

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Klára Kacetlová

JURIJ LOTMAN – SÉMIOTIKA KULTURY A POJEM TEXTU
(JURIJ LOTMAN – SEMIOTICS OF CULTURE AND THE NOTION OF TEXT)

Praha 2010

Vedoucí práce: PhDr. Libuše Heczková, Ph.D.

Děkuji PhDr. Libuši Heczkové, Ph.D. za vedení této práce, za rady a cenné připomínky. Dále děkuji Nadě Magulové za překlad ruských veršů, které neexistují v českém vydání.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze, dne 4. 1. 2010

.....

Anotace

Obsahem této práce jsou překlady osmi studií ruského literárního vědce a kulturologa Jurije Michajloviče Lotmana, které pojednávají o kultuře (obecně i kultuře ve smyslu umění) jako sémiotickém fenoménu. Kultura je pojímána jako soubor nestejnorodých, často i extrémně protikladných, vždy však přísně hierarchicky uspořádaných jevů, které se v průběhu věků různě přeskupují, mění svou pozici, mizí a znovu se objevují. Velký význam zde má komunikace mezi jednotlivými prvky, na níž je fungování kultury založeno. S kulturou úzce souvisí pojem textu (slovesného, ale také vyjádřeného jinými způsoby), tedy něčeho, co je z hlediska dané kultury třeba uchovat. Ve vybraných studiích se Lotman zabývá především funkcí textů a vztahy mezi texty a kulturou, texty a jejich výrazem, texty a příjemci z jedné kultury i z kultur různých.

Součástí práce je i komentář k překladu, který vysvětluje složitější pojmy, nesnadno přeložitelné, nebo ty, které Lotman užívá v jiném významu, než bývá obvyklé, a také pojmy z ruské kulturní tradice, které nemusejí být v českém prostředí známy. Kromě komentáře je připojen i úvod věnovaný tartusko-moskevské sémiotické škole, jejímž nejznámějším představitelem je právě J. M. Lotman. Zaměřuje se především na pojetí kultury a textu, na jeho proměny.

Abstract

My thesis consists of translations of eight works by Russian literary critic and culturologist Yuri Mikhailovich Lotman dealing with culture (both in general sense and seen as art) as a semiotic phenomenon. Culture is regarded as a collection of heterogeneous, often even extremely contradicting phenomena that ever nevertheless organized in a strict hierarchy. With the passage of time these phenomena rearrange in various ways, change their position and disappear only to appear again. The communication between the individual elements is crucial – the very existence of culture depends on it. A conception very closely connected to culture is a conception of text (which does not necessarily have to be verbal), that is, something that needs to be preserved in regard of a certain culture. In the works I've chosen Lotman deals mainly with textual function and relations between texts and culture, texts and their meaning and texts and their recipients from same or different cultures.

My thesis also contains a translation commentary, where I explain more complex terms that are difficult to translate and those that Lotman uses in an unusual way, and a foreword focused on the Tartu-Moscow semiotic school with J. M. Lotman as its chief representative. This part of my thesis deals with the conception of culture and text and its transformations.

Klíčová slova: Lotman, tartusko-moskevská škola, sémiotika, kultura, text

Key words: Lotman, Tartu-Moscow school, semiotics, culture, text

Obsah

Úvod	7
Tartuská sémiotika a Jurij Lotman.....	9
1. Tartusko-moskevská škola	9
2. Jurij Michajlovič Lotman	16
3. Text z pohledu sémiotiky	20
Jurij Lotman – Sémiotika kultury a pojem textu	26
Jurij Lotman – Mluvená řeč v historicko-kulturní perspektivě	30
Jurij Lotman – Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur (sémiotický aspekt)	37
Jurij Lotman – Text a funkce	49
Jurij Lotman – Text a struktura publika.....	59
Jurij Lotman – Text a polyglotismus kultury.....	65
Jurij Lotman – O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“	71
Jurij Lotman – Podmíněnost v umění	87
Komentář k překladu	91
Seznam použité literatury	99

Úvod

Tartusko-moskevská sémiotická škola a její nejznámější představitel Jurij Michajlovič Lotman přinesli řadu nových poznatků a zejména nových pohledů jak na literaturu (z hlediska literárně historického i literárně teoretického), tak i na mnoho jiných oblastí umění a na kulturu v nejširším slova smyslu. Kultura člověka provází na každém jeho kroku, nelze mu žít vně kultury, je s ní neoddělitelně spojen. Pohybuje se v ní více či méně obratně a zkušeně, je jí ovlivněno jeho myšlení, žebříček hodnot, vnímání sebe sama i okolního světa. Proces ovlivňování je vzájemný – i člověk působí na kulturu, na uspořádání (především hierarchické) jejích prvků. Právě těchto vztahů vzájemného působení (a vlastně skoro až soužití) jednotlivých kulturních jevů si Lotman (i ostatní členové tartuské školy) všímal v první řadě, a především na nich založil svá vědecká zkoumání z hlediska nejrůznějších humanitních oborů.

