kněz vítězem ještě absolutnějším než v povídce. S jeho pozicí se plně ztotožní nakonec všichni, i ti, kteří Peška osobně milují a váží si ho. Aby Jirásek tuto myšlenkovou linii vyhrotil co nejdramatičtěji, rozšířil fabuli o epizodu, v níž je pruským důstojníkem zabit starý vysloužilý Kuderka, bránící svého vnuka odváděného násilím do pruské armády; tehdy Pitr s gestem starozákonního proroka obviňuje Peška před celou obcí: "Ta krev tu křičí o vaši zradě!"; lid se zděšeně a popuzeně od Peška a ostatních emigrantů odvrací a jeden z nich na Peška volá: "Zrádce! Jidášii!"

Pešek je tak zrádcem nakonec pro všechny. Aby zachránil aspoň štěstí milované dcery, znovu odchází do emigrace, aby mohl v jeho rodné zemi život vůbec pokračovat, aby měl nějakou perspektivu; Pešek poznává, že nelze rekriminovat minulost, křivdy a utrpení. Doma zůstává Pitr a jeho ideologie tvůrčího rozvíjení toho, co je dáno a co už nelze zpětně měnit; základní hodnotou je budování "svatováclavské" země a její kultury. Jak vidíme, Jirásek v dramatu baroknost a "svatováclavskost" Pitrovy historické pozice a úlohy obnažil a akcentoval ještě mnohem víc než v povídce *Sousedé*.<sup>72</sup>

Skutečnost, kterou jsme se zde snažili postihnout jakožto Jiráskovu tezi o vnitřní souvislosti baroka a obrození, zaregistroval už hned po premiéře hry, která se konala 30. ledna 1898, ve svém referátu v *Literárních listech* z 16. března toho roku F.X. Šalda opakovaným tvrzením, že Jirásek se v dramatu postavil na stanovisko P. Bonaventury; vyvodil z toho však závěry pro Jiráskova umělce i ideologa zcela ničivé: obvinil ho z mravní defektnosti, z "chytrácké pseudoetiky", spojující patriotismus s oportunistickým utilitarismem.

Šaldův referát o *Emigrantovi* má zcela zásadní dosah pro celkové formování postoje nejen Šaldy samého, ale celé jeho generace k Jiráskovi a pro další směry, jimiž se rozvíjel proces recepce a konkretizace Jiráskova díla. Šalda sice už r. 1895 v *Rozhledech ostře*

odsoudil Jiráskovo drama *Otec*,<sup>73</sup> a to na rovině estetické i ideové, dospěv k závěru, že této hře "schází všechna kompozice, všechna dramatická logika", že je to hra "myšlenkově pustá a prázdná", teprve však kritickým verdiktem o *Emigrantovi* svůj soud o Jiráskovi fixoval a rozvinul v celistvou, pevně skloubenou soustavu. Snažil se ukázat, že Jirásek jako "estetický konzervativce" je pouze pilný vypravěč, popisovač vnějšího prostředí, opatrný a průměrný, mělký a přitom ideově oportunní spisovatel - ne básník a umělec -, úspěšný a prospěšný snad jen jako šifitela vlastenecké ideologie, ale i to v podobě, která už byla *passé* (nepříjemně přitom z Šaldaova referátu zaznívají tóny generačně nevráživé, až závistivé - mladou generaci zřejmě popudilo, že Jiráskovo drama *Emigrant* bylo odměněno tisícirublovou ruskou cenou; viděla v tom výsledek machinací kamarádských koterií starší, etablované generace, vládnoucí mechanismem cen a stipendií).

Šalda postřehl a pojmenoval některé skutečné slabiny a nedopracovanosti v textu Jiráskova *Emigranta*, ale zcela mu unikl význam a smysl právě postavy *Pitrovy*. Šalda věděl, že text dramatu vznikl z povídky *Sousedé* - byl z ní "přešit", jak to Šalda pejorativně označil -, text povídky však zřejmě neznal. Jen tak se mohlo stát, že zcela evidentně považoval postavu *Pitrovu* v dramatu za výhradní výtvar umělecké fikce. *Pitr* z *Emigranta* je pro něho - v protikladu k čestnému a přímočarému *Peškovi* - pouze hadovitý intrikán, dovedně manipulující slepým davem, bez vyšší idey, stoupenec a ctitel oportunního utilitarismu, kompromisu a prospěchářství. Zde mladý Šalda skutečný význam textu úplně deformoval, nepostřehl, že stanovisko *Pitrovo* je v dramatu zakotveno ve dvou hodnotových zdrojích: v pevné, nadosobně zakotvené víře náboženské, zcela barokní (mariánské), jednak v patriotickém ("svatováclavském") přesvědčení, že úsilí evangelické emigrace může vést jen k další katastrofě, k oslabení sil už beztak silně oslabené země. *Pešek* se v dramatu vzdá svých úmyslů skutečně předavším *proto*, že se dostal do neřešitelné situace citově osobní, jako ničitel štěstí své dcery (a v tom je jedna ze slabín hry, kterou Šalda odhalil), ale nejen *proto*; druhou příčinou jeho rezignace je i poznání, že se on a jeho přátelé dostali do situace obecně beznadějně, že jejich mravně plně opodstatnění úsilí o individuální svobodu svědomí je v domácím prostředí nerealizovatelné. Šaldu překvapilo jako nelogické, že *Pešek* organizuje novou emigraci z Čech již v době, kdy se jeho pruští



spojenci a ochránci jeví ještě plně jako vítězové - tento detail nejenže odpovídá historické skutečnosti, ale má i svou vnitřní logiku v textu díla: evangelická emigrace z Prus přichází r. 1740 zpět domů jako vnitřně nesebejistá, bez obecného alternativního programu, přijatelného pro domácí veřejnost.

Šalda dospěl až k tomu, že obvinil Jiráska z přímé vnitřní ideové zrady, dezerce; nedovedl si spojit, že "epik humanismu" skončil zde podle něho jako obhájce barokního katolicismu, nazval proto Emigranta "karikaturou". I v tom je vidět, že Jirásek zde předešel svou dobu, vychovanou na pozitivistickém výkladu českých dějin 17. a 18. století, tak, že ho ani mladá generace 90. let nedokázala sledovat a pochopit.

Celek Jiráskova díla, a i text Sousedů a Emigranta, ukazuje, že Jiráskova celoživotní neproměnná sympatie se vážala na tradici reformační - to platí i pro ztvárnění postavy Peškovy -, stejně jako že plně chápal i prožíval všechny katastrofální rysy pobělohorského vývoje v Čechách; to mu však nezabránilo poznat a umělecky zobrazit, že v tomto "temnu" se drželo a sílilo "světélko", z něhož se otevřela další vývojová možnost; to byla - znovu opakujeme - i pro Jiráska balbínovská domácí tradice, koncentrovaná u něho v Pitrovi. Tuto myšlenku rozvinul a propracoval nejsilněji už dříve v Starosvětských obrázcích.

Tato povídka je příběh vzestupu a pádu rodiny kupeckého mládence a později obchodníka Ondřeje Doubravy z města M.; děj je situován do druhé poloviny 18. století, tedy do doby vyznívání baroka a rozvoje josefinismu a osvícenství; Jirásek sám označil příběh jako "rokokový". Rámec příběhu, podávaného jako vyprávění Doubravovy pravnučky, obsahuje signály, které mají beletristickou epickou formu posunout k hranicím žánru memoárového, co nejvíce zdůraznit reálný životní podklad příběhu a oslabit jeho pojmání jakožto umělecké fikce. Toto zdůraznění "nefikčnosti" příběhu je přitom samo o sobě složkou umělecké fikce; vyprávěčka příběhu povídky, paní Městecká, má sice v Jiráskově biografii reálné prototypy litomyšlských vyprávějících starých paní, A. Wildrové a K. Skácelové, o nichž Jirásek píše v XXVII. kapitole 2. dílu svých memoárů (reálná paní Skácelová mu např. vyprávěla o svém předku upadlém do tureckého zajetí, stejný příběh paní Městecká vypráví autorovi povídky o svém prastrýci), ale na druhé straně odpoutal prostorovou dimenzi příběh-

hu, dějiště, od reálného prototypu, nazvav město, v němž Doubrava žil, jen iniciálou M. (dokonce nevolil ani písmeno L., aby čtenáře nevedl k ztotožnění uměleckého prostoru s reálnou Litomyšlí, třebaže naopak zase neopomněl uvést, že toto město M. leží na českomoravském pomezí!); ostatně v právě vzpomenuté kapitole svého díla Z mých pamětí Jirásek s vděčným odvoláním na mínění Nejedlého protestoval proti snahám spojovat jeho postavy a příběhy s litomyšlskými prototypy.<sup>74</sup>

Máme-li toto vše na žřeteli, jak si vysvětlit, že Jirásek přesto právě v této povídce iluzi úplné nefikčnosti příběhů a postav zdůraznil do té míry, že vytvářel text záměrně tak, aby se autor-vyprávěč jevil čtenáři co nejvíce jen jako pouhý zprostředkovatel reálného životního příběhu? Máme pro to jediné vysvětlení: zdůraznění "nefikčnosti" postav a děje mělo zároveň zdůraznit historickou reálnost ideové roviny díla a tématu, a právě tento sekundární účinek byl v tomto případě tím hlavním, čeho se mělo postupem explicitní "nefikčnosti" dosáhnout. A onou ideou byl právě vztah obrození k balbínskému baroku.

Maloměstský kupec Ondřej Doubrava, jeho rodina i okolí žijí zpočátku v atmosféře zcela samozřejmého, nereflaktovaného, mohlo by se říci "živočišného" češství jazykového. Nacionální problém a vše, co s tím souvisí, je jím zcela cizí. Doubrava se narodil ještě do doby, kdy se křestní listy, psané latinsky, nikoli německy, kolkovaly českým lvem - šlo o dobu kolem r. 1730, jak se dá z časových signálů textu vydedukovat; český stát, i když oslaben a reálně téměř likvidován, existoval alespoň v rovině státoprávně ideové ještě zcela pevně.<sup>75</sup>

Zralý věk prožívá v situaci v tomto ohledu zcela změněné ale ani jeho, ani jeho okolí se to nedotýká, vůbec tyto věci nepostřehují, jsou dlouho zcela za horizontem jejich vědomí a zájmů. Stav, že Doubrava a jemu podobní sami mluví česky - jinak ani neumějí -, že se duchovně živí česky psanou barokní literaturou (Doubravův zaměstnavatel a později společník Havlík čte pořád dokola jednak Koniášovu postilu a Zázraky boží a svatých Jeho,<sup>76</sup> jednak příběh lidového čtení o Rýbrcoulovi)<sup>77</sup> a že lidé reprezentující moc, stát a vyšší společnost, hovoří jazykem jiným, je pro ně prostě nezměnitelná a neproblematická danost.<sup>78</sup> Tento stav se začne pro ně problematizovat v tom okamžiku, kdy se projeví viditelné následky záporné státní jazykové politiky germanizujícího josefinismu a německy

orientovaného osvícenství přímo bezprostředně v jejich vlastním okolí. Ale i tehdy je jejich reakce víceméně jen impulsivní, citová; uvědomění si této historické perspektivy a společenských následků celého tohoto procesu musí být do měšťanského prostředí vnášeno zvenčí. A nositelem této protoobrozené ideologie je v Jiráskově povídce - starý *balbínovec* jezuita, páter Maršovský. V tomto ohledu Jirásek vlastně anticipoval koncepci E. Denise, že úpadek české kultury až do poloviny 18. století "nebyl výsledkem plánu dlouho uvažovaného, žádného cizího nátlaku", nýbrž že "byla to jakási postupující anemie, neschopnost života, mdloba spotřebovaného organismu" (touto mdlobou je zasažen v Jiráskově povídce celý měšťanský český svět Ondřeje Doubravy), a že náraz, který tuto mdlobu likvidoval, způsobilo teprve germanizační hnutí, stavší se od času Marie Terezie systémem.<sup>79</sup>

Starý jezuita Maršovský je ctitel a zbožňovatel Balbínův; už samy frekvenční poměry textu povídky to signalizují víc než nápadně (v souvislosti s Maršovským je Balbín jmenován dvanáctkrát; pro Maršovského je "dilectissimus", "můj", "Otec" apod.). Balbína Maršovský nejen ctí, ale soustavně ho studuje, a co víc, šíří znalost jeho díla v měšťanském, laickém prostředí; jeho největším snem a touhou je získat proskribované Pelclove vydání Balbína z r. 1775. Jeho vášnivý zájem o Balbína plyne z toho, že v něm vidí největšího ideologa českého národního programu; na jeho díle a z jeho díla učí kupce Doubravu i jeho syna Vašíka poznávat bídu současnosti, "veliký rozdíl, jaký byl mezi dobou jeho (tj. 80. lety 18. století) a časy minulými v českém království", seznamuje je se slavnou hrdinskou českou historií, a to s ostnem protiněmeckým; horlí: "Cožpak naše řeč je tak ničemná, že by se nehodila ani do školy, ani do úradův? A víte-li, otče Doubravo, že naši tatíkové jinak neuměli nežli česky a latinsky, a že toto království založili a všechno tu zavedli, a teď - a teď - jejich řeč tu odevšad vystrčili, kdežto před časy vládla všude, i při dvoře?" Tím vším Maršovský uvádí v chod zcela novou historickou fázi: nejen otvírá nový myšlenkový svět už dospělému kupci, ale především formuje životní názor jeho syna, studenta Václava (moment komunikace mezi generacemi, předávání historické zkušenosti, a úloha literatury při tom ležely Jiráskovi vůbec velmi na srdci - vzpomeňme jen na výchovu mladého Jeníka Ohnívce v domě malíře Chvala a na úlohu Dalimilovy kroniky v tom, jak to Jirásek zdůrazněně zachytil v prvním dílu trilogie Mezi proudy;

Jirásek chápal, že největší tragedie, přímo rakovina zasahuje společností tam, kde se tato komunikace přeruší). Maršovský učí Václava číst a ctít české knihy, poznávat historii a vyvozovat z toho praktické závěry; avšak zatímco pro starce jezuitu je historie už jen "útěchou a ... konejšivým opojením", pro studenta Václava Doubravu je víc, je "zdrojem snů a nadšení"; tento Václav se pak stane později jedním z oněch mnoha oborzenských vlasteneckých kněží, tedy příslušníkem vrstvy, která měla v národním obrození jakožto hnutí masovém, lidovém úlohu prvořadě závažnou. A k tomu všemu používá Maršovský v povídce nejen díla Balbínova, ale i barokní literatury česky psané - první českou knihou, kterou od něho student Vašík dostal (a již mu jezuita doporučoval číst ve dne i v noci) bylo dílo sice dnes zapomenuté (1. díl akademických Dějin české literatury z r. 1959 ji vůbec nezná), ale přesto v všech ohledech pozoruhodné, totiž knihu Země dobrá, to jest země česká.<sup>80</sup> Je to další doklad toho, jak dává Jirásek v povídce vyrůstat obrozenské ideologii přímo a bezprostředně z kultury a ideologie českého baroka.

Jirásek však zobrazil nejen to, jak tato barokní ideologie vedla pod vlivem nárazu osvěcenské germanizace přímo, nezprostředkovaně ke konstituování nové ideologie národně obrozenské, ale i to, jak tato ideologie byla vnášena do lidového (maloměšťanského) prostředí, které samo bylo také ještě plně barokní svým duchovým obsahem a zaměřením.

Kořennou duchovní barokovost tohoto českého lidového (maloměšťanského) vyjádřil Jirásek nikoli přímo, proklamativně, nýbrž uměleckými prostředky konkretizačními. Doubrava a celé jeho okolí žije plně a ve znamení barokního mariánského kultu, a to i v jeho projevech rafinovaně mnohoznačných; např. celý milostný příběh mladého kupeckého mládence Doubravy a jeho budoucí ženy se odehrává ve stínu a pod patronací tohoto kultu: milenci se sejdou u mariánského obrazu, mladý muž se vzrušuje hlasem milované dívky recitující mariánskou modlitbu, sám jí posílá opis této modlitby, fungující jako milostný dopis; jeho láska je jakoby přenášena do transcendentální roviny analogií vzatou ze zmíněného už Rosignolova spisu Zázraky boží, kde se vykládá, že broskvové ovoce, které má v sobě "figuru srdce", symbolizuje "srdečnou náchylnost, která byla mezi nejsvětější Matkou boží a Blahoslaveným Ondřejem Avellinem, zákonným klerikem" - ocitáme se tu v duchovní atmosféře pro baroko příznačné, kdy zbožnost souvisí s erotikou pozemskou víc než povážlivě, až na

pomezí hereze. Jde tu o duchovně tělesný synkretismus, který r. 1915 tak pronikavě postihl A. Novák, když napsal: "Láska pohlavní se zpravidla vydávala za symbol lásky k Bohu, spojení těl bylo vykládáno jako podobnoství sjednocení mystického ... V tomto náboženském pokrytectví byl nový osten slasti, rafinovanosti dialektiků rozkoše, dráždivý příval zakázaného ...; neprováděl nadarmo nejmužnější řád, tovaryšstvo Ježíšovo, soustavnou diplomacii s kultem Mariiným. Panna Maria ... stává se velkou dámou, světačkou, královnou; neodměňuje pouze mlstností, usmívá se na své ctitele, zahaluje i odkrývá před nimi své vnady, pohrává s nimi" - to Novák i doložil víc než průkazně odkazem na sochu Madony od F. Quitainera na průčelí chrámu sv. Františka na Křižovnickém náměstí v Praze.<sup>81</sup>

Ale Jirásek zobrazil na postavě prostého, spořádaného maloměstského kupce Doubravy, který se stává objektem balbínovské ideologizace ze strany pátera Maršovského, i druhou základní složku dramaticky rozpjaté a rozpolcené psychiky barokního člověka, totiž jeho hrůzu ze smrti, ze zániku, jeho chápání temné, drtivé složky pozemské existence. Jirásek k tomu použil motivu tmy - je to zcela odlišná realizace tohoto motivu, než jak ji známe z *Temna*. Tma noci je Doubravovi symbolem nekonečného temna, neproniknutelného, vyvolávajícího děsivé vidiny, před nímž záchranu skýtá jen vroucí modlitba. Aby vyzdvihl baroknost této složky Doubravova vnitřního světa co nejsilněji, přesáhl Jirásek slohovým gestem velkého formátu hranice své poetiky a spojil popis psychických stavů Doubravových s drastickým hororně expresivním detailem drtivé názornosti: Doubrava uvidí na hřbitově "psa, tuláka nějakého, hubeného, škaredého, línajícího, jenž ve tlamě držel bělavý člověčí hnát" a nedá si svou kořist odejmout, - Doubrava v něm vidí zlého ducha v podobě zvířecí. Vzbudí to v něm meditaci zcela bridelovskou - snad jde přímo o narážku na *Bridelovu* slavnou báseň *Co Bůh? Člověk?*<sup>82</sup>

Jirásek s nenápadnou uměleckou rafinovaností zdůraznil význam této pasáže drobným detailem slohovým i tento postup je jedna z konstant jeho umělecké metody. Jirásek se vcelku dokázal vejít do mezí existující slovní zásoby; neologizování mu bylo v podstatě cizí. Avšak tam, kde chtěl signalizovat mimořádnou obsahovou zátíženost některého úseku textu, signalizoval to v rovině jazykové slohově někdy právě neologismem (tak když chtěl upozornit na zdůrazněnou funkcimotivu krve v *Proti všem*, užil k tomu neologismu *krvouctí*). Zde povýšil k tomuto účelu neologismu *otruchlilý*, jímž v této souvislo-

sti označil stav Doubravovy duše, nazírající do zásvětých hlubin.<sup>83</sup>

Ale nejen to; vtextu je Doubravovi přisouzen ještě další rys mentality typicky barokní; totiž trochu chorobný zájem o tváře starců, žebráků, v nichž se snaží pod reálnou vizáží postihnout obraz přicházející smrti - vzpomeňme v té souvislosti obdobný zájem, který měli o stařecké obličejy barokní malíři; je ostatně obecně známo, že baroko na rozdíl od renesance a pozdějšího romantismu přímo pěstovalo kult staroby.

Doubrava a jeho okolí jsou na druhé straně zcela nedotčeni "filozofií 18. století", tj. osvícenstvím; proto vrcholem společenského vzestupu je pro ně např. privilegovaná funkce při slavnosti Božeho těla (rušené zákazem císaře Josefa zdobit oltáře břízkami); Doubravovi učitelé a ideologové, ztělesnění Maršovským, jsou výslovně odpůrci jozefinismu a francouzské revoluce.

Svět jezuitů Maršovského, balbínovského protoobrozence, má v povídce svůj protipól - ten je osvícenský, jozefinský, evropský, kosmopolitní, světsky humanitní. Jeho světlym reprezentantem je v povídce justiciář Obryl. Je to muž svobodomyšlný, poctivý, rozšafný; je si vědom významu sociální otázky, pomáhá sedlákům a vzdělává je prakticky. Nacionálně je však lhostejný - střídá němčinu s češtinou dle potřeby: jazyky jsou pro jeho jasný, racionální mozek jen nástroje komunikace, nic víc. Anacionální osvícenství v degenerované podobě představuje jeho žena. Čte sice Voltaira v originále, je však přitom plna starovských předsudků, a ty spojuje s opovržením vůči plebejské češtině. Je pohoršena, že městské dívky a ženy nemluví německy, se synem koresponduje jen německy a francouzsky; český výraz je pro ni v dopisu jen prostředek ironie.

Oba manželé Obrylovy spojuje jedna věc - zajedno jsou v odporu proti baroknímu tmářství reprezentovaném jezuitou Maršovským; vtipkují o barokním titulu knížky, kterou starý kněz z nouze prodává (jde o Lněný provázek, plný tajemství Ezechiele vidění, aneb Růženeč svatý[!] hojností milosti naplněn. Od růženecké královny Marie Panny),<sup>84</sup> a především se snaží rušit působení a vliv starého jezuitů z důvodů ideových a osobních. Neustále zdůrazňují obmyslnost jezuitů jako instituce, jejich chladnou pletichářskou racionálnost spočívající ve vyvolávání citů a oslabování racionální potence jejich obětí. Protivníkem v tom je jím kupec Doubrava - ten nepopírá, že jezuiti často byli takoví, ale stále opakuje, že Maršovský "není z těch". Zatímco Obrylovi klasifikují člověka jako příslušníka sku-

piny, stavu, společenské skupiny (jak hluboce tragicky to zní pro člověka naší doby), pro barokního prostého maloměšičana Doubravu je člověk především neopakovatelná, samostatná individualita. Aby vyzdvihl právě tento aspekt, sáhl Jirásek opět ke krajnímu zdůraznění v rovině slohové, využil tentokrát stylistické potence prostředku grafického; Doubrava se snaží obhájit svého přítele jezuitu tím, že zdůrazňuje, Maršovský různé nestrojí, neintrikuje, a končí jeho obranu výkřikem: "*Vždyť je to taky člověk!*", zdůrazněným v textu zcela mimořádně kurzívou. Osvícenský světský humanismus Obrylových je tímto stylovým využitím grafického prostředku napaden krajně naléhavě a účinně. Doubrava postřehl, že tento humanismus platí pro Obrylovy jen tam, kde je pro ně výhodný nebo kde jsou na jeho uplatňování osobně neinteresovaní, a že v ostatních situacích i oni podléhají předsudkům, ačkoli jejich racionalistická filozofie proklamativně mífila právě především proti předsudkům a pověrám.

Co však je na obraze osvícených Obrylových v Jiráskově povídce nejvíce relevantní, je jednak to, že absolutně nesouvisí s procesem českého obrození, jednak to, že v pokleslé rovině toto jejich osvícenství společensky škodí - Obrylova rodina zničí Doubravova syna Jiříka tím, že se Jiřík ožení s jejich dcerou, dívkou vyrostlou v tomto osvíceném prostředí a proniknutou duchem nové německé kultury nejvyšší úrovně (Mína Obrylová je romantická ctitelka Goethova Werthera).

Absolutní propast mezi těmito průměrnými osvícenci a češtvím zobrazil Jirásek opět nikoli tezovitou proklamací, ale nenápadným symbolickým detailem, totiž vztahem postav k výtvarným dílům znakové hodnoty. Tento postup jsme zaregistrovali, už když byly řeč o dramatu *Emigrant*; tam šlo o vztah k mariánské sošce jako symbolu baroka. V Starosvětských obrazech odstraňují Obrylová a její dcera, když se zmocní vlády nad Doubravovou domácností, hned dva druhy výtvarných předmětů - jednak *barokní* obrazy světců, jednak obraz Hradčan se znakovými rysy *české státnosti* (červenobílým motivem) - a nahrazují je rytinou podle obrazů A. Kaufmannové. Starého Doubravu překvapí, že byl odstraněn i obraz "světský", symbolizující český stát; mimoděk tak postřehne, že osvícenská likvidace barokního prvku zde nějak souvisí i s ohrožením hodnot nacionálních.

(Víme, jak ošidné je přímočaře spojovat fakty biografické a fakty textově umělecké, zde se však odvažujeme upozornit na to, jak Jiráskův obraz katolického baroku vyrůstal z prvotní

zkušenosti osobní, a to i v souvislosti se symbolikou obrazů. Svou chlapeckou studentskou zkušenost z Broumova zpracoval Jirásek také reduplikovaně, nejdříve metodou umělecké fikce, v povídce Do Němec (z r. 1889), později memoárově, v XXI.- XXIV. kapit. 1. dílu svých pamětí (z r. 1911); motivicky i v plánu postav jsou oba texty bohatě propojeny. Zachytil tam významnou úlohu benediktýnských profesorů, zvl. P. Wolfganga Morávka, P. Řehoře Wagnera a především P. Benna Sedláčka, na národní uvědomění studentů; při vzpomínání na P. Wagnera, který např. organizoval sbírky na Národní divadlo, mu po letech zvláště vytanulo, že měl ve své cele obrazy svatých a vedle nich i obrazy vlastenecké, tedy něco obdobného, co v Starosvětských obrázcích charakterizovalo barokní domácnost Doubravovu. Není ostatně jistě náhodou, že svou představu katolického baroku zobrazil umělecky právě postavou *benediktýna* Pitra.<sup>85</sup>

Domníváme se, že v povídce Starosvětské obrázky Jirásek zašel v úsilí vyjádřit svou ideu o kořenech obrození dokonce dál, než lze srovnat s historickou realitou - popřel totiž podíl osvícenského ducha na českém obrození absolutně a přikl iniciativu jen baroku; je však možné pochopit tuto jednostrannost, uvědomíme-li si, že Jirásek tehdy přicházel s tezí zcela novou, možno říci skandální (propagátoři českého baroka z 30. let vlastně toto Jiráskovo gesto opakovali, mylně se přitom domnívajíce, že Jiráskova a jeho ideologii jednoznačně negují).

Vítězem se v povídce Starosvětské obrázky jeví "vlídný, jímavý" balbínovský jezuita a jeho žák Václav Doubrava, vzdělaný na Balbínovi a jevící se zpočátku svému studentskému okolí jako "potrhlý nacionalista". Toto vítězství se koná opět pod patronací - a tím se vracíme k povídce Sousedé - barokního emblemu češtiny jako jazyka sv. Václava; v exempláři Balbínovy Apologie, patřící kdysi Václavovi Doubravovi, nachází vyprávěč-autor zatrženu modlitbu k sv. Václavu o záchranu mateřského jazyka - slova této modlitby polde Jiráskova dokonce "způsobila ten div veliký věku našeho: znovuzrození českého národa".<sup>86</sup>

Důkaz, který jsme nabídli, je tím, trváme, proveden: mohla-li být diskuse o tom, co je Pitr - osvícenec nebo barokní balbínovec -, u jezuitů Maršovského a rodu Doubravova je taková diskuse absurdní. Propojením obou děl - Sousedů s Starosvětských obrázků - pomocí motivu svatováclavské češtiny je pak ekvivalence ideové pozice Pitrovy a Maršovského v Jiráskově pojetí jednoznačně evidentní.

Jde ještě o to, do jaké míry odpovídá teze o spojitosti českého barokního balbinismu a obrození a o kontinuitě české kultury a



myšlení 17.-19. století, o které jako historické realitě mluvil jako první Jirásek v 2. polovině 19. století.

Za poslední půlstoletí bylo pro to sneseno množství dílčích argumentů; připojíme k nim ještě jeden, zatím, pokud víme, nepovšimnutý, a přitom související těsně s naším předchozím výkladem: jedním z významných děl utvářející se obrozenecké kultury a obrozeneckého myšlení byly České národní duchovní písně J.V. Kamaryta (2 svazky, 1831 a 1832), dílo reprezentující ducha a snahy kruhu Čelakovského. Tato sbírka duchovní poezie katolického baroka a českého protestantství,<sup>87</sup> prezentovala tento syntetický celek v duchu romantickém jako vývoj národního ducha a jako výron estetické, poetické tvůrčí potence českého lidu (Kamarýt "více podlé poetické ceny nežli z jiného ohledu sbíral" <sup>88</sup>).

Dílo vydané proti vůli budějovické biskupské konzistoře, významným a rozhodným způsobem vřadilo barokní duchovní poezii do kontextu nové kultury obrozenecké a manifestovalo jejich spojitost.

Můžeme však ukázat i na dílčí spojitosti přímo s naším pitrovským tématem. Kamarýt ve svém teoreticky významném úvodu k prvnímu dílu své sbírky připomněl Poselkyni Beckovského, výslovně citoval jeho výklad i estetické hodnocení písně Hospodine, pomiluj ny, z Beckovského měl i epizodu o tom, v jaké oblibě choval píseň svatováclavskou Ferdinand III. a jak ji hlasitě zpíval u sv. Víta.<sup>89</sup> Barokní historigrafie se tu jeví jako integrální součást obrozenecké literatury, a to zase v souvislosti s kultem svatováclavským.

Ale nejen to. Kamarýt ve své sbírce prezentoval jako součást české lidové kulturní tradice, již svým dílem svazoval s "vysokou" kulturou obrozeneckou, i píseň Vstalť jest této chvíle; v úvodu ji uváděl (patrně mylně) jako píseň již z 15. století.<sup>90</sup> Jde přitom o píseň, která reprezentuje jednotnost české kultury pobělohorské, o "společný majetek církví českých": otiskl ji jak svatováclavský kancionál z r. 1863 a kancionál Holana Rovenského z r. 1693, tak emigrantský kancionál Kleychův z r. 1727.<sup>91</sup> Proč toto připomínáme? Proto, že V.V. Tomek zachoval z biografie Pitrovy příznačný detail, charakterizující jeho kulturní a národní aktivitu v Polici, že "při vzkříšení zpívala se ponejprv roku 1741 píseň Vstalť jest této chvíle, nyní obyčejná, bezpochyby původem Pitrovým jakožto praese-sa".<sup>92</sup>

Tento detail izolován, sám o sobě, nemá velkou vypovídací sílu. Ale chápeme-li ho jako znak, jeho výmluvnost se závratně mnohonásobí

- jako v malé kopce se v něm zrcadlí celý vesmír; reprezentuje zase celé ono množství vazeb, pout a spojů mezi kulturou barokní a obrozenskou, tedy to, co zobrazil Jirásek právě prostřednictvím postavy B. Pitra.

A uzavíráme: pro Jirásků byl vývoj české kultury a ideologie kontinuitní, nepřerванý; obrození je mu výsledek české *domácí* aktivity, konané sice v podmínkách až hrůzně ztížených, ale potvrzující se jako životaschopná ve výsledku celého dalšího historického procesu. Pro Jirásků byla Bílá hora a to, co následovalo, katastrofa (tomu později věnoval velký román *Temno*); ale česká inteligence podle něho dokázala i v těchto krajně zřížených podmínkách pracovat, často neviditelně, a český lid byl schopen v okamžiku, kdy to nové okolnosti umožnily, výsledky její práce transformovat v novou, tvůrčí společensko-historickou kvalitu. To je smysl Jiráskovy oslavy balbinismu a Bonaventury Pitra. A konečně - Jirásek se v těchto povídkách, jak se nám snad podařilo ukázat, jeví jako velký, promyšleně pracující *umělec*, neproklamující teze, nýbrž vtělující ideje do umělecké struktury díla, nepopularizující cizí myšlenky o české historii, ale tvořící svůj vlastní, osobitý obraz o ní v dimenzích slovesně estetických a jazykově stylistických. A konečně snad náš výklad upozornil dostatečně nabádatě a výstražně na zoufalou jednostrannost recepce a konkretizace Jiráskova díla - ustálený obraz o Jiráskovi je třeba radikálně a zásadně revidovat tím, že se začne Jirásek číst *celý* - kdo se dosud zabýval hlouběji jeho díly, jako jsou *Sousedé* a *Starosvětské obrázky*? - a že se začne vnímat jako *umělec*, z něhož je třeba mimoumělecké, ideové poselství vydobýt, protože se neproklamuje po způsobu publicisticky popularizačním. Metodou, která k tomu může nejlépe sloužit, je sociologicky orientovaná strukturní analýza opírající se o výsledky analýzy lingvostylistické a textové interpretační.

## P o z n á m k y

1. V.V.TOMEK, Příběhy kláštera a města Police nad Metují, Praha 1881; o Pitrovi viz. s. 196n., 216, 219, 297, 298, 301, o mariánském bratrstvu v Polici viz. s. 189n., 339.
2. K historickému pozadí Šubertových Probuzenců viz studii L.VACINY ve sb. Povstání poddanského lidu 1775 v severovýchodních Čechách, Hradec Králové 1975, s. 260n., zvl. s. 264-5, 274 a 286-7.
3. J.PEKAR, z kulturních dějin českých, Praha 1941, s. 263-4.
4. Jindy a nyní, Praha 1946, s. 261.
5. Tento názor zastával ve velmi vyhraněné podobě ještě ve 40. letech J.B.Čapek, soudě, že "V první polovině osmnáctého století -- úpadek ducha, jazyka a národního vědomí je nejlhubší", a že obrození na barok nenavazuje; připouštěl, že v romantismu se reflexy baroka najdou, ale osvícenství je podle něho "proti baroku v opozici zásadní a nesmiřitelné". Je významné, že Pitra v té souvislosti nechápe jako osvícence, ale jako jednoho z obětavých vlasteneckých kněží, kteří udržovali v 1. pol. 18. stol. "jiskry" balbínovské orientace kulturní a národní; připomíná však, že jde celkově o dobu literárně a jazykově úpadkovou - k té věci se vrátíme v 2. části naší studie. V Pitrovi shledal však J.B.Čapek i rysy "nové", a to v jeho údajné náboženské toleranci. Viz. J.B.ČAPEK, Záření ducha a slova, Praha 1948, s. 182 a 186.
6. Srovn. A.KLÍMA, Čechy v období temna, Praha 1958, s. 7, 158, 168, 188, 205.
7. Díl VI, Praha 1967, s. 399-401.
8. Srovn. v 1. dílu Hanušova Národního muzea zvl. s. 48, 125, 149, 311-2, 322, 327, 330, 351, 359.
9. I, Praha 1911, s. 68-9.
10. F.KUTNAR, Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví. I, Praha 1973, s. 104-5; o Pitrově záslužné činnosti v rajhradské klášterní knihovně viz V.DOKOUPIL, Dějiny moravských klášterních knihoven, Brno 1972, s. 46-49 a zmínky na s. 6, 14, 25, 61, 190.
11. Srovn. např. J.STRAKOŠ, Počátky obrozeneckého historismu, Praha 1929, s. 24, zmíněný B.Chudoba, s. 276 apod.
12. Viz akademické Dějiny české literatury II, Praha 1960, s. 33.
13. Viz A.S.MYL'NIKOV, Epocha prosvěštění v českých zemích, Moskva 1977, s. 11, 116, též 90-91.
14. Složitost ideové poezie kněžských vzdělanců - balbínovců o generaci mladších postihl L.KUDĚLKA, J.L.ŠERŠNÍK, Ostrava 1957, zvl. s. 81-93 aj.
15. A.NOVÁK, Stručné dějiny literatury české, upravili R.Havel a A.Grund, Praha 1946, s. 133.
16. Podceňování obou českých publikovaných děl Pitrových má starší tradici; nacházíme ho už u C.WURZBACHA, Biographisches Lexikon, díl 22, Vídeň 1870, s. 361n. Podle Wurzbacha - čerpavšího především z B.Dudíka - jsou vůbec Pitrovy práce tištěné méně významné,

a to platí podle něho i pro "asketické dílko" Hlas na výsosti.

17. Povahová charakteristika skutečného Pitra se v tomto ohledu značně odchylovala od beletristické stylizace Jiráskovy; podle svědectví, která o tom shromáždil Karel UHL (v studii Bonaventura Pitr, rajhradský probošt, moravský zemský prelát a český historik, Kalendář Moravan na r. 1931, roč. 80, s. 39-50; též samostatně, viz Univerzitní knihovna v Praze, sig. 54 E 6686, stránkováno 1-12), ho rajhradští benediktýni volili za preláta na nepřímý pokyn samotné Marie Terezie jakožto nejmenší zlo ze tří možných kandidátů; byl prý hrubý a nesnesitelný, v klášteře prosazoval nejen přísnou kázeň a podřízenost, ale až bezduchý formalismus, mniši ho pro bezohlednost nenáviděli; spory s mnichy nabývaly časem na intenzitě, jak ukazuje fakt, že před jeho smrtí si na něho stěžovali u samé císařovny - o níž přece věděli, že je mu nakloněna. Byl i vypjatě ctižádnostivý, jak ukazuje např. to, že pro svůj náprsní kříž si r. 1857 u papeže Benedikta XIV. vymohl plnomocné odpustky, nebo to, že v nápisu v Rajhradě se dal označit opatem, třebaže mu tento titul nepříslušel (srovn. i V.DOKOUPIL, cit. dílo, s. 47). Je to ovšem obecně známo, že řevnivost mezi klášterními spolubratřími dosahovala leckdy forem pozoruhodně rafinovaných, a žaloby je proto třeba brát se zrnem soli. Navíc Pitr zřejmě projevoval nervózní netrpělivost lidí toužících se věnovat své intelektuální práci a rušených lidmi, kteří z nedostatku lepší práce jsou ochotni trávit spoustu času zbytečnostmi a malichernostmi. Ale i odečteme-li z negativních soudů mnohé, vždy nám přece zůstane obraz osobnosti sebevědomé, schopné prosazovat svou vůli a záměry a neustupující ani před těžkostmi, ani před jinými lidmi. Pitrovu difíciální povahu charakterizoval obdobně i V.V.TOMEK, Příběhy kláštera a města Police nad Metují, Praha 1881, s. 199 a 301. Příznačný detail charakterizující Pitrovo velké přátelské sebevědomí zachytil ve své studii o Pitrovi (Časopis čes. muzeum 2, 1828, sv. 2, s. 49n.) J.E.B.HAVELKA; po smrti svého otce v Rajhradě napsal Pitr svému strýci, třebačovickému primasovi: "Co se týká pohřbu, to já zde udělám, a takový pohřeb, *co patří na syna předáta* (prolož. zde). Sám ho pochovám a položím do krypty v klášterním kostele" (s. 64).
18. B.SLAVÍK, Od Dobnera k Dobrovskému, Praha 1975, s. 24, 28, 124; starší literaturu o Pitrovi viz tamtéž s. 293 a v cit. spisku Uhlově.
19. K.UHL uvádí (cit. dílo s. 2) dokonce ještě jeden titul Pitrova českého spisku s příznakově barokním názvem, a to Cesta do nebeského Jeruzaléma; nepodařilo se nám ho dosud bohužel najít a podrobněji prozkoumat. Uhl možná svůj údaj pouze převzal z cit. díla Tomkova (s. 179), kde se však tvrdí pouze, že Pitr r. 1740 "sepsal zvláštní modlicí knížku bratrstva" s tímto názvem - šlo tedy pravděpodobně o práci rukopisnou, nikoli vytištěnou. Uvedený titul není obsažen ani v soupisu Pitrových rukopisů chovaných v rajhradském klášterním archívu, jak ho uvádí P.Maurus KINTER, Vitae monachorum..., Brno 1908, s. 7-13.
20. K.UHL, cit. dílo s. 9.
21. Viz V.V.TOMEK, cit. dílo, s. 200, 216, 294, 297. Plán hry o Abrahamu naznačuje tento náčrt: Abraham iturus erat ab initio v schafpelci, habens ignem et gladium in manibus; ante eum 4 pueri cornice induti, post illum Isaac cornice in dorso secta ligna gestans ejusque vestigia premens. Desuper iturus erat 12 vel plurimum

parium puellarum choros manibus snuphium ad detergendas lacrimas idoneum gestantium, post quas Sara natum unigenitum plangens (tj. "Na začátku šel Abraham v šafpelci [tj. v ovčím kožichu] s pochodní a mečem v ruce, před ním 4 chlapci komicky oblečení, za ním Izák komicky držící za zády nasekané dříví a nastupující do jeho stop. Seshora šlo 12 nebo víc párů dívek držících v rukou, spjatých v kruh, roucho vhodné k utírání slz, za nimi Sára oplakávající svého jedináčka"; slovo *snuphium* není doloženo v žádném nám dostupném slovníku středověké latiny, vzhledem ke kontextu jde zřejmě o 'roucho, roušku, kapesník, ručník, utěrku' - snad je *snuphium* prostě jen polatinštělý něm. *Schnupftuch* a čes. nespis. *šňupák*; i z tohoto drobného jazykového detailu se dá leccos vysoudit o "barokní" povaze Pitrova vyjadřování. - Abychom předešli nedorozumění - dnešní čtenář by mohl chápat tento náčrt jako parodii, persifláž, a tím jako důkaz Pitrovy averze vůči teatrálním manifestacím barokní zbožnosti; nebylo by divu, jako grotesku ho chápal před 100 lety pozitivista V.V. Tomek a zřejmě i poliští kněží, kteří představení zabránili. Ale nic by nebylo klamnějšího; náčrt právě ukazuje, jak se barokní duch Pitř mohl dostávat do kontroverze i se svým - v něčem osvěceništějším - prostředím. Plán hry o Abrahamovi je právě jednou z kvintescenálních ukázek barokní mentality, hlubinně chápaní a prožívající podstatnou vázanost sakrálního a profánního, tragického a komického, vznešeného a nízkého atd. Představení ideologicky závažného obsahu v křivém zrcadle neubíralo obsahu na účtyhodnosti, a mělo přitom pedagogický účinek, protože uvolňovalo napětí z přílišně exaltovaného prožívání vznešeného obsahu, což věděli barokní pedagogové velmi dobře. Právě tento způsob zobrazení starozákonního vážného příběhu komicky - ne groteskně! - ukazuje, jak hluboko byl Pitř zakořeněn v barokní mentalitě. - Také moment bičování v náčrtu hry není náhodný; ve svých česky psaných dílech se Pitř k motivu bičování Krista i k sebetřýznění jako nástroji pokání vracel velice často; mnohem víc, než bylo v jeho době už běžné.

22. Viz sv. 3 vydaný r. 1880 A.Rezkem, zvl. s. 179, 186, 191-3, 236, 260-4, 267, 269, 274-6, 281, 346-7, 351, 373-4, 402-5, 432, 459.
23. S. 400, 406 apod.
24. S. 391, 516, 572-8.
25. S. 201, 265, 296, 335, 365, 419, 452, 480, 553, 565 apod.
26. Viz s. 242-4.
27. Viz Země dobrá, to je země česká, cit. v pozn. 80, dedikační úvod. Obraz věnovala Ludmila vnukovi Václavovi, ten ho nosil na hrudi a před smrtí daroval Podivenovi. Později ležel ukrytý v zemi a byl zázračně objeven "vorážkem", viz Ř.TUČEK, Požehnáni z rosy nebeské, Hradec Králové 1768, s. 414.
28. Pitř měl i následovníka v tomto žánru - praeses polického bratrstva P.Aemilian Malka vydal r. 1777 spis Vítězoslavná Judit na výsosti hory Kalvarské (TOMEK, cit.dílo, s. 189. Jungmannova Historie spisek neuvádí). K problematice vzniku a vývoje mariánských bratrstev viz i J.VAŠICA, České literární baroko, Praha 1938, s. 151n., A.DENIS, Čechy po Bílé hoře, díl I, Praha 1911, část 1, s. 230, 241, 301, část 2, s. 28-9, 35, 53, 170, 281, část 3, s. 179, 191-3.
29. Viz M.Z.POLÁK, Cesta do Itálie, vyd. F.Wünschová, Praha 1978,s.62-3.

30. Srovn. Latinsko-český slovník J.M.Pražákův, F.Novotného a J. Sedlákův, Praha 1948, s. 589.
31. Viz dále cit. edici Kalistovu s. 21.
32. Viz J.SCHRÁNIL ve Svatováclavském sborníku, I, Praha 1934, s. 181-2.
33. Viz A.PRAŽÁK, Národ se bránil, Praha 1945, zvl. s. 64-65 - ne všechny doklady Pražákovy jsou však přesné, např. v písních A. Michny z Otradovic o sv. Václavu a sv. Ludmile motiv svatováclavský, který v nich nachází Pražák, nevidíme. Srov. Z.TICHÁ, Adam Václav z Otradovic, Praha 1976, s. 337-342.
34. Ukázkou z něho s refrémem "zpívejte, plesejte směle svatých mučedníků perle, Václavovi", otiskl Z.KALISTA v své antologii České baroko, Praha 1941, s. 67-8.
35. Viz o tom J.VAŠICA, České literární baroko, Praha 1938, s. 178 a pozn. na s. 315-16.
36. Podat úplný a všestranný popis a rozbor svatováclavského motivu v české barokní literatuře přesahuje naše možnosti a záměr; stačí zde upozornit na několik příznačných rysů. Postavy sv. Václava se zmocnilo drama školské i lidové (vyzýváním Václava, aby nás chránil před cizími národy a pomáhal císaři, stejně jako byl kdysi nápomocen českým králům, končí Zrcadlo masopustu z r. 1690), pěstovala ho próza kazatelská (např. Eug. Rádl, M.Bartys, právě tak jako Řehoř Tuček r. 1768, který tohoto tématu použil, v době už naplněné duchem nastupujícího osvícenství, k obhajobě panovníkova práva vypovídat jinověrce ze země!), kult sv. Václava měl své oficiální pěstovatele, jako byl arcibiskup M.F.Sobek z Bilenberku - zdůrazňovala se světcova vázanost na svatovítskou katedrálu, tento "trůn české země" (Tuček) posvěcený podle tradice samým Kristem. Znovu a znovu se k Václavovi vracela poezie, především kancionálová (Božan, Holan Rovenský atd., u Šteyera byl Václav v duchu barokního slavismu představen jako duchovní majetek všech slovanských národů). (Srov. Z.KALISTA, České baroko, Praha 1940, zvl. s. 67-8, 230, 235, 296, 313, 322; Ant.Řůže, kterou smrt zavřela, ed. Z.TICHÁ, Praha 1970, s. 243-6, 278; Selské čili sousedské hry českého baroka, Praha 1942, s. 178, 217; Ř.TUČEK, Benedictio de rore coeli, to jest Požehnání z rosy nebeské, Hradec Králové 1768, s. 424.) Bojovný nacionalismus Václavova kultu nabýval přitom někdy i bojovného zaměření protireformačního, a to i v době Pítrovy. Nejdůležitějším pozdním projevem této jeho modifikace je historické dílo Země dobrá, to jest země česká, pocházející patrně z okruhu Pítrova (o ní podrobně dále); je dedikována českým patronům; svatý Václav je v dedikaci představen se všemi dobou zdůrazňovanými aspekty jeho osobnosti, především však jako bojovník (symbolizovaný třpytícím se svatováclavským kopím a bílým orlem se zlatou hlavou, vznášejícím se s roztaženými křídly nad českým vojskem). K obvyklým motivům světcovy válečnické pomoci (Soběslavovi I., Přemyslu Otakarovi II.) přistupuje méně obvyklý motiv pomoci Vilémovi Zajícovi proti Míšňanům a především epizoda, jak světec odvrátil svým napomenutím Oldřicha z Rožmberka r. 1417 od "husitského bludu"; právě tak se zde Václav opírá proti bludům evangeliků v době stavovského povstání 1618-20.
37. Srovn. s. 242-6, 440-1, 522, 528-9, 286, 453; u jiných barokních spisovatelů byl nacionální a jazykově obranný aspekt spojován s Janem Nepomuckým velmi zdůrazněně (srov. F.O.DE WALDT, Boemici

praeconium idiomatis, Chvála českého jazyka, vyd. J.Vašica, Praha 1938, zvl. s. 11, 15; Jan je tam dokonce viděn jako *vindex*, mstitel českého jazyka, s. 24). Píseň Svatý Jane Nepomucký, vlastence pravý český se dokonce zpívala jako svatováclavský chorál (viz B.BALBÍN, Život sv. Jana Nepomuckého, ve zpracování J.I.Dlouhoveského, Praha 1940, s. 70; na s. 71-2 je tam Jan vzýván: Chraň tvůj národ český, vlastence tvé věcky). Mělo tedy Beckovského mlčení o Nepomukovi skrytý osten polemický.

38. Srov. A.PRAŽÁK, cit. dílo, s. 40-42, první část Balbínova textu je tam na s. 42, předposlední odstavec ukázky; toto usnesení zahajovalo i obrozené české časopisectví, neboť ho otiskl J. NEJEDLÝ v 1. dílu 1. ročníku svého Hlasatele českého 1808, s. 28-37, zvl. s. 34, 1. odstavec; o barokním kultu svatého Václava a jeho intelektuálním, politickým i emočním pozadí viz předmluvu Z.Kalisty k jeho edici J.TANNER a F.KADLINSKÝ, Život a sláva sv. Václava, Praha 1949, s. 9-16, zvl. 11.
39. Viz Pobělohorské elegie sv. 2, Praha 1906, 5. vyd., zvl. s. 20, 93, 71, 111; 84, 86-7, 89, 98, 101, 103-5, 115-16.
40. Viz dopis Oldřicha z Hradec Oldřichovi z Rožmberka z r. 1449, otištěný v Listáři a listináři Oldřicha z Rožmberka sv. 4, Praha 1954, vyd. B.Rynešová a J.Pelikán, s. 108; jinak se do konce 15. století v češtině vyskytují jen zcela nociónální, nekonotovaná spojení jako *svatováclavský sněm*, tj. sněm konaný v den sv. Václava, apod.; pro 16. století je naše evidence nejistá, pro proluku v české lexikografické produkci, nepodařilo se nám však zjistit pro toto období ani jediný doklad na spojení "svatováclavský jazyk".
41. Srov. 5. vyd. Výletu, Praha 1946, s. 96n., zvl. 98.
42. Viz J.JUNGMANN, Boj o obrození národa, vyd. F.Vodička, Praha 1948.
43. O tom, jak hluboko do 2. poloviny 19. století působila na lid barokní mentalita prostřednictvím písněové a modlitební literatury, znovu přetiskované a šířené i cestou kramářských tisků, ukazuje 6. a 7. svazek paměti písničkáře F.Haise, vydané r. 1981 E.Ryšavou (Sborník Národního muzea v Praze, řada C, sv. 24, č. 1-4, 1979). - Pro neliterární spojení tradice václavské a českého jazyka z 2. pol. 19. stol. známe jediný doklad: je příznačné, že je spojen s prostředím církevním, klášterním (je to nápis "Svatý Václave --, ochraň pravou víru, jazyk, korunu i práva vlasti" na podstavci světcovy sochy v Horní Sloupnici Litomyšle; viz Svatováclavský kalendář na jubilejní rok milénia -- usp. A.ŠORM, Praha 1928, s. 81. Tento neoborně zpracovaný spis je materiálově neocenitelným zdrojem materiálu pro všestranné studium kultu sv. Václava.
44. Tématu sv. Václava se zmocnila v obrození próza (Linda) a drama (Mácha, Tyl); řešily na něm však otázky zcela nové, obsahu tradičního kultu svatého knížete často velmi vzdálené. V poezii - a to je příznačné - pěstovali toto téma především kněžští autoři: J.J.MAREK má legendu Sv.Václav (Básně 1823, s. 41), V.NEJEDLÝ celou rozsáhlou samostatnou epickou skladbu (1837), starý motiv Václava - pomocníka v boji se objevuje např. u F.A.ROKOSE (Básně 1827, s. 102), a vrcholí tato řada v díle F.J.VACKA KAMENICKÉHO, který otiskl cyklus znělek o sv.Václavovi v Časopisu katolického duchovenstva r. 1844 a jeho rozšířením vytvořil pak celou sbírku Lilie a růže (1846); v ní se drží vcelku motiviky

ustálené v literatuře barokní - vyvrcholením je představa Václava jako pomocníka v aktuálním zápasu: "A jak někdy vítězíci pluky, Tak lid podnes: 'Svatý Václave!' Prozpěvuje nábožnými zvuky" (s. 8).

45. Rozmanitá próza, díl 1, 7. vyd., Praha 1930, s. 112.
46. Viz K.H.Mácha ve vzpomínkách současníků, Praha 1958, s. 47.
47. Viz K.H.MÁCHA, Spisy I, Praha 1959, s. 250-56, zvl. 255.
48. Dramatická díla W.Shakespeara, muzejní vydání, díl V., Praha 1866, s. 43; 4. jednání, výjev 3.
49. Viz Dílo V.ŠOLCE, vyd. B.Vencovský, Praha 1926, s. 165-172.
50. Viz Země dobrá, dedikační úvod, nepaginovaný, cit. v pozn. 80.
51. Viz J.NERUDA, Povídky malostranské, Praha 1950, s. 181n., zvl. 182-3, 191-2, 195.
52. Viz J.S.MACHAR, Čtyři knihy sonetů a jiné básně, Praha 1959, s. 242. K funkcím a využití svatováclavského motivu viz v této souvislosti i stať J.STRAKOŠE, Svatováclavská poezie nové doby, ve Svatováclavském sborníku Akordu, Praha 1929, s. 28n.
53. Viz Rozmanitá próza, 7. vyd., Praha 1930, s. 207.
54. Chrudim 1817, s. 378.
55. K nacionální interpretaci výroku z Janova Evangelia o "svých" použil Kollár jiného místa z Nového zákona, které s ním spojil, a to výroku z epizody o ženě kananejské a její posedlé dceři (Matouš 15, 24: "jsem poslán obzvláště k ovce zahynulým z domu izraelského").-Tento výrok Kollár sám použil v kázání o dobrých vlastnostech národa slovanského.
56. Viz J.KOLLÁR, Kázně a řeči, Pešt 1831, s. 157-8. Že motiv úhoru nebyl u Kollára něco náhodného, ukazuje to, že v Kázních tento motiv užil ještě jednou, a to ve vztahu k druhé základní hodnotě své osobní hodnotové soustavy, totiž k církvi a k chrámu, jehož byl správcem: "Chrám Páně není úhor, který by za některý čas darmo státi mohl; on je zahrada a role, na které každého týdne pilně pracovat, rozsívat a žíti máme: nechcete-li pak to učiniti, vy studení a polovičatí ctitelé boží, tedy raději zamknite navždycky dvěře tohoto domu, propustite učitele a kazatele, zbožte oltář, kazatelnicí a celý chrám tento, aby v něm kámeni nezůstal"; tragedie vzniku "úhoru" se dá podle Kollára zabránit jen tak, když se dost důrazně řekne "polovičatým.., aby byli celí, studeným, aby byli horliví, rozptýleným, aby ovčinec hledali"(tamt. 225-6).
57. J.KOLLÁR, Kázně a řeči 1844, 2. sv., s. 268.
58. J.K.TYL, Sebrané spisy, díl 1, vyd. F.Sekanina, Praha 1906, s.917.
59. Bratrstvo 3, Praha 1947, 14. vyd., s. 41.
60. Viz vyd. Praha 1921, s. 205-6 a 535.
61. Rozmanitá próza 2, 6. vyd., Praha 1930, s. 42.
62. Viz Bratrstvo 1, Praha 1947, s. 257-8.
63. Praha 1949, 3. vyd., s. 111.
64. F.L.VĚK, díl. II, Praha 1941, s. 378.
65. U nás, Praha 1941, díl 3, s. 164, díl 1, s. 168.



66. Viz cit. 2. díl F.L.VĚKA s. 336 a cit. monografii L.KUDEĚLKY o L.J.Šeráňkovi, s. 55-6, 81, 121-2.
67. Srovn. k tomu A.KLIŤMA, cit. dílo, s. 170-179 a V.ŽÁČEK, Josef Václav Frič, Praha 1979, s. 209-221.
68. V tomto bodu vystihl Jirásek historického Pitra neobyčejně věrně; tomu z duše šlo tridentské vyznání víry: "ohlašuji se, že chci v té víře (tj. katolické) živ býti a umříti", a emfaticky prosí Boha o sílu k tomu: "Ó kým já nikdy Krista mého (prolož. zde) nezapřu; byť bych pak k tomu nevím jakým nebezpečenstvím doháněn byl" (Hlas na výsosti, 1748, s. 212 a 113).
69. V protipruském a protiemigrantském postoji (historika) Pitra zobrazil Jirásek zřejmě i historickou zkušenost, přežívající jako mlhavá tradice i v mysli lidových vrstev, jaké tragické zklamání přinesla české emigraci i obyvatelstvu doma saská okupace 110 let před dobou, kdy se odehrává povídka Sousedé, srov. A.DENIS, cit. dílo, díl I, kniha 1, s. 165n.
70. Prolož. zde; v. T.NOVÁKOVÁ, Jan Jílek, Jiří Šmatlán - Na Librově gruntě, Praha 1956, s. 162.
71. To plně odpovídá historické realitě Pitrovy osobnosti; svému otci r. 1837 napsal: "uhlídají Poličtí, že jak páter Bonaventura z Police vykročí, všechno hynouti bude. --- doufám, že mně hojná mzda čeká v nebi. Matka bolestná stůj při mně za to v mou hodinu poslední." (J.E.B.HAVELKA, cit. studie, s. 54).
72. Viz A.JIRÁSEK, Divadelní hry I, 2. vyd. Praha 1901, s. 5-83, zvl. s. 11, 14-15, 23, 33, 37, 38, 40, 45-9, 51, 66-7, 69, 74, 79.
73. F.X.ŠALDA, Kritické projevy 2, Praha 1950, s. 157-167, zvl. 165.
74. Jak složité jsou u Jirásky vztahy prvků biografických a uměleckých, ukazuje drobný, ale velmi instruktivní detail spojený s touž paní K.Skácelovou - motiv předka zajatého Turky, vyprávěný touto starou paní, užil Jirásek v povídce, již se zde právě zabýváme; motiv zajatce od Turků strašně zohaveného, který měl od téže paní, se v jeho díle aktivizoval o mnoho let později, když tvořil Bratrstvo, Turky přitom však nahradili Uhři (charakterizovaní v této souvislosti jako ukrutníci rovní Turkům) - v Bratrstvu se tento motiv stal dokonce základním elementem rozvíjení motivické struktury a fabule jakožto impuls pomsty rodiny Koziců na Uhřích a pak na Márii Bodorovské.
75. Tento fakt je nepopíratelný; inspiroval dokonce i českou politiku až do 1. světové války. K.Krofta ukázal, jak K.Kramář, navazuje na práce Kalouskovy a B.Riegra, založil svůj mladočeský program na poznání, že státoprávní převrat uskutečnila až Marie Terezie r. 1749, nikoli Obnovené zřízení zemské 1627, a že tento státní akt byl neústavní a protiprávní (K.KROFTA, Politická postava Karla Kramáře, Praha 1930, s. 11, 15, 16.). Viz i A.DENIS, cit. d., díl I, kniha 1, s. 131-3, 202, kniha 2, s. 59-61, 77, 178, 256, kniha 3, s. 59n.
76. Jde původně o italské dílo Karla Řehoře Rosignoliho "Zázrakové boží a svatých jeho, z jejich životů vytvoření", přeložené do češtiny z německého překladu a vydané ve 3 dílech v l. 1718, 1720, 1723, viz Jungmannovu Historii literatury české, 2. vyd., oddíl V, č. 1207 a (s. 321) - příznačné je, že dílo vydalo Dědictví svatováclavské.

77. Zdá se, že zde se Jirásek dopustil anachronismu; třebaže postava Rýbrcoula byla u nás známa už počátkem 17. století, jak dokládá spis Havla Želanského O zlých anjelích aneb ďáblech z r. 1618 (viz už Č.ZÍBRT, Český lid III, 1894, s. 49-50), první české dílko o Rýbrcoulovi je patrně až Rýbrcoul na Krkonošských horách z r. 1794 (viz i J.KOLÁŘ, O Rybecoulovi, Český lid V, 1896, s. 440); Jiráskovo uvedení Rýbrcoula do textu povídky lze však chápat jako postup zástupný: Rýbrcoul zde synekdochicky označuje žánr knížek lidového čtení vůbec.
78. V takovém světě žil ostatně i B.Pitr. Zcela samozřejmě korespondoval Česky se svým otcem, třebechovickým měšťanem (oslovuje ho přitom společensky nadřazeným infinitivem: "Nebát se, pantáta"), a dokonce r. 1757 i se svým strýcem, třebechovickým přímasem V.Kadánským - on, moravský infulovaný prelát a zpovědník Marie Terezie! (Viz J.E.B.HAVELKA, cit. studie, s. 54, 55, 64 aj.)
79. A.DENIS, cit. dílo, díl I, kniha 3; s. 198-9. Neudržitelnou se však jeví Denisova teze, že "vlastenectví české -- se od času Balbínova a Frozínova jevílo způsobem jen zcela náhodným" a že hlavním nebo dokonce jediným impulzem k jeho regeneraci byla filozofie 18. století - tj. zřejmě osvícenství (tamt. s. 225); sám jinde ukázal, že hlavní arzenál ideový opatřil raným obrozencům vedle Hankeho z Hankenšejna Balbín (s. 229); a tato Balbínova tradice žila kontinuálně i v 1. polovině 18. století, jak svědčí právě případ Pitřův.
80. Země dobrá, to jest země česká, do které semeno z dobroty božské hojně vsaté učinilo užitek stý (Luk. v 8. kap.). Takového užitku krátké představení. Ke cti a chvále pána Boha všemohoucího, též blahoslavené rodičky boží Marie Panny vždycky neposkvrněné i svatých dědičných patronů českých. Předně odklad a z jakého národu má počátek národ český a kterak se v této zemi osadili, též o začátku sv. katolické a nikdy v české zemi nepřemožené Kristové víry a stálé horlivosti, též i jiných chvalitelných činech a skutcích, též o klenotech, bohatství, vojnách a českého národu udatnosti; ítem o mnohých nešťastných příhodách a kacířstvu v české zemi. Všechno z hodnověrných spisovatelův a kněh sebrané a k potěšení slavného národu a k zvelebení jazyka českého od upřímného vlastence sebrané a sepsané, A. 1754. Cum licentia superiorum. Nákladem a k dostání v Jaroměři u Václava Vítká. Vytištěná v Hradci Králové, u Jana Klimenta Tyběly.- Srovn. Jungmannovu Historii, 2. vyd., odd. V, č. 295, s. 273. - Provést autorskou atribuci tohoto anonymního díla se nám zatím nepodařilo. Je však na první pohled nápadné, jak je toto dílo svým vášnivým balbínovským nacionalismem blízké Pitřovi. Sbližuje ho s ním i tematika (česká historie) i místo vydání a vydavatel (královéhradecký J.Tibelli) i doby vydání. Jsou tu i poukazy speciálnější: Pitr zřejmě velmi intenzivně tíživě prožíval vpád cizích vojsk do Čech r. 1741-2 (na tom založil Jirásek jasnouřivě obě svá díla o Pitřovi; přímo dosvědčeno to máme z Pitřova dopisu otci z 6. října 1742, z něhož úryvek otiskl J.E.B.Havelka v ČČM 1828, sv. 2, s. 55; o utrpení, které snášeli benediktýni a jejich opat Benno po tolik předchozích let "válečnými bídami", zajetím mnichů a klášterů, píše Pitr v předmluvě k P. Marii v Hlasu na výsosti, a nepřímo to přirovnává k starozákonnímu babilonskému zajetí, nad nímž lkala Ráchel.). Země dobrá má ve frontispisu rytinu českých patronů, pod nimi je zobrazen Karlův most, česká koruna a lev a zcela dole jsou vytištěny

verše "Svatí patronové milí, chraňte mocí nebeskou národ český každou chvíli, zem i korunu českou"; s. 22 nepaginované předmluvy pak autor vzpomíná, jak když byla v l. 1741-2 a 1744 česká země strašně souzena, prosil patrony za vysvobození a slíbil, že obnoví *jejích čest a slávu* napsáním této knížky; v Předmluvě na čtenáře pak dává patrony jako příklad úsilí o "zvelebení víry Kristové a...zachování své české vlasti". Ani výsledky jazykové a stylové analýzy Země dobré a českých děl Pitrových nebrání Pitra se Zemí dobrou spojovat. I když autorství zůstává nejisté, je o Zemi dobré možno mluvit aspoň hypoteticky jako o dílu z *okruhu* Pitrova.

Neznámý autor Země dobré prezentoval své dílo skromně jako pouhou kompilaci, "vejťah" ze starších českých a cizojazyčných kronik (mezi českými historiky, na něž se odvolává, je Kristián, Karel IV., Jan Očko z Vlašimi, Václav Hájek a Vilém Slavata, hlavním pramenem mu byla Beckovského Poselkyně a Prodromus Moraviae Václava Pešíny z Čechorodu). Jde však o víc než pouhou kompilaci. Dílo zaslouží pozornosti už jako markantní doklad kontinuity a síly balbínovské ideologie po sám práh národního obrození. Dedikace českým patronům, Předmluva k čtenáři a pak způsob zpracování materiálu, jeho výběr, uspořádání, rozhojnění o vlastní autorovy reflexe atd. z něho činí významné dílo *původní*, hodné odborné analýzy samo o sobě. Cílem autorovým nebylo poučení, ale v prvé řadě publicistické působení na současníky, zapominající na "předešlých věcí památku", a proto ochabujících v "horlivosti v následování našich předků". Autor je rozhodně protihusitský, protireformační (s. 382), snaží se však rehabilitovat Jiříka z Poděbrad (411) a neváhá jako autoritu uvést Veleslavína (387-8), když jde o obranu Karla IV. proti útokům Němců. Celé jeho dílo vyznívá v obranu českého národa před cizími útoky na jeho charakter, brání ho balbínovskými argumenty před výtkami z "nevrlivosti" (385-7) a hlavně z "nevěrnosti"; dravě se vrhá do zápasu s dílem M.BELLY, *Oesterreichischer Lorber-Cranz* (Rakouský bobkový věnec, Frankfurt 1627), které podle něho deformovalo mínění (katolického)světa o Čechách, Bella prý potupil český národ a uvedl ho v nenávisť, a to podvodným způsobem. Češi podle Země dobré podlehli části reformaci a povstali proti Habsburkům - ale mnozí se naopak dali pro katolickou víru mordovat; zatímco jiní (Němci) přijali luteránství bez prolití krve a zůstávají v něm dosud; autor uvádí, že třetina obviněných po r. 1620 v Čechách byli Němci, a vypočítává naopak Čechy "věrné"; poukazuje na "zpronevěření" Rakušanů, na statečnost a věrnost Čechů při saském vpádu 1631, při obhajobě Prahy 1648 a při válce o rakouské dědictví 1741-2 a 1744. Vypočítává dobré vlastnosti Čechů (pobožnost, moudrost, výkony v uměních, schopnost k "všelikým řízením a pracem", mužnost a statečnost, vzdělanost mládeže atd.); Čechy jsou pro něho zaslíbená země, o český národ měl prý bůh vždy obzvláštní péči "a také až posavad má" (s. 391n.). Anonymní autor také naznačil, jaké poslání jeho bouřlivá polemická apologie Čech a Čechů má: cílem bylo vyzbrojit Čechy proti argumentace a neschopnost svůj národ najít vede k národnímu komplexu méněcennosti, k studu za vlast, za minulost, a odtud k zlhoštěnění a odzobování. Spis měl stavět hráz tomuto procesu národní abdikace a vysýchání zdrojů národní energie. - Je skvělým dokladem Jiráskova historického smyslu, že vyhnátl právě toto dílo jako smyboický motiv pro zobrazení přechodu od balbínovského vlastenectví jezuity Maršovského k národně obrozeneckému

mladému knězi Václavovi Doubravovi; tím Jirásek předešel českou historií a literární historií o celé století.

81. A.NOVÁK, Praha barokní, 3. vyd., Praha 1938, s. 32-33 a obraz. příl. č. 4.
82. Jirásek se tu dostal do slohové roviny srovnatelné i s Michnovou básní Duše v očištcovém ohni, srov. Z.TICHÁ, Adam Václav Michna z Otradovic, Praha 1975, s. 209n.
83. Jirásek nepoužil tohoto adjektiva jako prvý, to učinili Čelakovský (jak ukazuje i Slovník spisovného jazyka českého); stalo se to v básni Sňatek z Ohlasu písní českých, a to ve strofe: "Ta (tj. láska) když v otruchlém / srdci se rozmůže, / brzo proměněným / tvářičkám červeným / do hrobu pomůže", F.L.ČELAKOVSKÝ, Ohlas písní ruských, Ohlas písní českých, Praha 1951, s. 122). Jde o báseň vymykající se svou melancholickou a fatalistickou náladou z celkového ladění sbírky; už to k ní poutá při četbě Ohlasů zvýšenou pozornost. Jiráskova generace přitom znala tuto sbírku ještě velmi důvěrně, většinou ji uměla zpaměti. Jirásek Čelakovského tedy užitím adjektiva *otruchlelý* patrně citoval - po něm se už toto adjektivum v české literatuře, pokud víme, nevyskytlo; na dnešného čtenáře však působí v Jiráskovi jako zcela individuální neologismus a týž dojem měli snad i někteří čtenáři v době, kdy byla povídka poprvé publikována.
84. Jde o dílo F. Jana Nep.Svobody, faráře v Rejštejně a Čechrově u Klatov (1715), přednesené 5.10.1710 v dominikánském chrámu v Klatovech, viz Jungmannovu Historii literatury české, 2. vyd. 1849, s. 304, odd. V., č. 909, a Knihopis českých a slovenských tisků, díl II, část VII, Praha 1963, s. 187, č. 15.833.
85. Viz A.JIRÁSEK, Drobné povídky a obrázky, Praha 1927, s. 99n., zvl. 146 a 161, a týž, Z mých pamětí, Praha 1911, s. 179n., zvl. 185-6, 205 a 208-9.
86. K výkladu o Starosvětských obrázcích viz A.JIRÁSEK, Drobné povídky a obrázky, 8. vyd., Praha 1927, s. 231n., zvl. 246-7, 254, 259, 266, 269, 274, 276-7, 280, 282, 290, 294, 297-8, 301, 305-9, 314, 320, 324, 326, 328, 331, 339, 340, 344, 350, 354-8.
87. O historii jednotlivých písní Kamarýtovy sbírky viz studii P. VÁŠI v Českém lidu VI, 1897, s. 17n. a 125n.
88. Z dopisu F.L.Čelakovského J.Plánkovi, viz F.L.ČELAKOVSKÝ, Korespondence a zápisky, vyd. F.Bílý, díl II, Praha 1911, s. 98, viz i tamt., s. 7, 70, 80, 133, 177 (ČČM, patrně ústy redaktora Pa-lackého, doporučuje dílo jako "nejznamenitější"), a díl I, Praha 1907, s. 180, 397, 409, 435 (Kamarýt prohlašuje, že dílo vydává jako příspěvek k popisu ducha národního, ne k prospěchu nábožnosti).
89. Viz 1. svazek Kamarýtovy sbírky, s. XII-XIII; připomenutí této epizody ukazuje, že Kamarýt znal a využíval i 2., nevydaný díl Beckovského Poselkyně - že ho znal, ukazuje jeho požadavek, aby byl tento 2. díl vydán - viz jeho dopis Čelakovskému, cit. edice Čelakovského Korespondence a zápisků, díl I, s. 374-5.
90. Cit. sbírka Kamarýtova, sv. 1, s. XII a 54.
91. Viz cit. studii P.VÁŠI, s. 126, a K.KONRÁD, Dějiny posvátného zpěvu staročeského, díl I, Praha 1881, s. 61.
92. V.V.TOMEK, cit. dílo, s. 298.

Jaroslav KOLÁR (Praha)

STAROČESKÁ BAJKA O LIŠCE A DŽBÁNU.  
POKUS O KONTEXTOVOU INTERPRETACI.

Jediný záznam staročeské veršované bajky o lišce a džbánu se dochoval v pozoruhodné souvislosti: bajka je zapsána v Hradeckém rukopise<sup>1</sup> uprostřed souboru měšťanských satir, přesně řečeno mezi druhou ze satir tohoto sedmidílného cyklu, věnovanou nevěrným konšelům, a třetí, obírající se zlými kováři. Dosavadní literatura svorně pokládá toto umístění bajky za nahodilé<sup>2</sup>, neorganické<sup>3</sup>, rušící logické uspořádání cyklu. Pokusím se s přihlédnutím k cenným výsledkům bohaté starší literatury o Hradeckém rukopise a zejména o satirách poukázat na to, že převládající názor na začlenění bajky lze zpochybnit, že zápis skladby je svým způsobem ústrojný a že má dokonce pro samu povahu dílka specifickou důležitost.

Výchozím bodem naší úvahy je otázka, zda zařazení na uvedené místo je v případě bajky o lišce a džbánu významově motivované či nemotivované. Svědectvím o tom může být při nedostatku sekundárních pramenů jen povaha a podoba rukopisu samého.

Bajka je v Hradeckém rukopise zapsána stejnou rukou jako její bezprostřední okolí (cyklus satir) a ostatně jako naprostá většina celého rukopisu, obsahujícího mimo zmíněný cyklus ještě deset žánrově rozmanitých českých básnických skladeb; některé z nich jsou vedle obsahové příbuznosti spjaty podle zjištění J.Hrabáka<sup>4</sup> zřejmě i společným autorstvím. Je příznačné, že právě bajka o lišce a džbánu je z tohoto hlediska sporná.

Bajka začíná na l. 130a bezprostředně po skončení satiry o konšelích a je od ní oddělena jen červeným nadpisem O lišce a o džbánu, na l. 132a na bajku stejně bezprostředně navazuje satira nadepsaná O zlých kovářích. Bezprostřední sled skladeb nasvědčuje tomu, že přinejmenším z hlediska pořizovatele rukopisu šlo u bajky o umístění nějak motivované. Pro názornost lze uvést do jisté míry analogický případ zápisu dvou bajek, jemuž však podobná motivovanost evidentně chybí.

V rukopise Archívu Pražského hradu, fond Knihovna metropolitní kapitoly, sign. O 48<sup>5</sup> (z přelomu 14.-15.století) jsou na l. 198a zapsány dvě české prozaické bajky o vlkovi a lišce. Kapitulní ruko-

pis O 48 je typický codex mixtus, obsahuje množství žánrově i tematicky rozmanitých děl, např. traktáty, kázání, modlitby, Statuta Arnesti, dvě sbírky exempel; vedle uvedených bajek se v tomto v zásadě latinském kodexu objevují ještě dvě další české drobnosti, mariánská modlitba (l. 150b) a píseň Ach tot těžkú žalost jmám (l. 216a<sup>6</sup>).

Rukopis vznikl zřejmě postupně, participovali na něm různí písaři. Mezi ukončením rozsáhlejšího textu Quaestiones de sacramento altaris (l. 192a-197a) a počátkem dalšího obsáhlejšího textu Orationes cum indulgentiis (l. 198b-201a; oba texty nejsou psány toutéž písařskou rukou) zaplňovali prázdnou aperturu 197b-198a další dva písaři. První zapsal na l. 197b čtyři drobné latinské výklady z oblasti církevní praxe. Poslední z nich (Quaeritur, utrum fistulatores... qui corpus Christi praecedunt in die ipsius sint admittendi ad communionem), přesahuje dvěma řádky na l. 198a; následuje záznam českých bajek jinou rukou a tmavším inkoustem.

Mezi zápisy bajek v obou rukopisech je řada rozdílů: okolí bajky o lišce a džbánu v Hradeckém rukopise tvoří české texty, dokonce tak blízké bajce způsobem zpracování, že bylo na místě klást si otázku společného autorství, bajky v kapitulním rukopise jsou obklopeny latinskými zápisy; naprostou většinu textů v Hradeckém rukopise, mezi nimi i bajku, psala táž ruka, ruka písaře bajek v kapitulním rukopise se v tomto kodexu už neopakuje. Bajka o lišce a džbánu je umělecky propracované a dovršené literární dílo zpracované veršem, bajky v kapitulním rukopise jsou pouhé letmo nahozené - a ovšem prozaické - záznamy bajkových látek<sup>7</sup>, rozvedené jen do té míry, aby zápis postihl dějovou kostru a pointu.

Zápisy bajek v kapitulním rukopise jsou skutečně nahodilé: na jejich charakteru by se nic nezměnilo, kdyby byly zaznamenány na jiném místě rukopisu, v sousedství jiných textů. Mohly být zaznamenány dříve či později než jejich okolí - nemají k němu žádný vztah. V tomto smyslu je možno pokládat je z hlediska kodikologického kontextu za nemotivované, takové, u nichž zákonitost umístění (až na to, že jsou dvě a vystupují v nich stejné postavy, tj. že jsou jistým způsobem spjaty mezi sebou a vytvářejí tak jakousi dvojdílnou jednotu) není literárním rozbořem postižitelná. Nicméně - teoreticky vzato - mohlo za určitých okolností i takové autorsky nebo písařsky nemotivované zařazení textu vést ke vzniku jistých významových vazeb a vyvolat vůči čtenářům určité formy působení, které by-

ly mimo záměr původce rukopisu (popř. autora). Verifikaci každé takové hypotézy o "nezáměrné významovosti", vzniklé na základě původně nepředpokládáných souvislostí, vztahů a přístupů, by ovšem muselo podat průkazné dobové svědectví.

Zápis bajky o lišce a džbánů v Hradeckém rukopise jsme označili za motivovaný. Stalo se tak zatím jen na základě písařského kontextu, tj. toho, že bajka byla zapsána touž rukou už při pořizování textového celku (soubor satir o řemeslnících) jako jeho integrální součást. Naskytá se otázka, má-li toto umístění bajky obecněji platnou motivovanost významovou, tj. existují-li vazby, které opodstatňují zařazení bajky právě na to místo, na němž se v Hradeckém rukopise dochovala.

Není sporu o tom, že bajka skutečně uprostřed souboru satir působí cizorodě. Kdyby byla zapsána v evidentním vztahu k cyklu satir před ním nebo za ním, bylo by na místě uvažovat o funkci úvodu nebo shrnujícího závěru. Byla-li však písařem i na daném místě, mezi satirami o konšelích a kovářích, zapsána důvodně (to je ovšem zatím jen pracovní předpoklad), byl nepochybně pocítován její vztah k nejbližšímu okolí, k skladbě předcházející nebo následující. Nepodařilo se nám shledat žádné bližší vztahy mezi bajkou a satirou o kovářích. Se satirou o konšelích poutá bajku jediná lexikální shoda, zato však pozoruhodná.

Ze všech satir se totiž jen v té o konšelích vyskytuje slovo "pán", a to dvakrát (v.37-38 "...bude říci: Rač slyšeti, / pane, což chci pověděti ..."; v 53-54 "On vecě: Můj milý pane, / toč na tvěj milosti stane."). V obou případech jde o oslovení konšela, tedy osoby, pro niž bylo označení "pán" náležité podle dobové titulatury (konšelům zasedajícím v radě a na soudu příslušel titul "pání"<sup>8</sup>). Slovo pán má tedy v této souvislosti platnost termínu (označení konšela)<sup>9</sup>, nejde o pouhý projev úcty, třebaže i tento zřetel je v pojmenování obsažen. Totéž slovo "pán" je pětkrát exponováno v bajce o lišce a džbánů. Toto exponování je velmi nápadné, protože k němu dochází v rýmu se slovem "čbán", a to čtyřikrát v oslovení vyjádřeném vokativem (čbáne - pane, v.17-18, 31-32, 39-40, 77-78), jednou v akusativu (čbána - pána, v.25-26). Na rozdíl od satiry o konšelích zde není důvod, proč by v oslovení "pane" mělo být v bajce spatřováno něco víc než jen výraz zdvořilosti a úcty, ovšem úcty ironicky podbarvené, je-li jejím adresátem neživý předmět (slovo "pán" se ve zmíněné rýmové dvojici nadto vždy objevuje na druhém

místě a tím je tato ironičnost zdůrazněna). Mezi satirou o konšelích a bajkou dochází tedy k možné konfrontaci dvou významů slova "pán" a tím jsou obě skladby vzájemně spjaty.

Toto "verbální" sepětí je ovšem příliš slabé a nepatrně na to, aby uspokojivě zdůvodnilo začlenění bajky do souboru měšťanských satir. Je však možno poukázat i na další možnou souvislost.

Liška je v bajkové tradici ztělesněním lstivosti. Pojem "lest" se v celém cyklu satir vyskytuje pouze dvakrát, a to právě v satirě proti konšelům (v.23-24 "Když konšel uslyší, co tu jest,/ v ten čas nalezne sobě tu lest ..."; v.65-66 "Takž konšel po hřiechu bludí,/ žež mnoho listivě vyludí ..."). Třebaže v bajce se o lsti výslovně nemluví, je tato představa implikována už v samé postavě lišky.

"Lest" je vlastně tertium comparationis, spojující představu konšela, jak ji formuluje satira, s představou lišky v bajce. Toto pozorování nás přivádí k další, třetí možné souvislosti, ze všech uvedených nejzávažnější, která se realizuje na vyšší, dobově příznačné literární rovině a přitom obě předchozí možnosti v sobě zahrnuje. Je založena na obvyklé funkci bajek ve středověkém literárním životě.

Látka bajky o lišce a džbánů je známa ještě z dvou jiných příbližně soudobých nebo o málo mladších zpracování. Je obsažena v rukopise Univerzitní knihovny ve Vratislavi z konce 14. století, sign. IV Q 126, a to v části psané českým písařem na l. 343ab v exemplové sbírce Liber parabolarum, která byla touto bajkou v českém prostředí rozšířena,<sup>10</sup> a v tzv. Quadragesimale admontském rovněž českého původu, asi ze 70. let 14. století (opis z r. 1434 se chová v Státní knihovně ČSR - Univerzitní knihovně v Praze, sign. XX B 5, výtah z 15. století tamtéž, sign. XX B 9<sup>11</sup>). V obou těchto případech je bajkové látky užito jako exempla. Ve funkci exemplum je ostatně doložena většina bajek známých v české středověké literatuře, ať už jde o díla psaná česky nebo latinsky, o texty vzniklé v souvislostech literárního života v Čechách nebo recipované. Přesvědčivě to ukázal nedávno vydaný soupis českých středověkých exemplum.<sup>12</sup> Na jeho základě lze říci, že každá bajka je ve středověku potenciálním exemplum.

Je exemplum i bajka o lišce a džbánů? O této možnosti se v odborné literatuře dosud neuvažovalo. Otázku nelze ani dnes zodpovědět s jistotou, některá fakta a okolnosti však svědčí ve prospěch kladné odpovědi.



Bajka o lišce a džbánů obecně platí za satiru, dokonce za skladbu mezi českými středověkými satirami umělecky nejzdařilejší (je proto odedávna ozdobou všech edic staročeských satir). Je-li však izolována, vyňata ze souvislosti dané místem, na němž je v Hradeckém rukopise zapsána, vyniknou víc jiné její vlastnosti (povaha bajky, kvalita uměleckého zpracování) než satirické vyostření.<sup>13</sup> V takové izolovanosti je to spíš bajka s obecnou satirickou potencí vlastní naprosté většině bajek, není však patrný konkrétní adresát jejího satirického náboje. Ten je určen právě vztahem k satirě proti konšelům (a indikován jak zmíněnou "verbální" vazbou mezi oběma texty prostřednictvím slova "pán", tak představou lstivosti, v satirě výslovně vyjádřenou, v bajce reprezentovanou liškou<sup>14</sup>). Podobně jako v izolovaném postavení by bajka působila patrně i tehdy, kdyby byla zapsána mezi jinými částmi satirického cyklu než právě po satirě o konšelech.

Kdo byli v době vzniku satir (i Hradeckého rukopisu) konšelé? Byli to přísešní členové samosprávy královských měst (rady v čele s purkmistrem) s pravomocí správní a soudní, jimiž se na základě volby nebo návrhu předchůdců a královského potvrzení mohli stát na funkční období usedlí měšťané, obvykle bohatí, v ideálním případě ti, kdo se těšili autoritě pro svou moudrost a rozvážnost.<sup>15</sup> Průběhem 14. století se mezi nimi zejména v Praze a v dalších větších městech uplatňovali stále častěji řemeslníci (v drobných venkovských městech déle přežívalo jako zdroj obživy starousedlých měšťanů zemědělské hospodářství)<sup>16</sup>. Na funkční období se tedy i řemeslník mohl stát vedle bohatých patriciů a kupců "pánem", jak byli konšelé označováni. Satira proti konšelům nemíří do vrstvy řemeslnictvu zcela cizí a nedostupné.

Konšel náležel do komunity královského města stejně jako řemeslníci, zaujímal v ní však zvláštní, povýšené postavení: participoval na světské moci. Satira proti konšelům proto také, jak bylo konstatováno, od svého okolí v souboru satir o řemeslnících tematicky poněkud odbočuje.<sup>17</sup> Výrazem její odlišnosti od satir věnovaných jednotlivým řemeslníkům mohlo být právě to, že je jako jediná rozvedena, modifikována bajkovým exemplem.

Žádoucí vlastností konšela byla moudrost, rozvážnost, smysl pro obecné dobré. Deformování těchto vlastností v zjištěné chytráctví je předmětem pranýřování v satirě. Podobné chytráctví - i když ne zjištěné a sobecké, spíš přehnaně sebevědomé - je zesměšňováno v baj-

ce. Liška, v bajkové tradici vždy symbol lstivého chytráka, který dokáže ostatní napálit, je v bajce o lišce a džbánu výjimečně obětí vlastního chytráctví, je to chytrák, který se přepočítal. Je-li naše hypotéza o exemplové funkci bajky správná, znamená to, že předmět satiry je exemplum precizován, pozornost se jím soustřeďuje k předpokladům konšelské funkce spíš než k jejímu zjištěnému zneužívání. S exemply pracuje i jiná satirická skladba Hradeckého rukopisu, Desatero kázanie božie, která je podle Hrabákova zjištění<sup>18</sup> zřejmě prací stejného autora jako satiry o řemeslnících. Obsahuje šest exemplů (např. v části věnované 1. přikázání exemplum o potrestání pijanského hráče - 24 verše, v části o 6. přikázání satirickou povídku o svódnici a plačícím psu - 192 veršů, v části o 7. přikázání anekdotu o krejčím, okrádajícím při stříhání látky vlastní ženu - 10 veršů). Tematická pestrost těchto exemplů a jejich různý rozsah zajímavě svědčí jak o rozmanitých možnostech využívání exemplů v souvislostech satirického textu, tak o tom, že v skladbě blíže příbuzné - žánrově i co do autorství - satirám o řemeslnících se s exemply pracuje. Spřízněnost Desatera s naším cyklem jde však ještě dál. V části věnované sedmému přikázání uvádí autor ve výčtu lidí, kteří proti tomuto přikázání hřeší a kradou, i příslušníky nižších stavů; jmenuje kupce, mlynáře, krejčí, krčmáře, oráče, kováře. Jsou tu tedy zastoupeny až na jedinou výjimku živnosti nezařazené do satir o řemeslnících. Tou výjimkou je kovář - je mu však v Desateru věnováno jen šest veršů. Výtky kovářům z Desatera se v rozsáhlejší satirě o zlých kovářích opakují až do slovních podrobností.<sup>18</sup> Cyklus satir o řemeslnících je tedy jakýmsi samostatným doplňkem a rozvedením výkladu o sedmém přikázání z Desatera.