Přes značnou přínosnost poznatků i popularitu sovětské sémiotiky existuje v českých překladech jen velice málo textů. Z Lotmanových prací jsou česky dostupné pouze některé studie ve výběrech *Exotika. Výbor z prací tartuské školy* z roku 2003 a *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola* z roku 1995. Dále pak překlad několika jeho textů o Puškinovi z roku 1987 (rus. *Aleksandr Sergejevič Puškin*, 1983, *Roman A. S. Puškina Jevgenij Oněgin*, 1983, *Roman v stichach Puškina Jevgenij Oněgin*, 1975). Ve slovenském překladu je k dispozici monografie *Štruktúra umeleckého textu* z roku 1990 (rus. *Struktura chudožestvennogo teksta*, 1970) a výbor sedmi studií *Text a kultúra* z roku 1994. Cílem této práce je tedy představit v osmi vybraných statích část Lotmanova díla zabývající se kulturou jako tím, co člověka obklopuje, co vytváří jeho každodenní svět, a přeneseně, úžeji jako souborem textů (především slovesných), které pro představitele dané kultury znamenají určitou hodnotu a jsou tedy hodny k uchování a dalšímu předávání. Studie nejsou řazeny chronologicky, ale tematicky, od obecně kulturní problematiky k vymezení pojmu „umělecká literatura“. První zařazená studie uvádí do problému a zároveň na malé ploše shrnuje poznatky, ke kterým Lotman (a celá tartusko-moskevská škola) došel během dvaceti let své vědecké kariéry a které jsou pak v následujících textech rozvedeny a podrobněji vysvětleny. Výbor uzavírá studie *Podmíněnost v umění* původně napsaná jako heslo do sovětské *Filozofické encyklopedie* ze 60. let. Zabývá se jedním z několika důvodů různého pohledu různých kultur na totéž dílo, protikladem „podmíněné – přirozené“. Některé související studie (v první řadě *Text v textu*) sem zařazené nebyly, neboť už byly přeloženy do češtiny či slovenštiny.

V první části práce je krátce představena tartusko-moskevská škola a sám Lotman, jejich pojetí kultury a textu z hlediska sémiotiky, které se v průběhu dvou až tří desetiletí proměňovalo. Zde je důležitý zejména pojem komunikace, dialogu, a s ním související protikladnost a dynamičnost kulturních jevů. Na komunikaci je založen celý proces fungování kultury – žádný kulturní fenomén nemůže existovat sám o sobě, všechny jsou podmíněny vzájemnými vztahy mezi sebou.

Odborné literatury (v ruštině) k dané problematice existuje poměrně hodně, především v podobě úvodů a doslovů k Lotmanovým vybraným spisům i jiným výborům. Mnohé z nich jsou však spíše vzpomínkového rázu. Monografii o Lotmanově životě a díle napsal Boris Jegorov. Oba české výběry z prací tartuských sémiotiků obsahují odborné studie Tomáše Glance. V angličtině jsou pak dostupné překlady i odborná literatura zejména z Michiganské univerzity v Ann Arbor.

Tartuská sémiotika a Jurij Lotman

Kultura je svým způsobem celý vesmír,
hranice kultury se podobají horizontu:
vidíme je, ale dostat se za ně nemůžeme.
(Michail Lotman)