Jak Desatero, tak satiry o řemeslnících byla nepochybně díla šířená orálně. Právě v takových rozsáhlých textech byla exempla - podobně jako v kázáních - důležitým prostředkem pro udržení, popř. obnovení posluchačského zájmu, pro zpestření jednotvárnosti výkladu. V tom smyslu lze vykládat i funkci bajky v cyklu satir o řemeslnících. Tím není řečeno, že bajka byla nutně do textu včleněna už samotným autorem (připomeňme znovu, že v úvahách o společném autorství satirických skladeb Hradeckého rukopisu se bajka při versologické analýze jevila jako pochybná). Naopak, její zařazení je v rozporu s Hrabákem zjištěným kompozičním principem cyklu, který se dá bezpečně připsat autorovi a spočívá v střídání světského a nábožensky akcentovaného vyznění jednotlivých satir.<sup>20</sup> Tento rozpor je možno

hypoteticky vyložit poukazem na povahu Hradeckého rukopisu.

V dosavadní literatuře o Hradeckém rukopise se vyskytlo mínění, že rukopis mohl být příruční knížkou "nějakého recitátora, pravděpodobněji kazatele než joculara".<sup>21</sup> Názor vycházel z podoby rukopisu, malé knížky úhledně a úsporně popsané zkušeným písařem, avšak bez jakékoli výtvarné výzdoby, obsahující skladby, které dobře mohly být součástí repertoáru, určeného městkému prostředí. Tak konkrétní závěr lze z uvedených dat těžko vyvodit. Názor se však dotýká zajímavé a dosud málo povšimnuté otázky vztahu mezi funkcí a formátem středověkých rukopisů.

Letmá prohlídka vydaných soupisů rukopisů z největších pražských fondů<sup>22</sup>, při níž jsem sledoval rukopisy do výšky přibližně 13 cm (tedy o málo větší, než je Hradecký rukopis), potvrdila, že otázka má opodstatnění. Ukázalo se, že tak malý formát mají zhruba do přelomu 15.-16. století naprostou většinou rukopisy speciálního individuálního určení, ať už jde o rukopisy latinské nebo české. Jde většinou o breviáře, žaltáře, modlitby, misály, lekcionáře a duchovní rukověti, části bible, medicínské sborníčky, filosofické celky atp. Pouza malou menšinu tvoří soubory vytvářející codex mixtus. Praktický vždy jde o přepisy starších, už existujících textů. Uvedeným charakteristikám odpovídá i Hradecký rukopis. Je tedy možno formulovat domněnku, ostatně ne novou, že vznikl jako přepis textového souboru sestaveného už dříve, ne však nepochybně autorem nebo autory básní. Tím lze vysvětlit zdánlivě neorganické vřazení bajky, která se na své místo dostala snad jako dobášené exemplum nebo připodobněním už existujícího textu nové funkci a novému okolí, tj. cyklu satir. Je nasnadě představa, že k tomu mohlo dojít nejspíš v praxi profesionálního recitátora, jokulátora.

Hypotézu o exemplové funkci bajky o lišce a džbánku nelze verifikovat a převést ji tak do roviny literárněhistorických faktů. I jako hypotéza však poukazuje na důležitost kodikologického kontextu pro interpretaci středověkých literárních textů.

#### P o z n á m k y

1. Státní knihovna ČSR - Univerzitní knihovna v Praze, sign. XXIII, G 22. Kriticky vydal Adolf PATERA, Hradecký rukopis, Praha 1881.
2. Z nových prací např.: Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu, Praha 1957, 332.

3. J.HRABÁK, Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy, Praha 1962, 10, 33; B.HAVRÁNEK v komentáři k faksimilovanému vydání Hradeckého rukopisu, edice Cimelia Bohemica, sv. 10, Praha 1969, 10-11.
4. Cit. dílo, 10-11.
5. A.PODLAHA, Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapitoly pražské II, Praha 1922, 520, č. 1632.
6. Staročeská lyrika, vyd. J.VILIKOVSKÝ, Praha 1940, 52.
7. K.DVORÁK, Soupis staročeských exempel, Praha 1978. Látky těchto dvou bajek ani z jiných českých pramenů zde neevidovány.
8. Srovn. např. v "Písni o Štemberkovi": "Sebrali se páni spolu měšténé... A poslúchaj, Štemberku, co mluví páni.." atd. (Staročeská lyrika, vyd. J.Vilikovský, 125n.); v relaci "O smrti kněze Jana z Želiva": "...přišli dva konšelé...hledající kněze Jana, aby šel na rathúz staroměstský, že jeho páni v pilné věci potřebují." (Výbor z české literatury doby husitské II, Praha 1964, 481). "Purkmistr a páni" byl obyčejný název, kterým se o nich mluvilo k naznačení veřejné moci jim svěřené (V.V.TOMEK, Dějepis města Prahy II, Praha 1871, 285).
9. Srovn. A.FIEDLEROVÁ a kol., Ze staročeské terminologie sociálních vztahů (pán), in: Slovo a slovesnost 38, 1977, 53-64, zvl. 60n.
10. A.BRÜCKNER, Fremde Vorlagen und Fassungen slawischer Texte, II, Die böhmische Fabel vom Fuchs und Krug, in: Archiv für slawische Philologie 11, 1888, 471-472.
11. J.VILIKOVSKÝ, Nová latinská verze bajky o lišce a džbánů, in: Listy filologické 56, 1929, 274. Všechny verze bajky analyzoval z folkloristického hlediska J.JECH, A Bohemian Medieval Fable on the Fox and the Pot, in: Medieval Literature and Folklore Studies, Rutgers University Press, New Jersey 1970, 275-289.
12. K.DVORÁK, Soupis staročeských exempel, Praha 1978.
13. Ukázalo se to např. v citované Hrabákově edici z r. 1962, v níž byla zrekonstruována předpokládaná původní kompozice cyklu satir o řemeslnících a bajka je otištěna odděleně, na rozdíl od starší Hrabákovy edice (Staročeské satiry, Praha 1947), kde byla bajka ponechána na místě, které jí vyhradil písař Hradeckého rukopisu.
14. Středověké etymologizování dokonce odvozovalo pojmenování "liška" od "leat". Svědčí o tom počátek bajky v "Quadragesimale admontském": "vulpe vocatur a fraude et conveniens nomen habet, que sepe multos decipit.." (srovn. J.VILIKOVSKÝ, in: Listy filologické, 56, 1929, 246). Je to zároveň jeden z dokladů o českém původu této verze bajky.
15. Srovn. J.ČELAKOVSKÝ, Obnovování rad v královských městech v Čechách, in: Časopis Českého muzea, 1879, 88-112, 258-266; J.SPĚVÁČEK, Karel IV., Praha 1979, 512-514.
16. Srovn. pozn. 15, ČELAKOVSKÝ, 104-105.
17. Projevilo se to např. v konvenčním názvu souboru "Satiry o řemeslnících a konšelích", srovn. J.HRABÁK, Staročeská satira, Praha 1952, 15, a týž v úvodu k edici z r. 1962, 9.
18. J.HRABÁK v úvodu k edici z r. 1962, 10.

19. Upozornil na to už J.HRABÁK, tamtéž 24.
20. Srovn. J.HRABÁK, tamtéž 22.
21. A.ŠKARKA, Nástin dějin české slovesnosti v obdobích před rozkladem feudalismu, I, Praha 1955, 103.
22. Prohlédl jsem z tohoto hlediska: J.TRUBLÁŘ, Catalogus codicum manu scriptorum latinorum, qui in c. r. bibliotheca publica atque universitatis Pragensis asservantur, I-II, Praha 1905-1906, a Katalog českých rukopisů c. k. veřejné a univerzitní knihovny pražské, Praha 1906, F.M.BARTOŠ, Soupis rukopisů Národního muzea v Praze, I-II, Praha 1926-1927 a A.PATERA - A.PODLAHA, Soupis rukopisů metropolitní kapitoly pražské, I, 1910, II, 1922.



Pavel TROST (Praha)

## ZUR ALTTSCHNECHISCHEN LIEBESLYRIK\*

Wie bekannt, sind nur sehr wenige Werke der alttschechischen Liebeslyrik auf uns gekommen.<sup>1</sup> Darunter befindet sich auch ein makaronisches Lied, dessen erste Strophe lautet:<sup>2</sup>

*vetrimentum pacior  
nynie i v každém čase,  
Usque ad mortem quacior  
vše pro jejt krdau.*

Die erste Strophe zeigt den Bau aller 7 vierzeiligen Strophen des Liedes an. Wie die erste Strophe sind auch die folgenden eine Liebesklage in den höchsten Tönen: die Schönheit der Geliebten wird überschwenglich gepriesen, der Liebende empfindet die Sehnsucht nach der Geliebten wie ein herausragendes Schwert (*eminens ut gladius*), ihre Abwesenheit "brennt" ihn. Noch im zweiten Verspaar der vorletzten Strophe heißt es:

*Tua ut sunt punica,  
tuhut' chei vzplanuti.*

Ein etwas merkwürdiges Verspaar: *punica* bedeutet 'Granatäpfel' und gemeint sind wohl die roten Wangen der Geliebten. Doch was soll damit gesagt werden, daß der Liebende erst aus Sehnsucht entbrennen will, wenn er bereits entflammt ist? Der Vers ließe sich so verstehen: "wie die Granatäpfel deiner Wangen, will ich aus Sehnsucht Flamme werden", d.h. es wird der gewollte Zustand des Liebenden angesprochen.<sup>3</sup> Die wirkliche Schwierigkeit des Gedichtes liegt indessen in der Schlußstrophe, bzw. im letzten Verspaar:

*Careo hoch fame,  
bych mohl vše vypraviti.  
Vale in Dei nomine,  
ten tě raž uzdraviti.*

Das letzte Verspaar ist eine Verabschiedung der Geliebten, die vorher inbrünstig besungen wurde, in trockenem Ton; denn trotz Nennung des Gottesnamens war *Vale in Dei nomine* sicher schon zu einem trivialen Abschiedsgruß geworden. Übersetzen kann man: "Nun, so geh (leb wohl) in Gottes Namen, der möge dir den Kopf zurecht setzen (daß du dich mir wieder zuwendest)". Sicher ist diese Interpretation (solange

man am Überlieferten Text festhält) nur insoweit, als der Liebende der Geliebten sehr unpathetisch Lebewohl sagt.<sup>3a</sup>

Man hat den Widerspruch zwischen Hauptteil und Abschluß des Gedichtes so zu verstehen versucht, daß man das makkaronische Gedicht als "Parodie der bekannten (höfischen) Liebeslyrik" hinstellte.<sup>4</sup> Einmal bemerkte Scherer, nichts sei so schwer für den Literaturhistoriker als nach Jahrhunderten festzustellen, was zur Zeit der Abfassung komisch oder humoristisch gewirkt habe. Der Positivist war im Recht und die Schwierigkeit besteht nicht nur nach Jahrhunderten. (Nichts ist so gewöhnlich wie die gegensätzliche Rezeption kleiner oder großer Kunst, die entweder tiefernst oder hochkomisch wirkt.) Parodie und Ironie sind im allgemeinen weniger semantisch als pragmatisch bestimmt, hier aber handelt es sich um den semantischen Widerspruch zwischen Hauptteil und Abschluß. Dieser Widerspruch ließe sich schließlich auch als (sozusagen Heinescher) Stimmungsumbruch verstehen. Es muß aber dazu gesagt werden, daß solche Zersetzung oder Auflösung eines Gedichtes am Schluß in der mittelalterlichen Liebeslyrik, im Lateinischen oder in der Volkssprache m.W. nicht geläufig ist - ob man nun an Parodie oder an (Schein-) Konfession (Stimmungsumschwung) denkt.<sup>5</sup>

Zum Lied *Detrimentum paucior* bemerkte Vilikovský in seiner Edition, es sei deshalb von Bedeutung, weil es seiner ganzen Art nach mit der tschechischen Liebeslyrik übereinstimmt und beweist, daß diese im studentischen (Scholaren-)Milieu verbreitet war, was für die Ursprungsfrage der alttschechischen Liebespoesie wichtig ist.<sup>6</sup> Vilikovský neigte nämlich dazu, deren Muster vor allem in der mittellateinischen erotischen Poesie zu vermuten, ohne doch einen Zusammenhang mit der höfischen Lyrik ganz auszuschließen, deren Einfluß aus der Provence über den deutschen Minnesang verspätet nach Böhmen gelangt war. Vilikovský unterschied verschiedene Liedtypen, stufte sie auch sozial ein nach Adel, Bürgertum, "Intelligenz" und auch "Volk", er deutete gegenseitigen Austausch von Liedgut an. Später äußerte sich Vilikovský noch bestimmter: "Zumindest für einen Teil der alttschechischen Liebeslyrik gibt die mittellateinische Literatur, die dichterische und die prosaische, den Hintergrund ab; aber die Rolle der mittellateinischen Literatur wird erst nach genauem Vergleich mit der deutschen und auch der französischen Liebesdichtung genauer begrenzt werden können."<sup>7</sup>

Für den typologischen Vergleich mit der deutschen Liebeslyrik kommt nur der späte Minnesang in Betracht, wie er z.B. im Lieder-



buch der Hätzlerin vertreten ist:<sup>8</sup> Minnelieder, die bereits dem Volkslied nahestehen, Vierzeiler, in schlicht-vertraulicher statt zeremoniöser Sprache, leichter Diktion, aber mit Restmotiven des Minnesangs, wie leidvolle Sehnsucht nach der Geliebten, untrennbare Verknüpfung von Freude und Leid, treuer Dienst an der Herrin (so wenigstens manchmal) und Heimlichkeit der Liebe; nicht in Betracht kommen die nachgebildeten Tagelieder. Schwierig ist es, davon den angeblichen Gegentypus abzugrenzen, der auf die mittellateinische Scholaren-(sog. Vaganten-)dichtung zurückgehen soll. Hier stellt sich vor allem die Frage nach dem Charakter jenes Liedes, das gemeinhin als das schönste und berühmteste altschechische Liebeslied gilt, die *Závišova píseň Jižt' mne všě radost ostává*, ein Lied, dessen auktoriales Ich sich als "traurigen Scholar" (*smutný žák*) bezeichnet.<sup>9</sup> Man kann in der Liebesklage der *Závišova píseň* schwerlich eine grundsätzlich andere Liebesauffassung erblicken als im "Gegentypus", die Liebe ist im Lied des Scholaren sogar noch überhöht. Der Unterschied liegt jedoch in der raffinierten künstlerischen Gestaltung. Sie zeigt sich in der kunstvollen Strophik,<sup>10</sup> in der reichen Euphonik, die auch Wortwiederholungen und Wortspiele einschließt, in der nicht nur gängigen, aber auch nicht obstrusen Metaphorik, in der durchgehaltenen Pose des passiv Sentimentalen, zwischen jugendlicher Hoffnung und Ergebung in den Liebested. Die Anrufung der Natur und die Nennung Gottes am Schluß geben dem Gedicht einen kosmischen Zug.

Bekanntlich wurde dieses "klerikale" Gedicht als Imitatio einer Frauenlob-Dichtung nachgewiesen.<sup>11</sup> Gewiß ist die künstlerische Gestalt der *Závišova píseň* sehr verschieden von Frauenlob, im Gegensatz etwa zur durchgängigen Abhängigkeit zweier altschechischer Spruchgedichte von Hugo von Trimberg.<sup>12</sup> Aber eine Imitatio bleibt auch hier wahrscheinlich, besonders im Hinblick auf die Vielzahl der Tiervergleiche, mögen sie einzeln auch aus den Physiologi bekannte Motive sein. Es zeigt sich der Zusammenhang von höfischem Minnesang und "klerikaler Liebesdichtung" (wenn die auktoriale Selbstbezeichnung nicht fiktiv ist). Auf welchem Boden die Berührung stattfand, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.<sup>13</sup> Es ist kaum an bloßen Parallelismus zu denken, wie sie zwischen Minnesang und sog. klerikaler Brieferotik angenommen wurde.<sup>14</sup>

## A n m e r k u n g e n

- \* Ein intelligentes Resumé der Forschung über altschlesische Liebeslyrik gab R. AUTY in: Oxford Slavonic Papers, N.S.I, 1968, 13.
1. Nach FEJFALIK, SBWA 39, 1862, 640, deshalb, weil die Voraussetzungen für höfischen Minnesang in tschechischer Sprache fehlten. Vgl. jedoch die deutschen Liederbücher des 16. Jahrhunderts, die älteres Gut enthalten.
  2. Zitiert nach J. VILIKOVSKÝ, Staročeská lyrika. Praha 1940, 70f.
  3. Vgl. Závěšova píseň (s.u.), V. 20: *div, žet' kdy nesplanu*.
  - 3a. Schon der provenzalische Minnesang kennt zwar den Liebesabschied (comjat), aber doch nicht als plötzliche Wendung.
  4. J. HRABÁK (Hrsg.), Dějiny české literatury I. Praha 1959, 142.
  5. VILIKOVSKÝ betrachtete *Detrimentum pactor* einfach als Liebesgedicht. Der Makkaronismus allein weist es noch nicht als Parodie aus, es gab ja auch makkaronische geistliche Lieder. Die mittellateinische Literatur ist voll Parodistik, doch zu parodistischer Liebesdichtung zweifelnd P. LEHMANN, Die Parodie im Mittelalter, München 1922, 149ff. (Parodistische Liebesdichtung im großen Stil später bei Villon.) Man könnte in *Detrimentum pactor* eine parodistische Absicht selbst im Vers *O felix essencia!* vermuten, wo ein prominentes Schulwort auf ein weibliches Wesen bezogen wird.
  6. L.c. 184. VILIKOVSKÝ sah offenbar das makkaronische Gedicht auf dem halben Weg vom Mittellateinischen zum Tschechischen. Zur angeblichen Übereinstimmung mit tschechischen Liedern ist zu bedenken, daß die Strophe des makkaronischen Gedichtes sich als eigenartig erweist: die jeweils zusammengehörigen lateinischen und tschechischen Verse ergeben zusammen die Vagantenzeile; die unterschiedlichen Kadenzen der lateinischen und tschechischen Zeilen werden eingehalten.
  7. J. VILIKOVSKÝ, Písemnictví českého středověku. Praha 1948, 173.
  8. Vgl. P. TROST, in: Korrespondenzen, Festschrift D. Gerhardt. Marburg 1977, 446f.
  9. Abgedruckt bei VILIKOVSKÝ, Staročeská lyrika, 54ff., sowie bei HAVRÁNEK - HRABÁK (Hrsg.), Výbor ze staročeské literatury od počátků po dobu Husovu. Praha 1957, 394f.
  10. Die 3 Strophen des Liedes sind in sich verschieden gebaut, aber stimmen untereinander völlig überein. Da die einzelnen Strophen in erster Linie zweiteilig sind (10 + 25 oder vielmehr 10 + 24,1), kann vom Leichprinzip gesprochen werden.
  11. L. ZATOČIL, in: Sborník fil. fak. brněnské univ. II, 1953, 110ff.
  12. Es handelt sich um *Řeč jinoha mladého* und *Řeč kmetě starého*; nachgewiesen von D. GERHARDT, in: Intern. Journal of Slavic Linguistics and Poetics, IV, 1961, 84ff.
  13. Nach dem zwar höchst interessanten, aber in den Hauptpunkten anfechtbaren Buch von V. ČERNÝ, Staročeská milostná lyrika, Praha 1948, hat die *Závěšova píseň* den italienischen dolce stil nuovo zum Hintergrund. ČERNÝ weist in seinem Buch auf die vielfältigen Berührungen von höfischem Minnesang und Scholarenpoesie hin, er

sieht in den Spielleuten (joculatores, žakéři) Vermittler zwischen den Gesellschaftsschichten.

14. Die Erklärung des höfischen Minnesanges aus der mittellateinischen Brieferotik wurde von H. BRINKMANN vertreten, unter dessen Einfluß VILIKOVSKÝ stand. Vgl. H.de BOOR - R. NEWALD, Geschichte der deutschen Literatur II. München 1955, 223f.



Мирослав ДРОЗДА (Прага)

## НАРРАТИВНЫЕ МАСКИ В "ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА"

Нарративные приемы, примененные Пушкиным в "Повестях Белкина" (в дальнейшем ПБ), не раз привлекали внимание исследователей.<sup>1</sup> Но они, как правило, не подвергались анализу с точки зрения поэтики художественной прозы как таковой. Цель настоящей статьи - рассмотрение именно этого вопроса.

Пушкинский цикл состоит из предисловия "издателя", заключающего в себе биографическое письмо соседа И.П. Белкина, и из пяти рассказов, в которых подвергнуты реалистической мотивировке и, благодаря ей, семантическому сдвигу традиционные романтические и сентиментальные истории: дворянско-офицерская история несконченной дуэли ("Выстрел"), роковая замена жениха в минуту тайного бракосочетания ("Метель"), "кладбищенски-романтическое" воскресение мертвецов ("Тробовщик"), похищение бедной красавицы богатым светским героем ("Станционный смотритель") и пасторальная история любви переодетой "крестьянки" и дворянина ("Барышня-крестьянка"). Истории, в допушкинской традиции лишённые бытового правдоподобия, противоречащие ему, у Пушкина погружены именно в быт. Поскольку герои ПБ знакомы с этой традицией и ее условностями, она становится компонентом их социальной характеристики, стимулом их поведения, т.е. сюжета. Наглядным примером этой тенденции могут служить обе "женские" истории ("Метель" и "Барышня-крестьянка"), герои которых пытаются решить собственную жизненную ситуацию по образцу общеизвестных в их среде литературных фабул, что и характеризует их как типичных представителей этой среды.<sup>2</sup>

Текст ПБ распределен между четырьмя видами рассказчиков. Отчасти он рассказан "издателем А.П.", являющимся явным источником всех эпиграфов (сборника в целом и отдельных повестей) и автором предисловия, объясняющего обстоятельства обнаружения и издания произведения.<sup>3</sup> Второй рассказчик - помещик, сосед Белкина, в письме к издателю описывающий жизнь И.П. Белкина. Третий - сам Белкин. И, наконец, группа "первоначальных" рассказчиков повестей, от которых Белкин "слышал" свои пять историй: титулярный советник А.Г.Н. ("Станционный смотритель"), подполковник И.Л.П. ("Выстрел"), приказчик Б.В. ("Тробовщик") и девица К.И.Т. ("Метель" и "Барышня-крестьянка").

Все это - нарративные маски. Их многоголосое применение вызывает впечатление четкой документальности, невыдуманности текста. Издатель и сосед Белкина, люди жизненной практики, люди быта литературного (издатель) и внелитературного (сосед), согласно свидетельствам о реальном существовании Белкина и его писательства и, указывая на первоначальных рассказчиков историй, также и о реальности действия всех повестей. Таким образом, нарративная точка зрения текста помещена в то пространство и время, в котором происходят отдельные истории, она гомогенна с ним. Это впечатление документальности, достоверности повествования усиливается и при помощи других, рассеянных по всему тексту данных типа: "В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове.." и т.д. ("Метель").<sup>4</sup>

Общезвестно недовольство Пушкина современной ему русской прозой. Он упрекал ее в цветистости, поэтизированнойности, манерности и требовал от нее простоты, понятности, точности, лаконичности, "мыслей и мыслей" и даже ставил ее в родственную связь с языком науки. Высказывания Пушкина о художественной прозе получают, однако, как правило толкование с точки зрения тяготения поэта к реализму. Но в одинаковой мере, думается нам, они нуждаются в истолковании как свидетельство стремления Пушкина к созданию специфической поэтики художественной прозы как таковой.

В этом стремлении Пушкин, разумеется, был не одинок. Русская проза тяготела к созданию новой поэтики не только в его творчестве. Но Пушкин был последовательнее всех, он осудил и сознательно строил прозу как самостоятельный - рядом с поэзией - литературный род.

Основой ее проблематики является не столько вопрос точности, не поэтизированнойности отдельного наименования, сколько вопрос создания новой, современной *нарративной точки зрения текста*. Вот почему Пушкин воспользовался многократной сигнализацией достоверности рассказчиков и, вместе с тем, особо подчеркнул самую тему повествования. На эту доминанту указывает уже вводный эпиграф ПБ, взятый из "Недоросля" Фонвизина, герой которого "еще сызмала к историям охотник". В таком же плане дана и характеристика самого Белкина в письме его соседа. Белкин "получил первоначальное образование от деревенского дьячка" и "сему-то почтенному мужу был он, кажется, обязан охотою к чтению и занятиям по части русской словесности". И когда он унаследовал мнение своего отца, любовь к слушанию историй довела его до того, что он отдал управление имением в руки своей ключницы, так как она завоевала "его доверенность искусством рассказывать истории".

Таким образом, Белкин ставил возможность слушания историй выше своих хозяйственных интересов, что и довело его чуть ли не до нищеты: вот одержимый манией повествования деревенский литературный чудак! В.В.Виноградов отметил, что "современникам Пушкина бросалось в глаза авторское намерение сделать конструктивным и стилистическим центром 'Повестей Белкина' образ повествователя"; один из рецензентов пожаловался даже: "Везде Белкин да Белкин, к чему это? Читатель хочет повестей, а не Белкина".<sup>5</sup>

Благодаря вводному эпиграфу ПБ и письму соседа это "повествовательство" дано опять-таки в ключе основной бесхитростной бытовой достоверности всего текста.

Художественное повествование отличается от внехудожественного прежде всего тем, что оно фиктивно отрицает свою независимость от обстановки речи<sup>6</sup>, указывая на нее, строя ее, играя в нее. В принципе возможны два типа этой нарративной игры. Назовем их древним и современным. Пушкин создавал как раз поэтику современной прозы.

Древнее прозаическое повествование, которое встречается, например, в волшебных сказках и в приключенческой литературе, основывается на принципе *повествования с гетерогенными хронотопами*: здесь содержание рассказа помещается в хронотопе, в структурном отношении отличающемся от хронотопа рассказчика и аудитории. В противоположность этому современный тип прозаической наррации заверяет аудиторию в том, что содержание повествования не только не отключено от обстановки речи, но, наоборот, что оно соотносено с ней как с конкретной точкой одного и того же хронотопа. Это — *повествование с гомогенным хронотопом*.<sup>7</sup> Разумеется, конкретность его коммуникативной ситуированности кажущаяся, это — именно нарративная маска, основывающаяся на напряжении между фиктивной определенностью и реальной неопределенностью пространственно-временной точки зрения текста. Иллюзия конкретной обстановки речи в хронотопе гомогенном содержанию рассказа является основным условием "прозаичности" текста, т. е. одинаковой погруженности рассказчика, аудитории и содержания в "прозу жизни". Именно такую нарративную ситуацию строит повествование в ПБ.

Но Пушкин, разумеется, создавал новую русскую прозу в определенной литературной обстановке. Для нее характерным было *господство поэзии*, которое сказывалось, м.п., и в поэтизированной прозе. Поэтому поэтика ПБ утверждалась главным образом на фоне этого противоположного ей литературного рода.<sup>8</sup>

О поэтической традиции (или о традиции поэтизированной прозы) напоминают, прежде всего, эпиграфы отдельных рассказов и вложенные в повествование литературные намеки. Этот фон контрастирует с прозой, создавая иронический ключ к ее фабулам, но, вместе с тем, не отменяя иллюзии достоверности отдельных историй, а лишь усиливая, увеличивая их значение как соизмеримых с поэтической традицией.

Отсюда вытекает и особая черта повествования в ПБ, а именно определенное смещение точек зрения основных носителей наррации - издателя, Белкина и первоначальных рассказчиков пяти историй. Они отличимы друг от друга лишь отчасти. Например, "издатель" явно принадлежит предисловие (содержащее письмо соседа Белкина) и эпиграфы, предпосланные циклу в целом и отдельным повестям. Но, например, в "Станционном смотрителе", текст которого начинается с эпиграфа-стихов Вяземского ("Коллежский регистратор, / Почтовой станции диктатор"), рассказчик, т.е. Белкин, прямо реагирует на эпиграф, как будто он сам предпослал его своему рассказу ("Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский?")! Тексты отдельных повестей так и пестрят литературными намеками, цитатами и эстетическими суждениями, которые едва ли можно закрепить за Белкиным. Ведь если верить биографическим данным предисловия о нем, его литературное сознание просто не вмещало такого литературно-эстетического кругозора, не достигало такого уровня. А оттенок иронии, то и дело сопровождающий повествование там, где герои в быту явно действуют по рецептам романтических или сентиментальных литературных фабул, также нельзя отнести за счет простоватого Белкина.<sup>9</sup>

Характерно, однако, что эти "небелкинские" элементы в его повествовании не выглядят чужеродными. Для этого нехватает четкости в обрисовке литературно-эстетического горизонта Белкина. Более пристальное наблюдение (в принципе уже не читательское, а исследовательское) может прийти к выводу о том, что общее число литературно-эстетических намеков и суждений противоречит профилю центрального повествователя, но далеко не в каждом отдельном случае мы бы смогли отказать Белкину в авторстве такого намека. Вот почему, например, приводимое нами выше взаимоотношение между эпиграфом "Станционного смотрителя" и высказыванием рассказчика о Вяземском допускает и другое истолкование: здесь не рассказчик реагирует на эпиграф, а издатель на применяемую Белкиным цитату. Возможны оба толкования, т.е. главное здесь - именно неопределенность "авторства" отдельных высказываний, смещение повествовательных субъектов.



Таким образом, сознание "издателя" то и дело сливается с сознанием Белкина. Но таково же и взаимоотношение Белкина и первоначальных рассказчиков ПБ. Например, по предисловию издателя нам известно, что "Барышня-крестьянка" рассказана Белкину "девицей К.И. Т."; однако рассказчик повести, говоря о себе, пользуется грамматической формой мужского рода ("Если бы слушался я одной своей охоты..."). По сообщению издателя и соседа Белкина тексты первоначальных рассказов - *устные* (над каждым Белкин надписал: "*слышано мною от...*"), но в их окончательном виде встречаются прямые обращения к *читателю*. И хотя стилистический анализ устанавливает для каждого рассказа лексикально-фразеологический слой, исходящий от первоначального рассказчика, но в них, вместе с тем, "ярко обнаруживается тенденция к нивелировке стиля, [...] мотивированная образом Белкина как 'посредником' между 'издателем' и отдельными рассказчиками".<sup>10</sup>

Это утверждение верно даже по отношению к рассказам "Выстрел" и "Станционный смотритель", в которых повествование ведется от 1-го лица, что и вызывает ожидание сигналов устной речи (говорит тот, от кого Белкин *слушал* данную историю). Пушкин, однако, не применяет их, хотя в диалоге, в прямой речи персонажей он то и дело пользуется ими. Таким образом, даже рассказ от первого лица не выделяет рассказчика из общего нарративного контекста цикла<sup>11</sup>; он использован здесь лишь в качестве одного из средств "документальности" повествования, причем документальности бесхитростной, по-бытовому простодушной - собственно *белкинской*! Вот почему даже в рассказе от первого лица голос рассказчика не нуждался в отличении от голоса Белкина. И "Выстрел" и "Станционный смотритель" нуждались лишь в точке зрения бесхитростного свидетеля, а не в профилировании личного голоса.

Для характера повествования в ПБ знаменательно также помещение данных о первоначальных рассказчиках отдельных историй. В примечании к сообщению соседа Белкина о том, что отдельные повести "слышаны им от разных особ", издатель добавляет: "В самом деле, в рукописи г. Белкина, над каждой повестью рукой автора надписано: слышано мною от *такой-то особи* (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей..." и т.д. Таким образом, издатель провел интересное и характерное "редакционное" изменение: то, что "в рукописи" находилось на видном месте (надписано над рассказом), перенесено им вне рамок ее текста в сноску - в виде информации, важной не обязательно для каждого, для читательской аудитории как таковой, а лишь для "любопытных изыскателей".

Вообразим на минуту, что данные о первоначальном рассказчике остались бы "над каждой повестью". Первоначальный "добелкинский" рассказчик оказался бы резко выдвинутым, текст прямо-таки требовал бы четкого речевого закрепления нарративного жеста его личности. Перенесение этих данных в примечание к предисловию издателя служит противоположной цели повествования в ПБ, а именно стиранию различий между рассказчиками.

Разумеется, текст, сообщая нам об этом изменении, о спрятании рассказчиков в сноску, прямо обращает наше внимание на это действие как на нарративную игру.

Для чего, однако же, Пушкин нуждался в ней? Каков художественный смысл игры, которая сначала посылает на сцену чуть ли не толпу рассказчиков, чтобы сразу же начать прятать их друг за друга?

В более позднем реалистическом повествовании мы бы встретили скорее типизирующее различие голосов повествователей: там каждый рассказчик выступает в виде самостоятельного сознания, своеобразной точки зрения. Пушкин же преследовал другую цель. В своей нарративной игре он добивался преемственности между бытовым рассказом и художественными требованиями прозаического слова, их связности. В литературной обстановке его времени это значило завоевать для прозы равные права с поэзией. С этой точки зрения представителями "лагеря искусств" являются все рассказчики ПБ, в этом отношении между ними нет разницы и, поэтому, их голоса не только могут, но даже должны переплетаться и сливаться.

Закономерным центром этого многоголосого и, вместе с тем, монолитного повествования стала точка зрения "покойного Ивана Петровича Белкина". Белкин "перенял" устные истории первоначальных рассказчиков; но сам он мечтал о настоящей карьере литератора ("оставил множество рукописей"). Он был художником-любителем, мечтавшим о литераторстве как профессии, т.е. о том, чтобы его рассказы стали литературой. Этого повышения во звании он дождался - посмертно - благодаря издательскому начинанию настоящего профессионала, "А.П.". С точки зрения Белкина, с наблюдательного пункта его личности открывается вид в обеих направлениях - в направлении прозы жизни и в направлении мира художественного вымысла. Вот почему в заглавии цикла повестей напечатано именно его имя.

Таким образом, в игре нарративных масок ПБ происходит одновременное движение в двух противоположных направлениях. Игра в достоверность рассказчиков погружает повествование в стихию быта так же,

как в нее погружены традиционно-поэтические сюжеты отдельных рассказов. А в ходе игры в смещение нарративных масок рассказчики и, благодаря им, обросшие тяжестью реальной жизни сюжеты раскрываются в перспективе поэзии.<sup>12</sup>

Мы намеренно говорим *игра*. Лишь поэт, наделенный таким талантом веселой игры, каким был Пушкин, мог решиться предложить читателю целую шкалу нарративных голосов и сразу же начать разрушать ее, не соблюдать правдоподобия, а просто "легкомысленно" положиться на то, что хватит нескольких сигналов для того, чтобы читатель поверил в особое и бесспорное существование определенного повествователя. А там уже аудитория будет просто слушаться этого нарративного жеста в течение всего чтения, не замечая того, как автор сам порою "изменяет" ему.

Все это, однако, возможно опять-таки лишь потому, что и самая эта вера в достоверность и бесспорность рассказчиков - компонент игры, называемой искусством.

#### П р и м е ч а н и я

1. См. В.В.ВИНОГРАДОВ, *Стиль Пушкина*, М. 1941, гл. VII, § 7 и сл., где дан также обзор соотв. литературы; Л.С.СИДЯКОВ, *Художественная проза А.С.Пушкина*, Рига 1973, с. 58 и сл.
2. Подробный анализ этой проблематики см. в названных выше книгах В.В.Виноградова и Л.С.Сидякова.
3. Первый эпиграф книги предисловию издателя, создавая, таким образом, нарративно-композиционный импульс, закрепляющий все последующие эпиграфы за первоначальным повествователем, выполняющим, впрочем, такую же обрамляющую роль, какая характерна именно для эпиграфов. Разница между ними состоит лишь в том, что эпиграфы, цитаты - прямые голоса литературы, тогда как голос "издателя" - голос литературного быта.
4. Н.Я.Барковский говорит о "документальной манере повествования" в ПБ. "Нет ни одного эпизода, для которого не был бы приведен источник" (Н.Я.БЕРКОВСКИЙ, *Статьи о литературе*, М.-Л. 1962, с. 285).
5. В.В.ВИНОГРАДОВ, *Стиль Пушкина*, с. 536.
6. О независимости внехудожественного повествования от обстановки речи см. Ю.В.РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, *Введение в общую филологию*, М.1979, 28-30.
7. См. об этом в нашей статье "Нарративная маска в художественной прозе" (в печати).
8. См. Ю.М.ЛОТМАН, *Анализ поэтического текста*, Л. 1972, с. 26 (о самоутверждении художественной прозы в эпоху Пушкина): "...эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры".
9. В.В.Виноградов приводит ряд таких противоречий, напрмер, в

"Гробовщике" мысль рассказчика по поводу гробокопателей и В. Скотта, представленных "людьми веселыми и шклявыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение", тогда как "нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу". См. *Стиль Пушкина*, с. 568. Об иронических оттенках в повествовании см. в книге Л.С.Сидякова, с. 71-73.

10. В.В.ВИНОГРАДОВ, *Стиль Пушкина*, с. 538.
11. См. высказывание А.В.Чичерина в его статье "Путь Пушкина к реалистическому роману" (о тройном рассказчике "Выстрела"): "Повествование не переходит от одного к другому, от другого к третьему, не трюится, не распадается. Напротив, все изложено совершенно в одном духе, чинно и чисто". В кн: *История русского романа в двух томах*, т. I, М. 1962, с. 169.
12. Н.Я.Берковский написал о Пушкине, что "в 'Повестях Белкина' он рассказывает по документам о том, что исключает документы: о фиктивных лицах и о фиктивных событиях. Так создается к этим лицам особое и новое эмоциональное отношение. Документальность лиц у Пушкина - в конце концов орудие особого по своему содержанию лиризма...", цит. книга, с. 286.

ЕСТЬ ЛИ ЧЕРЕДОВАНИЯ В СИНТАКСИСЕ? (К ПРОБЛЕМЕ СИНТМОРФОЛОГИИ)

1. "Основные" и "дополнительные" синтаксические средства

1.1. В русском поверхностном синтаксисе используются следующие типы средств выражения: морфологические характеристики (вырабатываемые по принципу управления или согласования); служебные слова; порядок слов; интонация (в письменной речи - знаки препинания). В данной работе рассматривается лишь одно из этих средств - морфологические характеристики, или **граммемы**.

Граммемы, сопровождающие ту или иную лексему, образуют **цепочку граммем**. Так, лексемы существительных сопровождаются цепочками граммем - *им,ед* (= именительный падеж, единственное число); *род,ед*; ...; *им,мн*; *род,мн* и т.д.

Средством выражения синтаксической функции подлежащего в русском языке являются, например, цепочки граммем, включающие граммему "именительный падеж": *Дождь [им,ед] будет*. Известно однако, что в определенных синтаксических условиях подлежащее может оформляться также и некоторыми другими падежами, в частности, родительным: *Дождя [род,ед] не будет*.

Одно из перечисленных средств выражения функции подлежащего можно считать "главным", "основным" (это, бесспорно, цепочка граммем, включающая именительный падеж), другое - "второстепенным", "дополнительным" (цепочка *род,ед*).

Деление синтаксических средств (в частности, цепочек граммем) на основные и дополнительные интуитивно оправдано и согласуется с лингвистической традицией - ср. нередкие в работах по русскому синтаксису формулировки типа: "Имя существительное в именительном падеже является наиболее типичной формой выражения подлежащего" (Грамматика 1960: 368); ср. также существующую лексикографическую практику, где переходные глаголы снабжаются указанием на сочетаемость с *вин. падежом* (напр.: ИМЕТЬ *кого-что*), но не указывается возможный в случае отрицания *род. падеж* (ср. *Не имеет денег*). Однако четкого осознания принципов этого разделения, а также описания способов их формального представления в русистике нет.

1.2. Важнейшим структурным отличием дополнительных средств (в

частности, дополнительных цепочек граммем) от основных является то, что дополнительные средства употребляются при усложнении синтаксической структуры, наращении синтаксического контакта, например, в следующих случаях:

- Добавление отрицания, ср. ниже фразу (1), включающую основную цепочку граммем, и фразу (2), включающую дополнительную цепочку:

(1) Дождь [им, ед] будет.

(2) Дождя [род, ед] не будет.

- Добавление числительного, ср. (3а) и (3б):

(3) а. Вижу столы [вин, мн].

б. Вижу *четыре* стола [род, ед].

- Добавление так наз. комитативного зависимого, ср. (4а) и (4б):

(4) а. Пришел [ед, муж] отец.

б. Пришли [мн] отец *с матерью*.

1.3. В синтаксическом описании дополнительные цепочки граммем естественно получать из основных с помощью особых правил, которые могут быть названы правилами преобразований, модификациями и т.д. Однако необходимости во введении нового термина, видимо, нет, поскольку сходные явления (правда, относящиеся к другому языковому уровню - морфологии) давно известны в лингвистике под термином "чередование".

Ниже будут рассмотрены некоторые черты сходства и различия между изучаемыми синтаксическими явлениями и явлениями морфологическими.

## 2. Морфонология и синтморфонология

2.1. Известно, что некоторые важные лингвистические понятия (такие, как "нейтрализация", "нулевой знак") были выработаны для низших уровней языка (фонологического, морфологического), но оказались приложимыми и к высшим уровням. Ср. также интересную попытку М.В. Панова распространить существующее в фонетике понятие позиции на грамматику (Панов 1963:3).

В этой связи большой интерес представляет, по нашему мнению, понятие морфонологии как "связующего звена" (Трубецкой 1967: 116) между двумя смежными уровнями языка - фонологией и морфологией.

Уже "крестный отец" морфонологии - Н.С.Трубецкой колебался в определении статуса морфонологии (ср. Трубецкой 1967). Прошло 50 лет, однако споры о статусе морфонологии не утихают: раздел фонологии? раздел морфологии? особая промежуточная дисциплина с особой единицей - морфемой? (В очень яркой, образной форме эти разногласия описываются в работе Реформатский 1975, к которой мы и отсылаем

заинтересованного читателя).

На наш взгляд, эти споры имеют в значительной степени умозрительный характер. Как только мы переходим к конкретному описанию языка и, тем более, к созданию его действующих моделей, многие трудности отпадают и место морфонологии в системе языка определяется с достаточной четкостью. Бесспорно, это не раздел фонологии и не самостоятельный третий уровень, промежуточный между фонологией и морфологией (фонология - морфонология - морфология). Правы те исследователи, которые считают, что морфонология "включается в базисный уровень, являясь сама уровнем небазисным" (Макаев и Кубрякова 1969: 114), что "у морфонологии нет своего "героя", т.е. основной единицы... Морфонология... имеет дело и с фонемой, и с морфемой, но это не ее "личные" единицы" (Реформатский 1975: 99-100); "... никакой "морфонемы" нет и быть не может" (Реформатский 1975: 116).