1. Tartusko-moskevská škola

Vznik tohoto společenství vědců nejrůznějších humanitních oborů z Moskvy, Leningradu a estonského Tartu bývá datován roky 1962 (konference v Moskvě) a 1964 (konference v Tartu). Michail Lotman uvádí, že pojem „tartuská škola“ použil poprvé koncem 60. let český rusista M. Drozda a J. Lotman na to zareagoval slovy, „že pokud se už mluví o škole, měla by se tedy jmenovat ne ‚tartuská‘, ale ‚tartusko-moskevská‘.“¹ Vedle Jurije Michajloviče Lotmana, který je považován za vůdčí osobnost nejen tohoto seskupení, ale i sémiotiky v ruské kultuře vůbec, sem patří lingvisté² Boris Andrejevič Uspenskij, Boris Michajlovič Gasparov, Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov, Margareta Ivanova Lekomceová, Isaak Iosifovič Revzin, filolog a filozof Alexandr Moisejevič Pjatigorskij, literární vědci Zara Grigorjevna Mincová, Boris Fjodorovič Jegorov nebo folkloristi Vladimir Nikolajevič Toporov, Taťjana Vladimirovna Civjanová a Linnart Eduardovič Mjall. Volně sem bývá přiřazován Michail Leonovič Gasparov. Spolupracovali s nimi a do tartuských sémiotických sborníků přispívali i proslulí badatelé, např. Pjotr Grigorjevič Bogatyřov nebo Roman Osipovič Jakobson.

Ve svých vědeckých bádáních navazovali především na práce ruských formalistů 10. a 20. let 20. století a Pražského lingvistického kroužku a na Michaila Bachtina. Nezanedbatelný vliv měly i další významné osobnosti ruské a sovětské literární vědy, lingvistiky, ale i filozofie jako Alexandr Veselovskij, Pavel Florenskij, Viktor Žirmunskij, Vladimir Propp, Gustav Špet, Grigorij Gukovskij nebo Andrej Bělyj. Tomáš Glanc ve svém doslovu v antologii textů tartuské školy zmiňuje, že Alexandr Pjatigorskij odvozoval původ jednoho z nejdůležitějších pojmů, „druhotných modelujících systémů“, z filozofie Rudolfa Carnapa³.

Třebaže (jak uvádí Jurij Lotman v popularizačním článku *Lidé a znaky*⁴) pojem „sémiotika“ ve významu učení o znacích použil už v 17. století anglický filozof John Locke, je tato vědecká disciplína poměrně mladá. Za zakladatele teorie znaků a později znakových

¹ LOTMAN, M. J., *Sémiotika kul'tury v tartusko-moskovskoj semiotičeskoj škole*, in LOTMAN, J. M., *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury*, Sankt Peterburg 2002, s. 11 (pozn. 1).

² Rozdělení podle oborů je spíše orientační. Příslušníci tartuské školy se vyznačují zájmem o kulturu jako celek, o vzájemné ovlivňování a propojování jejich jednotlivých oblastí.

³ GLANC, T., *Tartuská sémiotika*, in *Exotika*, Brno 2003, s. 289.

⁴ PJATIGORSKIJ, A. M., *Zametki iz 90-ch o semiotike 60-ch godov*, in *J. M. Lotman i tartusko-moskovskaja škola*, Moskva 1994, s. 324.

⁵ LOTMAN, J. M., *Ljudi i znaki*, in *Semiosfera*, Sankt Petrburg 2001, s. 8.

systemů (struktur) bývají pokládáni Charles Sanders Peirce a Ferdinand de Saussure, kteří představují dva různé přístupy ke zkoumání znaku. Peirce zkoumá jednotlivé znaky jako uzavřené, hotové jednotky, dělí je podle vztahu k označovanému předmětu na ikony (založené na podobnosti mezi označovaným předmětem a znakem), indexy (založené na reálném vztahu mezi znakem a označovaným v prostoru nebo čase) a symboly, kde je spojení znaku a označovaného domluvené, vychází z konvence nebo tradice, nelze je z ničeho odvodit. Podle Michaila Lotmana je pro znak charakteristická jeho paradoxní povaha. Srovnává znaky s „obyčejnými“ předměty „normálních“ věd, pro které je příznačná totožnost se sebou samými, aby vůbec bylo možné je vědecky zkoumat. Tuto totožnost označuje jako $A=A$. Naopak znaky už svou podstatou znakovosti, tím, že něco označují, nikdy nemohou být se sebou zcela identické. „Je třeba zdůraznit, že dokonce i v případě ikonických znaků nás podobnost nemůže zavést ke ztotožnění znaku s jeho významem. Znak je vždy objekt *jiného* typu.“⁵ Přitom znak neexistuje bez významu a význam bez znaku. Tuto „vnitřní paradoxnost“ označuje jako $A?A$. S charakterem znaku souvisí i fakt, že sémiotika nikdy nepostihuje skutečnost celkově, se vším, co k ní patří, ale vždy jako „její podmíněné a podstatně zjednodušené znakové modely“, což jí dovoluje poměrně nekomplikovaně popsat, jak fungují i složité systémy.