Мы понимаем морфонологию как особый раздел морфологии, в задачу которого входит преобразование, "корректировка" фонемного и просодического состава морф в зависимости от тех или иных морфологических условий. Так, перед морфой сравнительной степени *-е* (но не перед морфой *-ея!*) фонемный состав некоторых основ корректируется по правилам, которые называются морфемными, или морфонологическими, или правилами чередований. Например: <т>⇒<ч> (*крутой - круче*) и т.п.

Разумеется, задача морфонологии может пониматься (и часто понимается) иначе, но это не имеет никакого значения для хода дальнейших рассуждений. Важно одно:

Видимо, никто сейчас не сомневается в наличии морфонологии как "связующего звена", "мостика" (Реформатский 1975: 116) между двумя уровнями - между фонологией и морфологией, причем более правомерно сравнение морфонологии не с обычным мостом, а с подъемным мостом крепости - подобно тому, как подъемный мост связывает крепость с внешним миром, но сам является все-таки конструктивным элементом крепости, так морфонология связывает морфологию с фонологией, но сама является разделом морфологии, а не особым третьим разделом.

2.2. Естественно возникает вопрос, является ли особый раздел, связывающий два смежных уровня, "индивидуальной особенностью" низших уровней (фонологического и морфологического) или же подобные "мосты" могут связывать и другие смежные уровни языка, в частности, морфологический и синтаксический? Нам кажется, что правильно второе. Рас-

смотрение русского синтаксиса и морфологии позволяет выделить большую совокупность явлений, которые близки по своей природе морфонологическим.

Сравним два ряда примеров - (5) и (6).

(5) а. *молод-ой* [морфа *молод*].

б. *молож-е* [морфа *молож*].

(6) а. Доклад имел *успех* [УСПЕХ<sub>вин,ед</sub>].

б. Доклад не имел *успеха* [УСПЕХ<sub>род,ед</sub>].

Известно, что в (5) мы имеем дело с одной морфемой {МОЛОД}, которая представлена двумя морфами, или алломорфами - *молод* и *молож*; далее, что одна из них (это, бесспорно, морфа *молод*) является основной, "представляющей" (именно она должна быть помещена в словарь основ), а вторая является результатом применения правила <д>=><ж>, которое называется морфемным или морфонологическим, поскольку это - операция над фонемным составом морф в зависимости от тех или иных морфонологических условий (в нашем примере - от того, какая морфа следует за основой, ср.: *молодой* - *молож-е*, но: *седой* - *сед-ея*).

Очевидно, в (6) мы имеем дело с аналогичным явлением, хотя и относящимся к другому уровню. Здесь представлена в (6а) и (6б) одна и та же функция (так наз. "прямое дополнение"), которую выполняют лексемы, отличающиеся одной из морфонологических характеристик - граммемой падежа: в (6а) это винительный, в (6б) - родительный. Одна из цепочек граммем (это, бесспорно, цепочка "вин,ед") может рассматриваться как основная, "типичная", "представляющая" для данной синтаксической функции, а другая ("род,ед") может рассматриваться как результат применения к цепочке "вин,ед" правила "вин.падеж" => "род.падеж". По аналогии с морфонологическими правилами, это правило и правила, ему подобные, мы предлагаем называть синтморфонологическими, поскольку это - операция над морфонологической характеристикой лексемы в зависимости от синтаксических условий (в нашем примере - в зависимости от наличия при глаголе отрицания *не*).

Итак, по нашему мнению, не только морфология, но и синтаксис включает в себя некую автономную область, связывающую два смежных уровня языка. В задачу морфонологии входит преобразование фонемного состава морф в зависимости от морфонологических условий, в задачу



синтморфологии - преобразование морфологических характеристик лексем в зависимости от синтаксических условий.

Как уже говорилось, морфонология может пониматься иначе - как особый промежуточный уровень (фонология - морфонология - морфология) со своей особой единицей - морфемой (ср. морфеме *д/х* для случаев типа *молод-ой/молож-е*). Однако и при таком подходе аналогия между морфонологией и синтморфологией сохраняется. Синтморфология также могла бы рассматриваться как особый промежуточный уровень, более глубинный, чем морфология (морфология - синтморфология - синтаксис), и имеющий свою особую единицу. Эту единицу можно было бы называть "глубинной граммемой", или же "синтграммемой" (по аналогии с морфемой). Так, для конструкций типа *Имею выговор vs. Не имею выговора* можно было бы говорить о синтграммеме "вин.падеж/род.падеж" (или просто "вин.падеж"), которая на более поверхностном (то есть морфологическом) уровне реализуется в зависимости от синтаксических условий одной из двух граммем - "вин.падеж" или "род.падеж".

Однако такое понимание морфонологии и синтморфологии представляется нам менее оправданным, поскольку оно приводит к значительному увеличению числа языковых уровней и числа классов языковых единиц - увеличению, без которого вполне можно обойтись.

Приведем еще несколько примеров русских синтморфологических чередований. Напоминаем, что цель нашей работы - обратить внимание исследователей на наличие в русском синтаксисе явлений, аналогичных тем, которые в морфологии интерпретируются как чередования. Поэтому при описании фактического материала мы не в состоянии обсуждать все имеющиеся точки зрения и обосновывать в каждом конкретном случае преимущества развиваемого подхода.

### 3. Примеры синтморфологических чередований. Чередования "комбинаторные" и "исторические".

3.1. Основным, типичным синтаксическим средством выражения количественного отношения является согласование числительного с существительным в числе, падеже и (для нескольких числительных) в роде и одушевленности, ср.: *одна копейка - один рубль - одного рубля - одному рублю ...; двух <пяти, пятидесяти> рублей - двум <пяти, пятидесяти> рублям - двумя <пятью, пятьюдесятью> рублями...*

Однако в определенных синтаксических условиях согласование существительного и числительного нарушается и происходят следу-

ющие чередования граммем:

- им, мн  $\Rightarrow$  род, ед Ср.: Пришли *бойцы* [им, мн], но:  
Пришли два *бойца* [род, ед].
- им  $\Rightarrow$  род Ср.: Растут *деревья* [им], но:  
Растут пять *деревьев* [род].
- вин, мн  $\Rightarrow$  род, ед Ср.: Вижу *деревья* [вин, мн], но:  
Вижу четыре *дерева* [род, ед].
- вин  $\Rightarrow$  род Ср.: Вижу *деревья* [вин], но:  
Вижу пять *деревьев* [род].
- дат  $\Rightarrow$  род Ср.: к пяти *рублям* [дат], по 21 *рублю* [дат], но:  
получили по *пяти рублей* (не \**рублям!*) [РУБЛЬ<sub>род</sub>].  
(Об этой конструкции см. Виноградов 1972:239.)
- мн  $\Rightarrow$  ед Ср.: к двадцати *бойцам* [мн], с 30 *бойцами* [мн], но:  
к двадцати одному *бойцу* [ед], с 31 *бойцом* [ед].

3.2. Как известно, сказуемое согласуется с подлежащим в числе и иногда в роде. Однако в ряде случаев это согласование нарушается в результате следующего чередования:

г, ед  $\Rightarrow$  мн (где г - граммема рода).

Это наблюдается, во-первых, в случае, если подлежащее - лексема типа РЯД, БОЛЬШИНСТВО, ЧАСТЬ, ТРЕТЬ, ...

- Ср.: На заводе *произошел* [ед, муж] *ряд* [ед, муж] *аварий*, но:  
*Ряд* [ед, муж] *сотрудников выступили* [мн] (не \**выступил!*)  
в прениях.

и, во-вторых, в случае, если подлежащее входит в комитативную или в сочинительную конструкцию определенного типа

- Ср.: *Маша* [ед, жен] *красива* [ед], но:  
*Маша* [ед, жен] и Сеня *красивы* [мн], *Маша* [ед, жен] с Сеней  
*красивы* [мн].

Интересно, что данное чередование имеет место и в некоторых других конструкциях, в частности:

- а) в так наз. копредикативных конструкциях,  
ср.: *Маша* [жен, ед] *вернется усталой* [жен, ед],  
*Сеня* [муж, ед] *вернется усталым* [муж, ед], но:  
*Маша* [жен, ед] и Сеня *вернутся усталыми* [мн].  
*Маша* [жен, ед] с Сеней *вернутся усталыми* [мн].

б) в конструкциях с так наз. "косвенным дополнением", требующим согласование актантов,

- ср.: Я *считаю Машу умной*. Я *считаю Сеню умным*, но:  
Я *считаю Машу* [ед, жен] и Сеню *умными* [мн].

Таким образом, чередование  $g, ед \Rightarrow мн$  (как и многие другие чередования) можно использовать как общее правило, имеющее силу для нескольких конструкций.

3.3. Чередование  $g, ед \Rightarrow мн$ , обусловленное вхождением существительного в комитативную или сочинительную конструкцию, - пример того, что в морфологии называют "регулярными", "системно обусловленными", "комбинаторными" чередованиями (в морфологии это чередования типа  $\langle v \rangle / \langle v' \rangle$  - *здоровый/здоровее*).

Известно, что в морфологии бывает и второй тип чередований - чередования "традиционные" (или "исторические"), "не обусловленные причинно данным состоянием языка", такие, "причины которых не даны в синхронии языка, а скрыты в его истории" (Реформатский 1955:108-109), ср., например, чередования  $\langle v \rangle / \langle vl' \rangle$  (*дешевый/дешевле*),  $\langle sk \rangle / \langle ш \rangle$  (*искать/ищут*) и т.д.

В синтморфологии к числу "исторических" могут быть отнесены рассмотренные ранее чередования в количественных конструкциях.

Так, чередования  $им, мн \Rightarrow род, ед$  и  $вин, мн \Rightarrow род, ед$  (Ср.: Вижу *столи* [вин, мн], но: Вижу два *стола* [род, ед]) объясняются утратой двойственного числа, в результате чего форма *стола* [им-вин. двойств. числа] переосмыслилась как форма род. падежа ед. числа и согласование с числительным (когда-то имевшее в этих случаях место!) нарушилось.

Чередования  $им \Rightarrow род$ ,  $вин \Rightarrow род$ ,  $дат \Rightarrow род$  - реликты эпохи, когда слова ПЯТЬ, ШЕСТЬ и т.п. были еще счетными существительными, подобными существительным ПЯТОК, ШЕСТЕРКА, ..., и не согласовывались с существительным, а управляли существительным в форме родительного падежа (*шесть столов* [род] - как *шестерка столов* [род]).

3.4. Приведенные выше примеры синтморфологических чередований могут показаться не очень убедительными или даже сомнительными. Так, можно не соглашаться с наличием чередования  $g, ед \Rightarrow мн$  в случаях типа (7):

- (7) а. *Пришел* [муж, ед] отец,
- б. *Пришли* [мн] отец с матерью,
- в. *Пришли* [мн] отец и мать,

мотивируя это несогласие следующим образом:

"в (7б) и (7в) в качестве подлежащего выступает комитативная и сочинительная группа, с которой и согласуется глагол-сказуемое".

Точно так же можно не соглашаться с наличием чередования *вин, мн*  $\Rightarrow$  *род, ед* в случаях типа (8):

(8) а. Вую *дерева* [вин, мн],

б. Вижу *два дерева* [род, ед],

поскольку: "в (8б) существительное входит в количественную группу; свойственная прямому дополнению форма винительного падежа должна быть присвоена в с е й г р у п п е ц е л и к о м" или (согласно другой, более распространенной точке зрения): "в (8б) числительное не согласуется с существительным, а у п р а в л я е т с у щ е с т в и т е л ь н ы м в р о д . п а д е ж е".

Ясно, однако, что речь здесь может идти не о сомнительности или неубедительности наших примеров, а лишь о н а л и ч и и д р у г и х и н т е р п р е т а ц и й. Эти интерпретации более привычны, чем наша, но это не значит, что содержательно они более оправданы.

Так, выделение количественных групп (так. наз. стандартных поддереьев  $\Delta$ NUMP) - это просто другой способ (достаточно громоздкий) описать появление родительного падежа существительного вместо именительного или винительного (Вижу *дерева* [вин], но: Вижу *три дерева* [род], Стоят *три дерева* [род]). Никаких других содержательных оснований для выделения количественных групп, видимо, нет. Если бы существительное и числительное в именительном и винительном падежах согласовывались, как это имеет место в других падежах (*трих деревьях, трем деревьям, тремя деревьями, ...*), то количественные группы, видимо, не выделялись бы, подобно тому, как не выделяются "количественно-порядковые группы" для конструкций типа *третье дерево, третьего дерева, третьему дереву* и т.п.

Еще менее удачной представляется широко распространенная точка зрения, согласно которой числительное в форме именительного или винительного падежа управляет существительным в родительном падеже (*два*  $\rightarrow$  *стола*). Во-первых, этимологически здесь не управление, а согласование числительного и существительного в форме именительного (или винительного) падежа двойственного числа, которая лишь "по внешнему облику" совпала с формой родительного падежа, да и то не всегда, ср.: *два (три, четыре) рядá (следá, часá, шагá, шарá)* при родительном *рядá, следá, часá, шагá, шарá* (см. Виноградов 1972: 244-245; Зализняк 1967:47). Во-вторых, при таком подходе следовало

бы, видимо, признать, что в сочетаниях типа *два стола* числительное управляет не только падежом, но и ч и с л о м существительного. На "странность" такого управления справедливо указывал еще А.М.Пешковский (1956:438).

#### 4. Чередования "значащие" и "незначащие"

Предмет как синтморфологии, так и морфонологии составляют чередования, не связанные с различием значения. Известно, однако, что в морфологии, кроме незначащих (морфонологических) чередований выделяются чередования так. наз. "значащие", ср. глагольные пары *со-бир-а-ть* и *со-бр-а-ть*, *избег-а-л* и *избеж-а-л*, где чередования в основе указывают на вид глагола.

Видимо, в синтаксисе также можно выделять чередования значащие и незначащие. Примеры незначащих чередований приводились выше, они (и только они) составляют предмет синтморфологии. Примером значащих чередований являются в синтаксисе фразы типа *Сторож не оказался на месте/Сторожа не оказалось на месте; Пришли десять человек/Пришло десять человек*, которые "не вполне синонимичны: они различаются референтностью/нереферентностью, определенностью/неопределенностью группы подлежащего и т.д." (Иомдин 1980а).

Значащих чередований в русском синтаксисе много. Можно даже высказать предположение, что в отношении чередований существенное различие между морфологией и синтаксисом заключается как раз в том, что в русской морфологии значащие чередования имеют меньший удельный вес, чем незначащие, а в синтаксисе они распространены столь же (если не более) широко, как и незначащие (синтморфологические) чередования.

#### 5. Чередования в морфологии и синтаксисе: различия между ними.

О двух существенных различиях мы уже говорили выше:

1) В морфологии "значащие" чередования имеют меньший удельный вес, чем в синтаксисе, где многие чередования служат для различения референтности/нереферентности, определенности/неопределенности и т.п.

2) В синтаксисе чередование всегда связано с приращением синтаксического контекста. Дополнительная цепочка граммем, получаемая из основной с помощью того или иного чередования, используется

в случае усложнения синтаксической структуры. Ср., например, чередования *вино*  $\Rightarrow$  *род* (*Имею вино* [вин, ед] vs. *Не имею вина* [род, ед], *Вижу деревья* [вин, мн] vs. *Вижу пять деревьев* [род, мн]).

В морфологии чередование также может быть связано с приращением контекста (ср. чередование  $\langle k \rangle \Rightarrow \langle c \rangle$  в случае появления суффикса *-к-*: *рук-а/руч-к-а*). Однако зачастую в морфологии никакого приращения морфологического контекста нет (ср. чередования  $\langle k \rangle \Rightarrow \langle k' \rangle$  в случаях типа *рун-а/рук-е*).

Поэтому само разделение единиц на "основные" и "дополнительные" является в синтаксисе более содержательно оправданным и более определенным, чем подобное разделение в морфологии, где оно связано иногда со значительными трудностями. (Какая морфа является основной - *рук* (*рук-а, рук-у, рук-ой, ...*) или *рук'* (*рук'-и, рук'-е, ...*); *им'* (*им'-я*) или *имен* (*имен-и, имен-ем, имен-а, ...*)?)

3) Третье существенное различие между чередованиями в морфологии и чередованиями в синтаксисе касается условий чередования.

В морфологии чередование фонемы в морфе обусловлено соседней морфой. Так, чередование  $\langle d \rangle \Rightarrow \langle j \rangle$  в основах прилагательных обусловлено соседством с морфой сравнительной степени *-е* (*молод-ой/молод-е*) - именно морфой, а не морфемой сравнительной степени: это отчетливо видно из того, что в случае *сед-ой/сед-ее* чередования  $\langle d \rangle \Rightarrow \langle j \rangle$  нет, поскольку здесь та же морфема сравнительной степени реализована другой морфой *-ее*, которая не вызывает чередование  $\langle d \rangle \Rightarrow \langle j \rangle$ .

В отношении условий аналогия между чередованиями в синтаксисе и чередованиями в морфологии была бы полной, если бы синтаксическое чередование граммем в цепочке граммем было обусловлено соседней цепочкой граммем. Однако в действительности чередования граммем обусловлены единицами более глубинного уровня, а именно поверхностно-синтаксической структурой.

4) В особом рассмотрении нуждается сопоставление сфер действия, или продуктивности морфонологических и синтморфологических чередований.

Как известно, морфонологические чередования в общем случае имеют силу для многих морф. Так, чередование беглой гласной с

нулем (*сон - сна, станок - станка*) применимо ко многим сотням основ.

Синтморфологические чередования, на первый взгляд, производят во многих случаях впечатление уникальных. Так, чередованию *вин* → *род* подвергаются, казалось бы, всего две цепочки граммем - "вин,ед" и "вин,мн" (ср.: Он имел этот *недосток* [вин,ед] - Он не имел этого *недостатка* [род,ед]; Он имел *недостатки* [вин,мн] - Он не имел *недостатков* [род,мн]). Это, однако, не так. Данному чередованию могут подвергаться также и многочисленные цепочки граммем при прилагательных в положительной и превосходной степени, ср.: Не имею *лучшей* [жен,род,ед] из черт советских людей; Не имел *лучшего* [ср,род,ед] из достоинств; Не имел *отвратительнейшего* [през,муж,род,ед] из недостатков и т.п.

К тому же продуктивность синтморфологических чередований следует оценивать не только по количеству цепочек граммем, к которым это чередование приложимо, но и по количеству конструкций, в которых эти цепочки встречаются. Так, цепочки граммем существительных, подвергающихся чередованию *вин* → *род*, встречаются в целом ряде конструкций - комплетивных, длительных, обстоятельственных, предложных и др., ср.:

Купил  $\xrightarrow{\text{1-е компл}}$  книгу [вин] , но: Купил пять книг [род].

Работал  $\xrightarrow{\text{длит}}$  месяц [вин] , но: Работал пять месяцев [род].

Приходил  $\xrightarrow{\text{обстоят}}$  один раз [вин] , но: Приходил пять раз [род].

на  $\xrightarrow{\text{предл}}$  книгу [вин] , но: на пять книг [род].

Указанные различия между чередованиями в синтаксисе и чередованиями в морфологии (к ним, возможно, должны быть добавлены и некоторые другие) связаны с различиями в самой языковой материи и представляются менее существенными, чем отмеченные ранее черты сходства между соответствующими синтаксическими и морфологическими явлениями.

Впрочем, не следует преувеличивать роль сопоставления интересующих нас синтаксических явлений с морфонологическими явлениями: наличие чередований в морфологии не может расцениваться как доказательство наличия чередований в синтаксисе; и наоборот: даже

в случае отсутствия в морфологии понятия чередования, это понятие все равно следовало бы, видимо, ввести для синтаксиса. Если в работе сопоставлению морфонологии и синтморфологии отводится значительное место, то делается это по двум причинам:

- 1) мы хотели пояснить новое синтаксическое понятие с помощью понятия, давно известного в морфологии;
- 2) подобное сопоставление позволяет сделать некоторые интересные, на наш взгляд, обобщения, касающиеся изоморфизма в языковых уровнях (ср. Панов 1963).

#### 6. Какие из морфологических характеристик могут подвергаться чередованиям?

6.1. Известно, что словоизменительные характеристики делятся на два типа: "синтаксические" и "несинтаксические" (Пешковский 1956:31), или "синтаксически обусловленные" и "синтаксически необусловленные" (семантически содержательные) (Апресян - Иомдин-Перцов 1978:271).

"К первым относятся род, число и падеж прилагательного, падеж существительного и число, род и лицо глагола. Род, число и падеж прилагательного, например, не передают никакой самостоятельной семантической информации, а значат лишь то, что данное прилагательное синтаксически зависит от существительного с теми же значениями категории рода, числа и падежа.

Ко вторым относятся число существительного, время, вид, залог и наклонение глагола, степени сравнения прилагательного. Значение этих категорий определяется тем, какой смысл необходимо выразить, и не зависит от синтаксического контекста, в котором выступает данное слово" (Апресян - Иомдин - Перцов 1978:271).

Синтморфологическим чередованиям, естественно, подвергаются в первую очередь синтаксически обусловленные, но не семантически содержательные характеристики. Исключения составляют те случаи, (довольно немногочисленные), когда семантически содержательные словоизменительные характеристики "десемантизируются", становятся чисто синтаксическими (об этих случаях см. Иомдин 1980). Оказалось, что такие "десемантизированные" характеристики также могут подвергаться чередованиям. Так, число существительного (обычно семантическая информация!) становится в ряде случаев чисто согласовательным и допускает чередование множественного числа с единственным. Это происходит, в частности:



- а) при наличии однородных определений, ср.: *У него есть как рабочий, так и домашний телефон.* [ед]/*телефоны* [мн];  
б) в количественных конструкциях, ср.: *пять мальчиков* [мн], но: *четыре мальчика* [ед]; *к 20 девочкам* [мн], но: *к 21 девочке* [ед].

6.2. Вероятно, следовало бы расширить понятие синтморфологии, допустив возможность чередования не только морфологических характеристик, но и некоторых классифицирующих (словарных) признаков лексем, таких, как одушевленность/неодушевленность существительных.

Так, отмеченные Е.В.Урысон (1981) конструкции типа *Выжу человека-ящика* (не \**человека-ящик!*) можно интерпретировать как результат замены словарного признака "неодушевленность" у лексемы ЯЩИК признаком "одушевленность".

С обратным случаем мы имеем дело в аппозитивных конструкциях типа *Выжу город-герой* (не \**город-героя!*), а также в конструкциях типа *Съели трех здоровенных рыбки* - вместо ожидаемого *Съели трех здоровенных рыбин* (Мельчук 1978). И те, и другие конструкции можно рассматривать как результат чередования *одуш* → *неодуш*.

Сложные случаи, давно привлекавшие внимание исследователей (см. Зализняк 1967:50-52; Мельчук 1978), типа *пойти в солдаты, зачислить в преподаватели*, "*Не реушь я грудью в капитана и не ползу в асессора*" [А.С.Пушкин - пример заимствован из работы Кузнецов 1959:106] также можно интерпретировать как конструкции с вин. падежом одушевленного существительного, претерпевшего в определенных синтаксических условиях чередование *одуш* → *неодуш*. Эта интерпретация представляется достаточно естественной и этимологически оправданной: как известно, конструкция *пойти в солдаты* - реликт той эпохи, когда существительные не имели категории одушевленности.

И.А.Мельчук (1978) обратил внимание на одну интересную особенность конструкций типа *пойти в солдаты*: прилагательное - определение к существительному имеет в этих конструкциях признак "неодушевленность"; а местоимения КАКОВОЙ, КАЖДЫЙ, КОТОРЫЙ, входящие в определительное придаточное к существительному, - признак "одушевленность". Ср.:

- (9) Попал в *старшие* [вин, мн, неодуш] надзиратели, *которых* [вин, мн, одуш] (не \**которые!*) там не любили.

Для этих и подобных им конструкций И.А.Мельчук предлагает:

"Расцепить" словарный признак русских S "одушевленность" на два независимых признака, а именно: 1) "морфологическая одушевленность", которая определяет форму самого S в винительном падеже; 2) "синтаксическая одушевленность", которая определяет значение согласовательной категории "одушевленность" у лексем, согласуемых с S.

Различать у признака "синтаксическая одушевленность" не два, а три значения: 1) неодушевленное; 2) полностью одушевленное (индуцирует одушевленность у любых согласуемых лексем); 3) частично одушевленное (индуцирует одушевленность только у частично согласуемых лексем). (Мельчук 1978).

При нашем подходе расщепления словарного признака "одушевленность" не происходит. Каждому существительному приписывается в словаре лишь одно из двух значений ("одушевленное" или "неодушевленное"), которое в определенных синтаксических условиях может подвергаться чередованию (*одуш*  $\Rightarrow$  *неодуш* или *неодуш*  $\Rightarrow$  *одуш*). Что же касается лексем, согласуемых с существительным, то у одних из них признак одушевленности/неодушевленности индуцируется "основным", словарным признаком существительного, а у других - **п р и з н а к о м**, я в л я ю щ и м с я у ж е р е з у л ь т а т о м ч е р е д о в а н и я . Так, приведенной выше фразе (9) признак одушевленности/неодушевленности индуцируется у лексемы КОТОРЫЙ словарным признаком лексемы НАДЗИРАТЕЛЬ, а у лексемы СТАРШИЙ - признаком лексемы НАДЗИРАТЕЛЬ, подвергшимся чередованию *одуш*  $\Rightarrow$  *неодуш* (ср., КОТОРЫЙ<sub>вин,ми,одуш</sub>, СТАРШИЙ<sub>вин,ми,неодуш</sub>).

Описанные в 6.2 случаи смены классифицирующих признаков лексем происходит в зависимости от синтаксических условий (таких, например, как вхождение в аппозитивную конструкцию), и не исключено, что они могут интерпретироваться как синтморфологические чередования.

## 7. О соотношении понятий "управление", "согласование" и "чередование"

Выделение синтморфологии позволяет предложить более четкую лингвистическую интерпретацию некоторых явлений, сложным образом "переплетающихся" с явлениями управления и согласования и "затемняющих" эти явления. Тем самым уточняются и сами понятия управления и согласования. Остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

Фраза *Имею выговор*, бесспорно, удовлетворяет всем критериям управления (см. о них Апресян 1979:202): глагольная лексема ИМЕТЬ имеет семантическую валентность объекта; эта валентность насыщается лексемой ВЫГОВОР, имеющей определенное морфологическое оформление - "вин.падеж"; выбор этого морфологического оформления определяется лексическими свойствами управляющего слова - глагола ИМЕТЬ. Если же взять фразу *Не имею выговора*, то она удовлетворяет, видимо, не всем критериям управления, а именно: морфологическое оформление зависимого слова ("род.падеж") формально не определяется лексическими свойствами главного слова - глагола ИМЕТЬ (и не предусмотрено моделью управления этого глагола). При существующем подходе статус этого явления остается не совсем ясным.

Еще сложнее обстоит дело с понятием согласования. В русских грамматиках отмечается:

"Согласованием обычно называется такой вид синтаксической связи, когда формы сочетающихся слов объединены общими однозначными или однотипными морфологическими категориями рода, числа, а для имен - также падежа, для глаголов - лица, причем определяющее слово всегда уподобляется в этом отношении определяемому." (Грамматика 1960:22).

"Согласование - это такой вид подчинительной связи, при котором формы рода, числа и падежа подчиняющегося имени предопределены формами рода, числа и падежа подчиняющего имени." (Грамматика 1970: 488).

"Согласование - подчинительная связь, при которой главное слово требует, чтобы зависимое слово было поставлено в тех же (всех или некоторых) грамматических формах, в которых выступает главное." (Русский язык 1979:319).

Однако тщательное изучение согласования в русском языке выявляет множество сложных случаев, не укладывающихся в имеющиеся определения. "В более сложных случаях происходит не уподобление, а соотнесение формы главного и зависимого компонентов." (Белашапкина 1977:32). Описание большого числа подобных случаев содержится в Иомдин 1980 а. Так, если в словосочетании *двум толстым книгам* мы, бесспорно, имеем дело с согласованием - числительного с существительным (в падеже) и прилагательного с существительным (в числе и падеже), то можно ли говорить о согласовании во фразе *Вижу две большие сосиски?* Ведь здесь существительное имеет форму род. падежа, а "согласующеся" с ним числительное и прилагательное - форму

вин. падежа; существительное имеет форму ед. числа, а "согласующееся с ним прилагательное - форму мн. числа.

Л.Л.Иомдин справедливо отмечает, что "иной раз соответствие морфологических и синтаксических характеристик бывает настолько запутанным, что от согласования в узком смысле этого слова - совпадения значений одноименных грамматических категорий согласуемых слов - не остается и следа." (Иомдин 1980 а)

По нашему мнению, "искажение", "затемнение" природы управления и согласования объясняется неоправданным включением в их сферу явлений другой природы - синтморфологических явлений. Выведа эти явления в автономную область синтаксиса, мы тем самым не только определяем их лингвистический статус, но и "очищаем" понятия управления и согласования от явлений, искажающих (иногда "до неузнаваемости") их природу. В результате эти понятия получают достаточно точный и ясный смысл.

Согласование - это грамматический способ выражения того или иного синтаксического отношения, заключающийся в уподоблении морфологических характеристик согласуемой лексемы морфологическим характеристикам согласующей лексемы и/или ее классифицирующим признакам. Так, в словосочетании *большую реку* способом выражения определительного отношения является согласование, заключающееся в уподоблении морфологических характеристик прилагательного а) классифицирующему признаку существительного ("жен.род") и б) морфологическим характеристикам существительного, обусловленным синтаксически ("вин.падеж") или семантически ("ед.число").

В понимании управления мы присоединяемся к Ю.Д.Апресяну: "... лексема X управляет непосредственно зависящей от нее единицей Y (словом, словосочетанием или предложением), если

- 1) X имеет семантическую валентность p,
- 2) эта валентность насыщается единицей Y,
- 3) Y имеет определенное ... морфологическое (падежное), морфологосинтаксическое (предложно-падежное) или синтаксическое оформление F,
- 4) выбор F определяется либо лексическими свойствами X-а, ... либо значением самого Y-а (если Y - словосочетание со своей собственной формой или предложение)." (Апресян 1979:202).

(Нетрудно заметить, что приведенное определение согласования и управления "асимметричны". Это отражает существующее между согласованием и управлением фундаментальное различие, о котором писал А.Е.Кибрик (1977) и которое заключается в том, что согласо-

ние - явление исключительно поверхностно-синтаксическое, а управление - нет.)

#### 8. Об отражении синтморфологических явлений в формальной модели русского языка

Поскольку само существование синтморфологических явлений не может считаться доказанным, вряд ли стоит детально рассматривать способы формального представления этих явлений. Ограничимся поэтому самыми беглыми замечаниями.

8.1. На наш взгляд, учет синтморфологических явлений в действующих моделях языка способствовал бы большей адекватности и экономичности этих моделей.

В разделе 8 изложение будет вестись в терминах модели "Смысл ↔ Текст" (МСТ) (см. Мельчук 1974). В МСТ переход от смысла к тексту, и наоборот, осуществляется в несколько этапов, из которых нас здесь будут интересовать два смежных этапа - глубинно-морфологический и поверхностно-синтаксический.

Приводимые далее соображения, видимо, в равной мере касаются и анализа и синтеза, однако для удобства изложения мы в данном разделе работы будем ориентироваться только на синтез.

8.2. В МСТ морфологический синтез включает (в полном соответствии с лингвистической традицией) особый этап морфонемных преобразований. Это "операции над фонемным составом морф в зависимости от тех или иных морфологических условий" (Еськова - Мельчук - Санников 1971:13). Так, при синтезе словоформы *ручь* морфонемное преобразование имеет следующий вид (см. Еськова - Мельчук - Санников 1971:63):

$$\text{ручe}j + y \xrightarrow{\text{VI.21}} \text{руч}j + y$$

(цифра над стрелкой обозначает, что преобразование происходит по морфонемному правилу № 21, предусматривающему чередование гласной фонемы с нулем - "усечение" гласной фонемы).

Что же касается поверхностно-синтаксического компонента МСТ, то здесь явления, имеющие ту же природу, что и морфонологические, но относящиеся к другому, синтаксическому уровню, описываются принципиально иначе. А именно: чередующиеся цепочки граммем рассматриваются как "равноправные", не выводимые одна из другой (то есть примерно так, как рассматриваются в морфологии супплетивные морфы типа *человек - люди*). Переход от фрагмента русской поверх-

ностно-синтаксической структуры (ПСС) - одной ветви дерева зависимости - к фрагменту глубинно-морфологического представления (ГМП), то есть к паре лексем, снабженных всеми морфологическими характеристиками, происходит с помощью специальных правил - синтагм в о д и н ш а г : это - один этап, и, естественно, этап чрезвычайно сложный и громоздкий.

8.3. Представляется целесообразным осуществлять переход от ПСС к ГМП фразы в два этапа:

1) выработка с помощью синтагм предварительного ГМП фразы;

2) синтморфологические преобразования предварительного ГМП - с целью получить приведенное, или окончательное ГМП фразы.

При этом предполагается, что:

а) имеется общий список чередований;

б) синтаксические конструкции (а также, возможно, и некоторые лексем) в особой зоне чередований содержат те номера чередований из общего списка, которым они могут подвергаться или же которые они вызывают в других единицах фразы (так, словарная статья лексемы НЕ содержала бы помету, что НЕ может вызывать чередования *им* → *род* и *вин* → *род*);

в) на первом этапе одновременно с синтезом фразы все эти пометы заносятся в особый накопитель чередований: если этот накопитель для синтезируемой фразы пуст, то процедура поверхностно-синтаксического синтеза закончена; если же он не пуст, то осуществляются синтморфологические чередования, номера которых содержатся в накопителе.

Так, синтез "каверзной" фразы (10)

(10) *Возьмем два новыя журнала*

можно представить себе как происходящий в два этапа.

На первом этапе с помощью простых правил каждой лексеме приписывается "основная" характеристика. После завершения этого этапа представление фразы (10) имеет следующий вид:

ВЗЯТЬ <sub>изъяв,непрощ, I л, мн</sub> ДВА <sub>муж, вин</sub> НОВЫЙ <sub>вин, мн</sub> ЖУРНАЛ <sub>вин, мн</sub>.

На следующем этапе результат работы первого этапа корректируется с помощью синтморфологических правил. Эта корректировка коснется двух лексем:

НОВЫЙ<sub>вин, мн</sub>  $\xrightarrow{2}$  НОВЫЙ<sub>род, мн</sub> ,

ЖУРНАЛ<sub>вин, мн</sub>  $\xrightarrow{8}$  ЖУРНАЛ<sub>род, ед</sub>

(над стрелкой указывается номер синтморфологического правила, с помощью которого осуществляется преобразование - см. раздел 9).

Что касается "простых" фраз типа *Возьмем один новый журнал*, то эти фразы уже на первом этапе получают правильное синтаксическое представление и не нуждаются в синтморфологических преобразованиях. (Напомним, что при существующем подходе эти "простые" фразы должны "прогоняться" через ту же совокупность сложных условий, что и "каверзные" фразы.)

Предложение использовать в МСТ синтморфологические чередования диктуется не только (и не столько) желанием устранить существующую несимметричность двух компонентов МСТ (в морфологии разделено на два этапа то, что в синтаксисе слитно в один). Оно продиктовано соображениями содержательной адекватности модели, "прозрачности" ее структуры и эффективности ее работы.

8.4. В том варианте МСТ, который разрабатывается в Секторе теоретической и прикладной лингвистики института "Информэлектро", уже используются синтморфологические чередования, правда, в ограниченном объеме (для синтеза русских фраз, включающих количественные конструкции) и в более упрощенной форме, чем та, которая бегло описывалась выше. Предварительно сопоставлялись три следующих эквивалентных способа синтеза фраз с количественными конструкциями:

И с л о с о б . Написать для каждого из поверхностно-синтаксических отношений, где зависимым членом может быть количественная группа с числительным в именительном или винительном падеже (то есть для предикативного, 1-го и 2-го комплетивных, комплетивно-апозитивного, присвязочного, длительного, обстоятельственного и предложного отношений) по две особые синтагмы для:

а) случая, когда зависимый член не входит в количественную конструкцию (*Вижу столи*);

б) случая, когда зависимый член входит в количественную конструкцию (*Вижу четыре стола*); при этом для количественных конструкций пришлось бы многократно повторить одни и те же правила морфологизации существительного, которые в упрощенном виде выглядят следующим образом:

(11) Существительное имеет форму родительного падежа ед. числа,

если оно связано с так наз. "малым" числительным - ДВА, ОБА, ПОЛТОРА, ТРИ, ЧЕТЫРЕ (*Вижу четыре стола*) или с сочинительной цепочкой числительных, оканчивающейся "малым" числительным (*Вижу пять, а не четыре стола*);

- (12) Существительное имеет форму родительного падежа мн. числа, если оно связано с так наз. "большим" числительным - ПЯТЬ, ШЕСТЬ, ... (*Вижу пять столов*) или с сочинительной цепочкой числительных, оканчивающейся "большим" числительным (*Вижу четыре, а не пять столов*).

II способ. Выделить специальное стандартное поддерево - так наз. ΔNUMP -, которое представляет собой любую количественную группу (*десять станков, тысяча сто двадцать пять приборов*) и фигурирует в синтагмах и в словарных статьях в готовом виде (т.е. в модели управления лексемы ВИДЕТЬ содержалось бы указание: ΔNUMP, вин). Соответствующую морфологическую характеристику получает ΔNUMP в целом. Так, ΔNUMP *четыре стола* для синтезируемой фразы *Вижу четыре стола* получило бы характеристику "вин.падеж" и затем с помощью правил типа (11) и (12) распределило бы эту характеристику внутри группы слов, образующих поддерево (числительное ЧЕТЫРЕ получило бы при этом характеристику "вин.падеж", существительное СТОЛ - характеристику "род,ед").

III способ. С помощью синтагм приписывать зависимому существительному основную цепочку характеристик. Таким образом, для трех синтезируемых фраз *Вижу стола, Вижу четыре стола, Вижу четыре, а не пять столов* существительное СТОЛ получит с помощью 1-ой комплетивной синтагмы одну и ту же цепочку характеристик (основную для данной синтаксической функции) - "вин, мн". Правило, обрабатывающее количественные конструкции (так наз. количественная синтагма), выработает характеристику падежа числительного (равную выработанной ранее характеристике падежа существительного - "вин.падеж") и скорректирует, прочередует падежные и числовые характеристики существительного, а именно применит

а) чередование *вин, мн* → *род, ед* (в случае, если числительное является "малым" или же входит в сочинительную цепочку, оканчивающуюся "малым" числительным, ср.: *Вижу пять, а не четыре стола*); или

б) чередование *вин* → *род* (в случае, если числительное является "большим" или же входит в сочинительную цепочку, оканчивающуюся "большим" числительным, ср.: *Вижу четыре, а не пять столов*).



Очевидно, что последний способ описания, использующий синт-морфологические чередования, значительно экономнее двух остальных, и именно ему было отдано предпочтение.

8.5. В целом применение чередований в действующих моделях языка, а именно: выбор одного из способов выражения той или иной синтаксической функции в качестве основного, из которого остальные способы могут быть получены по некоторому стандартному правилу (имеющему силу для целого ряда синтаксических конструкций!), представляется полезным техническим сокращением - даже независимо от содержательной лингвистической стороны дела. (Но, разумеется, это вряд ли может расцениваться как веский аргумент при решении общего вопроса о самом существовании синтморфологии, как автономной области синтаксиса.)

## 9. Список русских синтморфологических чередований.

### 9.1. Несколько вводных замечаний.

1) Предлагаемый список имеет в высшей степени предварительный характер. Достаточно сказать, что в нем вообще не указаны условия применения того или иного чередования. (Впрочем, некоторое представление об этих условиях можно составить на основании примеров, которыми снабжаются чередования.) Единственная наша цель - наметить тот минимум синтаксических явлений, которые, по нашему мнению, должны быть отражены в русской синтморфологии.

2) фактический материал заимствован, главным образом, из материалов русского поверхностного синтаксиса, которые разработаны в Секторе теоретической и прикладной лингвистики института "Информ-электро" и частично отражены в Апресян - Иомдин - Перцов 1978; Апресян и др. 1978; Иомдин 1980, 1980а.

3) В список не включены "значацие" чередования и чередования классифицирующих (словарных) признаков.

4) Чередованию может подвергаться одна граммема или совокупность граммем (см. чередования 7 и 8) - точно так, как в морфонологии, которая допускает, как известно, чередования не только отдельных фонем, но и групп фонем, ср. <ст> => <ц> (чистый - чище).

### 9.2. Список чередований.

1. им  $\Rightarrow$  род  
1) Лодка [им] оказалась на месте, но:  
Лодки [род] не оказалось на месте.  
2) Придут мальчики [им], но:  
Придут пять мальчиков [род], Придут  
человек [род] пять.  
3) Пришли лучшие [им] ученики, но:  
Пришли три лучших [род] ученика.
2. вин  $\Rightarrow$  род  
1) Имею договор [вин], но:  
Не имею договора [род].  
2) Увидел столы [вин], но:  
Увидел пять столов [род], Прочитал  
страниц [род] пять.  
3) Купил красные [вин] карандаши, но:  
Купил три красных [род] карандаша.
3. дат  $\Rightarrow$  род  
К пяти рублям [дат], по рублю [дат], но:  
по пяти рублей [род].
4. ед  $\Rightarrow$  мн  
1) Придет [ед] Оля, но:  
Придут [мн] Оля и Сеня, Придем [мн] Оля и я.  
2) Придет [ед] Оля, но:  
Придут [мн] Оля с Сеней.
5. г, ед  $\Rightarrow$  мн  
1) Часть [ед] приехавших были [мн] (не \*была!)  
опытными туристами.  
2) Сеня [ед, муж] красив [ед, муж], но:  
Сеня [ед, муж] и Коля красивы [мн].  
3) Сеня [ед, муж] красив [ед, муж], но:  
Сеня [ед, муж] с Колей красивы [мн].
6. мн  $\Rightarrow$  ед  
1) К 20 солдатам [мн] но:  
к 21 солдату [ед].  
2) Вы [мн] - мой учитель [ед] не помогли мне!
7. им, мн  $\Rightarrow$  род, ед  
Пришли мальчики [им, мн], но:  
Пришли четыре мальчика [род, ед], Прошло  
дня [род, ед] четыре.
8. вин, мн  $\Rightarrow$  род, ед  
Прочитал журналы [вин, мн], но:  
Прочитал четыре журнала [род, ед], Работал  
дня [род, ед] четыре.
9. ср  $\Rightarrow$  муж  
Это [ср] был [муж] (не \*было!) он.
10. ср  $\Rightarrow$  жен  
Это [ср] была [жен] малина.
11. жен  $\Rightarrow$  ср  
Лодка оказалась [жен] на месте, но:  
Лодки не оказалось [ср] на месте.
12. муж  $\Rightarrow$  ср  
Сторож оказался [муж] на месте, но:  
Сторожа не оказалось [ср] на месте.

13. 3-л → 1-л                    *Придет* [3-л] Сеня, но:  
                                      *Придем* [1-л] Сеня, я и Оля.
14. 2-л → 1-л                    Ты *придешь* [2-л], но:  
                                      *Придем* [1-л] ты и я.
15. 3-л → 2-л                    *Придет* [3-л] Сеня, но:  
                                      *Придете* [2-л] Сеня, ты и Оля.