V Peirceově pojetí se strukturnost týká jen znaku samotného. Sovětská sémiotika se přiklonila k pojetí Saussureovu, v němž izolovaný znak jako by ani neexistoval a významu nabývá až při spojování s jinými znaky, při vytváření složitější struktury. „Ne znak (jako u Peirce), ale jazyk je základní sémiotickou skutečností, (...)“⁶ Na pojmu jazyka se však nezastavila. Pokračovala dále k textu (Michail Lotman mluví o „textocentričnosti“ tartuské školy). Boris Gasparov tuto saussureovskou inspiraci ve své stati *Tartuská škola 60. let jako sémiotický fenomén* z roku 1989 dále rozvádí. Podle rozdělení „jazyk – řeč“ vznikly analogicky pojmy „kód“ a „text“. Textem („řečí“) označuje jakoukoli formu lidské činnosti ve společnosti, ať už se jedná o běžnou komunikaci v přirozeném jazyce, nebo o různé druhy umění, náboženské obřady, jednání v každodenním životě, módu či hry. V 60. letech byly tyto „texty“ chápány jako druhotné jevy, vytvořené na základě abstraktního systému pravidel, kódu („jazyka“), který si běžně neuvědomujeme.

Tartuská sémiotika je založena, jak bývá často připomínáno (např. Uspenským nebo Michaiem Gasparovem), na spojení moskevské lingvistické a leningradské (petrohradské) literárněvědné tradice, na spojení poznatků, teorií a metod ruských formalistů sdružených v petrohradském OPOJAZu a Moskevském lingvistickém kroužku (Gasparov uvádí za

⁵ LOTMAN, M. J., *Sémiotika kul'tury*, op. cit., s. 8.

⁶ Tamtéž, s. 12.

Moskvu GACHN – Státní akademii věd o umění) v 10. a 20. letech 20. století, na spojení petrohradského „revolucionismu“ a moskevského „tradicionalismu“ v přístupu k vědeckému výzkumu. Také se zdůrazňuje, že příslušníci tartusko-moskevské školy nevyznávali nějakou jednotnou filozofii, která by je sjednocovala. Společným (a snad i jednotícím) prvkem jim byla návaznost na starší vědecké tradice, inspirace teorií znaků a nejnovějších poznatků na poli techniky a exaktních věd a touha vnést „vědeckost“ do oblasti humanitních výzkumů. Michail Gasparov ve svém textu *Pohled z boku* sice zmiňuje jistou „uzavřenost“ tohoto seskupení, ne vždy srozumitelné vyjadřování hraničící skoro až s vytvořením „vlastního jazyka“, které mohly působit jako rysy tajného spolku (o tom podrobněji níže). Vysvětluje to politickou situací v Sovětském svazu v 60. letech a s ní spojenou cenzurou. Podobně popisuje vznik společenství i Boris Jegorov ve své monografii o Lotmanovi: Krátce poté, co se na přelomu 50. a 60. let zrodil zájem o teorii znaků v nejširším slovy smyslu mezi moskevskými vědeckými pracovníky a roku 1962 se uskutečnila konference o znakových systémech, hrozil neaktivnějším přívržencům zákaz činnosti. Moskevští strukturalisté se seznámili s Lotmanem a centrum výzkumu v této oblasti se přesunulo ze středu pozornosti na samou periferii Sovětského svazu, do estonského Tartu, kde se svým způsobem „uzavřelo“ před okolním světem.

Stěžejním pojmem z pohledu sémiotiky je sama kultura, kultura v tom nejobecnějším smyslu. To, co začíná a končí člověkem (v protikladu k přírodě – odtud antropocentrismus tartuské školy). Kultura je zde vymezena jako „paměť, kterou nelze geneticky předávat, paměť společnosti, která se definuje na základě společného užívání znaků“⁷. V textu *Sémiotika kultury a pojem textu* nabízí Jurij Lotman definici sémiotiky kultury – jedná se o disciplínu, „která se zabývá vzájemným působením různě vystavěných sémiotických systémů, vnitřní nerovnoměrností sémiotického prostoru, nutností kulturního a sémiotického polyglotismu“. Podle Michaila Lotmana představuje sémiotika základní přístup ke zkoumání kultury, není tedy jen jedním z mnoha možných. Je podle něj s kulturou „organicky spjatá“. Zjednodušeně řečeno, kde je kultura, tam musí být i sémiotika, a naopak. Kulturologii chápe jako v první řadě *sémiotiku* kultury. „Kulturologie je produktem reflexe kultury a jejího popisu sebe samy (a to i v souvislosti s etnografií ‚cizích‘ a ‚exotických‘ národností), což znamená, že je metasémiotickým útvarem. Kulturologie operuje se znaky znaků, vytváří texty o textech. Jelikož v kultuře neexistují do- a vněznakové útvary, musí jejich interpretace vždy začít jejich sémiotickou analýzou, dešifrováním.“⁸ Boris Uspenskij kulturu pojímá jako souhrn různorodých jazyků, které spolu vytvářejí složitou strukturu a fungují jako systém

⁷ *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno 2006.

⁸ LOTMAN, M. J., *Sémiotika kul'tury*, op. cit., s. 13.

zprostředkovávání informací mezi člověkem a vnějším světem. Pro Jurije Lotmana znamená kultura souhrn textů. (Různá pojetí textu a jazyka a vztahy mezi nimi budou vysvětlena níže.) Zdá se však, že oba mají na mysli v podstatě totéž. „Kulturu si lze obecně představit jako soubor textů; z hlediska badatele bude přesnější mluvit o kultuře jako o mechanismu vytvářejícím soubor textů a o textech jako o realizaci kultury.“⁹ Kultura člověku slouží jako prostředek systematizující chaotičnost a neuspořádanost světa. Díky kultuře se člověk dokáže ve světě orientovat, je schopen komunikace se světem. Lotman a Uspenskij mluví o šablonách v podobě přirozeného jazyka.

Vedle kultury existuje i ne-kultura, tj. nesémiotický systém, a antikultura. Ta je antikulturou z pohledu určité kultury, pro kterou znázorňuje její vlastní zrcadlově převrácený obraz. Má stejnou strukturu, stejná pravidla, ale v protikladu ke „správné“ kultuře je toto všechno „nesprávné“. Jako příklad antikultury jsou zde uvedeny některé nyní běžné výrazy z oblasti náboženství pojímané staroobřadci jako znamení ďábla. (Za určitou variantu protikladu „kultura – antikultura“ lze označit rozdělení na „své“ a „cizí“, které Lotman rozebírá v textu *O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“*. Cizí kultuře, např. západní, evropské po dlouhou dobu včetně 19. století v kontrastu ke kultuře ruské, není upírána systémovost, sémiotičnost, tj. není pokládána za ne-kulturu. Je pouze kritizována jako nesprávná, představuje „zvrácený svět“.)

Jednou z nejdůležitějších vlastností kultury je její dynamičnost. Tím se zásadně odlišuje od nesémiotických systémů, ale i některých sémiotických (např. umělých jazyků), které jsou statické. Hlavní příčinou dynamičnosti kultury jsou rozpory, protiklady (často extrémní, naprosto neslučitelné), které jsou v trvalém napětí a tím způsobují neustálé změny. Protikladnost je kultuře bytostně vlastní, tvoří nedílnou součást její podstaty. Lotman a Uspenskij jako základní protiklady kultury uvádějí „opozici starého a nového, neměnného a proměnlivého, jednoty a mnohosti“. „Vše je rozdílné a nemůže být popsáno žádným obecným schématem.“ „Vše je jednotné a my se pouze setkáváme s nekonečnými variacemi v rámci invariantního modelu.“ – tato tvrzení se v dějinách kultury od dob *Kazatele* a antických dialektiků až do dnešních dnů v různých obměnách neustále opakují. A není to náhodné, neboť obě popisují různé aspekty jednotného mechanismu kultury a napětí mezi nimi je od jeho podstaty neoddelitelné.¹⁰ Dynamičnost, proměnlivost a rozrůstající se charakter kultury (Lotman často užívá v souvislosti s kulturou slova Herakleita z Efesu „logos, který se sám rozrůstá“) stojí v protikladu k pojetí kultury jako paměti (přesněji kolektivní paměti), které bylo zmíněno na začátku. Určité společenství podle Lotmana a

⁹ LOTMAN, J. M., USPENSKIJ, B. A., *O sémiotickém mechanismu kultury*, in *Exotika*, Brno 2003, s. 45.