## 10. Краткие итоги

1) В одном отношении современное положение в синтаксисе напоминает то, которое существовало в морфологии 50 лет назад: в синтаксис, как когда-то в морфологию, включается и "распыляется" в нем некоторая автономная область, аналогичная морфологии - в том смысле, что она связывает два смежных уровня - морфологию и синтаксис. Эту область синтаксиса мы предлагаем называть синтморфологией.

2) *Синтморфология* - это автономный раздел синтаксиса, в задачу которого входит преобразование морфологических характеристик лексем в зависимости от синтаксических условий.

3) Кажутся достаточно правдоподобными два следующих предположения:

- возможно, развиваемый подход применим к описанию синтаксиса не только русского, но и некоторых других языков;
- не исключено, что автономные области, связывающие единицы двух смежных уровней, существуют также и на более высоких уровнях языка, то есть в глубинном синтаксисе и в поверхностной семантике (см. о ней Апресян 1980).

4) Введение понятий "чередования" и "синтморфология" позволило бы

- отделить в синтаксисе "основные" средства от "дополнительных", "регулярные" от "аномальных" и описать отношения между ними;
- очистить важные понятия управления и согласования от явлений, искажающих их природу;
- дать более экономное представление синтаксических явлений в действующих моделях языка;
- проследить изоморфизм в смежных языковых уровнях - в морфологии и в синтаксисе.

Тем не менее, на вопрос, стоящий в заглавии статьи: *Есть ли чередования в синтаксисе?*, мы не можем ответить с полной уверенностью. Проблема нуждается в дальнейшем тщательном изучении на

материале русского и других языков. До проведения соответствующей проверки использование в синтаксисе терминов "чередование" и "синтморфология" представляется преждевременным.

Автор выражает глубокую признательность Ю.Д.Апресяну, И.М. Богуславскому, Л.Л.Иомдину, Л.П.Крысину, С.М.Кузьминой и Н.В.Перцову, ознакомившимся с работой в рукописи и сделавшим много ценных замечаний.

#### Л И Т Е Р А Т У Р А

- Апресян Ю.Д. 1979, К понятию глагольного управления, *Wiener Slawistischer Almanach*, Band. 3, 197-205.
- Апресян Ю.Д. 1980, Типы информации для поверхностно-семантического компонента модели "Смысл ↔ Текст", Wien: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 1.
- Апресян Ю.Д., И.М. Богуславский, Л.Л.Иомдин, Л.П.Крысин, А.В. Лазурский, Н.В.Перцов, В.З.Санников 1978, *Лингвистическое обеспечение в системе автоматического перевода третьего поколения*, Москва.
- Апресян Ю.Д., Л.Л.Иомдин, Н.В.Перцов 1978, Объекты и средства модели поверхностного синтаксиса русского языка, *International Review of Slavic Linguistics*, vol.3, пущ.3.
- Белошапкина В.А. 1977, *Современный русский язык. Синтаксис*, Москва.
- Виноградов В.В. 1972, *Русский язык (Грамматическое учение о слове)*, изд.2, Москва.
- Грамматика 1960, *Грамматика русского языка*, т. II. Синтаксис, ч. I.
- Грамматика 1970, *Грамматика современного русского литературного языка*.
- Еськова Н.А., И.А.Мельчук, В.З.Санников 1971, Формальная модель русской морфологии, *Предварительные публикации Ин-та русского языка АН СССР*, Москва.
- Зализняк А.А. 1967, *Русское именное словоизменение*, Москва.
- Иомдин Л.Л. 1980, О русских существительных так называемого общего рода, *Известия АН СССР, серия лит. и яз.*, т.39, № 5, 456-461.
- Иомдин Л.Л. 1980а, Еще раз о синтаксическом согласовании в русском языке, *Предварительные публикации Ин-та русского языка АН СССР*, вып.122.
- Кибрик А.В. 1977, О соотношении понятия синтаксического подчинения с понятиями согласования, управления и примыкания, *Проблемы теоретической и экспериментальной лингвистики*, Москва: Изд. МГУ.
- Кузнецов П.С. 1959, *Очерки исторической морфологии русского языка*, Москва.

- Макаев Э.А., Е.С.Кубрякова 1969, О статусе морфонологии и единицах ее описания, *Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие*, Москва.
- Мельчук И.А. 1974, *Опыт теории лингвистических моделей "Смысл ↔ Текст"*, Москва.
- Мельчук И.А. 1978, О падеже существительного в русских конструкциях типа "идти в солдаты", *Svantevit*, 4, № 1.
- Панов М.В. 1963, О некоторых общих тенденциях в развитии русского литературного языка XX. в. (Основные позиционные изменения в фонетике и морфологии.), *Вопросы языкознания*, № 1.
- Пешковский А.М. 1956, *Русский синтаксис в научном освещении*, изд. 7, Москва.
- Реформатский А.А. 1955, О соотношении фонетики и грамматики (морфологии), *Вопросы грамматического строя*, Москва.
- Реформатский А.А. 1975, *Фонологические этюды*, Москва.
- Русский язык 1979, *Русский язык. Энциклопедия*, Москва.
- Трубецкой Н.С. 1967, Некоторые соображения относительно морфонологии, *Пражский лингвистический кружок*, Москва.
- Урысон Е.В. 1981, Поверхностно-синтаксическое представление русских аппозитивных сочетаний, *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 7, 155-215.



## EIN GEMEINSAMER CHARAKTERZUG DES ALTKIRCHENSLAVISCHEN UND GOTISCHEN ZEITWORTES

1. Das germanische und das slawische Verbum verbindet - im Gegensatz zum Baltischen - ein wichtiges gemeinsames Merkmal, nämlich die Absenz einer spezifischen Futurform.<sup>1</sup> Im Fehlen des Futurums könnte man den Impuls zur Entwicklung des Verbalaspektes im Slawischen sehen.<sup>2</sup> Dies wäre aber aus mehreren Gründen falsch: erstens, weil derselbe Umstand im Germanischen nicht dieselben Folgen hatte; zweitens, weil umgekehrt im Litauischen, wo ein morphologisches Futurum besteht, deutliche Ansätze zur aspektalen Entwicklung "im slawischen Sinne" zu sehen sind (wenn überhaupt, dann sind es die mit *pa-* präfigierten Präsensien, die im Litauischen eine ähnliche atemporale, gnomische oder usuale Bedeutung haben, d.h., sie können keine aktuelle Gegenwart bezeichnen<sup>3</sup> wie die perfektiven Präsensien im Südslawischen, denn diese stellen ein älteres Stadium dar). Drittens nämlich wäre es falsch, den Begriff der Perfektivität ohne weiteres mit der futuralem Bedeutung (nota bene genetisch<sup>4</sup>) zu verknüpfen, d.h., es ist auch unzutreffend, aus der futuralem Bedeutung eines aksl. Präsens ohne weiteres auf seine Perfektivität zu schließen.

2. Trotz des schon bestehenden Verbalaspektes im Altkirchenslawischen verbindet diese altertümliche Sprache (die man mit Recht nach A. Lamprechts Ansicht für das spätesteste Stadium des Urslawischen halten kann) mit dem Gotischen die Tatsache, daß hier wie dort das Futur meistens bloß durch das Präsens ausgedrückt wird. Und zwar im Aksl. - trotz des schon bestehenden Verbalaspektes - auch oft durch das *imperfektive* Präsens! Ich kann hier - nicht erschöpfend - folgende imperfektiven Gegenwartsformen in zukünftiger Bedeutung anführen: *ědętv ništii i nasytętv sę*, φάγονται νέωντες, *edent pauperes*, altsch. *vzjědie* oder *jiesti budú* (Ps 21,27); *služi mi, do-nędeže šmv i pbję i po tomě šsi i pveši ty*, ἕως φάγω καὶ πλω... φάγεσαι...πλεσαι (Lk 17,8; got. unte *matja* jah *drigka*, jah *biþē gamatjis* jah *drigkaie* thu); im "deliberativen" Kontext, der immer mit der Zukunft zusammenhängt<sup>5</sup>: *ne pęcęte sę ubo...čęto šmv li čęto piemv* (Mt 6,31), oder *ne pęcęte sę dušęję svoęję čęto šte li čęto*

*piete* (Mt 6,25); ähnlich Lk 12,22.

Noch öfter in der zukünftigen Bedeutung steht das Präsens von *piti*. Außer den schon angeführten Belegen vgl. noch z.B. *a iže piete oty vody, jže azv damv emu, ne imatv vždždždati sę vč včkv, ťc đ' đv pín, qui autem bibarít (J 4,14); juže ne imatv piti...do togo dne, egda pvsj ino vč cęsarstvii božii, cum illud bibam novum (Mk 14,25; ähnlich Mt 26,29). Vgl. noch Mt 20,22, wo azv pvsj dem gr. égh méllw píneviv entspricht, und J 6,53: ašte ne sšnęste plati syna čl. i, ne piete krave ego... (sznđate neben piete!).*

Ähnlich bewerte ich Lk 17,8 ugotovai čto vedevęjg, τi δεληνήσω, para quod coenam (auch got, manwei hva du naht matjav ist modal)

Auch das antonyme *postęti sę* kann man anführen: *i tęgda postętv sę vč ty đani, vnsętęsoustv, ieiunabunt (Mk 2,20; u.đ. Lk 5,35).*

Vielleicht auch *ęšte poidę po srędę skrbii, řivivęi<sup>6</sup> mę, řhsevč me, vivificabis me (Ps 137,7).*

Křížková führt (S. 43 des in der Anm. 1 zit. Buches) aus Supr 149,25 auch ein Beispiel auf řbrę an: *nikakože ubo řbrę 'keinesfalls werde ich opfern'.*

Gegenüber dem weiter unten angeführten pf. *posvęjg* in gegenwärtiger Bedeutung steht das ipf. Präsens von *iti* in futuraler Bedeutung: *ne možeši nyně po mnę iti, poslęđv ře po mnę ideři, άκολουθήσεισ đē όστερον, sequeris autem postea (J 13,36); učitelju, idę po tobę ěmože kolidęo ideři, άκολουθήσω σοι όπου έάν άπέρχη (Mt 8,19). Křížková 51 führt weitere drei Beispiele an (die modalen lassen wir außer Acht).*

Das antonyme *obitati* trifft man in Ps 14,1: *kto obitajeto vč řiliřti tvoemb?, παροικήσει, habitabit.*

Vaillant (BSL 54, 7) sieht mit Recht in *vidętv* (da idętv vč Galileę i tu mę vidętv) ein ipf. Präsens in zukünftiger Bedeutung (κάκει με όφονται, ibi me videbunt; Mt 28,10). Ähnlich *tu i vidite, έκει αότόν όψεοθε, ibi eum videbitis, da verdet ihr ihn sehen, tharuh ina gasatvřivř, Mk 16,7. Im heutigen Tschechisch kann man hier sowohl *uvivęte*, als auch *budete vidęt* sagen; beide Formen werden auch sonst verwechselt. Daher fügen wir auch weitere Belege an: *sętv edini...iže ne imętv vkusiti sęmřti, doideže vidętv cęsarstvii božie, řwč đv řđoviv, donec videant (Mk 9,1); ašte ne vidę na ręku ego řzvę..., ne imę vęřy, έάν μř řđw, nisi videro (J 20, 25). Křížková o.c.S. 48 führt weitere drei Belege an.**

Ebenso: *egda slyđętv, abie pridętv sotona, đtan άκούσωσiv, ev-*



Θύς ἔρχεται ὁ σατανᾶς, cum *audierint*, statim venit satanas (Mk 4, 15; mit perfektivem *pridetv* in gegenwärtiger Bedeutung); egda *slýžeto slovo*, sъ radostijъ priemljotъ e, ὅταν ἀκούσωσιν..., λαμβάνουσιν αὐτὸν, cum *audierint*...accipiunt (Mk 4,16); uši imotъ i ne *slýžeto*, ἄτα ἔχουσιν καὶ οὐκ ἀκούσονται, aber aures habent et non *audiunt* (Ps 113).

Auch im J 16,2 und 25 findet man pf. *pridetv* in einer gegenwärtigen und ipf. *glagoljъ* bzw. *monitv* in zukünftiger Bedeutung: *pridetv* godina, da vsjakъ iže ubzjetъ vy, *monitv* sъ služebu prinositi bogu (ἔρχεται ὥρα, ἵνα πᾶς...δόξῃ) und *pridetv* godina, jegda kъ tomu vъ prityčachъ *ne glagoljъ* vamъ, ἔρχεται ὥρα, ὅτε οὐκέτι...λαλήσω ὑμῖν, venit hora, cum iam...non loquar vobis; juže ne mnogo *glagoljъ* sъ vami, οὐκέτι πολλά λαλήσω μεθ' ὑμῶν, iam non multa loquar vobiscum (J 14,30).

Mk 6,23-24 bringt zwei Belege von *prositv*; egože ašte *prosiđi*, dambъ ti, ὃ ἐάν με αἰτήσῃς, δώσω σοι, quidquid *petieris*...; česo *prošъ*? τί αἰτήσομαι, quid *petam*? Also im deliberativen Kontext (was soll ich bitten?). Von *sollen* wissen wir, daß es auch zur Umschreibung der Zukunft dient, wenn hier auch im Gotischen Optativ steht (hvis *bidjau*?). Vgl. noch die Anmerkung 5.

In Mt 7,2 imъže bo sđomъ *sđite*, *sđeto* vamъ, ἐν ᾧ γὰρ κρίματι κρίνετε, κρινθήσεσθε, in quo enim iudicio *iudicaveritis*, *iudicabimini*, ist wenigstens *sđeto* vamъ unbedingt futural; ebenso egda primъ vrěmъ, azъ pravoty *sđđo*, κρινῶ, *iudicabo*, Ps 74,3; zweifelhaft könnte Lk 19,22 sein: otъ ustъ tvoichъ *sđđo* ti (κρινῶ σε; aber *iudico* und auch κρίνω!).

Auch J 11,40: *ašte vđrneđi*, uzъriši slavъ božijъ, ἐάν πιστεύσῃς, si *credideris*, tsch. *budeš-li vđřit* (Luther: so du glauben würdest, du solltest die Herrlichkeit Gottes sehen). Křížková führt S. 47 noch zwei weitere Belege an.

Häufig steht das Präsens von *pěti* in futuraler Bedeutung: *pojъ* imeni gospodju vyšъnumu, ψαλῶ/*psallam*, und *will* loben den Namen..., Ps 7,18; *pojъ* i vъzpojъ slavě moei, ᾄσομαι καὶ ψαλῶ, *cantabo* et psalmum dicam, Ps 56,8. Weitere Beispiele bei Křížková S. 44-45 (wenn auch nicht immer so eindeutig).

Se bo otъ sele *blažeto* mъ vъsi rodi, μακαριοῦσιν με, *beatam me dicent*, *blahoslaviti* mě budou, werden mich *selig* preisen alle Kindeskinde, Lk 1,48. - Und antonym: eliko ašte *vlasfimisajeto* na svętyi duchъ, ὅσα ἐάν βλασφημήσωσιν, quibus *blasfemaverint*; a iže *vlasfimisaaeto* na svętyi duchъ, *ne imatъ* otъpυštenija vъ věkъ,

ὅς δ' ἂν βλασφημήσῃ, οὐκ ἔχει ἄφεσιν, qui autem blasphemaverit, non habebit remissionem...; Mk 3,28 und 29.

Zum anderen "Fremdwort", nämlich *krvstiti*, vgl. Anm. 6.

Hierher auch Mk 12,25: *egda bo vnskrvsnqtb, ni žengto se ni posagajqtb*, vgl. Luther: *so werden sie nicht freien noch sich freien lassen*; das griechische Präsens hindert nicht, in der neutestamentlichen Koine bedeutet es häufig die Zukunft, die Zukunft drückt hier auch das lateinische Präsens aus: *neque nubent, neque nubentur*.

Bei Mt 6,34 findet man *utrāni bo dānъ sobojъ peđeto se*, μεριμνήσει ἑαυτῆς, *sollicitus erit sibi ipsi*, tsch. *zítřek bude mít své vlastní starosti* (Petrů). - Mit Recht hält Křížková S. 43 auch *ěkože trudišči se*, tako i *mъzđo priimeši* (Euch 89) für ein ähnliches ipf. Präsens in futuraler Bedeutung.

Im Ps 51,11 steht *trpľjq imę tvoe* gegenüber dem gr. ὑπομενῶ τὸ ὄνομα σου, *expectabo nomen tuum*, *ich will harren auf deinen Namen*. In Mk 9,19 *đokolě trpľjq vy? ěwс πότε ἀνέξομαι ὑμῶν*, *quamdiu vos patiar?*, tsch. *jak dlouho vás mám snášet?*, Luther *wie lange soll ich euch tragen?*

*Imže otpustite grěchy, otpustetъ se...i imže drvžite, drvžetъ se, ἂν τινῶν κρατήτε, κερκράτηνται*, *et quorum retinueritis, retenta sunt*, *komu je zadržite*, *jsou zadrženy* (J 20,23); *li bo edinogo vnznenaviditъ a drugago vnzljubitъ, li edinogo drvžitъ se...*, ἢ ἐνὸς ἀνθέξεται, *aut unum sustinebit* (Mt 6,24).

Im Ps 43,7 lesen wir *Ne na lqkъ moi upovajq, oú...ēpl tῶ τόξω μου ἐλπιδῶ*, *non in arcu meo sperabo*.

Perfektiv *k a n n* man aber Mk 4,13 auffassen: *i kako vssę pritbčę razuměte*, γινώσθε/*cognoscetis*, Petrů: *jak potom porozumíte* (got. *kunneith*) - oder eže ašte tvorjq, *ty ne vēsi nyně, razuměšči že po sichъ, γνώση, scies autem postea*, J 13,7 (und ähnlich J 8,28 *tygda razuměate tóte γινώσθε*). Man kann nämlich das aksl. *razuměti* als präfigiert auffassen (also nicht deriviert von *razumъ*), da man auch Belege hat, wo das Simplex *uměti* in derselben Bedeutung steht: *ne umějq ni svěmъ što ty glagolješi, ošte ošda ošte épistamai, neque scio neque novi*, *nevím ani nerozumím, co pravíš*; Mk 14,68.

In Mt 5,46 ašte *ľjubite ľjuběštejq vy*, *kojq mъzđo imate* kann man beide Präsentien futurāl auffassen (*ědn ἄγαπήσητε...τίνα μισθόν ἔχετε, si diligitis...quam mercedem habebitis*).

Weitere Beispiele: *tb svěđětelstvuetvo mně, μαρτυρήσει, teestimonium perhibebit*, J 15,26; - *znamenija že posľědstvujqto, napanakolouđhsei, sequentur*, Mk 16,17; - *što svtvorjq da životъ věčny nasľědstvujq, κληρονομήσω, ut...percipiam*, Mk 10,17 (u.ä. Lk 10,25). - Interessant ist auch das weitere Imperfektivum: *vssě eliko...prosite, věruite ěko priemľjete, πιστεύετε ὅτι λαμβάνετε/λήψετε/*

ἐλάβετε (alle diese Varianten sind bezeugt!), *credite quia accipietis*, Mk 11,24 (dagegen kommt man in Mk 9,37 mit der gegenwärtigen Bedeutung aus).

Es findet sich sogar ein relativ futurales Präsens von *byvati*, vgl. Mk 11,23: (iže) věřo imetъ, jako eže ašte glagoljetъ, *byvaatъ*, bōdetъ emu, quicumque crediderit, quia quodcumque dixerit, *fiat*, fiet ei; Luther: wer...glaubte, daß es geschehen würde, was er sagt, so wird's ihm geschehen. Es versteht sich von selbst, daß ein echt futurales *byvajetъ* eine noch größere Seltenheit darstellen würde als das weiter unten angeführte präsentale *bōdetъ*.

3. Und umgekehrt treffen wir - trotz des schon bestehenden Verbalaspektes - die Reste des älteren voraspektalen Stadiums. Nämlich Fälle, wo das *perfective* Präsens die *gegenwärtige* Bedeutung aufweist:

Se, az *posvľjg* angelъ moi, ἐγὼ ἀποστέλλω, *ego mitto*, ik *insandja*, hle, já *posěldm* (Mk 1,2; die gotischen Belege sind aber überflüssig, da das got. Präsens immer sowohl die Gegenwart als auch die Zukunft bezeichnen kann); ško že *posyla me otъsъ i azъ posvľjg* vy, πέμπω, *mitto* (J 20,21); vsjakъ bo slyšavъi otъca moego. *pridetъ ka mně*, ἔρχεται, *venit* (J 6,46); abie *posvľjeto srъrъ*, ἀποστέλλει τὸ ὄρεπανον, *mittit falcem* (Mk 4,29); *pridetъ godina*, da vsjakъ iže ubъjetъ vy, mъnitъ sъ služьbu prinositi bogu, ἔρχεται ὥρα, *venit hora* (J 16,2); Ähnlich J 16,25 und vgl. oben Mk 4,15 egda slyšetъ abie *pridetъ sotona*; bože, tebe *poroňso me telo i mō dušъ* "dir empfehle ich meinen Leib und meine Seele", Fris 1,29;<sup>7</sup> ne ro-diši li ško *pogybljemo?* οὐ μέλει σοι ὅτι ἀπολλύμεθα, non ad te pertinet quia *perimur?*, tsch. nedbáš, že *hyneme?*, Mk 4,38 - man kann dies ipf. auffassen gegenüber Ähnlichem *pogybnetъ/ἀπολλύμεθα/perimur* Mk 8,25; vsšeko drěvo eže ne *svtoritъ* ploda dobra *posěkajotъ*, μή ποιοῦν καρπὸν καλόν, quae non *facit* fructum bonum, der nicht gute Früchte *bringt*, který *neneše* dobré ovoce (Mt 7,19).

Sehr interessant ist der Beleg aus Mk 4,32, wo man vom gesäten Samen sagt *vъzdrastetъ i bōdetъ* holje vsšechъ zeli und wo das *bōdetъ* dem gr. γίνεταi und dem lat. *fit* entspricht. Ähnlich vgl. o prišstvii ženicha polunoštu *vъplъ bude* (clamor in media nocte *fit*; Bes 62b,13).

Interessant ist schließlich auch der oben im Aufsatz 2 erwähnte Beleg "ne umějъ ni *svěmъ*, što ty glagolješi" mit *svěmъ*<sup>8</sup> = *věmъ*!

Man könnte sicher die Beispiele noch vermehren (vgl. z.B. Kříž-

ková o.c. 38-39); systematisch habe ich nur das Markusevangelium untersucht - und man könnte schwerlich im Slawischen von einer anderen Auffassung reden.<sup>9</sup>

Für die Zeitbezogenheit beider Arten slawischer Präsentien sprechen besonders die schon zitierten Beispiele aus J 16,25 und J 16,2: *prideto godina, jegda ka tomu vs pribčachъ ne glagoljg vamb* - und *prideto godina, da vsjaks iže ubjjetъ vy, monito se službu prinositi bogu*. Hier wird die Gegenwart gerade durch das perfektive und die Zukunft durch das imperfektive Präsens ausgedrückt! Jedenfalls sind Behauptungen, daß im Aksl. das pf. Präsens die Zukunft bezeichnet und daß bei den ipf. Verben die Zukunft durch periphrastische Formen bezeichnet wird,<sup>10</sup> sehr vereinfachend. Weit vorsichtiger sagt R. Aitzetmüller (ZslPh 30, 1962, 312): "Vor der Entstehung von *povedeto* hatte *vedeto* fakultativ auch die Zukunft bedeuten können.<sup>11</sup> Reste dieses Zustandes sind im Aksl. noch vorhanden, vgl. Vaillant BSL 54, 1959, 1ff." Man kann nur insofern ergänzen, als umgekehrt auch Reste jenes Zustandes erhalten sind, wo das präfigierte primäre Präsens - das also gesetzmäßig als perfektiv aufgefaßt werden muß - noch nicht immer die Zukunft bezeichnet (im slaw. Süden bezeichnet es sie bis jetzt nicht!). Beispiele wie aruss. *rěka vtečeto*<sup>12</sup> 'der Fluß mündet ein', neutschechisch müßte man *vtěká* sagen, widerlegen ebenso wie die oben angeführten aksl. Belege diese vereinfachenden Lehrbuchbehauptungen.

4. Der Unterschied zwischen dem Aksl. und dem Gotischen besteht darin, daß man im Gotischen mit dem Aspekt nicht zu rechnen hat. Ganz formell gesehen könnte man trotzdem nach der proportionalen Relation der präfigierten und der präfixlosen Präsentien in futuraler Bedeutung im Gotischen fragen - und dieses Verhältnis mit der ähnlichen Relation in der präsentischen Funktion vergleichen. Diesen Vergleich habe ich leider nur in sehr beschränktem Maße machen können - vielmehr soll dieser Aufsatz einen Ansporn zu einer gründlichen vergleichenden Untersuchung beider Sprachen in dieser Hinsicht darstellen.

Aus dem Markusevangelium, den zwei Kapiteln von Mathäus (5 - 6), drei von Johannes (6 - 8) und fünf ersten Kapiteln des zweiten Korintherbriefes ergibt sich annähernd folgendes Bild:

Anm.: Die Präteritopräsentia und *wisan* 'sein' habe ich nicht berücksichtigt.<sup>13</sup> Zweifelhafte Fälle beidesmal gerechnet. Da auch in der Koine die Zukunft oft mit Präsens ausgedrückt wird, war für mich in solchen Fällen der klare Kontext, unterstützt durch das übereinstimmende Zeugnis anderer Sprachen, besonders des Lateins, entscheidend.

Auf etwa 300 Simplicia in gegenwärtiger Bedeutung<sup>14</sup> (häufig, wie erwartet, bei *haban*, selten bei *wairthan*; im Verhältnis 30:5) entfallen an die 115 Simplicia in futuraler Bedeutung (also nur ein Drittel; davon nur zweimal *haban* - wie zufälligerweise auch *imatv* in unseren aksl. Belegen!). - Dagegen ist bei den präfigierten Verben dieses Verhältnis im großen und ganzen ausgeglichen: auf etwa 94 - 97 Futurfälle etwa 93 - 96 Gegenwartsfälle (man muß unter die Präfixate formell auch Fälle wie *galaubjan* rechnen, wenn auch kein *-laubjan* existiert).

Versuchen wir nun, dieses Bild ins Slawische zu "übersetzen"! Die Bevorzugung der Simplicia in der gegenwärtigen Bedeutung tritt hier, wie erwartet, noch stärker hervor: im Slawischen ist *glagoljg* weit häufiger Gegenwart als Zukunft (und *bgdetv* = *wairthith* weit häufiger Futurum als Präsens). - Und die ausgeglichene Proportion der gegenwärtigen und der zukünftigen Bedeutungen im Bereiche der präfigierten Präsensien im Gotischen wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß das gotische *aflētan* nicht nur aksl. *otopustiti* (also wirklich präfigierte Form), sondern auch sein Derivat *otopuštati* vertritt.

5. Der zweite - kleine aber bedeutsame - Unterschied zwischen dem Got. und dem Aksl. besteht in der minimalen Frequenz der periphrastischen Futura im Gotischen. Die Mittel der Periphrase sind ähnlich: im Got. die Verbindungen mit *skulan*, *haban*<sup>15</sup> und *duginnan*, im Aksl. mit *shotēti*, *imēti*, *našeti/vošēti*.

Ich habe im ganzen Markusevangelium und in den oben angegebenen exzerpierten Stellen kein einziges periphrastisches Futurum gefunden. Aber ich möchte als Umschreibungen Belege wie *jah stairnos himinis wairthand driusandeins* (Mk 13,25) betrachten, gr. ἔσονται πλῆθοντες, lat. *erunt decidentes*, slaw. *našnqto padati* - und man findet auch "transponierte" Fälle wie *silba wissa, thatei habaida taujan* (J 6,6), τί ἐμελλεν ποιεῖν, *quid esset facturus*, *čyto shotēaše svtnoritī*; oder *sa auk habaida ina galēwjan* (J 6,71), ἐμελλε παραδιδῶναι αὐτόν, *erat traditurus eum*, *shotēaše prēdati* i. Guchman<sup>16</sup>, der nur drei regelrechte periphrastische Futura anführt (aber darunter ein mit dem Optativ *skuli*: *hva skuli thata barn wairthan*, Lk 1,66), berücksichtigt auch solche transponierten Fälle, so das angeführte *habaida galēwjan* und dann *saei skulda qiman*, ὁ μέλλων ἐρχεσθαι, *qui venturus est* (Mt 11,14). Wie zum Trotz fehlen im Gotischen die Umschreibungen auch dort, wo man sie erwarten möchte: z.B. gegenüber dem gr. τίς ἐστιν ὁ παραδώσων αὐτόν, slaw. *kšto estv*

*shotgi prēdati i*, lat. *quis traditurus esset eum*, findet man im Got. *hvas saei galēweith inal* (J 6,65). Und ähnlich in Fällen, wo im Aksl. das regelrechte periphrastische Futurum vorkommt: o *družěmь ne roditi nađonetv*, τοῦ ἑτέρου καταφρονήσει, got. (ith) *antharamma frakann* (Mt 6,24); *ne imate voniti* vь cēsarsьstvie nebeskoe, *non intrabitis*; got. *ni thau quimith* (Mt 5,20); *soťь edini...iže ne imqto vokusiti sьmrati*, ολίγες οὐ μὴ γεύσονται θανάτου, got. *sind sumai ...thai ize ni kausjand dauthaus* (Mk 9,1). Ja sogar (Mk 10,21) *eliko imaši, prodažь...i i m ě t i i m a š i* sakrovište nebesa, ἔξετε θησαυρὸν, *h a b a i e* huzd in himinam.

Es erübrigt sich zu bemerken, daß diese periphrastischen Futura eigentlich noch immer freie Verbindungen sind, wo die lexikalische, und zwar besonders die modale Bedeutung des *skulan* noch klar zutage tritt. Im got. *skulan* noch stärker als im slaw. *imēti*. So kann z.B. *manag skal bi izwis rodjan* (J 8,26) nicht einfach als Futurum qualifiziert werden, vgl. gr. *πολλὰ ἔχω περὶ ὑμῶν λαλεῖν*, lat. *multa habeo de vobis loqui*, aksl. *mного imamb o vasy glagolati*.

Den Unterschied zwischen dem Got. und dem Aksl. illustriert schön Mt 6,24; aksl. (*niky že rabь ne možetь dvěma gospodьma rabotati*) *li bo edinogo vьnanenavidiťь a drugago voljubiti*, li *edinogo drěštose a o družěmь ne brěšti vđonetv* - got. (*ni manna mag twaim fraujam skalkinon*) *unte jabai fijaith ainana, jah antharana frijoth, aiththau ainamma ufauseith, ith antharamma frakann*. Hier werden die vier lateinischen und griechischen Futura im Got. mit lauter Präsentien (2 einfachen, 2 präfigierten) - im Slaw. mit zwei perfektiven (präfigierten) Präsentien, einem einfachen (imperfektiven) Präsens und einem periphrastischen Futurum wiedergegeben.

6. Aber der gemeinsame Charakterzug bleibt, nämlich die Anwendung des Präsens in futuraler Bedeutung, u.z. **b e i d e r A r t e n d e s P r ä s e n s** auf der slawischen Seite. Wie schon gesagt, wäre es grundsätzlich falsch, die futurale Bedeutung des Präsens zum Hauptkriterium seiner Perfektivität zu machen, als ob die futurale Bedeutung **w e s e n h a f t u n d u r s p r ü n g l i c h** mit der Perfektivität verbunden wäre. Keinesfalls! Den sogenannten Ausblick in die Zukunft hat jedes Präsens, besonders aber das inchoativ oder intentional oder obligatorisch gemeinte. Beispiele davon ließen sich auch aus den jetzigen Sprachen anführen.<sup>17</sup> Die zukünftige Bedeutung der pf. Präsentien entwickelt sich im Slawischen aus mehreren Gründen: erstens verloren die alten determinierten (zielstrebigen) Präsentien wie *soberg*, (*sv*)*padq*, *priletq* usw. die

Möglichkeit, aktuelle, im Momente des Sprechens sich entwickelnde Handlungen zu bezeichnen (die nicht aktuell gemeinten konnten sie aber weiterhin ausdrücken; somit blieb ihnen auch der erwähnte Ausblick in die Zukunft). Die erste Funktion, aktuelle Handlungen auszudrücken, übernahmen ihre eigens dazu (und zur Iteration) gebildeten Derivate *svbtrajǝ*, (*sv*)*padajǝ*, *prilǝtajǝ* usw. (vgl. schon die Anm. 4); und zwar als etwas "darüber hinaus", d.h., sie waren funktionell mehr belastet, als daß man bei ihnen noch eine vollkommene Zukunftsperspektive erwarten sollte. Diese Übernahmen vorzugsweise von da an eben die alten Präsensien *svberg*, (*sv*)*padǝ*, *priletǝ*..., aber mit Beibehaltung der übrigen Präsensfunktionen (außer einer ausgesprochen aktuellen). - Zur sozusagen wesenhaften Verknüpfung der perfektiven Präsensien mit der Zukunftsbedeutung trug aber besonders die Perfektivierung der ingressiven Präsensien bei, die einerseits an sich schon das Fortschreiten in der Zukunft einbegreifen - und sich andererseits eben deswegen dieser Perfektivierung widersetzen, wenn sie auch schließlich diese durch formellen Angleichungszwang meist hinnehmen mußten. Diesen Streit zwischen der (zum Fortschreiten prädestinierten) Ingressivität und der Perfektivität illustrieren bis jetzt Fälle wie tsch. *ponesu*, *povedu* u.a. mit u n v o l l k o m m e n e r futuraler Bedeutung (u.z. nicht bloß im Tschechischen, vgl. meinen *Slovesný vid v češtině*, S. 75-79). Früher waren die Fälle der ingressiven, unvollkommenen Futura weit zahlreicher (darüber ebenda S. 79-81 und in meinem in der Anm. 17 zitierten Aufsatz). Hier sei nur bemerkt, daß man auch im Aksl. zahlreiche Fälle findet, wo zwar das präfigierte Präsens die erwartete Zukunft bezeichnet, a b e r n i c h t i m p e r f e k t i v e n S i n n e. In einem einzigen Satz aus Mk 16,18 kann man dies dreimal belegen: *imenemъ moimъ běsy iǝdengto*, *języky vsaglagolǝto* *novy i vъ rokachъ zmiǝ vsuzmgto* lautet in neutsch. Übersetzung bei Petru: '*...budou vyháněť zlé duchy, budou mluvit novými jazyky, hady budou brát...*'. Ähnliche Fälle findet man (unter anderem) Mt 4,7; 4,10; 5,11; 5,43; Mk 8,38 (*iže bo ašte postyđitv sǝ mene = kdo se bude styđět* bei Col; bei Petru präsentisch '*kdo se však styđí*'). Vgl. noch das in Anm.5 zitierte *čto svtvorǝǝ*, tsch. *co mám dělat?* Und sogar *ašte ne svtěste plati syna člověčskago* geg. tsch. *nebudete-li jíst tělo syna člověka*, Luther *werdet ihr nicht essen*. - Auch sonst sieht man, daß im Aksl. der Unterschied zwischen den pf. und den ipf. Verben bei weitem nicht so ausgeprägt

war wie z.B. jetzt im Tschechischen, dessen "Sprachgefühl" für A. Dostál in seinem großen Werk über den aksl. Aspekt das Hauptkriterium war (er steht in dieser Hinsicht, die aksl. Verhältnisse mit dem modernen Sprachgefühl zu messen, freilich nicht allein da). Man könnte z.B. heute im Tschechischen nicht sagen *jeda i vy choštete tíi*, müßte *odejít* sagen; oder *všегда даждь намь члѣбъ съ* müßte man *dávej* übersetzen, nicht *dej*...

Die jetzige nordslawische Verknüpfung der zukünftigen Bedeutung mit der Perfektivität ist Folge einer späteren Entwicklung. In dieser Hinsicht hat das Südslawische einen altertümlicheren Zustand bewahrt. Dort haben die pf. Präsentien (soweit sie überhaupt selbständig existieren, d.h. im Serbokroatischen und Slowenischen) keine selbständige Futurbedeutung (außer in Nebensätzen, also kontextbedingt). Sonst bezeichnen sie die atemporal (usual u.ä.) gemeinte Gegenwart, im Slowenischen auch über diesen Rahmen hinausgehende Kategorien. Wie schon oben gesagt, ist man hier dem litauischen Zustand nahe. Irreführend könnte der Zustand sein, daß aksl. "pf." Präsens meist die Zukunft bedeutet. Sind aber unter diesen "pf." Futurformen nicht sehr oft *i n g r e s s i v e*, d.h. noch *u n v o l l k o m m e n e* Futura versteckt?

7. Die geradezu auffallende Übereinstimmung zwischen dem Gotischen und dem Altkirchenslawischen in der Bezeichnung der Zukunft würde sicher noch klarer zutage treten, wenn wir das Glück hätten, slawische literarische Denkmäler aus dem 5. Jahrhundert zu besitzen.

#### A n m e r k u n g e n

- 1 Über die Möglichkeit, im alttsch. *probyšidany* 'nützlich, klug' und rksl. *byšašidij* die Überreste eines alten sigmatischen Futurums zu sehen, vgl. besonders H. KRÍŽKOVÁ, *Vývoj opisného Futura v jazycích slovanských*, Praha 1960, 19-20, und R. ATZEMÜLLER, Das angebliche *s*-Futurum des Slavischen, in: *Gedenkschrift Brandenstein*, Innsbruck 1968, 11ff.
- 2 A. DOSTÁL, *Studie o vidovém systému v staroslověňštině*, Praha 1954, 622, sieht umgekehrt in der älteren (?) Zukunftsbedeutung des perfektiven Präsens den Impuls zum Untergang des sigmatischen Futurums!
- 3 Vgl. z.B. CH. S. STANG, *Vergleichende Grammatik der baltischen Sprachen*, Oslo 1966, 401. Er selbst und auch andere sprechen von demselben Zustand unter Umständen auch bei anderen Präfixen, wie *iš-*, *at-*, *nu-* und *dgl.* - A. ERHART, *Litevština*, Praha 1956, *Scriptum*, nennt alle präfiglierten Verba perfektiv schlechthin.



- 4 Der slawische Aspekt hatte andere Wurzeln. Er entwickelte sich aus dem älteren Gegensatz der determinierten und indeterminierten Verba und entstand nach übereinstimmenden (wenn auch nicht immer von demselben Ausgangspunkt ausgehenden) Auffassungen von Iu. S. MASLOV, I. NĚMEC, H. KÖLLN, u.a. erst, nachdem sich dieser ältere Gegensatz formell zur Gänze ausgebildet hatte. Nachdem z.B. zu *svbbrati*, *priletěti*, *usochnōti*, *vtefēi*, *svpasti* oder *pasti* die Derivate *svbirati*, *prilētati*, *usychati*, *votěkati*, (*sv*)-*padati* erschienen waren. Dann wurde die alte Opposition wegen -ursprünglich sehr feinen - Unterschiede in der Zeitbezogenheit ihrer Präsentien (davon s. weiter) zum Aspekt umgewertet.
- 5 Vgl. z.B. *što svtvorimv*, da dělajem̄ děla božija? (= Was sollen wir machen...?, got. *hva taujaima...?*; J 6,28) - oder *što svtvorjō*, τί ποιήσω, *was soll ich machen?* (Mk 10,17) - *šeso pro-šō*, τί αἰτήσομαι siehe im Text.
- 6 Man könnte nämlich dieses Verbum für ipf. halten, da nur ein einziges klar ipf. Derivat *življati* vorkommt. Übrigens auch bei pf. *vrěditi* 'schaden' und *krbstiti* 'taufen' sind die klaren ipf. Opposita seltener als die - aspektal noch nicht ganz eindeutige - Grundformen (z.B. *krbstiti* wird trotz des Oppositums *krbstati* in einigen Fällen als ipf. bewertet). Das Verhältnis von *krbstati* zu *krbstiti* ist 96 : 13, jenes von *vrěditi* zu *vrěđdati* nach Dostáls Materiál 19 : 4. Nach Aitzetmüllers Belegstellenverzeichnis sind die Verhältnisse der Grundformen *živiti*, *vrěditi*, *krbstiti* zu den ausgeprägt ipf. *življati*, *vrěđdati*, *krbstati* 39 : 1, 27 : 4 und 119 : 40.
- 7 Also altslowenisch. Im Slowenischen ist die gegenwärtige Bedeutung beim pf. Präsens bis jetzt häufig (und sicher nicht, wie VONDRÁK meint, durch einen deutschen Einfluß): *jaz pridem ravno od tam "ich komme eben von dorthier; tuka vam nekaj prinesem, hier bringe ich euch etwas usw. (tsch. müßte es heißen jdu/přicházím und nesu/přináším).*
- 8 Hat man hier vor sich das bekannte Adv. *sv* 'wohl'? Also "ich weiß nicht gut"?
- 9 Und wenn schon über eine wirklich andere Auffassung die Rede sein sollte (in der Regel hielten sich die Übersetzer treu an die Vorlage), so sind in den wirklichen Abweichungen für uns diejenigen Fälle wichtig, wo das Aksl. mit dem Got. gegenüber der gr. Vorlage übereinstimmen. Dies ist häufig der Fall, wo das griechische (bzw. auch lat.) Präsens *scenicum* (*historicum*) durch slawische und germ. präteritale Formen wiedergegeben wird: καλ...καρπαζουμένων αὐτῶν, et asumunt eum... gegen jah *andnemun ina*, *pojsōs i* (Mk 4,36); καλ ἐρχονται καλ λέγουσιν, et veniunt et dicunt gegen jah *attādjedun jah qethun*, *i pridō i rēšō* (Mk 2,18) und ähnlich Mk 2,3, Mk 3,21 u.a. - Nicht immer gehen freilich das Gotische mit dem Aksl. miteinander (übrigens weicht hier und da auch das Lat. vom Gr. ab), besonders im Got. wird das Präsens *scenicum* öfters durch das Präteritum wiedergegeben.
- 10 So z.B. J. KURZ, *Učebnice jazyka staroslověnského*, Praha 1969; aber die übrigen Lehrbücher sind in dieser Hinsicht nicht besser. Ganz zu schweigen davon, daß das periphrastische Futurum auch bei den pf. Zeitwörtern vorkommt: *ne imatv vōđgdati sō sv vōkv* (J 4,14 und 6,35) usw.
- 11 Man kann wahrscheinlich besser das Nebeneinandersein beider Formenreihen voraussetzen, wobei die letztere (präfigierte) a u c h noch die Gegenwart bezeichnen konnte.

- 12 Vgl. R. RUIČKA, Der Verbalaspekt in der altrussischen Nestorchronik, Berlin 1957, 82-84 und passim. - KRÍŽKOVÁ o.c. 34 entdeckte eine ziemlich genaue Parallele in der alttsch. Alexandreis: i otnadže vzhodí zořě, obteže Polednie moře, V. 603; und ein ähnliches *oplove* V. 611. Auf derselben Seite zitiert KRÍŽKOVÁ noch die aruss. pf. Präsention *potědeto*, *potědetb*, *votědetb* in einer gegenwärtigen Bedeutung.
- 13 Trotzdem findet man auch bei *ist* Belege auf zukünftige Bedeutung: *suntizo ist* Saudaumjam..., óvεκτότερον έσται (Mk 6,11). Auch das kann man mit dem aksl. *nb* ne *toгда estb* *končina* (Mt 24,6) vergleichen.
- 14 Häufig ist die gegenwärtige Bedeutung besonders bei *qithan* (die häufige Redewendung *amen, amen qitha lauts* entspricht der aksl. *amin, amin glagoljg vamъ*). Auf etwa 41 Fälle der Gegenwart kommen 5 Futurfälle. - Auch bei *taujan* und *sčkjan* ist die gegenwärtige Bedeutung häufig.
- 15 *Haban*, das primär weder in die Sphäre des Obligatorischen noch des Intentionalen gehört (in diesen Sphären entwickelt sich die Futurbedeutung sehr oft) könnte überraschen; hat aber Parallele im romanischen Futurum, das auch mittels *habere* entstand (bei welchem das Obligatorische, wenn auch nicht so klar wie bei *debere*, immer im Hintergrund steht). - Daß im Got. *wiljan* als Hilfszeitwort fehlt, hängt mit seinem ausdrücklich optativen Charakter zusammen (got. *wiljau*, formell Optativ, ist eigentlich *loh mächte*). Auch das heutige volkstümliche Futur *wir wollen es machen* ist nicht identisch mit *wir möchten es machen*.
- 16 M. M. GUCHMAN, Gotskij jazyk, Moskva 1958, 172-173.
- 17 Siehe darüber schon in meinem Aufsatz KOPEČNÝ F., Zur Entstehung der Futurbedeutung beim perfektiven Präsens im Slawischen, in: Scandoslavica 8, 1962, 171ff; besonders S. 175, und in meinem Diskussionsbeitrag in: Sesja naukowa Międzynarodowej komisji budowy gramatycznej języków słowiańskich, Warszawa (PAN) 1971, Seite 150.

Kenneth E. NAYLOR (Columbus, Ohio)

## MORPHOPHONEMICS OF SERBOCROATIAN ADJECTIVES AND PRONOUNS\*

It is my intention in this paper, as in my previous studies dealing with the morphophonemics of the substantival declension and verbal conjugation, to describe the alternations of accent, consonants and vowels of the declension of adjectives and pronouns in literary Serbocroatian.<sup>1</sup> The same basic interpretation of the Serbocroatian accentual system which I have offered earlier (Naylor 1969:79-81) in this series of articles will be used here.

### A D J E C T I V E S

#### QUANTITY

For adjectives, as elsewhere in Serbocroatian morphophonemics, alternations of quantity are to a large degree automatic. Two types of alternations are found: (a) lengthening of a short stem vowel before a sonant in closed syllable, e.g., *s'īlan* 'strong' (masc. nom. sg. indef.) *s'īlna* (fem. nom. sg. indef.)<sup>2</sup>; (b) shortening of an inherent long stem vowel when it occurs before /o/ (~/l/) in closed stem syllable or word final position, e.g., *bēl'a* 'white' (fem. sg. nom.) *beo* (masc. nom. sg. indef.).

A small number of stems show a nonautomatic lengthening of a short vowel (ǃ~ǃ̄) between the indefinite and definite, e.g., *st'ar* 'old' (masc. nom. sg. indef.) but *st'arī* (masc. nom. sg. def.) or *pr'av* 'correct, true' but *pr'avī*. In general, this is not productive because very few of the adjectives with the alternation have fully preserved the indefinite declension; frequently only the neuter singular nominative is kept in the indefinite which has usually been assigned the function of an adverb (Rešetar 1935:69).<sup>3</sup> It is important to note that many of the stems which Rešetar gives as showing this alternation are not given in Vuk (1898) with both indefinite and definite forms.<sup>4</sup> Alternations of the reverse kind, e.g., ǃ̄~ǃ, are very common in the formation of comparatives, e.g., *ml'adī* 'young': comp. *ml'adjī*, *st'arī* 'old': comp. *star'ijī*. (This assumes that comparatives are formed from the definite rather than the indefinite stem. In view of the general tendency to eliminate the indefinite declension of adjectives this interpretation would seem more appro-

priate here even if it is not historically the more correct.) Daničić (1925: 235-36) states this pattern is regular in the formation of the comparative. There is one isolated example of shortening in an adjective stem which is notable for the fact that it is intraparadigmatic, i.e., *b'os* 'barefoot': fem. nom. sg. indef. *bos'a*.

#### LONG DESINENCES

There are a number of adjectival desinences which must be considered as inherently long as we cannot attribute their length to phonological conditions. Included here are naturally all the desinences of the definite declension, including the instrumental singular which ends in /m/ and the dative-locative singular of feminines ending in /j/. In addition, the feminine genitive singular and the genitive plural of the indefinite declension also belong to this group although we would expect them to be short. (In other instances where the two declensions share desinences of the same phonological shape, they may be distinguished by quantity.) It is not clear whether the length in these forms of the indefinite is due to analogy with the definite forms or whether the definite forms have been generalized to the indefinite. (Length in the feminine dative-locative singular and the instrumental singular as well as dative-locative-instrumental plural can be also explained by the automatic lengthening before sonorant in word final position.) The desinences of the comparative are also inherently "long desinences," however, we must remember that they are "definite" in their meaning.

#### ACCENTUAL ALTERNATIONS

In adjectives, there is a general tendency for stress to be fixed throughout the paradigm. There are no nonautomatic alternations of accent within the indefinite paradigm and all alternations which occur are either between the indefinite and definite or between the definite and the comparative. Intraparadigmatic alternations ( $\alpha_1 \sim \alpha_2$ ) are found in the masculine nominative singular indefinite which has the same number of syllables as the other forms when a "zero" has been inserted to break up a word final consonant cluster, e.g., *d'obar* 'good': fem. nom. sg. indef. *dobr'a* (Rešetar 1935: 65); other stems with similar shapes have, however, generalized the accent of the remainder of the paradigm to the masculine, e.g., *gōr'ak*: fem. *gōrk'a*. In either instance we are still dealing with a

$\beta$ -stress which has been moved to the stem before a <#> ending.<sup>5</sup> (To compensate for this, we shall choose the nominative plural rather than the nominative singular as the base form in the indefinite.)<sup>6</sup>

#### *Progressive Shifts of Stress ( $\alpha\rightarrow\beta$ )<sup>7</sup>*

Alternations of this type are found in two places in the adjectival flexion. The pattern is widespread in the formation of the comparative from the positive; it is also found in the formation of the definite from the indefinite. In the latter instance, all stems which show the pattern also show a fixed stem stress as well.

#### *Shifts in the Definite*

The progressive accentual alternation is a variant of fixed  $\alpha$ -stress and the number of stems which show this alternation is further reduced by the tendency to eliminate the indefinite declension, e.g., *d'ug* 'long' (fem. *d'uga*): def. *d'ugŕ/dug'ŕ*, *gl'avan* 'major, important' (fem. *gl'avna*) def. *gl'avnŕ/gl'avn'ŕ* (Daničić 1925:214, 217, 221, 224).<sup>8</sup>

#### *Shifts in the Comparative*

According to Daničić (1864:44-46; 1925:235-36), the pattern of the progressive shift in the comparative is regularly found with adjectives which add the allomorph <-ij-> in the comparative, e.g., *st'ar*: *star'ijŕ* 'old', *p'ametan*: *panetn'ijŕ* 'intelligent, smart', *bog'at*: *bogat'ijŕ* 'rich'.<sup>9</sup>

#### *Regressive Shifts of Stress ( $\beta\rightarrow\alpha$ )<sup>10</sup>*

Regressive shifts of stress are also found in two places in the flexion of adjectives: between the indefinite and definite and in the formation of the comparative with the suffix <-j->.

#### *Shifts in the Definite*

The basic accentual alternation between the indefinite and definite is that of the regressive type. Rešetar (1935:65) is of the opinion that this pattern is highly productive, particularly with monosyllabic stems, but as with the progressive shift discussed above it would also appear to be a variant of fixed accent. (This

is probably due in part to the tendency to eliminate the indefinite declension.) Examples of this pattern include, *zel'en* (fem. *selen'a*) 'green': *zel'enī* (218), *gor'ak* (fem. *gor'k'a*) 'bitter': *gor'kī* (215), *tes'ak* (fem. *tes'k'a*) 'heavy': *t'es'kī* (215) (although Daničić gives also *tes'kī* we find only *t'es'kī* in Vuk (1898)), *mogud'an* (fem. *mogud'n'a* 'strong, powerful': *mog'udnī* (227), *bl'ag* (fem. *bl'ag'a*) 'gentle, kind': *bl'agī* (213). (See also Matešić 1970:169-170 who gives this pattern.)

#### *Shifts in the Comparative*

Daničić (1864:45; 1925:235) gives this as the standard accentual pattern in formation of the comparative irrespective of the accent of the basic form, e.g., *mīad'a* (fem. sg. nom. indef.), comp. *mī'adjī*.<sup>11</sup> This shift is accompanied by shortening of an underlying long stem vowel, e.g., *mī'adī* : *mī'adjī*, other examples here include *tes'ak* 'heavy': (def. *t'es'kī*): comp. *t'es'ī*, *šir'ok* 'wide, broad' (def. *šir'okī*): comp. *š'irī*.

#### CONSONANTAL ALTERNATIONS

Adjectives do not have alternations of consonants in their declension but alternations are found in the formation of the comparative.<sup>12</sup> If the comparative is formed with the allomorph beginning with /j/, then "jotovanje" will be found, i.e., K-Č, T-Ć, S-Š, and P-Plj.<sup>13</sup> According to Daničić (1864:46) the K-Č alternation is also found when the suffix is <-ij> but Brabec, Hraste, Živković (1954:86) indicate that the alternation does not necessarily take place. Examples of the various types include K-Č: *gor'ak* : *gor'čī*; T-Ć: *mī'ad* : *mī'adjī* (/mī'ađī/), *krūt* 'stiff, numb': *kr'uđī*; S-Š 'uzak' 'narrow': 'ušī; P-Plj *ž'iv* 'live': *ž'ivljī*.

#### VOCALIC ALTERNATIONS

Vocalic alternations in the adjectival declension are only of the automatic "vowel/zero" type, before a zero desinence. These are found only in the nominative singular masculine indefinite, e.g., *gor'ak* : *gor'k'a* (fem. nom. sg. indef.), *mogud'an* : *mogud'n'a*, *okr'ugao* : *okr'ugl'a* 'round, circular'.

#### P R O N O U N S <sup>14</sup>

Unlike the adjectives which are uniform in their morphology, there is considerable diversity in the declension of the several types of pronouns. Several patterns are also found in both the segmental and suprasegmental alternations. It must be noted, how-

ever, that the number of stems showing any pattern is naturally limited. Pronouns are also noteworthy for having suppletive stems in the oblique cases, e.g., the personal pronouns, *jā*, *mī*, *on/ona*, and permitting truncation of the stem, e.g., the clitic forms of the third person pronouns. It should also be noted that the pronominal stem may be composed of a single consonant which makes  $\beta$ -stress obligatory. Pronouns are also unique in that they permit an intraparadigmatic stress shift. In a sense because of the very diverse morphology of pronouns, it may be possible to consider each group a separate class.

#### QUANTITY

Alternations of quantity are rare and only in desinential syllables in the pronominal system, except as described in the section below dealing with vocalic alternations. The most striking example is found in the dative-locative-instrumental of *m'ī* 'we', *v'ī* 'you' (plural), *on'ī*, *on'e*, *on'a* 'they' as compared to the genitive-accusative, i.e., (gen. acc.) *n'ās/v'ās/nj'īh*: (dat.-loc.-inst.) *n'ama/v'ama/nj'im(a)*.<sup>15</sup>

#### ACCENTUAL ALTERNATIONS

The stress in pronouns is basically fixed. In the overwhelming majority of instances, accent is on the desinence, i.e.,  $\beta$ -stress.<sup>16</sup> Pronouns are unique in that they alone of the stems of the nominal system permit  $\beta_2$ -stress. (Basically the fixedness of the pronominal accent on the desinence can be explained by the fact that most pronouns have nonsyllabic monophonemic stems, which would make alternations between stem and desinence impossible.<sup>17</sup>) One example of accentual alternation is found in the pronominal system. In the instrumental of *t'ī* 'you (singular)' and *seb'i* '-self', we find an intraparadigmatic regressive stress shift, i.e., dat.-loc. *teb'i/seb'i*: instr. *t'obom/s'obom*. All other alternations are automatic.

#### CONSONANTAL ALTERNATIONS

There are no alternations of consonants in pronominal flexion of the types which are found in the substantival or adjectival systems, i.e., *K~Č*, etc. In the declension of the demonstratives, *ov'āj* 'this', *t'āj* 'that', *on'āj* 'yon', however, there is a loss of the final /j/ of nominative singular masculine in all other forms,<sup>18</sup> e.g., (fem. nom. sg.) *ov'ā*, *t'ā*, *on'ā*, or (masc.-neut. gen. sg.) *ov'oga*,

*t'oga, on'oga*. (There is also a "loss" of /j/ which is stylistic and not obligatory in the oblique cases of masculine and neuter possessives and interrogatives but this will be considered a vocalic alternation [see below].) In the full forms of third person pronouns, there is a suppletive stem in the cases other than the nominative with <ñ-> replacing <on->, e.g., *on* gen. *njega*, dat.-loc. *njem(u)*.<sup>19</sup> There is also an instance of suppletion of /št/ with /č/ in the interrogative *što/šta* 'what': gen. *čeg'a*, dat. *čem'u*.

#### VOCALIC ALTERNATIONS<sup>20</sup>

The vocalic alternations of the pronominal system are quite varied. In spite of the small number of stems belonging to this class, we find a large number of alternations, although it must be admitted that only one or two items may show any given pattern. We find alternations of the "regular" type, i.e., /a/~<#> before a <#> desinence, e.g., *jed'an* 'one': fem. *jedn'a*, *ov'āj* 'this': fem. *ov'ā*. In addition, there are alternations which are not found elsewhere in the language, e.g., /e/~<#>, in *men'e/men'i* 'I': instr. *mn'om*, /e/~/o/ in *teb'e/teb'i*, *seb'e/seb'č*: instr. *tšobom*, *s'obom* (note that these alternatives do not occur before a zero).

A special feature of the pronominal system is the possible contraction of the sequence /oje/ to /ō/ in the oblique cases of masculine and neuter possessive pronouns, e.g., *m'ōj* 'my': gen. sg. *moj'ega* and *mōg'a* but nom. sg. neut. *moj'e* or fem. gen. sing. *moj'ē*, where the sequence is kept. This contraction must be viewed as stylistic and optional as both the full and contracted forms can be heard in the speech of the same person.



## FOOTNOTES

- \* This is the third of a series on the morphophonemics of literary Serbocroatian (see Naylor 1969 and 1975). Work on this study has been supported in part by a grant from the College of Humanities, the Ohio State University which is gratefully acknowledged. I would also like to express my gratitude to Wayles Brown and Pavle Ivić for their thoughtful comments on an earlier draft of this paper.
- 1 The term "literary Serbocroatian" as used in this discussion refers to the language presented in the standard grammars, handbooks and dictionaries, e.g., Brabec, Hraste, Živković (1954), Daničić (1925), Meillet and Vaillant (1952), the *Pravopis* (1960) and the language described in Stevanović (1964) and Matešić (1970). As these are normative rather than descriptive in nature, and as they frequently make reference to nineteenth-century usage, especially to Vuk (1898) and Daničić (1925), many speakers of the modern language do not make all of the distinctions which are given, however, I have used these grammars as my source but supplemented the data found in the sources with my own observation of the colloquial usage of native speakers.
- The following symbols and conventions have been used in this paper:  $\alpha$ =a stem syllable,  $\beta$ =a desinence syllable, R=a rising tone, F=a falling tone, stress is marked with an ictus (') before the stressed vowel,  $\bar{V}$ =a long vowel and  $\check{V}$ =a short vowel. Accent is always given in terms of the morphophonemic rather than the phonemic place. The following abbreviations have been used: nom. = nominative, acc. = accusative, gen. = genitive, dat. = dative, loc. = locative, instr. = instrumental, sg. = singular, pl. = plural, masc. = masculine, fem. = feminine, neut. = neuter, def. = definite, indef. = indefinite, comp. = comparative.
- 2 Although we might also expect a similar lengthening in the final syllable in masc. sing. nom. indef. before a sonorant in word final position, it is not generally found. There is a reason why this does not occur; the vowel which is found in this position /a/ is a phonetic realization of a morphophonemic <#> and a lengthening of the /a/ would tend to inhibit the vowel/zero alternations as long vowels are generally preserved in this position. It should be noted, however, that in the speech of some native speakers there is a tendency for stems with a phonemic rising accent, i.e., with stress on the  $\alpha_1$  syllable the realized zero - to show a phonetic lengthening of this syllable while it is not found with stems with a phonemic falling accent, i.e., where stress is on the initial syllable of the stem. The situation is further complicated by the fact that stems which might be expected to have a stress on the <#> there is a generalization of falling accent from the rest of the paradigm in the nominative singular of masculine indefinite. It must be noted that the distribution of rising and falling accent in a given word for native speakers does not always coincide with the forms found in the standard grammars. It should be noted that Matešić (1970:165) indicates that there is a tendency for the nominative singular of masculine indefinites to be lengthened by analogy to forms found elsewhere in the paradigm where the lengthening would be automatic according to the rule just stated. Given the fact that the nominative singular is the only form in which the combination of VSn occurs in an open syllable this development is not

unexpected.

- 3 Despite the statement found in the standard grammars, it would appear that the indefinite declension of adjectives is no longer an active form. Morphological, and to a large degree, phonological identity have eliminated the definite/indefinite opposition. Only the masculine nominative singular indefinite is marked by an ending which is not (potentially) identical for the two declensions of adjectives. Even here, however, there are adjectives, most notably those in *-sk* which do not have a separate indefinite form. The form of the indefinite which is most likely to remain although other forms have been lost is the neuter nominative singular which becomes an adverb. There is also a widespread tendency in the literary language to reduce the differences between the definite and indefinite paradigms. Although the grammars, especially those published in Croatia, indicate separate endings in the oblique cases for the indefinite, it is generally the case that those are not used. The difference, if found, does not apply to feminines. Direct questions to native speakers as to the use of indefinite oblique forms, for neuters and masculines, have drawn the response that such forms are "*seljački*" ('peasant or countrified').
- 4 One problem with both Vuk (1898) and the *Pravopis* (1960) is the fact that they do not give complete information or paradigms. In many instances Vuk cites only the indefinite but not the definite form of an adjective. In no case does he ever give the plural or any of the oblique cases which means that we must assume that the accent is the same as that of nominative singular. The *Pravopis* is further deficient in that it omits a number of words which are interesting accentually because they do not present "spelling" problems. Matešić (1970) has the advantage of giving forms according to (phonetic) accentual type rather than solely by number of syllables of the nom. sg. as is the case with Daničić (1925). He also gives complete paradigms in many instances which is also useful.
- 5 Although Rešetar states that this shift is automatic, Pavle Ivić (private communication: 1978) indicates that the shift is no longer common. Matešić (1970: 165) gives a list of adjectives which permit either pattern. My observations of native speakers agree with Ivić's statement although the standard still calls for the automatic shift. It would appear that adjectives with the shape CVC#C- tend to generalize the accent of the rest of the paradigm to the masc. nom. sg. indef., the only form in which the <#> occurs as a full vowel (/a/). This pattern in polysyllabics must be distinguished from that of monosyllabics where the β-a in the nom. sg. masc. indef. is automatic.
- 6 Although it is outside the scope of this paper, it may be useful to say a few words about the existence of word final consonant clusters in literary Serbocroatian. In standard speech only clusters of the type ST (=sibilant dental) are exempt from division, e.g., *mast* 'fat, tallow'. This rule also applies to the genitive plural before the desinence <-ā> (see Naylor 1969: 87). It should be noted further that clusters of other types tend to take <i> which does not require the introduction of /ā/ into the cluster. All other clusters are divided. This rule applies both to old words, e.g., *centar* 'center' (cf. Latin *centrum*), *Petar* 'proper name' (cf. Greek *Petros*), *mogao* 'masc. -l- participle of *moći*' (cf. Old Church

Slavonic *mogla*) as well as some recent borrowings, e.g., *momenat* 'moment', *akoenat/akoent* 'accent'. In colloquial speech *studentat* 'student', *docenat/dozent* are heard although the literary language permits only *student* and *docent*. The same rule applies to very new borrowings like *projekat* 'project' where *projekat* is heard and seen occasionally in the newspapers. On the other hand there are a large number of borrowings which end in consonant clusters other than ST which have not been assimilated in this pattern, e.g., *apsurd* 'absurd', *half* 'half of a soccer match', *diksijtend* 'Dixieland jazz'. It may be assumed that they will eventually be assimilated to this pattern - at least in colloquial speech. (It should be noted that the process may be more difficult for polysyllabic words like *diksijtend*.)

- 7 Alternations of this type are realized as tonal alternations of the F-R type.
- 8 It would appear that the fixed stress is the older pattern while the alternation is the innovation. Comparative evidence from dialects or older stages of the language would prove useful in determining which is the case. Matešić (1970:174) lists a number of examples where doublets are found for both this and the regressive pattern. Clearly this is a question which needs further investigation.
- 9 Wayles Browne (personal communication) has suggested that the rule be stated this way: In the comparative the stress is always on the vowel preceding the /j/ of the ending. (This explanation would also apply to the regressive  $\beta$ - $\alpha$  shifts in the comparative.) Although agreeing with the substance of his statement, I am reluctant to group the allomorphs together like this because it obscures a difference in original accentual patterns.
- 10 Alternations of this type are realized as tonal alternations of the R-F type.
- 11 It is not clear synchronically whether the comparative is formed on the stem of the indefinite or the definite when they are different. In the grammars, especially those of Daničić, positive forms are always cited in the indefinite form. However, as many of the adjectives do not have indefinite forms in the modern language, and considering the further elimination of differences between the two types already mentioned, I would personally be inclined to assume the definite is the present base form for the comparative. It must be noted that using the definite would eliminate some of the alternations suggested here.
- 12 We shall not consider the alternation of /l/ with /o/ found in the masc. nom. sg. indef., e.g., *beo*, *bela*, or before consonants in closed syllable, e.g., *kačan*, *kačona* a morphophonemic alternation but rather a matter of phonotactics as /l/ is normally restricted to prevocalic position. (It should be noted that a number of recent borrowings do not show this alternation, e.g., *gol* 'soccer goal', *half*, as well as some native Slavic words, esp. derivatives, e.g., *odel* 'section', *lakokriil* 'light-winged'.) In some instances this change of /l/ to /o/ may also effect the preceding /o/ to produce an /ō/, e.g., *g'o* 'naked, nude' but fem. *gol'a*. In the same way, we shall consider the devoicing of voiced consonants before /k/, e.g., /d, z, ž/-/t, s, š/, automatic as such clusters are not tolerated in the language. /v/ is the only paired voiced consonant

in Serbocroatian which does not devolve before a voiceless consonant but examples of such clusters are rare in adjectives.

- 13 Some adjectives have suppletive comparative stems and are ignored in this discussion, e.g., *d'obar* : *bolji*, *nao/al'i* : *gori*, *mal'i* : *manji*. It should be noted, however, that the stem-final consonant in the comparative is of the type which would be the result of *iotovanje*.
- 14 I have included several different groups of pronouns under this general heading. All of these, except the personal pronouns, share a similar kind of flexion and similar accentual features. In addition to the personal pronouns, *j'a*, *t'i*, etc., the possessive pronouns *m'ođ*, *tv'ođ*, the demonstrative pronouns, *ov'aj*, *t'aj*, *on'aj*, the interrogative pronouns, *(t)k'o* and *št'o/št'a* and the interrogative-relative pronouns *koj'i* and *štj'i* are included here. (Compounds based on those are also subsumed here.) Also included are the forms of the numeral 'one' *jed'an* because it shares a number of morphological and accentual features of the pronouns.
- 15 This assumes that the vowels in question can be viewed as the same, i.e., part of the stem rather than part of the desinence, and that we have a consonant stem, e.g., <n-, v-, ŋ->. Such an interpretation would eliminate the question of an alternation.
- 16 It is important to note that there are no pronouns, except derived possessives, i.e., *njeg'ov* 'his', *nj'ev/njex'in* 'her', etc., which have (fixed) α-stress. These, however, have a pattern like that of derived adjectives, like *bratov*, *sestrin*, etc.
- 17 Instances of stress on the final syllable of the ending, i.e., β<sub>2</sub>, can be found in Russian, e.g., *agb*, *eml*, *odnogb*, *odnaml*, which reflects an older pattern which has been lost elsewhere in the modern languages.
- 18 I have chosen to interpret this ending in the nominative singular as <-#j> which in line with the regular vowel/zero alternation gives /a/ before a <-#> desinence and have a second rule which deletes /j/ elsewhere rather than simply "deleting /aj/" of the masculine nominative singular. This is more in conformity with the pattern found in the rest of the language, although the latter interpretation is also possible.
- 19 It should also be noted that the <ŋ(e)-> stem is lost in the formation of clitic forms, e.g., full forms masc.-neut. acc. *njega* : dat.-loc. *njemu* : clitic *ga*, *mu*; fem. gen. *nje*, dat.-loc. *njoj* : clitic *je*, *joj*.
- 20 Although it might be convenient to describe the /i/~a/, /i~/e/ found in the declension of *mi*, *vi* and *ti* as an alternation of vowels, the better explanation, it seems to me, is to regard these as suppletion which is common in the pronominal system.

## BIBLIOGRAPHY

- Brabec, Ivan, Mate Hraste and Sreten Živković. 1954. *Gramatika hrvatskoga ili srpskog jezika*. Drugo izdanje, Zagreb: Školska knjiga.
- Daničić, Djura. 1864. *Oblici srpskoga jezika*. U Biogradu: U Državnoj štampariji.
- Daničić, Djura. 1925. *Srpski akcenti*. Beograd-Zemun: Grafički zavod "Makarije" A.D.
- Karadžić, Vuk Stef. 1898. *Srpski rječnik*. Treće (državno) izdanje, ispravljeno i umnoženo. U Biogradu: U štampariji Kraljevine Srbije [Cited as Vuk 1898].
- Leskien, August. 1914. *Grammatik der serbo-kroatischen Sprache*. Heidelberg: Winter.
- Matešić, Josip. 1970. *Der Wortakzent in der serbokroatischen Schriftsprache*. Heidelberg: Winter.
- Meillet, Antoine and André Vaillant. 1952. *Grammaire de la langue serbo-croate*. Deuxième édition revue. Paris: Honoré Champion.
- Naylor, Kenneth E. 1969. "Morphophonemics of the Serbocroatian Declension," *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 12:79-89.
- Naylor, Kenneth E. 1975. "Morphophonemics of the Serbocroatian Conjugation," *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 18:83-92.
- Pravopis*. 1960. *Pravopis srpskohrvatskog književnog jezika sa pravopisnim rečnikom*. Novi Sad-Zagreb: Matica Srpska-Matica Hrvatska.
- Rešetar, Milan. 1935. "Les changements d'accent en serbo-croate: Adjectifs et pronoms," *Revue des études slaves* 15:64-74.
- Stevanović, Mihailo. 1964. *Savremeni srpskohrvatski jezik: I. Fonetika i morfologija*. Beograd: Naučno delo.



## REZENSIONEN

Marina CVETAJEVA. Stichotvorenija i počmy v pjati tomach. Sostavlenie i podgotovka teksta A. Sumerkina. Predislovie I. Brodskogo. Biografičeskij očerk V. Švejcer. Tom pervyj. New York: Russica Publishers, 1980, 322 S.

"Pisat' obo mne po suš čestvu - ne otčajalsja by tol'ko nemec", schreibt M. Cvetaeva am 4. April 1933 an Jurij Ivask. Sie spielt dabei einerseits auf den desolaten Zustand ihres Gesamtwerkes an, das über zahllose Verlage und Zeitschriften in Ost- und Westeuropa verstreut liegt, zum andern auf die sprichwörtliche deutsche Gründlichkeit, die dazu gehörte, sich dennoch einen Überblick zu verschaffen. Doch soweit mußte es glücklicherweise nicht kommen. 1965 gab A. S. Ėfon gemeinsam mit A. A. Saakjanc die erste größere sowjetische Auswahlgabe des lyrischen Werkes von Cvetaeva heraus. Sie wurde 1971 ergänzt durch die von G. Wytrzens betreute Münchner Ausgabe der "Nesobrannye proizvedenija" und weitere Einzelausgaben wie "Lebedinyj stan", hrg. v. G. Struve, Paris 1961, "Neizdannoe" und "Posle Rossii", Paris 1976, u.a.

Die epochale Bedeutung der neuesten fünfbandigen Edition - und hier kann man die Arbeit des Herausgebers A. Sumerkin gar nicht hoch genug schätzen - liegt darin, daß sie erstmals eine Zusammenstellung des bisher in Ost und West zugänglichen lyrischen Werkes von Cvetaeva unternimmt. Solange das umfangreiche Cvetaeva-Archiv im Moskauer CGALI noch verschlossen bleibt (nach der Verfügung von A. S. Ėfon bis zum Jahr 2000), kann von einer Gesamtausgabe natürlich keine Rede sein. Die Edition von A. Sumerkin hat mit ihrer Zielsetzung, "predstavit' počiziju M. Cvetaevoj - original'nuju i perevodnuju - kak možno bolee polno" [5], jedoch den vorläufig größten Annäherungswert erreicht. Zusammen mit der 1979 im gleichen Verlag erschienenen und ebenfalls von A. Sumerkin betreuten zweibändigen Prosa-Ausgabe<sup>1</sup> ist nun ein breiter Zugang zum Werk Cvetaevas ermöglicht.

### 1. Zur Gesamtanlage der Ausgabe

Die Edition baut, wie der Vorbemerkung des Verlags zu entnehmen ist, im wesentlichen auf drei Gliederungsprinzipien auf. Das allgemeinste ist die gattungsmäßige Unterteilung: Band I - III enthalten "stichotvorenija", also die lyrischen Kleinformen, einschließlich der poetischen Übersetzungen Cvetaevas (Band III). Band IV und V bringen dann ihre großen lyrischen Gattungen: die Poeme und Versdramen. In Band I - III kommt als zweites Gliederungsprinzip das Belassen der Gedichte im Rahmen der primären, von Cvetaeva zyklisch angelegten Gedichtbände hinzu (ein alphabetisches Verzeichnis der Gedichtanfänge (Band V) erleichtert das Auffinden einzelner Gedichte.) Drittens schließlich werden diese "étapnye avtorskie sborniki" (272) - wie auch die Poeme und Versdramen - in chronologischer Reihenfolge abgedruckt. Dabei konnte auf die Bände "Iz dvuch knig" und "Razluka", die lediglich eine Neuzusammenstellung aus verschiedenen Sammelbänden darstellen, verzichtet werden. Eine Beschreibung von "Iz dvuch knig" sowie Cvetaevas Vorwort dazu sind jedoch im Kommentar (289 f.) enthalten.

Diese Aufbauprinzipien, vor allem das der Chronologie, sind dem Gesamtcharakter des Werkes durchaus angemessen. Lyrik, insbesondere die Kleinform des "stichotvorenije", versteht Cvetaeva als "dnevnik", "dnevnoe"<sup>2</sup>: "Každnoe nastojaščee pisanie - iz opyta, vie vécue" (Brief vom 25.4.1925 an Kolbasina-Černova). Dichtung überhaupt ist

für sie "preobražennaja - nastojaščaja! - žizn'" (Brief vom 25.9. 1923 an A. Bachrach); "dlja menja ona [žizn'] načinaet značit', t. e. obretat' smysl i ves - tol'ko preobražennaja, t. e. - v iskusstve" (Brief vom 30.12.1925 an A. Tesková)<sup>3</sup>. "žizn'" ist also mehr als nur eine Metapher. Es meint - in der für Cvetaeva charakteristischen Überlagerung von poetologischem und existentiellen Diskurs - ein konstitutives, substantielles Merkmal von Poesie: "ždat' ot poëta odinakovyh stichov v 1915 g. i v 1925 g. to že samoe, što ždat' - ot nego že v 1915 g. i v 1925 g. odinakovyh čert lica. (...) Stichi ot vremeni ne chorošejut. Svežešt', neposredstvennost'; dostupnost' (...) ustupajut mesto - čertam" ("Poët o kritike", 1926, *Prosa* I, 222). Von daher gewinnt für Cvetaeva die Chronologie als Kausalneus der "preobražennaja žizn'" ausschlaggebende Bedeutung: "Tvorčestvo - preemstvennost' i postepenost'. (...) Chronologija - put' k ponimaniju" (ebd.); "otdel'nogo postupka net, est' svjaz' ich: pervyj i vse posledujuščie. Dannyj čas - itog vsech pređestvujuščich i istok vsech buduščich. Čalovek, ne čitavšij menja vsju ot "Večernij al'bom" (detstvo) do "Krysolova" (tekuščij den') ne imeet prava suda (ebd., 224); und zu "Remeslo": "novyj zagib, a, možet byt', i razgib - tvorčeskoj žily (...). Process drevesnyj i rečnoj: rost, kažetsja" (Brief vom 4.6.1934 an Ju. Ivask). Eine Ausgabe, die das Werk Cvetaevas in seiner chronologischen Entwicklung darbietet, läßt also - nimmt man einmal den Idealfall kontinuierlicher Lektüre an - im Akt des Lesens die historische und zugleich poetologisch-stilistische Entwicklung nachvollziehen. Damit ist nicht einer unterschiedlichen Vermischung von Poesie und Biographie das Wort geredet. Entscheidend und in der späten Lyrik Cvetaevas von immer größerer Bedeutung ist das Moment der "Umgestaltung".

Die für Band I - III gewählte Periodisierung entspricht einerseits den wesentlichen historisch-biographischen Zäsuren, andererseits aber auch den tatsächlichen Werkphasen Cvetaevas. Die Dreiteilung ist hier keineswegs eine idealtypische in Früh-, Haupt- und Spätwerk. Sie markiert an ihren beiden Übergangsstellen 1917 und 1922 vielmehr die wichtigsten Einschnitte in Cvetaevas dichterischer Entwicklung.

Die Jahresgrenzen 1908 und 1916 in Band I umfassen die frühe Lyrik Cvetaevas, die ausschließlich von der kleinen Form des "stichotvorenija" bestimmt ist. Das Jahr 1908 steht dabei nur für die früheste explizite Datierung. Es ist aber anzunehmen, daß ein Großteil der Gedichte aus "Večernij al'bom", dem ersten, 1910 herausgegebenen Gedichtband der gerade Achtzehnjährigen, schon von 1907 datiert (vgl. den Kommentar, 275). Diesem Sammelband, der hier erstmals wieder vollständig nachgedruckt ist, folgen weiter "Volšebnyj fonar'" (1912) "Junošeskie stichi" (Gedichte der Jahre 1913-1915), "Versty I" (Gedichte aus dem Jahr 1916) und eine Gruppe von einzelnen, in keinen der Sammelbände aufgenommenen Gedichte (1910-1916). Band I dokumentiert damit die erste sprachlich-stilistische Entwicklungsphase, das Hinzutreten russisch-volkstümlicher Stilelemente zum rein Buchsprachlichen, aber auch thematisch "den Übergang vom unmittelbar Autobiographischen (...) zum Vermittelt-Ichbezogenen, 'Objektiven'"<sup>4</sup>. Mit den Gedichten aus "Versty I", die allerdings erst 1922 in Moskau publiziert und so erst erheblich verspätet rezipiert werden konnten, erreicht Cvetaeva 1916 bereits eine außergewöhnlich freie Beherrschung von poetischer Sprache und Rhythmik. 1922, noch unter dem Eindruck der Lektüre von "Versty I", schreibt B. Pasternak der gerade nach Berlin emigrierten Autorin, mit der er bis dahin nur oberflächlich bekannt war, einen Brief "polnoe vostorgov i udivlenija po povodu togo, što ja tak dolgo prozavyval ee i tak pozdno uznał"<sup>5</sup>. Von Pasternak auch erfährt Cvetaeva: "Znaete, komu očen' ponravilas'



Vaša kniga? - Majakovskomu<sup>6</sup>. Roman Gul' schließlich leitet seine Rezension der "Versty I" (in *Novaja russkaja kniga* 11/12, 1922, 13) mit der metaphorischen These ein: "Čerty lica M. Cvetaevoj (...) vyčertilis' četko".

1917 ist die Nahtstelle, an der der für 1981 angekündigte Band II anschließt. Er enthält "Versty II" (Gedichte der Jahre 1917-1920), "Psicheja", sämtliche "Stichi k Bloku" (hier ergibt sich eine geringfügige Überschneidung mit Band I) und, neben einer weiteren Gruppe einzeln publizierter Gedichte, die beiden großen Zyklen "Lebedinyj stan" und "Remeslo". Er schließt also unmittelbar vor der Emigration Cvetaevas im Mai 1922 mit ihrem letzten Moskauer Poem "Pereuločki" ab. Unzweifelhaft beginnt mit dem einschneidenden Wandel Rußlands zur Sowjetmacht und dem Ausbruch des Bürgerkriegs eine neue Epoche im Werk Cvetaevas, die nun in fünfjähriger Trennung von ihrem Mann den Moskauer Alltag in ganz neuer Weise selbst bestehen muß. Für die Veränderungen im poetologischen Bereich sei allein auf die plötzliche Verbreiterung des Gattungsspektrums hingewiesen: zwischen 1917 und 1922 entstehen neben den genannten Gedichtzyklen sechs "romantische" Versdramen ("Romantika", nach Cvetaevas eigener Bezeichnung), vier (rechnet man das Fragment "Egoruška" hinzu: fünf) Poeme nach Stoffen aus der russischen Folklore und die - erst in der Emigration veröffentlichte - Tagebuchprosa von "Oktjabr' v vagone" (1917) bis zu "Čerdačnoe" (1919/20).

Unter den Gedichtzyklen dieser Periode ist "Psicheja" noch eher retrospektive, der früheren Phase angehörende Dichtung, "Remeslo" dagegen stillistisch wie thematisch eine neue Etappe in der dichterischen Entwicklung Cvetaevas. "Psicheja (...) sostavlenaja mnoj po primete čistogo (...) lirizma (romantizma) - iz raznych knig. Ona - ne četap, a itog" (Brief vom 4.6.1934 an Ju. Ivask); "soglasna, čto 'Psicheja' dlja čitatelja priemlee i prijatnee čem 'Remeslo'. Čto - moj otkup čitatelju, eju ja pokupaju pravo na 'Remeslo', a 'Remeslom' - na dal'nejšee. Sledujuščuju knigu budete zubami gryzt!" (Brief vom 30.6.1923 an G. Struve; vgl. auch dessen Rezension der beiden Gedichtbände in *Ruž'*, 24.6.1923, 14). Erwähnenswert ist an dieser Stelle die bilanzziehende Rezension in Briefform von I. Ėrenburg. Sie bezieht sich auf den 1922 in Berlin erschienenen Band "Razluka", der die Zyklen "Razluka", "Stichi k Bloku", "Podruga" und das Poem "Na krasnom kone" enthält. Ėrenburg konstatiert, daß Cvetaeva aus Poetik und Sprachgestus des Symbolismus heraus nun ganz zu ihrer eigenen poetischen Sprache gefunden hat: "Utrom Vy ljubili pyšnost' slova. Vas obol'sčali raznye kiteži starin i vse zolotye sozvezdija na fioletovych sutanach Bar'be d'Orevil'i. Vy žili ornamentom. (...) Nyne obol'sčennoe slovo u Vas ušlo v ego črevo - Vy pristrastilis' k nagote dikoj Vselennoj, drevnej molel'ne poludennogo serdca. (...) Čto o slove. Čto že i o ritme, kotoryj stal surovym i prjamym. (...) Vy geroičeski oščuščaeete mir, bez pozy, v budnjach, rastaplivaja pečku na čerdake v Borisoglebskom" (*Novaja russkaja kniga* 2, 1922, 17).

Doch war es verfrüht, 1922 schon vom erreichten "Zenit" der Lyrik Cvetaevas zu sprechen. Band III präsentiert die dritte, sehr weiträumig gefaßte lyrische Schaffensperiode von 1922-1941. Hier darf der letzte zyklisch angelegte, in der Prager Emigration entstandene Gedichtband "Posle Rossii" (1922-1925) als Höhepunkt im rein lyrischen Werk Cvetaevas gelten. Außerdem enthält Band III Gedichte der Jahre 1922-1939, also der gesamten Emigrationszeit, an die sich die poetischen Übersetzungen anschließen, die sowohl aus der französischen Emigration wie auch aus den letzten beiden Jahren der Reimmigration stammen. Dem Vorwort des Herausgebers in Band I ist zu entnehmen, daß auch diese Ausgabe, obwohl sie sich neuer Quel-

len bedienen konnte, für die Moskauer Jahre 1940/1941 keine weiteren Gedichte mehr ausfindig machte. Dies stützt die bisherige Annahme, daß Cvetaeva in dieser Zeit nur noch poetische Übersetzungen schrieb.

Band IV der Ausgabe druckt die Poeme von "Car'-Devica" (1920) bis zu "Krysolov" (1925) ab. Band V schließlich enthält die folgenden Poeme bis zu "Avtobus" (1934 bzw. 1936/1939) sowie sämtliche Versdramen Cvetaevas. An Band IV und V zeigt sich nun, wie die Gliederungsprinzipien der Ausgabe miteinander in Konflikt treten. So wurden beispielsweise "Čarodaj" (1914), von Cvetaeva im Untertitel "poëma" benannt, und "Pereuločki" (1922) nicht in Band IV der Poeme mitabgedruckt, sondern begründeterweise im Kontext der zyklisch komponierten Bände "Junošeskie stichi" bzw. "Remeslo" belassen. Dies hat der Herausgeber jedoch mit einem Hinweis im Vorwort zu Band I [6] kenntlich gemacht. Nicht ganz unproblematisch dagegen ist die Gliederung innerhalb der beiden letzten Bände, die das Prinzip der Chronologie durchbricht und auch in der Zäsur zwischen Band IV und V nicht recht überzeugt. Band IV gibt sowohl die frühen "romantischen" Poeme nach Sujets aus der russischen Folklore wie auch die Prager Poeme, die bereits einer neuen Schaffensperiode Cvetaevas angehören. Band V folgt weiter der Chronologie der Gattung "poëma", - ein Weg zunehmender gedanklicher und sprachlicher Verknappung und Komplizierung -, macht dann aber eine Zäsur und kehrt zu den frühen "romantischen" Versdramen (1918/1919) zurück, denen die beiden antikisierenden Dramen "Ariadna" (1924) und "Fedra" (1928), Teile der geplanten Trilogie "Theseus", gegenüberstehen. Hier hätten wir lieber der Chronologie bzw. der Gleichzeitigkeit von Poemen- und Dramenentwicklung gegenüber der reinen Gattungszugehörigkeit den Vorzug gegeben. So ließen sich nämlich parallel zu Band II und III noch einmal zwei Werkphasen Cvetaevas dokumentieren: in Band IV mit den folkloristischen Poemen der Jahre 1920-1922 und den "romantischen" Versdramen von 1918/1919 - zumal die Gattungsunterschiede hier nur sehr schwer zu bestimmen sind -; und in Band V mit den großen Poemen der Emigrationszeit (von "Poëma gory", 1924, bis zu "Avtobus"), die nicht mehr auf russisch-folkloristische Sujets zurückgreifen, neben den beiden Dramen nach antiken Stoffen. Dem Poem "Krysolov" wäre damit keineswegs seine zentrale Stellung unter den lyrisch-epischen Werken der Emigrationszeit genommen. Vielmehr sind sprachliche Komposition und Thematik des "Krysolov" - die Frage nach der Möglichkeit von Lyrik, der möglichen Existenz als Lyriker in einer veränderten und sich entziehenden sozialen Umwelt - gerade im Kontext des Exils zu sehen. Man kann von daher das Poem als Endpunkt, aber auch als Anfangspunkt einer Entwicklung einstufen. So stellt es im Rückblick auf den Gedichtband "Posle Rossii" eine Art großen "Abgesang" und "Potentanz" der Lyrik dar, die noch einmal ihre Kunst in bis dahin unerreichter Weise und im satirischen Angriff vorführt. Mit seinen episch-reflektierenden Formelementen markiert es aber auch den dezidierten Übergang zur lyrisch-epischen Großform<sup>9</sup> sowie zu literaturästhetischer Prosa, die für Cvetaeva nun vor allem die Funktion der Selbstkommentierung und Darlegung ihrer Poetik in Auseinandersetzung mit den sozialen und politischen Herausforderungen der Zeit übernimmt. Da die Rezension des "Krysolov" von D. S. Mirskij und die Besprechung von B. Pasternak im Brief vom 14.6.1926 an Cvetaeva inzwischen leicht zugänglich geworden sind<sup>9</sup>, möchten wir hier nur aus einem Brief S. Kirsanovs 1926 an E. Furmanov zitieren: "Pasternak polučil iz Pragi ee [Cvetaevovj] dve vešč'i - "Poëma Konca" i "Krysolov". Po mneniju Aseeva, Pasternaka, moemu i drugich - èto lučšee, èto napisano za let pjat'. "Poëma Konca" - nečto soveršenko genial'noe, prosti za vostoržennost'! "Krysolov" - verch vozmožnogo masterstva."<sup>10</sup>

## 2. Neue Materialien

Gegenüber früheren Ausgaben kann sich die New Yorker auf neues Material aus drei Quellen stützen: aus dem Basler Universitätsarchiv, der Handschriftensammlung der Houghton Library der Harvard-Universität und dem Privatbesitz von Viktorija Švejcer (USA). Welches Material aus der Houghton-Library in die Ausgabe eingeht, ist dem bisher erschienenen Band I noch nicht zu entnehmen. Aus dem Privatbesitz von V. Švejcer stammt ein maschinenschriftliches, von Cvetaeva selbst korrigiertes Exemplar der "Junošeskie stichi" aus der ehemaligen Sammlung von A. E. Kručenych. Dieses Exemplar erweist sich gegenüber dem, das der ersten posthumen Ausgabe des Gedichtbandes in "Neizdannoe" (Paris 1976) zugrunde gelegt wurde, als das vollständigere. Der Kommentar verzeichnet und bespricht die korrigierten Stellen und Varianten im einzelnen (291-298). Ebenfalls aus dem Besitz von V. Švejcer stammen die Band I dieser Ausgabe beigegebenen Autographe Cvetaevas. Ob aus den genannten Quellen auch neue Gedichte für den Zeitraum 1922-1939 in Band III eingingen, ist noch nicht ersichtlich. Es fragt sich, ob solche "Leerstellen" wie die Jahre 1927, 1929, 1930, 1937, aus denen bisher kein Gedicht Cvetaevas bekannt ist, etwa gefüllt wurden, auch, ob sich für 1938/1939 außer dem Zyklus "Stichi k Čechii" noch weitere Gedichte fanden.

Aus dem Basler Archiv stammt ein von Cvetaeva selbst korrigiertes Exemplar des "Krysolov" nach der Erstausgabe in sechs Heften der Prager Monatszeitschrift der russischen sozialrevolutionären Emigration *Volja Rossi*. Nach dieser Vorlage wird das Poem hier erstmals seit 1925/1926 wieder vollständig, korrigiert und in zusammenhängender Form publiziert. Die wichtigste Neuveröffentlichung aus dem Basler Archiv ist jedoch der Entwurf Cvetaevas zu einem Sammelband ihrer Lyrik, den sie 1940 in Moskau zum Druck vorbereitete, der aber unveröffentlicht blieb. Dieser Entwurf wird im Anhang zu Band III abgedruckt und ist unter dem Aspekt der Auswahl sowie der zyklischen Zusammenstellung der Gedichte von größtem Interesse.

## 3. Zur Kommentierung

Die Kommentierweise A. Sumerkins ist knapp, informativ und in erster Linie bibliographisch-textologischer Art. Die literarhistorischen Erläuterungen sind minimal gehalten. Dafür verzeichnet der Kommentar Lesarten und Varianten, die zum Teil verschiedene Phasen der Redigierung und Überarbeitung einzelner Texte und Sammelbände durch Cvetaeva erkennen lassen.<sup>11</sup> Bei der Umschrift der Texte aus der alten in die neue Orthographie wurde angestrebt "maksimal'no sochranjat' specifiku - orfografičeskiju i punktuacionnuju - cvetaevskogo pis'ma" (273), was für die Interpunktion jedoch im einzelnen noch zu überprüfen wäre. Der Kommentierung von Gedichten bzw. Versstellen aus Poemen oder Dramen geht eine Gesamtcharakterisierung des jeweiligen Sammelbandes, Zyklus oder Einzelwerkes voraus. (Die Einleitung zu "Junošeskie stichi" und "Versty I" in Band I schrieb V. Švejcer). Hierzu zitiert A. Sumerkin auch aus ersten Rezeptionsdokumenten, die für das Verständnis von Cvetaevas poetologischem Weg zum Teil wesentlichen Aufschluß geben. Für Band I insbesondere greift der Kommentar häufig auf A. I. Cvetaevas "Vospominanija" (Moskau 21974) und die autobiographische Prosa von M. Cvetaeva selbst zurück. Die interessantesten Hinweise, die sich daraus ergeben, sind diejenigen der Art "stichotvorenje obraščeno k...". Sie lassen erkennen, in welchem Ausmaß die Gedichte auf konkrete Situationen bezogen und an bestimmte Personen gerichtet sind, auch wenn es Cvetaeva nicht durch ausdrückliche Widmung kennt-

lich machte. Dies weist auf den durchgängigen starken rhetorischen Impuls (nicht im Sinn eines vagen "gromoglasie" der Rednertribüne, sondern im Sinn von Situationsgebundenheit und Wirkungsbezogenheit) in der Dichtung Cvetaevas hin. Der Kommentar enthält schließlich auch Querverweise zur späteren Lyrik sowie zu Prosawerken Cvetaevas.

Diese insgesamt "nicht-akademische" Anlage des Kommentars, wie der Herausgeber sie bescheiden bezeichnet, ist in ihrer knappen, informativen Art eher begrüßenswert, da sie den Leser weder überlädt noch gängelt, sondern freiläßt.<sup>12</sup> Auch entspricht es ganz der Intention Cvetaevas, deren Vorstellungen von und Erwartungen an den Leser ausdrücklich vom "sotvorčestvo" ausgingen. So schrieb sie am 30.4. 1923 an A. Bachrach über "Remeslo" und das Gedicht von K. Pavlova, auf das dieser Titel Bezug nimmt: "Ėpigraf ětot umolčala, soglasno svoemu pravilu - net, instinktul - ničego ne oblegčat' čitatelju, kak ne terplju, čtoby oblegčali mne, čtob sam" (*Novyj mir* 4, 1969, 192).

Ergänzt wird der Kommentar durch den ausführlichen "Biografičeskij očerk" von V. Švejcer in Band I und die Zeittafel zu Leben und Werk Cvetaevas von J. Taubman in Band V.

#### 4. I. Brodskij zu "Novogodnee" - "Vmesto predisloviija"

Der umfangreiche Aufsatz von I. Brodskij über das Poem "Novogodnee" (1927) verdient aus mindestens zwei Gründen besondere Aufmerksamkeit: Es ist - das nur wenig ergiebige Kapitel "New Year's" in der Dissertation von O. P. Hasty (Yale University, 1980) ausgenommen - die erste Untersuchung zu diesem Poem. Es ist außerdem der Aufsatz eines Dichters, und zwar eines Dichters, der Cvetaeva, noch bevor sie breiter wiederverlegt und "Mode" wurde, produktiv rezipierte (das Kapitel "Romans dlja Krysolova i chora" in Brodskijs Poem "Šestvie" (Leningrad 1961))<sup>13</sup> ist eine Replik auf Cvetaevas "Krysolov". Wenn Brodskij seine "Novogodnee"-Interpretation hier in Band I [39-80] "anstelle eines Vorwortes" einrückt, so deshalb, weil er das Poem als einen Schlüsseltext für das Werk Cvetaevas ansieht [39], der "psichologiju i metodologiju tvorčestva" [49] erhellt. In seiner Interpretation hebt Brodskij vor allem zwei Aspekte hervor, die zu einer weiteren Auseinandersetzung herausfordern.<sup>14</sup> In einem ersten, einleitenden Teil versucht er eine Bestimmung des Gattungscharakters von "Novogodnee". Dabei gelangt er von "ělegija na smert' poěta" [39] nach einem Blick auf die Geschichte dieses Genres in der russischen Literatur zur spezifisch für Cvetaeva geltenden Bestimmung "ispoved' pored poětom" [41]. Im zweiten, den Text ausführlich kommentierenden Teil findet er schließlich zur Feststellung, "Novogodnee" sei eine Gattungsmischung aus "ljubovnaja lirika" und "nadgrobnyj plač" [80]. Daß Cvetaeva das Poem explizit als "pis'mo" schrieb und motivisch wie auch metrisch dabei in eigenwilliger Weise auf die russische Totenklage Bezug nimmt, wertet Brodskij dagegen nicht weiter aus. Er bezieht dies nur auf den biographischen Hintergrund, vor dem "Novogodnee" "ěstestvenno, soderžit raznoobraznye referencii k soderžaniju predyduščich pisen" und als "prodolženie planirovanija (...) vstreči" zwischen Rilke, Cvetaeva und Pasternak zu lesen sei [66]. Die Verbindung der Gattung Brief mit der des Epitaphs bzw. der russischen Totenklage ist aber ein Punkt, an dem eine Gattungsbestimmung anzusetzen hätte. Ein weiterer, von Brodskij mehrfach betonter Aspekt ist der "realistische" Sprachstil Cvetaevas [49]. Er spricht von Cvetaeva "kak realist" [55], - was umso ungewöhnlicher ist, als die vage Bezeichnung "Romantikerin" schon fast zu einem Topos der Cvetaeva-Forschung wurde -, von "psichologičeskij realizm" [60] und "stremlenie k realističnosti" [56]. Dies läßt natürlich nach der Fiktionalität des Poems fragen und nach dem, was Brodskij mit dem Begriff des "Re-

alismus" hier meint. Diese Frage müßte im Zusammenhang mit der Bestimmung des Gattungscharakters beantwortet werden und könnte neuen Aufschluß nicht nur über das zum Tod des Dichters Rilke Gesagte geben, sondern ebenso über Cvetaevas Konzeption von poetischem Sprechen.

Im Hinblick auf das Erscheinen der neuen Cvetaeva-Ausgabe, mit der ein neuer Abschnitt in der Rezeptionsgeschichte dieses Werkes beginnen wird, mag hier ein Gedankenanstoß Cvetaevas den Schlußsatz fingieren: "Zapozdat' v iskusstve nel'zja, (...) iskusstvo (...) uže samo est' prodviženie" ("Poët i vremja", 1932).

#### A n m e r k u n g e n

1. Hier fehlt neben der entbehrlicheren "Povest' o Sonsčke" (vgl.: Neizdannoe, Paris 1976) lediglich der für Cvetaevas Poetik zentrale Aufsatz "Poët s istoriej i poët bez istorii" (1933), erhalten nur in serbokroatischer Übersetzung (*Ruski arhiv* XXVI/XXVII, Belgrad 1934, 104-142), dessen Rückübersetzung und vollständiger Wiederabdruck jedoch sehr wünschenswert gewesen wären (vgl. die gekürzte Fassung in: Marina CVETAeva, Sočinenija v dvuch tomach, pod red. A. A. Saakjanc, t. II, M. 1980); ebenso wäre für den Abdruck von "Posmertnyj podarok" (1934) die umfangreichere Fassung des gleichen Essays unter dem Titel "Poët al'pinist" aus *Ruski arhiv* XXXII/XXXIII, Belgrad 1935, 62-88 gegenüber jener der *Vozdušnye puti* 5, New York 1967, vorzuziehen gewesen.
2. Vgl. den Brief von Mitte Juli 1927 an B. Pasternak in *Novyj mir* 4 (1969), 196.
3. Sichtbarer Ort solcher "Umgestaltung" sind übrigens Cvetaevas "tetradi", eine Mischform aus Tagebuch, Arbeitsheft und Briefkonzepten.
4. Vgl. M. CVEATEVA, Nesobrannye proizvedenija, München 1971, Nachwort von G. Wytrzens, 684.
5. B. PASTERNAK, Avtobiografičeskij očerk (1957), in: Sočinenija v trech tomach, t. II, Ann Arbor 1961, 46: "rannjaja Cvetaeva byla tem samym, čem choteli byt' i ne mogli ostal'nye simvolisty, vmeste vzjaty. Tam, gde ich slovesnost' bessil'no barachtalas' v mire nadumannych schem i bezžiznennyh archaizmov, Cvetaeva leggo nosilas' nad trudnostjami istinnogo tvorčestva, spravljajas' s ego zadačami igrajuči, s nesravnennym techničeskim bleskom"; "menja srazu pokorilo liričeskoe moguščestvo cvetaevskoj formy, krovno perežitoj (...), kruto sžatoj i sguščennoj" (ebd.)
6. M. CVETAeva, Neizdannye pis'ma, Paris 1972, 268.
7. Das Poem "Molodec" (Prag 1922) nimmt eine Grenzstellung ein.
8. 1926 entstehen nur noch zwei Gedichte, 1927 keines und 1928/1929 drei, darunter "Razgovor s geniem".
9. Mirskijs Rezension aus *Volja Rossii* VI/VII (1926) wurde wiederabgedruckt in: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wien 1981 (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 3), 266-269. Pasternaks Brief ist in *Voprosy literatury* 4 (1978), 272-276 enthalten.
10. Vgl. A. EFRON, Stranicy vospominanija, Paris 1979, 122.
11. Im Vergleich zu früheren Ausgaben hätten wir zum Text in Band I der vorliegenden Edition nur zwei Kleinigkeiten zu bemerken: für

Vers 2 von "V pjatnadcat' let" (95) hat "Nesobrannye proizvedenija "v pjatnadcat' let'" (dort 31); Cvetaevas spätere Textvariante zu Vers 4 von "V raju" ("ne povtorju") ist in "Nesobrannye proizvedenija" explizit (dort 39), hier nur indirekt im Kommentar (287) mit dem Hinweis auf "Geroj truda" angemerkt.

12. Nur an einer Stelle geht der Kommentar ins Psychologisieren über und hier setzt auch unsere einzige Kritik an. Sie bezieht sich auf A. Sumerkins Anmerkung zu "Podruga" (1914): "Cikl, obraščennyj k Sofii Parnok (1885-1933), otkryvaet gomoerotičeskuju temu, prodolžennuju v posledstvii v proze Cvetaevoj ("Povest' o Sonečke", "Pls'mo k Amazonke")" (296). Die thetische Form der Aussage scheint ein allgemeines Einverständnis über das Behauptete bereits vorauszusetzen. In Anbetracht der Texte, auf die sie sich stützen will, ist diese Aussage aber durchaus fraglich. Hat Sumerkin die Autorität bedacht, die seine nicht weiter begründete Ansicht an dieser Stelle erhält? - Es scheint, daß hier eine ähnliche Gedankenlosigkeit vorliegt wie in der Publikation von V. Švejcer in *Russian Literature* IX (1981).
13. Vgl. I. BRODSKIJ, *Stichotvorenija i poëmy*, New York 1965, 156-222. Die Ausgabe M. CVETAEVA, *Izbrannoe*, M. 1961, druckte noch keineswegs den "Krysolov" ab.
14. Dies soll an anderem Ort ausführlicher geschehen.

Marie-Luise Bott (Konstanz)

S l o v a a d ě j i n y . Vorbereitet durch ein Autorenkollektiv unter der Leitung von Igor NĚMEC. Academia Verlag, Praha 1980, 328 S.

Es scheint natürlich zu sein, wenn im Anschluß an große wissenschaftliche Unternehmungen auch verschiedene Kleinstudien erscheinen. Das Altschechische Wörterbuch, das in der Bearbeitung des Instituts für tschechische Sprache die Tschechoslowakische Akademie der Wissenschaften fortlaufend herausgibt, ist ohne Zweifel so eine große Unternehmung. Damit hängen auch einerseits viele verschiedene individuelle oder kollektive Spezialstudien in verschiedenen Zeit- und Sammelschriften und andererseits auch die zeitweilige Spalte "Ze staročeského slovníku", 'Aus dem Altschechischen Wörterbuch', in der Zeitschrift Listy filologické (zuletzt 103, 1980, 155ff.) zusammen. Als neuester Beleg dieser Nebentätigkeit der Prager historischen Lexikographen liegt das oben erwähnte Buch vor.

Schon auf den ersten Blick handelt es sich um eine interessante Sammlung von Aufsätzen über verschiedene und verschiedenartige lexikalische Eigentümlichkeiten, Kennzeichen und Kuriositäten des Altschechischen, welche zwei Ideen verbinden; die Methode des lexikalisch-historischen Einblickes und die Bemühung um die historisch verankerte Auslegung einzelner für das Altschechische typischer Wörter und ihrer Bedeutungen auf dem Hintergrund des damaligen Lebens und umgekehrt um die Erklärung verschiedener konkreter Lebenserscheinungen mittels ihrer Abspiegelung im alten Wortschatz. Darauf verweist bescheiden auch das bündige Vorwort (S. 8-11), welches eine fesselnde Lektüre mit dem Ziel einer tieferen Kenntnis der Muttersprache verspricht und überdies die Erweckung eines tieferen Interesses für die komplizierten Fragen der Sprachentwicklung anstrebt. Man muß offen gestehen, daß die einzelnen Kapitel des Buches eine höchst interessante, belehrende und lebhaft darstellende. Das Buch hat auch eine sehr zweckmäßige Gliederung. Nach zwei allgemein einleitenden Erwägungen - in der einen (Přítomnost osvětlená minulostí, 'Gegenwart durch Vergangenheit beleuchtet') wird in populärer Form und mit witziger Anschaulichkeit die Sprache als Ergebnis der historischen Entwicklung dargestellt, in der anderen (Když ještě nebyla Pravidla českého pravopisu, 'Als es noch keine Regeln der tschechischen Orthographie gab') werden die Formen alter handschriftlicher Aufzeichnungen erläutert - geht das Buch zu mannigfaltigen Erscheinungen des Alltagslebens über. Erklärung verschiedener Familienfestlichkeiten von der Wiege bis zum Grabe (Slova o neobyčejných obyčejích v rodinném životě, 'Wörter von ungewöhnlichen Bräuchen im Familienleben'), der Kenntnisse vom menschlichen Körper und von seiner heilbringenden Behandlung (Ze staročeského lékařství a léčitelství, 'Aus den altschechischen Heilpraktiken'), der Verwandtschaftsverhältnisse (Půl kopy názvů pro příbuzenské vztahy, 'Ein halbes Schöck Benennungen für Verwandtschaftsverhältnisse'), der Benennungen einzelner Eigentümlichkeiten der Landschaft (Z naší krajiny), der gastronomischen Befriedigung (O staročeské kuchyni, 'Über die altschechische Küche') und der Bekleidung (Z počátků vlády paní Módy, 'Vom Anfang der Herrschaft der Frau Mode') - das alles stellt einen guten Einblick in das bunte Alltagsleben der tschechischen Vorzeit dar. Eine spezielle Gruppe bilden solche Abhandlungen, die sich mit sozialen Aspekten verschiedener Begriffe und Benennungen befassen, sei es die unterschiedliche Art allgemeiner Beziehungen

unter den Menschen (Svědectví o vztazích mezi lidmi, 'Zeugnis über die zwischenmenschlichen Beziehungen'), oder der spezielle Fall der Beziehung zu den Deklassierten (Komu práce nevonia, 'Wem die Arbeit nicht geschmeckt hat'); hieher gehört auch alles, das sich auf den Krieg bezieht, sei es der Kampf mit den Waffen (Slova řinčící zbraněmi, 'Wörter, die mit Waffen klirren'), oder der Kampf mit Hilfe von Schmä- und Schimpfwörtern (Cíle útočných slov, 'Ziele der attackierenden Wörter'). Den Höhepunkt erreicht das Buch mit den Kapiteln, welche die politisch motivierten Tatsachen behandeln. In erster Linie handelt es sich um den Einfluß der aufkommenden Reformation und der ausgebrochenen Hussitenrevolution auf die Sprache bzw. auf ihren Wortschatz (Ze slovníku husitské revoluce, 'Aus der Lexik der hussitischen Revolution'). Im weiteren ist es die Entwicklung der Benennungsmittel für die Bezeichnung des Staates (Pojem a pojmenování státu, 'Begriff und Benennung des Staates'), die hier mit Hilfe der Bedeutungsverschiebungen bei den Wörtern *koruna*, *obea*, *moc* 'Krone, Gemeinde, Macht', dargestellt wird. Selbstverständlich geht von der politischen Theorie und Praxis auch das Recht aus, und deshalb ist hieher auch die Abhandlung von der Sprache der Rechtsquellen eingereiht (Jazyk práva). Das letzte analytische Kapitel beinhaltet die interessante Überlegung, was für eine Rolle die tschechische Sprache im Spätmittelalter spielte und spielen sollte (Čeština latinou Slovanů, 'Tschechisch als Latein der Slawen'), und zwar mit der neu ausgesprochenen Voraussetzung, daß sie, von den Vorwürfen der Ketzerei und des Glaubenszwistes nicht betroffen, unter den Slawen zu einer slawischen Gemeinsprache besonders in kirchlichen Sachen befördert werden sollte. - Wer diese spannende Lektüre mit überwiegend analytischen Studien durchhält, bekommt seinen Lohn in dem synthetischen Schlußkapitel (Jazyk a vývoj společnosti, 'Sprache und die Entwicklung der Gesellschaft'), das den bisher einzigartigen Versuch darstellt, die einzelnen Etappen der Gesellschaftsentwicklung in Böhmen auch in sprachgeschichtlicher Hinsicht zu beleuchten.

Das Buch hat zwei Vorzüge. Es ist im wissenschaftlichen Sinne gut fundiert, es ist aber auch gut lesbar. Sinnvollerweise benützen die Autoren sowohl semantische als auch semasiologische Verfahren. Einen im voraus nicht sachverständigen Leser interessiert vor allem die Frage, wie diese oder jene Tatsache benannt wird, was diese oder jene Benennung bedeutet, wie dieses oder jenes Wort seine Bedeutung ändert, und zwar im Zusammenhang damit, wie sich mit der Zeit einerseits die benannte Tatsache entwickelt, oder wie sich andererseits Auffassung und Äußerung ändert. Alle diese Aspekte der Sprachentwicklung werden in diesem Buche nicht nur berücksichtigt, sondern auch sensibel und einsichtsvoll dargelegt. Das Autorenkollektiv hat bei Anwendung der semasiologischen Methode ausführliche Vorkenntnis des lexikalischen Materials und in der semantischen Analyse auch die Beherrschung der lexikologischen Methode bei seiner Bearbeitung erwiesen. Der Wert dieses fundierten Buches wird durch einige zweckentsprechende Abbildungen und ein übersichtliches Wortregister noch gesteigert. Die Publikation erfüllt gut nicht nur ihren popularisierenden Zweck, sie stellt auch für die Wissenschaft eine echte Bereicherung dar.



NĚMEC Igor, Rekonstrukce lexikálního vývoje. Praha (Academia Verlag) 1980, 194 S.

Das ungewöhnliche Buch versucht, das wissenschaftliche und methodologische Gerüst für die Rekonstruktion der leeren, unbelegten Stellen im Wortschatz zu bieten. Ungewöhnlich vor allem auch deshalb, weil das Problem gar nicht von der etymologischen Seite angegangen wird, sondern als Ausgangsbasis dient die strukturell-funktionale Auffassung des Wortschatzes als eines lexikalischen Systems. Nicht nur die an der Sprachdiachronie Interessierten werden diese Studie lesen, auch die Sprachtheoretiker begegnen hier einem Kollegen, der auf hohem Niveau ein durchdachtes, ausgereiftes und, wie es die Anwendung bezeugt, auch wirklich brauchbares und funktionierendes lexikologisches Modell der Struktur der lexikalischen Sprachebene präsentiert. Eine Systemdarstellung, die sowohl für die Diachronie als auch für die Synchronie gilt. Diese Monographie ist aus langjähriger lexikographischer Erfahrung des Leiters des neuen Alttschechischen Wörterbuchs entstanden (Staročeský slovník, Praha 1968ff., bisher 11 Lieferungen, Buchstabe N-O; es wurde dort angefangen, wo J. GEBAUER, Slovník staročeský, I, II, Praha 1970<sup>2</sup> aufhört). Sie baut auf zahlreichen lexikologischen Aufsätzen des Autors und vor allem auf dem vorher erschienenen Buch auf (NĚMEC I., Vývojové postupy české slovní zásoby, Praha 1968), bringt jedoch eine komplexere Auffassung des lexikalischen Systems, und man könnte sie ruhigen Gewissens als die repräsentativste Zusammenfassung der heutigen Prager Lexikologie werten (der zweite herausragende eher synchron orientierte Prager Lexikologe ist Josef FILIPEC).

Zu den systemkonstituierenden Eigenschaften des Wortschatzes gehören nach NĚmec a) die korrelativen Eigenschaften der lexikalischen Einheit, Eigenschaften, die diese Einheit durch ihre Wortbedeutung und Form in die semantischen Strukturen (Synonymie, Antonymie, Homonymie, usw.) einbinden; b) die Relationen der Lexik zu anderen Subsystemen der Sprache, zum grammatischen, aber auch zum phonologischen (diachrone und synchrone Paradigmatik, Syntagmatik, Phonematik des Lexems); c) jedes Lexem stellt ein kleines System dar (durch hierarchische Anordnung der Seme in der Wortbedeutung); d) die Lexeme bilden nach dem Umfang der gemeinsamen Seme lexikalische Teilsysteme (mit hierarchischer Struktur und Verschiebungen zwischen dem Zentrum und der Peripherie); e) die polysemischen Teilsysteme treten durch ihre paradigmatischen Relationen in die höheren semasiologischen und onomasiologischen Systeme (Felder) ein; f) die syntagmatischen Relationen der Lexeme (lexikalisch-grammatikalische Komponenten des Lexems, vor allem die Merkmale der Wortart).

Nach dieser (teilweise doch) axiomatischen Einführung, die aber mit gut gewählten Beispielen aus der Entwicklung des tschechischen Wortschatzes beleuchtet wird, kommt das zweite, materialreiche und anregende Kapitel "Der Wortschatz als spezifisches Zeichensystem" (19-48). Die Grundeinheit des lexikalischen Systems wird definiert als lexikalischer Ausdruck der lexikalischen Bedeutung, wobei unter der Grundeinheit nicht ein Wort (mit seiner oft polysemischen Struktur), sondern die Wortbedeutung, bzw. ein monosemischer Ausdruck, verstanden wird. Zu den Konstituenten der Wortbedeutung werden gezählt: 1. die Relation zur außersprachlichen Realität (wobei zwischen Designation und Denotation unterschieden wird, S. 21, also zwischen der Bezeichnungsfunktion im System und in der konkreten Rede); 2. die Relation zum Sprecher, die Konnotation (als Aus-

druck der subjektiven Stellungnahme), die vor allem durch Interjektionen und Expressiva realisiert wird - der Autor spricht hier sogar von einem "expressiven Subsystem, interjektionellen Subsystem" (S. 27f.), wobei er dem Zwang des Systematisierens unterliegt. Ist das einzige zusätzliche Merkmal /Emotionalität/ ausreichend, um ein neues Subsystem zu konstituieren? Der traditionelle, hier meist gebrauchte Begriff 'Wortschatzschicht' mag breit und überholt sein; es wäre dann eher angebracht, mit dem Begriff der lexikalischen Korrelation zu arbeiten (vgl. hier weiter). 3. Widerspiegelung der Realität im Kollektivbewußtsein der Sprecher, die durch die Form sprachlich ausgedrückt wird (grammatisch als Zuordnung zur Wortart und zum Valenztyp, onomasiologisch als Zuordnung zu Wortbildungstyp und Wortfamilie). Das zentrale 'Widerspiegelungs'-Theorem der marxistischen Gnoseologie war hier unumgänglich, es wird mit ihm allerdings differenziert und betont linguistisch umgegangen, der Autor arbeitet eher mit den präziseren Begriffen wie Bewußtseinsinhalt, kognitiver Kern der Wortbedeutung (wäre "kognitive Komponente" nicht adäquater?) u.ä. Die Gleichung "Wortbedeutung = Wortinhalt = Begriffsinhalt", die man immer noch z.B. in der deutschen Fachliteratur vorfindet, gilt für Némec längst nicht mehr, sein kognitiver Kern der Wortbedeutung ist eben nur eine Komponente der konkreten Wortsemantik; diesen feinen onomasiologischen Zugang könnte man nach Applikation seiner Prinzipien (die zweifellos nicht nur für die diachrone lexikologische Forschung von eminentem Wert sind) zu einer "onomasiologischen Komponentenanalyse" ausbauen, es müßte allerdings das urstrukturalistische Binaritätsprinzip mehr zur Geltung kommen. 4. die Relation zu anderen lexikalischen Einheiten im Rahmen des gemeinsamen Teilsystems (der morphematische Bau ordnet der Wortart und dem Wortbildungstyp, die Valenz den Satzstrukturen zu; wichtig und konsequent angewendet von Némec als einem der ersten, ist der Begriff der Valenz in der lexikalischen Analyse, eigentlich das Valenzpotentials, der Verbindungsfähigkeit einer lexikalischen Einheit mit den anderen, als objektives semantisches Differenzierungsmerkmal). 5. die Relation zum ganzen Sprachsystem (semasiologische Komponentenanalyse der Realisierung der formal-semantischen Kategorien im Wurzelmorphem).

Das dritte Kapitel "Die allgemeinen Erkenntnisprinzipien in der lexikologischen Analyse" (S. 49-56) wendet einige Prinzipien der Erkenntnistheorie linguistisch an. Man geht erstens von der materiellen Seite des lexikalischen Sprachzeichens aus und kommt zur wichtigen Feststellung, daß die materielle Form der lexikalischen Einheit im System durch das ganze Paradigma ihrer (grammatischen) Formen dargestellt wird. Zweitens wird das Prinzip der Analyse der Zusammenhänge lexikalisch appliziert und dadurch die drei Hauptfaktoren der lexikalischen Entwicklungen festgelegt - die Änderung der außersprachlichen Realität, die Änderungen der Bewußtseinsinhalte, die formal-sprachlich bedingten Änderungen. Drittens arbeitet man mit dem Prinzip der Analyse der Entwicklungsstufen der Lexik und ihrer Konfrontation. Viertens müssen die systeminternen Widersprüche (zwischen Form und Bedeutung) als Entwicklungsfaktor berücksichtigt werden (z.B. *hor'ky* urspr. 'heiß' und 'bitter', heute differenziert zu *hor'ky* 'heiß' und *hoř'ky* 'bitter'). Als fünftes kommt noch das Prinzip des dialektischen Wandels der Quantität in eine neue Qualität dazu, denn auch im Wortschatz wird öfters die neue Qualität durch das größere Häufigkeitsvorkommen einer Erscheinung "vorbereitet" (Adaptierung der Fremdwörter wie *frühthof* > *hēbētōv*, u.a.). Das letztgenannte Prinzip und seine Anwendung gerade in der Lexikologie

erscheint uns unter allen vorher angeführten (über deren Tragfähigkeit man auch reichlich diskutieren könnte) als das fragwürdigste; auch die angeführten Beispiele der Abstraktabbildung überzeugen nicht, denn der Vorgang der Abstraktion gehört in den Bereich der bewußten Psychik und ist nicht durch ein für die außersprachliche "objektive" Welt geltendes (in der dialektisch-marxistischen Auffassung) Theorem erklärbar. Bedingt könnte es im phonologischen, bzw. morphologischen (vgl. Über Formante, 55) und grammatischen Teilsystem gültig sein, also im Bereich des "Non-Bewußten" (überspitzt ausgedrückt, im Bereich des durch generalisierende Automatisierungen "Sprachlich-Objektiven").

Im vierten Kapitel werden spezifisch lexikologische Methoden zur Analyse der drei schon erwähnten Hauptfaktoren der lexikalischen Entwicklung präsentiert (57-94). Bei der Analyse der formal-sprachlich bedingten lexikalischen Änderungen (die sprachliche Formierung der lexikalischen Bedeutung ist von der Systemposition der betreffenden lexikalischen Einheit abhängig) werden innovatorisch die Methoden der phonologischen Analyse appliziert. Die Möglichkeiten der semantischen Komponentenanalyse, analogisch zu der generativen distinctive-features Matrize (bzw. ihre Vervollkommnung durch die hierarchisierenden Prinzipien der analytischen Phonologie von F. V. MAREŠ), werden für die diachrone Lexikologie nur in Ansätzen angedeutet (58-60), genauso am Rande bleibt der Begriff der lexikalischen Korrelation (allerdings früher vom Autor ausführlich erörtert, vgl. NĚMEC, Vývojové postupy, 44-138) zugunsten der leichter zu handhabenden lexikalischen Opposition (60-64); detailliert dagegen und für die Lexikologie anregungsvoll wird ein phonologisches Raummodell (vgl. J. VÍNEK, Dynamisches Raummodell des altschlech. phonologischen Systems, Wiener Slavistisches Jahrbuch 21, 1975, 290-299) in ein lexikologisches umgesetzt und mit seiner Hilfe die lexikalischen Folgen der Ersetzung der alten Kategorie /determiniert vs. nicht determiniert/ durch die Aspektkategorie im onomasiologischen Teilsystem :sednout: '(sich) setzen' dargestellt, samt dem Einfluß des Symmetrieprinzips und der Interferenzen Zentrum-Peripherie, allerdings in einer nicht rein lexikalischen, sondern hybriden grammatikalisch (morpho-syntaktisch)-lexikalischen Sprachebene. Gerade dieses lexikologische Raummodell zeigt klar, wie ertragreich in der Diachronie die Modellierung der Teilsysteme sein kann. Sehr wichtig wäre auch, solche Modelle auf rein l e x i k a l i s c h e n Kategorien aufzustellen (zuerst wohl synchron). Die Rekonstruierbarkeit des zweiten Faktors der lexikalischen Änderungen, der psychischen Bearbeitung des Denotats, stößt auf große Probleme, denn die Assoziationstests der synchronen Psycholinguistik sind in der Diachronie nicht anwendbar und man muß sich mit den statistischen Vergleichen behelfen. Die notwendigen Kenntnisse des dritten Faktors, der außersprachlichen Realität, liefern oft die Illuminationen in den Handschriften und ermöglichen richtige Festlegung, bzw. auch Rekonstruktion der Bedeutung (z.B. Gebauers *obuož* korrigiert auf *obnož* 'Beinkette', 86); darüber hinaus sind es noch die Methoden der historischen Soziolinguistik, einer historisch-linguistischen interdisziplinären Hilfswissenschaft (in Prag zu beiderseitigem Nutzen vor allem von J. MACEK betrieben), die durch Konfrontation der lexikalischen (Wortfamilien der Schlüsselwörter) und gesellschaftlicher Strukturen gewichtige Aussagen zur Hierarchie der semantischen Komponenten besonders bei Einheiten der altschlechischen Sozialterminologie darbietet.

Das fünfte Kapitel demonstriert an zahlreichen Beispielen die

komplexe Anwendung der obgenannten Prinzipien, wodurch die Analyse der lexikalischen Entwicklung objektiviert und wesentlich vertieft wird. Gerade in diesem Kapitel, bei der analytischen Arbeit mit dem überlieferten lexikalischen Material, präsentiert sich der Autor nicht nur als guter Theoretiker und Systemdenker, sondern auch und vor allem als ausgezeichnete Kenner des Tschechischen in allen seinen Entwicklungsphasen, als hervorragender Komparatist auf slawischer und indogermanischer Vergleichsbasis. Innovatorisch wird zum Ausgangspunkt jeder lexikologischen Analyse die Wortform, wobei sie breit als ein einziges Ganzes der Wortparadigmatik und -syntagmatik aufgefaßt wird. Die vorgeführten komplexen Analysen der semantischen Strukturen lexikalischer Einheiten und auch ihrer übergeordneten lexikalischen Subsysteme (Synonyma, Antonyma, Wortfamilie, usw.) zeigen, zu welchen konkreten und eindeutigen Schlüssen diese Methode führt. Eindrucksvoll besonders die Analysen der polysemen Strukturen im Absatz 5.2 (am Beispiel des alttsch. Verbs *občinití* 'im Kreise tun' ist auch die Fruchtbarkeit dieser Forschungen für die Textkritik bewiesen). Im Absatz 5.22 wird mit dem Begriff 'distinktive Komponente' gearbeitet, man erfährt aber nicht genau, was darunter zu verstehen ist. Denn auch die angeführten Beispiele für die distinktiven Komponenten einer verbalen Bedeutung gehören meiner Ansicht nach nicht in den (semantischen) Bereich der Valenz, sondern zur grammatikalischen (syntagmatischen) Charakteristik des Verbs. Wichtig sind die abschließenden Schlussfolgerungen - die Entwicklung einer polysemen Struktur äußert sich nicht nur durch die Änderungen der semantischen Komponenten, sondern auch durch *f o r m a l e* Änderungen der konstruktions (valenz-)artigen Komponenten.

Im sechsten und letzten Kapitel behandelt der Autor die Rekonstruktion der unbelegten Einheiten im lexikalischen System. Er bringt insgesamt 23 Kriterien für die Rekonstruktion, die auf der Komponentenübereinstimmung bzw. dem Komponentenunterschied basieren. Wenn es diese Übereinstimmungen bzw. Unterschiede mit den belegten Einheiten in den paradigmatischen und syntagmatischen Beziehungen innerhalb der gegebenen lexikalischen Struktur gibt, kann man auf Grund dieses Kriteriennetzes ein bis jetzt unbekanntes Wort (*obnoš, obramiti* 'lahm machen', u.a.) oder eine neue sogar primäre Wortbedeutung ('krumm' bei dem Adj. *krchyj*, u.a.) feststellen und rekonstruieren. Eine solche objektive Darstellung der lexikalischen Entwicklung, die sogar imstande ist, die vorhandenen Lücken wenigstens teilweise aufzufüllen, vermag nur die konsequent mit Systemkriterien arbeitende strukturelle lexikologische Analyse.

Bei der Abschlußwertung wären nur zwei Desiderata zu erwähnen: um das Buch auch den Nicht-Slavisten zugänglich zu machen, wäre unbedingt ein umfangreicheres fremdsprachiges Resumé (im Buch deutsch auf nur 6 Seiten) notwendig; jeder Leser und vor allem Sprachwissenschaftler, der nach einmaliger Lektüre diese Monographie auch später verwenden will, wird schmerzhaft das Nichtvorhandensein eines Wortregisters bemängeln.

Dieses Compendium der Prager Lexikologie, größtenteils diachron ausgerichtet, ist eine reife Frucht mit zahlreichen Anregungen auch für die allgemeine Semiotik. Die Tragfähigkeit der dargestellten Analysevorgänge hat die langjährige lexikographische Praxis im Alttschechischen Wörterbuch bestätigt, genauso gut anwendbar wären diese Prinzipien auf jeden Wortschatz. Das Buch könnte zu einem lexikologischen Nachschlagewerk werden, denn es wird bestimmt in der internationalen Linguistik großen Anklang finden und die Bohemistik in der Tradition des Prager linguistischen Kreises repräsentieren.

J. HUBÁČEK, O českých slanzích. Ostrava 1979

(2. Ausg. 1981, Anm.d.Red.)

Die Sprache ist ein weites Land - die offizielle Sprache zusammen mit der inoffiziellen. Die Grenzen zwischen offizieller und inoffizieller Sprache können sehr streng gezogen sein, sie können auch als fast gar nicht vorhanden scheinen. Die Anwendungsregeln der inoffiziellen Lexik werden durch sprachimmanente und soziopragmatische Werte motiviert. Die sprachimmanenten Werte ändern sich, sie können aber auch bestehen bleiben, wenn die Anwendungsregeln schwanken.

Ein Teil der inoffiziellen Lexik und Phraseologie wird seit jeher als Slang bezeichnet. Dieser Ausdruck ist der allgemeinen Sprache entnommen, im Englischen bezeichnete man als Slang die besondere Lexik gewisser Gruppen, denen etwas Anrühiges anhaftete, einen Ausdrucksvorrat, der in der Rede der "guten Gesellschaft" keinen Platz hatte, m.a.W. nicht als "salonfähig" galt. Wenn man auch in der Linguistik von Slang spricht, so ist doch daraus noch kein verbindlicher Terminus geworden. Das Buch des Verfassers, obwohl atheoretisch, bemüht sich einleitend um eine "Definition" von Slang: "Slang ist ein eigentümlicher Bestandteil der Nationalsprache, der die Gestalt (!) einer nichtschriftsprachlichen Schicht besonderer Benennungen annimmt; diese Schicht wird im alltäglichen (hauptsächlich halboffiziellen und nichtoffiziellen) Verkehr von durch das gleiche Arbeitsmilieu oder gleichen Interessenbereich miteinander verbundenen Menschen realisiert und dient einerseits den spezifischen Bedürfnissen der sprachlichen Kommunikation, andererseits als Ausdrucksmittel der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Milieu" (S. 17). Dieser langatmigen Definition folgen noch Zusätze, durch welche sie noch verwaschener wirkt: es werden besonders neben den Bedürfnissen der sprachlichen Kommunikation und (oder?) Ausdruck des Zusammengehörigkeitsgefühls noch zwei andere Motive des Slangs angeführt: Spieltrieb und Emotionalität. Der Schwerpunkt der Definition, Slang als besondere Lexik einzelner Gruppen, die professionellen oder anderen Sachgebieten zugeordnet sind, wird dann aber durch die Anerkennung eines "allgemeinen Slangs" beiseite gelegt. Diesem "allgemeinen Slang" (*výrazivo prostě slangové*), der sich weder an bestimmte Gruppen noch an bestimmte Sachgebiete knüpft, widmet der Verfasser ein eigenes Kapitel seines Buches. Er zitiert übrigens kommentarlos die Bemerkung der Autorität B. Havránek, der Professionalismen und Slangwörter streng unterschieden wissen wollte. Was soll also Hubáček's Definition?

Nach der fragwürdigen Einleitung<sup>1</sup> behandelt das Buch in reicher Fülle die besondere Lexik zahlreicher Berufsgruppen, wie der Eisenbahner, der Bergarbeiter, der Ärzte, der Theaterleute und Filmmacher usw., einer Anzahl von Hobbygruppen wie der Sportler und der Jäger, sowie einer Anzahl sozusagen institutioneller Gruppen, wie der Schüler, der Studenten, der Soldaten und auch der Strafgefangenen, schließlich, wie gesagt, den "allgemeinen Slang". All das wird gleichmäßig als Slang betrachtet, in der Abneigung gegen Differenzierung lehnt der Verfasser auch die Unterscheidung von Slang und Argot ab. Warum wird ein Großteil der professionellen Lexik nicht als Fachwörter eingeschätzt? Zum Slang der Ärzte zählt der Verfasser z.B. *apendix* 'Blinddarmentzündung', *basedow* 'morbus Basedowii', *birgr* 'morbus Birgeri', *ménier* 'Menièr'sche Krankheit'. Hier von Slangwörtern zu sprechen, ließe sich damit begründen, daß diese Termini zwar in mündlicher fachlicher Rede der Ärzte normal verwendet werden, wohl aber kaum in der Schrift, vor allem nicht in Lehrbüchern. Man könnte

also *apendix* statt *appendicitis* als halboffizielles Fachwort bezeichnen. Wenn aber *apendix* als halboffizielles Fachwort betrachtet werden kann, so ist danebenstehendes *apend'our* eindeutig ein nichtoffizielles Wort; es kann mit *apendix* = *appendicitis* nicht gleichgestellt werden und es fragt sich auch, von wem und wann es gebraucht wird. Von diesen Beispielen allein kommt man auf zwei, im Grunde aber auf einen einzigen Punkt der Slangdefinition des Verfassers zurück: nicht-schriftsprachliche Bezeichnungen, im halb- oder nichtoffiziellen Verkehr verwendet. Offizieller und schriftsprachlicher Ausdruck decken sich im allgemeinen, und zwar ist die Schriftsprache auf die offizielle Sprache zurückzuführen, da ja die offizielle Sprache auch in der mündlichen Rede erscheint.<sup>2</sup> Bisher wurde das Verhältnis grundsätzlich<sup>3</sup> umgekehrt, die Schriftsprache als primäre Gegebenheit betrachtet.

Was ist nun unter der als primär angesehenen offiziellen Sprache zu verstehen? Es ist sinnvoll, auf die antike Lehre von den *genera dicendi* hinzuweisen; *stilus humilis, mediocris, gravis*. Selbstverständlich erweist sich diese Trichotomie als ganz und gar unzulänglich, aber sie setzt doch eine sprachliche Wertskala fest, eine Einteilung der Sprachgebilde und der Sprachzeichen nach den polaren Werten "hoch - niedrig". Es handelt sich um Werte, die dem sprachlichen Zeichen selbst zukommen, wenn sie auch zum Teil durch die Gegenstände, die sie bezeichnen, und die Gesellschaftsschichten, die sie verwenden, bestimmt werden. Doch eben nur zum Teil: derselbe Gegenstand kann mit einem höheren oder niederen Zeichen belegt werden, auch innerhalb derselben Gesellschaftsschicht. Es ist eine universelle Tendenz, verschiedene *genera dicendi* und *genera verborum* zu verwenden, wenn auch nicht alle Sprecher darin geübt sind. Sog. Vulgarismen sind keineswegs an die niederen Schichten gebunden, sie<sup>4</sup> müssen auch nicht unbedingt von der Unterschicht hergeholt sein.

Der Verfasser läßt sich in Spekulationen über die Motivierung der einzelnen Slangs ein. Es ist schwer zu verstehen, daß dabei das Protestmotiv ausgespart wird. Der Protest richtet sich nicht allein gegen die bezeichneten Sachen, sondern auch gegen die nichtssagend gewordenen Wörter.

Wenn dieses Buch wegen seiner Materialfülle Lob verdient, so muß man es wegen Mangels an Differenzierungen tadeln. Nicht wenige der angeführten Slangausdrücke sind zweifellos veraltet und wenn sie doch noch gebraucht werden, so fragt sich, von wem. Auch sonst fehlen nähere soziopragmatische Bestimmungen. Der Grundfehler aber ist, daß hier über Slang gesprochen wird ohne das sprachliche Wertproblem in Betracht zu ziehen. Slangausdrücke haben in der Regel einen abwertenden Zug und stehen darum selbst unten auf der Wertskala. Der Slang steht im Gegensatz zur offiziellen Sprache, das ist seine *raison d'être*.

Dieses Buch hat bei der breiten Öffentlichkeit so viel Anklang gefunden, daß kürzlich eine zweite Auflage erschienen ist, eine mehr erweiterte als umgearbeitete Auflage. Stark vermehrt wurden z.B. die Bestandteile des Slangs der Theaterleute. Hier stehen wieder Ausdrücke, die wahrscheinlich heute im alltäglichen Gebrauch sind, neben anderen, die es nicht mehr sind und längst vergangene Zustände reflektieren. Auch scheinen die Bedeutungsangaben nicht immer die besten zu sein, z.B. wird *rebarbora* recht ungeschickt erläutert als 'Text für den Chor, der die erregte Rede der Menge ausdrückt'. (Bekanntlich verwendete auf deutschen Bühnen die Statisterie das Wort *Rhabarber* zur Darstellung des Volksgemurmels.) In der grundsätzlichen Einleitung ist wie früher viel von sprachlichem Spieltrieb und Expressivität die Rede, nicht aber von Protest, von Widerspruch gegen die formelle, gehobene

Ausdrucksweise, vom Bang zum Vulgarismus. Es heißt neuerlich, daß unter Argot eine absichtlich kryptonyme (jinotajná, die Bedeutung der Ausdrücke verschleiernde) Ausdrucksschicht verstanden wird, welche die Gesellschaft vorwiegend negativ bewertet. Es steht fest, daß ältere Verbrecherbanden eine Geheimsprache entwickelten, daß Kriminelle auch später Polizei und Gericht durch Geheimwörter zum Narren zu halten suchten. Auch ambulante Händler gebrauchten Geheimwörter zum Schutz ihrer Interessen. Doch in verhältnismäßig neuerer Zeit gab es auch einen Vorstadt-Argot, argot des faubourgs, nicht etwa nur in Paris, sondern auch in Prag. Damals war in bestimmten Stadtvierteln eine Sozialschicht angesiedelt, die nicht durchwegs aus Kriminellen bestand, aber mit ihnen wie in einem Ghetto zusammenlebte; in den Ghettos des Lumpenproletariats bildete sich eine besondere Sprache so wie andere Moden aus. Der Argot dieser Kreise war nicht auf Geheimhaltung angelegt, wenn auch die Träger ihn als ihren Besitz betrachteten, der anderen nicht zustand. Die zeitgenössische Journalistik vermerkte diese Verhältnisse, so behandelte der tschechische Journalist und Schriftsteller E. Bass seinerzeit die "Moden der Prager Peripherie" ("Módy pražské periferie") in der Aufsatzsammlung Kukátko (Prag 1970). Es ist übrigens bekannt, daß der Pariser Vorstadt-Argot nicht durchwegs negativ bewertet wurde, vielmehr parler argot eine Zeitlang als chic galt. Etwas davon gab es vor dem Krieg auch in Prag.<sup>4</sup>

#### A n m e r k u n g e n

- 1 Z.B. ignoriert der Verfasser völlig die interessanten Kapitel über Slang bei JESPERSEN in Language, 1922, und MANKIND, Nation and Individual from a Linguistic Point of View, 1925.
- 2 Es versteht sich jedoch, daß die geschriebene Sprache über die offizielle mündliche Rede, auf die sie sich im allgemeinen stützt, hinausgeht und noch viel offizieller werden kann.
- 3 Es ist höchst unzeitgemäß, die Schriftsprache als Literatursprache zu bezeichnen, seitdem in der schönen Literatur die Schriftsprache nicht mehr dominiert.
- 4 Ohne hier auf die seinerzeit von L. SPIRTWE und E. RICHTER behandelte Frage der Rezeption des Argots einzugehen, verweise ich auf meinen Vorkriegsartikel über das Prager Argotisieren (Slovo a slovesnost 1, 1935), das sich nach dem Krieg in gewisser Weise fortsetzte und in die bekannte Diskussion über gesprochenes Tschechisch und "Pragerisch" (Diskuse o obecné a hovorové češtině, vgl. Slovo a slovesnost 24) hineinspielte; damals, in den 60-er Jahren, sprach man von "Intellektuellenslang".

Pavel TROST (Praha)





Jadranka GVOZDANOVIĆ, *Tone and accent in Standard Serbo-Croatian with a synopsis of Serbo-Croatian phonology*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1980 (Schriften der Balkan-Kommission, Linguistische Abteilung 28), 164 S. + 1 Faltkarte.

Die phonetische und phonologische Natur der serbokroatischen Wortintonationen ( der vier "Akzente") hat seit über 100 Jahren (MANSING 1876) die Aufmerksamkeit der Slawistik und allgemeinen Sprachwissenschaft auf sich gezogen. Kaum ein Teilbereich der serbokroatischen Sprache hat immer wieder so kontroversielle Darstellungen gefunden und neue Forschungsaspekte aufgezeigt. Davon zeugt die umfangreiche Bibliographie zu diesem Thema. Vergleiche auch die Bibliographie in dem vorliegenden Buch Seite 149-154, in der ergänzend auf die noch wesentlich umfangreicheren bibliographischen Angaben in IVIĆ und LEHISTE (ZFL 10, 1967) und MATEŠIĆ (*Wortakzent*. Heidelberg 1970) hingewiesen wird. Im Zusammenhang damit sei bemerkt, daß man einige Autoren aus neuester Zeit, die ebenfalls Beiträge zur Erforschung der serbokroatischen Prosodie geleistet haben bzw. andere Standpunkte vertreten, vergeblich suchen wird, so z.B. T.M. NIKOLAEVA (mehrere Arbeiten), A. PECO: *Osnovi akcentologije srpsko-hrvatskog jezika*. Beograd 1971, PECO und PRAVICA in JF 29 (1972) und einige andere.

Grundanliegen der Verfasserin ist es, die akustischen Korrelate der "Akzentiertheit" im Serbokroatischen festzustellen. Wie müssen die prosodischen Parameter beschaffen sein, damit ein Vokal als betont aufgefaßt wird?

Aufgrund des Materials der sorgfältigen experimental-phonetischen Untersuchungen von LEHISTE und IVIĆ 1963-1972 stellt die Autorin ihre Grundhypothese auf: "*I conclude that fundamental frequency can be considered relevant in view of the data concerning relative position of the fundamental frequency peak, which can be found in Ivić and Lehiste's materials*" (S.11). (IVIĆ und LEHISTE interpretieren ihre Meßergebnisse bekanntlich anders.) GVOZDANOVIĆ hat drei Haupttypen der  $F_0$ -Kontur betonter Vokale gefunden, und zwar:

1. fallende Grundfrequenz (Tongipfel im ersten Viertel des zeitlichen Ablaufes des betonten Vokals),
2. nichtfallend-nichtsteigende Grundfrequenz (Tongipfel innerhalb des 2. und 3. Viertels des Vokalablaufes),
3. steigende Grundfrequenz (Tongipfel im letzten Viertel).

Außerdem gibt es hohe, tiefe und indifferente Grundfrequenz. Posttonische Vokale haben fallende, prätonische aber nichtfallend-nichtsteigende Grundfrequenz.

Eine steigend betonte Silbe wird charakterisiert durch eine steigende oder eine nichtfallend-nichtsteigende Grundfrequenz, gefolgt von einer hohen fallenden Grundfrequenz in der nächsten Silbe. Eine fallend betonte Silbe wird charakterisiert durch nichtfallend-nichtsteigende Grundfrequenz, gefolgt von tiefer, fallender Grundfrequenz in der nächsten Silbe (11f.).

Man braucht nicht unbedingt selbst phonetische Analysen zur serbokroatischen Akzentuation durchgeführt zu haben, um sich sehr

rasch in den zitierten Werken von LEHISTE und IVIĆ zu überzeugen, daß durchaus auch andere Tonverlaufsformen als die erwähnten vorkommen. IVIĆ und LEHISTE führten zunächst ihre Analysen der gefragten Wörter in Rahmensätzen durch, damit der Einfluß der Satzmelodie möglichst konstant gehalten wird. Doch selbst hier kann man aufgrund der Abbildungen an Einzelfällen und der Tabellen an Durchschnittswerten sehen, daß die von GVOZDANOVIĆ erwähnten Verlaufsformen zwar typisch sind, jedoch keineswegs die unumgänglich notwendige phonologische Information über die Intonationsoppositionen mitenthalten müssen, da durchaus auch andere Verlaufsformen (z.B. konkav) oder dem Wortakzent scheinbar nicht entsprechende Formen (z.B. fallender Verlauf bei einem Wort mit steigendem Akzent) auftreten können. Oder, man vergleiche die Lage des Frequenzgipfels bei den kurzen Vokalen, wo selbst in den Durchschnittswerten für „nahezu identische Angaben gefunden werden können, ganz abgesehen von Einzelrealisierungen. Die posttonischen Silben sind sicherlich in der Mehrzahl der Fälle fallend, doch gilt dies nicht uneingeschränkt; man vergleiche die Meßwerte in LEHISTE und IVIĆ *Accent in Serbo-Croatian* 1963 für „ in den Tabellen 6, 9, 12, 15, 18, 19, in denen die entsprechenden Durchschnittswerte für den Verlauf der posttonischen Silbe jedenfalls nicht fallend sind (die Verläufe sind steigend, eben, steigend-fallend).

Sehr eindrucksvoll sieht man die Beeinflussung des Wörttones durch die Satzmelodie in IVIĆ und LEHISTE (ZFL 12, 1969), Abbildungen und Tabellen, aus denen zu entnehmen ist, in welchem Ausmaß die idealen Verhältnisse sich ändern können, ohne daß es zur Neutralisierung der Opposition kommt. Auf S.59 des vorliegenden Buches wird erstmals erwähnt, daß den Untersuchungen tatsächlich optimale phonetische Realisierungen zugrunde gelegt werden (Satzmitte, langsames Sprechtempo, deutliche Artikulation). Das, was mit der Anordnung der untersuchten Wörter in gleicher Position in Rahmensätzen erreicht werden kann, ist die Konstanthaltung des Einflusses der Satzmelodie, nicht aber seine Ausschaltung. Es ist zu beachten, daß eine Wortintonation losgelöst von der Satzmelodie nicht besteht, da beides von denselben lautlichen Dimensionen (Grundfrequenz, Amplitude, zeitlicher Ablauf) getragen wird. Ich führe dies deswegen an, weil die Verfasserin ein Problem anschnidet, das sie als eine der ersten für das Serbokroatische zumindest im prosodischen Bereich zu lösen versucht, und zwar das Problem der phonetischen Korrelate der Junktur. Zu den prosodischen kämen noch phonotaktische Regeln (Kombinierbarkeit von Phonemen) sowie die Beschreibung von unterschiedlichen phonetischen Realisierungen von Phonemkombinationen an Wortgrenzen im Gegensatz zum Wortinneren, was für das Serbokroatische bisher überhaupt noch nicht in Angriff genommen worden ist (vergleiche LEHISTE *An acoustic-phonetic study of internal open juncture*, Basel-New York 1960, für das Englische).

Nach GVOZDANOVIĆ beginnt ein prosodisches Wort mit steigender oder hoher nichtfallender Grundfrequenz und endet mit nichtsteigender Grundfrequenz. Die letzte nichtfallende Silbe ist betont. *"The main hypothesis of my investigation was based on the assumption that a change of fundamental frequency is perceived as prominent, and that the accent is predictable from tone and prosodic word boundaries."* (12).

In Kapitel 1 *Prosodic features: Some basic considerations* (14-18) werden die prosodischen Merkmale Ton, Dauer, Lautstärke und die phonetischen Korrelate der Akzentuiertheit besprochen. Dabei kommt die Autorin zum Schluß, daß der Grundfrequenz die entscheidende Rolle

zukomme und größere Lautdauer nur ein redundantes Merkmal der Akzentuiertheit sei ( dies im Gegensatz zu IVIĆ und LEHISTE). Ein vielleicht redundantes, aber für die Perzeption der Akzentstelle ebenfalls wichtiges Merkmal scheint mir die Vokalqualität zu sein. Daß unbetonte Vokale in allen Sprachen im Vergleich zu den betonten zentralisiert werden, ist gut bekannt. Die betonten Vokale werden präziser artikuliert als die unbetonten, was nicht notwendigerweise mit größerer Lautdauer Hand in Hand gehen muß. In einer Sprache wie Russisch ist die Vokalqualität neben der Veränderung der Grundfrequenz das wichtigste Merkmal der Akzentuiertheit. In anderen Sprachen sind die Unterschiede ebenfalls vorhanden, wenn auch weniger ausgeprägt (A. SCHMITT *Untersuchungen zur allgemeinen Akzentlehre*, Heidelberg 1924, unterscheidet zwischen Sprachen mit stärker und schwächer zentralisierendem Akzent).

Im 2. Kapitel "*The prosodic system of Standard Serbo-Croatian*" (19-56) wird über die bisherigen Forschungsergebnisse einer ganzen Reihe von Forschern, beginnend mit MASING (1876) über KOVAČEVIĆ, BROCH, IVŠIĆ, BELIĆ, FRAGER, HODGE, BIDWELL, KOSTIĆ, TRUBETZKOY, JAKOBSON, BROWN und McCAWLEY, GARDE, HALLE bis hin zu den Arbeiten von IVIĆ und LEHISTE, REHDER und PURCELL referiert.

Nach Meinung der Autorin sollte der serbokroatische tonale Akzent nicht als Realisierung verschiedener Akzentstellen aufgefaßt werden, da bei der Opposition  $\acute{}$ : $\grave{}$  dieselbe Silbe sowohl die akustischen als auch die perzeptionellen Charakteristiken der Betontheit aufweist. Ebenso wenig könne die Intonationsopposition als Kombination von hohen und tiefen Tonstufen aufgefaßt werden: "*whereas the first postaccentual syllable nucleus could possibly be analysed as high (in the case of the rising accents) vs. low (in the case of the falling accents), the accented syllable nucleus is not perceptually distinguished as high vs. low (...)*" (28). Man fragt sich, warum sollte denn die betonte Silbe als Opposition *hoch* : *tief* aufgefaßt werden? Experimentalphonetische Analysen sowie auch Perzeptionstests haben ja hinlänglich gezeigt, daß dies nicht der Fall ist. Die Opposition könnte somit im unterschiedlichen Niveau zweier aufeinanderfolgender Silben (im unmittelbaren zeitlichen Ablauf und daher leicht perzipierbar) und nicht in relativen Tonhöhenunterschieden (paradigmatisch, losgelöst von der Zeitachse und daher schwer perzipierbar) liegen.

Die Autorin kommt bei der Diskussion der akustischen Korrelate der Akzentuiertheit zum Schluß, daß dabei weder die größere Vokaldauer noch die höhere Grundfrequenz eine Rolle spielen, sondern die Stelle des Tongipfels. Aus dem Material bei IVIĆ und LEHISTE hat sie berechnet, daß der  $F_0$ -Gipfel in posttonischen Vokalen nach 11% der Vokaldauer erreicht ist, die entsprechenden Werte für prätonische Vokale betragen 42%, für  $\acute{}$  50%, für  $\circ$  27%, für  $\grave{}$  76%, für  $\hat{}$  88%. Aufgrund dieser Durchschnittswerte kommt sie zu den oben beschriebenen drei Arten von Tonkurven.

Da die Intensitätsunterschiede aufgrund von übereinstimmenden Angaben vieler Forscher als relevant für den Kontrast akzentuiert gegenüber nichtakzentuiert ausscheiden, den Dauerwerten ebenso ihre Relevanz abgesprochen wird, die Vokalqualitäten (Reduktionserscheinungen) nicht in Betracht gezogen werden, und aufeinanderfolgende Tonstufenwechsel als relevant für die Intonationsopposition (und damit für die Akzentstelle) ausgeschieden wurden, bleibt nur noch die Möglichkeit, daß der Kontrast *betont* : *unbetont* und der tonale Akzent des Serbokroatischen tatsächlich auf verschied-

denen Lagen der Tongipfel beruht.

Aufgrund der gewonnenen Durchschnittswerte kann das prosodische Wort beschrieben werden: Es beginnt mit steigender oder hoher-nichtfallender Grundfrequenz und endet mit nichtsteigender Grundfrequenz (36).

Die Aufdeckung und Beschreibung prosodischer Grenzsignale für das Serbokroatische ist neu und willkommen. Die in der oben zitierten Arbeit von LEHISTE zur Junktur im Englischen gefundenen Grenzsignale sind zum Teil nicht perzipierbar, sie sind aber dennoch vorhanden. In diesem Sinn möchte ich auch die Ergebnisse von GVOZDANOVIC interpretieren. Es ist nämlich keineswegs gleichgültig, wie groß Intervalle zwischen aufeinanderfolgenden Silben oder in Tonverläufen derselben Silbe (desselben Vokals) sind, wie groß der Anstieg vom Vokalbeginn bis zum Gipfel und der Abfall bis zum Vokalende ist und dergleichen. Nimmt man beispielsweise die Tongipfel bei den kurzen Silben ( $\sim$  = 50%,  $\hat{\sim}$  = 76%) und einen typischen Dauerwert von 100 msec für beide Töne, so kommt bei  $\sim$  der Tongipfel nach 50 msec, bei  $\hat{\sim}$  nach 76 msec, was einen Unterschied von 26 msec bedeutet. Da die Integrationszeit des menschlichen Ohrs bedeutend größer ist, ist ein derartiger Unterschied absolut unhörbar und kann daher keine phonologische Relevanz besitzen. (Das soll aber nicht bedeuten, daß der Unterschied nicht als konkomitantes Merkmal vorhanden wäre).

Im 3. Kapitel "*Correlates of accentness in Standard Serbo-Croatian: a phonetic test*" (57-97) geht es um die Feststellung der prosodischen Wortgrenzen und die experimentelle Überprüfung ihrer akustischen Korrelate.

Die von IVIĆ 1965 vorgeschlagene phonologische Analyse, die besagt, daß der Akzent als hoher Ton an einer Silbengrenze beschrieben werden könne, ergibt doppeldeutige Resultate in Fällen wie *od brata : od brāta* (58), die einerseits regional verschieden sind (westliche gegen östliche Variante), andererseits auch gewisse semantische Unterschiede (Kontrast) signalisieren können.

"I assume that it is a change of the fundamental frequency pattern which is relevant in Standard Serbo-Croatian: a change from falling to non-falling fundamental frequency or from non-falling to high (or low, cf. 2.6.) non-falling fundamental frequency corresponds with the prosodic word boundaries, and a change from non-falling to falling fundamental frequency corresponds with the accent." (58). Um die Relevanz verschiedener akustischer Parameter feststellen zu können, ist es nötig, sie einem Test zu unterziehen. Daher wurden Perzeptionstests zur Feststellung der Akzentstelle in Fällen wie *u kŕču* gegen *u kŕču* durchgeführt.

"These items were chosen in order to investigate whether the place of the accent is correlated with the fundamental frequency contour rather than with high fundamental frequency (which is not basically different in such cases)." "..., if the second syllable nucleus has a non-falling fundamental frequency, it should be perceived as accented independently of its duration, and if it has a falling fundamental frequency, it should be perceived as unaccented independently of its duration and of its fundamental frequency height." (59).

Eine Reihe von Minimalpaaren des obigen Typs (Akzentstelle) sowie Minimalpaare mit der Opposition  $\sim$  :  $\hat{\sim}$  (z.B. *pokôri imper. : po kôri*) (61) wurden auf Band aufgenommen (Testmaterial in Appendix I S.135-138). Die Testwörter wurden a) aus normal gesprochenen Sätzen unter verschiedenen Intonationskonturen herausgenommen und b) aus betonten und unbetonten Silben mittels Bandschnitt künstlich zusam-

mengesetzt. Die Perzeptionstests wurden in Loznica durchgeführt (50 Personen, Schüler und Lehrer, vgl. Appendix II, 139-142).

Gemessen wurden folgende akustische Merkmale: Vokaldauer in msec, relative Lage des Grundfrequenzgipfels in % des zeitlichen Ablaufes, Grundfrequenz des Gipfels in Hz (67). Die Werte findet man in Appendix III (143-148). Intensität und Formantenfrequenzen wurden als nicht relevant betrachtet und daher auch nicht gemessen.

Die akustischen Meßdaten wurden mit den Daten aus den Perzeptionstests statistisch korreliert (schrittweise lineare Regression), wobei die Autorin wieder zum Schluß kommt, daß nur die Lage der Tongipfel sowohl für die Akzentuiertheit als auch für die Worttöne relevant sei.

Als Resultat der Tests formuliert GVOZDANOVIĆ folgende Regeln, die für die Betontheit im Serbokroatischen gelten:

- 1) die steigende Silbe in einem prosodischen Wort, oder, falls eine solche fehlt, die erste Silbe (die nichtfallend-nichtsteigend ist) ist betont;
  - 2) die letzte nichtfallende Silbe in einem Wort ist betont (97).
- Regel 1) würde für das serbokroatische prosodische System in seiner westlichen Variante, Regel 2) dagegen für die östliche Variante, in der jüngere Komposita vom Typ *poljoprivreda* ein prosodisches Wort darstellen und dennoch fallenden Akzent haben können, gelten.

Im Kapitel IV "A Synopsis of Standard Serbo-Croatian phonology" (98-128) folgt eine Untersuchung des serbokroatischen phonologischen Systems als Diasystem mit Beschreibung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Varianten, worauf an dieser Stelle aber nicht näher eingegangen werden soll. Schließlich findet man eine ausführliche Zusammenfassung in serbokroatischer Sprache (157-164) sowie Kurzfassungen in holländischer und deutscher Sprache und außerdem eine Karte der serbokroatischen Dialekte nach M. HRASTE aus *Hrv. dij. sb. I (1956)* (obwohl auch neuere Karten, die neuere dialektologische Untersuchungen berücksichtigen, bestehen).

Wenn wir den Wert der Untersuchungen der Autorin zusammenfassend beurteilen wollen, so sei folgendes gesagt: Sie hat als erste nach IVIĆ und LEHISTE (1967), dieses Verdienst wird bestehen bleiben, Untersuchungen der Abgrenzungen des phonologischen Wortes vorgenommen. Allerdings sind die Tonverlaufskonturen (die überdies ausschließlich an "idealem" Material unter einer ganz bestimmten Art von Satzmelodie untersucht wurden) nicht der einzige Parameter für die Abgrenzung des phonologischen Wortes (vgl. oben). Nicht beipflichten kann ich der Autorin, wenn sie meint, daß die Vokalqualität keinen Einfluß auf die Perzeption des Akzentes habe (gegen IVIĆ und LEHISTE 1967). Die statistische Auswertung der Hörtests scheint der Autorin recht zu geben. Es sei auch nicht bezweifelt, daß die Messungen korrekt durchgeführt worden sind und daß die von der Autorin festgestellten akustischen Parameter (Tongipfel) tatsächlich vorhanden sind. Aufgrund dessen, was wir über die Perzeption der menschlichen Rede wissen, sei jedoch angezweifelt, daß es sich dabei um die relevanten bzw. um die allein relevanten Merkmale handelt. Akzent und Intonation können im Serbokroatischen auch unter nichtidealen Bedingungen perzipiert werden, z.B. bei rascher Sprechgeschwindigkeit (eigene Untersuchungen), bei der lange Vokale ohne weiteres auf die Dauer von kurzen Vokalen bei langsamer Sprechgeschwindigkeit gekürzt werden können, wobei aber charakteristische Unterschiede der Vokalqualität sowie die Unterscheidung der Intonationsoppositionen weiter bestehen bleiben.

Auf jeden Fall wird die Untersuchung von Jadranka GVOZDANOVIĆ, die zweifellos neue Aspekte in die Erforschung der serbokroatischen Prosodie bringt und neue Anregungen geben wird, die Diskussion um Akzent und Intonation im Serbokroatischen nicht abschließen sondern fortführen.

Gerhard Neweklowsky (Klagenfurt)

Oleg SUS (Brno)

## VZPOMÍNKA NA POSLEDNÍHO "NESTORA" ČESKÉ ESTETIKY

(MIRKO NOVÁK 3.10.1901 - 16.9.1980)

V prvním dílu svých rukopisných "Vzpomínek" (knižně nevydaných), psaných v několikaletém období rokem 1972 počínaje, podává Mirko Novák úsměvně ironickou charakteristiku sebe samého jako "nestora české estetiky", dodává, že je to pochybná čest. Ale to již bylo napsáno po smrti Jana Mukařovského (8.2.1975) a čest nést znak nestorství v dobrém smyslu slova pisatele vzpomínek v té době právem zdobila. A to již proto, že se svým dílem vřadil do oné vývojové linie v tradici českého estetického a uměnovědného myšlení, která vycházejíc z dobového empirismu a konkretismu usilovala o budování vědecké teorie. Sám Novák byl a zůstal představitel *kritického scientismu* touto tradicí napájeného a spjatého nadto s dědictvím klasického humanismu, jehož řekněme západoevropské nebo vůbec evropské zakořenění je zřejmé. Novákova recepce a aplikace marxismu po roce 1945 má pak toto rodné předznamenání.

Značná část Novákových článků, studií, úvah a knižních prací vznikla v onom období, jež bylo kdysi označeno za "budování státu" - rozumějme za první Československé republiky -, a tedy uvnitř otevřeného kulturního prostoru s jeho bohatě sevětvičnými silokřivkami vědních směrů, škol i se svobodným prouděním nového poválečného umění. V tomto prostředí začal Novák studovat a poté nastoupil cestu poprvních stupnicích a stupních dráhy akademické - od asistenta k profesorovi. Datem narození jako by patřil ke slavné avantgardní generaci Devětsilu; byl tehdy mladým levicovým pražským intelektuálem, jenž své sympatie k české ani evropské (francouzské) avantgardě neskrýval, čerpaje ať už i poučení pro teoretická zkoumání. Ostatně to dokládá již utlé knižní vydání jeho studie "Le Corbusierova prostorová estetika" (1929). Značnou část svého raného dětství strávil s rodinou v Itálii a jako mladý doktor filozofie pražské university (jeho disertace "Vznik tvůrčí osobnosti Beethovenovy" vyšla tiskem 1924) šel na "poučenou i doučenou" do Evropy - na univerzity v Paříži, Bordeaux a ve Vídni. Již někde tady a pak také vlivem příkladu jeho otce Jana Bedřicha Nováka začala v něm klíčit idea onoho *humanistického evropanství*, jež pokaždé usiluje o překračování hranic úzce vymezených hodnot ať již národních (nacionálních), nebo kulturních, vědeckých a duchovních vůbec, v protivě vůči jejich partikularizaci a redukci na pouhé dílčí funkce prostředí, místa zrodu a dobového kontextu. Vůdčí myšlenka tohoto transcendování směrem k hodnotám a esencím vždy vyšším a obecnějším, s perspektivou nejvyšších ideálů lidství na obzoru, doprovázela Nováka jako estetika i filozofa a chtěle-li jako filozofa i estetika - bylť totiž obojím v jedné osobě.

V této své bytostné orientaci na uvedené myšlení "podobojí" - lze-li to tak říci - se také výrazně lišil od jiných svých soupeřníků, i od těch starších. Z nich zde uvedme jen jako zvláštní příklad Jana Mukařovského (narozen 1891), a to již pro onen Novákových odstup, kritickou distanci vůči pražské strukturalistické škole. Ostatně u obou významných představitelů meziválečné české estetiky a uměnovědy byla výrazně diferencována sama jejich východiska a opěrné neboli kontaktní vědy: Novák začínal jako muzikolog, jeho univerzitním

učitelem byl profesor Zdeněk Nejedlý, žák Otakara Hostinského (v této souvislosti aspoň byl tudíž Novák žákem žáka Hostinského) a oscilloval poté mezi esteticko-uměnovědným bádáním a filozofií. Začátky Mukařovského byly naopak literárněvědné, soustřeďovaly se na poetiku a byly brzy poučeny funkčně strukturální lingvistikou a koncepcemi Pražského lingvistického kroužku. Navíc se Mukařovský hlásil ke svému předchůdci na pražské stoličce estetiky, totiž k Otakaru Zichovi, což byl druhý přední žák Hostinského a představoval na rozdíl od Nejedlého spojovcí článek mezi školou Hostinského a strukturální estetikou.

I v celém svém dalším vývoji si Novák uchovával svou zvláštní "mezipozici", zvláště pokud se týká vztahu k českému strukturalismu. Souviselo to ostatně s jeho přesvědčením, že vědecké myšlení jsouc vázáno převážně na oblast inteligibility, na rozum, nemůže a nesmí podléhat měnícím se uměleckým programům, tím méně ideologiím, ale ani jednotlivým vědoslovným směrům a tendencím (a o strukturalismu se domníval, že je to jeden z těchto partikularismů). Tento distancující se, objektivizující scientismus v něm vykrystalizoval již během rušené doby nástupu poválečných ismů v umělecké tvorbě 20. let. Ostatně své svědectví o tom podal ve "Vzpomínkách": "Měl jsem tedy k avantgardním bouřím a hlukům poměr střízlivější než moji umělečtí vrstevníci [...] Jenže mi šlo právě o estetickou analýzu těch směrů, o pochopení jejich společenského smyslu, o jejich poznání jako vědeckého objektu, nikoliv o boj za ně. To byla věc tvůrčích umělců samých. Jistěže vědecká analýza přispěla k jejich uplatnění ve společnosti, ale její přístup k nim byl a je u vědy v zásadě jiný. Je to přístup, který zároveň implikuje jistý odstup jako každý přístup vědy k jejímu objektu. Objektivismus? Ani ne. Spíše objektivnost, bez níž se stane z vědy trapná karikatura" ("Vzpomínky" I, str. 209).

Leč na druhé straně si však Novák podržel svůj vysloveně pozitivní, dalo by se snad říci, že dědický, nikoli však nekritický vztah k novodobé tradici vědecké české estetiky, jak mu ji v dějinách ztělesňoval O. Hostinský a tzv. škola Hostinského. Tato vnitřní vazba je zcela zřejmá a vystupovala navenek jak v pracích historiografických, tak uměnovědných, jimž se Novák věnoval. Věren tradici českého empirismu a konkrētismu tedy odmítal metafyzické spekulace, zastaralé pomysly idealismu i duchovědného iracionalismu. Chtěl takto zůstat věren odkazu Hostinského, totiž výchozí zásadě *estetická empirie*, i když věděl, že již ve škole Hostinského došlo ke štěpení noetických a metodologických východisek, původně jednotných. V tomto zaměření ho ještě utvrzoval jeho vlastní učitel, Z. Nejedlý, jemuž také věnoval svou knihu "Základy vědy o umění" (1928). Tehdy se u Nováka silně projevil vliv pozitivistického kriticismu. Pokoušel se systematicky založit vědu o umění, avšak byl příznačně skeptický (ve stopách Nejedlého) vůči estetice jako filozofické disciplíně a zvláště vůči pojmu "krásna", na nějž nazíral zcela nominalisticky jako na *flatus vocis*. A tak se mu estetika zredukovala na tzv. *vědu o umění* s přísně separovanými metodami a s jednotlivými dílčími subdisciplinami, jež již nemohly být sjednoceny. Taková byla Nováková dobová reakce na onu "krizi" estetiky, kterou roku 1913 ohlasoval a rozebíral Nejedlý. Avšak Novák nadto tehdy věděl, že se teorie musí dívat na umělecké dílo i jako na fakt sociální, že obojí, teorie a umění, je tu pro člověka, a ne naopak. Pokoušel se tudíž již na sklonku 20. let aspoň o rámcové nastínění hospodářsko-sociálních podmínek, z nichž umění vyrůstá a v nichž je zasazeno. Tady bylo poučení z dobového marxismu nepochybné, spolu s poznatky převzatými z moderní sociologie - provenience převážně francouzské - , která stojí v



"Základech vědy o umění" vedle psychologie, fyziologie a morfologie umění, těchto koneckonců disociovaných, jen paralelních údů uměnovědného bádání. Úsilí o jejich spojení v jeden vědecký "korpus" nemohlo přirozeně v tehdejší situaci skončit úspěchem.

Novák zůstal věren nejen úsilí o přesné rozlišování hledisek, metod a noetických přístupů, nýbrž i scelujícímu, zobecňujícímu pohledu filozofa na věci základní, takže postupně obnovoval problematiku estetická a tím i obecné estetiky. Přispěla k tomu i jeho prohlubující se zkoumání věnovaná zprvu antické estetice řecké, poté německé (zvláště u Kanta) a hlavně pak české. Svědčí o tom jak jednotlivé studie, tak i knihy, na jejichž počátku stojí práce "Vznik pojmu krásna v řecké filozofii" (1932), následované knihou z oblasti filozofické plus esteticko-axiologické "Kantův kriticismus a problém hodnoty" (1936) a nakonec "Česká estetika" (1941), dodnes vlastně jediná knižní publikace tohoto typu. Novákův vědecký zájem a šíře záběru v jeho pracích rostou a větví se: Kritické analýze je podrobován německý životněfilozofický idealismus a hlavně duchovědná axiologie, pro teorii hodnot požaduje Novák vědecké základy, zajímá se o otkázkou historismu, reaguje na dobovou problematiku ideje národa, tzv. české otázky a smyslu českých dějin (jak byla aktualizována v letech nacistického ohrožení republiky) a obrací se zároveň k dějinám české estetiky v 19. a 20. století, aby zrekonstruoval jejich hlavní vývojové tendence. Spojuje tak v sobě filozofa s estetikem a historikem esteticko-filozofických idejí, noetika s axiologem, zájmy uměnovědce s dobově vyostřeným myšlením o kategoriích historismu, o ideji národa, češství a humanismu vůbec. Všechny tyto příznačné motivy se pak - ovšem již s rozdílným podíly a akcenty - objevily v Novákových pracích a v jeho působení po osvobození republiky, po roce 1945. (Ostatně je navýsost příznačné, že jeho poslední knižně vydaná práce má název přímo symbolický - "Být národem", 1969).

Koncem 30. let a začátkem dalšího desetiletí se Novákův zájem koncentroval na dějiny české estetiky, v teorii na problém tzv. *estetické skutečnosti*, jak si jej vymezil a jak jej hledal jako jisté vyústění v myšlenkovém vývoji školy Hostinského i u sebe samého. Jeho "Česká estetika" nepodává uvelný historický výklad. Jde jí o uzlové body vývoje a dále o postihování širších spojitostí, jež vedly k cizím myslitelům, hlavně německým, respektive rakouským - k Herbartovi, Hegelovi a Herderovi - , ale také třeba k Talnovi a k dalším vlivům (například Kanta). Estetickou empirii - toto východisko Hostinského a jeho školy - si Novák přetransponoval na zmíněnou estetickou skutečnost a blíže ji určil - ne bez působení názorů Zichových o významové představě a ne bez souvislosti s učením Mukařovského - jako strukturální celistvost v podobě estetické hodnoty a ještě přesněji jako tzv. *estetický význam*, jenž v umění nabývá autonomní existence (srov. studii "Estetická skutečnost" v revui "Věda a život" 5, 1939).

"Česká estetika" vyšla v době, kdy byla Novákova slibně nastoupená akademická dráha přerušena nacistickou okupací českých zemí a násilným uzavřením vysokých škol. Novák předtím působil (od roku 1932) spolu s jinými českými vědci-učiteli (např. s J. Mukařovským) na filozofické fakultě Komenského univerzity v Bratislavě. Zde se také roku 1936 habilitoval z estetiky a odtod se pak po dvou letech vrátil, přičemž jeho venia docendi byla přenesena na Masarykovu univerzitu v Brně. Na její filozofické fakultě se však na podzim osudného rohu 1939 zapřednášel jen krátce. Po osvobození v roce 1945 se vrátil na fakultu do Brna a již rok poté zde byl jmenován mimořádným profesorem dějin filozofie, vybudoval na fakultě její první a taky, jak se zdá, posled-

ní estetický seminář (jenž před lety zmizel ze scény). Stal se ordinářem a poté počátkem roku 1954 přešel na filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, kde již zakotvil trvale.

Po druhé světové válce stál Novák spolu s jinými levicovými intelektuály před kardinálním problémem: Jak udržet nebo vlastně transformovat kontinuitu vlastního názorového vývoje s univerzalistickými světónázorovými nároky marxismu. Nemusil sice k němu "přecházet" po myšlenkovém zvratu, ale obecná přestavba filozofie s estetikou a vědami o umění si v nové republice vyžádala své. Identitu vlastních postojů si Novák výrazně zachovává v knižním výboru "Hodnoty a dějiny" (1947), který aktualizoval jeho hodnotoslovnou teorii na palčivých otázkách dějinné filozofie českého národa a na společenské problematice. V přístupu k jevům estetickým a uměleckým se ovšem těžisko pojetí a interpretace postupně posouvá do poloh osobitě pojaté noetiky, jež přijímá teorii odrazu ve verzí snažící se vyhybat dobovým vulgarizacím a operuje v estetice tzv. hloubkovým odrazem. (V apelu na rozeznání celého oblouku lidské reaktivity je tu skryt osten namířený proti jednostrannému gnoseologismu a přebujelé funkci poznávací.) Před dogmatickými jednostrannostmi mělo chránit stále podržované pojetí svébytného skutečnostního modu estetična a umění, v čemž zazníval i jistý spodní tón ontologismu. Tento senzibilní přístup se promítá z různých stran do Novákových knih "Otázky estetiky v přítomnosti i minulosti" (1963, s některými přetisky studií z dějin české estetiky) a "Od skutečnosti k umění" (1965), do práce vyrovnávající se s naléhavými otázkami uměnovědnými v jejich aplikaci na současnou tvorbu.

Životní dráha Mirko Nováka se uzavřela jedenáct let po vydání jeho poslední knihy "Být národem" (1969). Také jejím vnitřním "leitmotivem" zůstává myšlenka filozofa-estetika o vytváření duchovních hodnot, jimiž jednotlivec, lidská pospolitost a národ sám přesahují své "zde-bytí", podílejíce se na vytváření nových, vyšších celistvostí spjatých idejí lidství. Novákovo myšlení i jeho působení na žáky ztělesňovalo tuto vznešenou ideu, byť - jak se dnes vše jeví - na výspě valem opuštěné, ne-li skoro opuštěné kvůli zaujetí pragmatických míst v nižších, spodnějších polohách. Vzpomínka na jeho dílo ozářené šlechtictvím ducha měla být připomínkou, že kdysi před lety žila česká mysl ve vysokých polohách, s kořeny v živné půdě *celé* evropské kulturní tradice a uprostřed své nevyrubané tradice národní..



MARINA CVETAEVA. STUDIEN UND MATERIALIEN.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B A N D 3

*Inhalt:* A. KROTH, Toward a New Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic World. - J. FARYNO, Iz zametok po poétike Cvetaevoj. - O. G. REVZINA, Struktura poétičeskogo teksta kak dominirujuščij faktor v raskrytii ego semantiki. - O. G. REVZINA, Znaki prepinanija v poétičeskom jazyke: dvoetočie v poézii M. Cvetaevoj. - M.-L. BOTT, Studien zu Marina Cvetaevas Poem "Krysolov". Rattenfänger- und Kitež-Sage. - S. POLJAKOVA, Poézija i pravda v cikle stichotvorenij Cvetaevoj "Podruga". V. SMETÁČEK, Ponjatie "žizni" v "Poéme Gory" Mariny Cvetaevoj. - I. KUDROVA, Polgoda v Pariže (k biografii Mariny Cvetaevoj). - V. M. VOLOSOV, I. KUDROVA, Pis'ma Mariny Cvetaevoj Evgeniju Lannu. - E. ÉTKIND, Marina Cvetaeva: Französische Texte. - M.-L. BOTT, Ein weiteres M. Cvetaeva gewidmetes Gedicht Rilkes. - S. POLJANINA, Neopublikovannoe pis'mo Cvetaevoj k N. S. Tichonovu. - V. LOSSKY, Marina Cvetaeva: Souvenirs de contemporains. - V. CHODASEVIČ, Zametki o stichach: "Molodec". - D. SVJATOPOLK-MIRSKIJ, "Krysolov" M. Cvetaevoj. - O. ANISIMOV, Marina Cvetaeva. - L. A. MNUCHIN, Cvetaeva: Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti (1910-1928).

Wien 1981. 310 Seiten. ÖS 250.-, DM 35.-, US-\$ 16.-

BESTELLUNG / ORDER an: WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, Liebiggasse 5, A-1010 Wien