¹⁰ Tamtéž, s. 56.

Uspenského sbírá, shromažďuje poznatky a informace, které poté hierarchizuje podle důležitosti (některé jsou více, jiné méně hodny zapamatování) a výběrem z nich vytváří texty, čímž dochází k zapomínání těch prvků, které se do textu nevešly. I v samotném pojmu paměti je tedy přítomen protiklad, rozpor. „Dynamiku kultury působí napětí mezi zapamatováním a zapomněním.“¹¹

Pojmy „dynamičnost“ a „dialogičnost“ převzala sovětská sémiotika z prací Michaila Bachtina, které pro ni byly velice inspirativní. (Složitě vztahy mezi Bachtinem a příslušníky tartuské školy popisuje Boris Jegorov ve svém textu *Bachtin a Lotman*¹² z roku 1998.) Sám Lotman věnoval Bachtinovi a jeho vlivu studii *Bachtinovo dědictví a aktuální problémy sémiotiky* (něm. originál *Bachtin – sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik*) z roku 1984. Hned na začátku vyzdvihuje Bachtinovu myšlenku o dynamickém charakteru znaku a myšlenku dialogičnosti, které upravují Saussureovo učení. Přímou uvádí, že Bachtinovi šlo o takový popis komunikačního systému, který by zachoval jeho *tvůrčí povahu*. Pro fungování dialogu, na němž je kultura v podstatě založena, je nezbytná „princiální orientace na cizí slovo, snaha začlenit cizí slovo do svého vlastního jazyka“¹³.

Určitým protikladem, rozparem podporujícím pohyb vpřed je i snaha sovětských sémiotiků aplikovat na umění, na kulturu, tedy na jevy krajně proměnlivé, v podstatě iracionální, vymykající se jakémukoli přesnému popisu či dokonce měření, metodologie exaktních věd. Nechali se inspirovat kybernetikou a teorií informace. Pokud jde o čisté humanitní vědy, přebírali pojmy a přístupy z lingvistiky (např. ve folkloristice silně působil vliv Proppa a jeho „morfologie pohádky“). „Pozornost tartuských badatelů přitahuje korelace mystických a metafyzických, tajuplných a pojmově neuchopitelných oblastí a jevů se zdánlivě racionalisticky přímočarou analýzou, založenou na gramatických systémech, pevně definovaných znacích a rovnicích, jež odhalí každou neznámou veličinu. Takové korelace jsou předpokladem filologické exotiky, která přehodnocuje samo vymezení filologie, koriguje ‚vědeckost‘ výkladu fantastických textů.“¹⁴

Dnes bývá tento kontrast přijímán pozitivně – i s ohledem na celou třicetiletou vědeckou činnost tartusko-moskevské školy a její výsledky a podněty pro spoustu dalších badatelů. Na přelomu 80. a 90. let se však začala objevovat kritika sovětské sémiotiky, pochybnosti o jejích snahách. (O tom podrobněji viz druhá část Glancova doslovu k výboru statí *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*, která je věnovaná sebereflexi tohoto kulturně-

¹¹ GLANC, T., *Tartuská exotika*, in *Exotika*, op. cit., s. 296.

¹² JEGOROV, B. F., *Žizň i tvorčestvo J. M. Lotmana*, Moskva 1999, s. 243 – 258.

¹³ LOTMAN, J. M., *Nasledije Bachtina i aktualnyje problemy semiotiki*, in *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury*, op. cit., s. 154.

¹⁴ Tamtéž, s. 300.

vědeckého fenoménu.) To se týká především již výše zmíněného textu Borise Gasparova *Tartuská škola 60. let jako sémiotický fenomén*¹⁵. Autor v něm doslova napadá celé seskupení, obviňuje je z přílišné uzavřenosti, intelektuálskosti, z nerozlišování mezi „vědou“ a „životem“, z vytváření jakéhosi izolovaného světa (a s tím souvisejícího specifického jazyka jako prostředku dorozumívání), kam nikdo zvnějšku nemá přístup, kterému nikdo mimo úzký okruh zasvěcených nerozumí – jako by neporozumění bylo dokonce skoro účelem. S tím podle něj souvisí i „západnická orientace“, kterou poněkud nadsazeně pojímá jako neúctu k domácímu a tedy jako další důkaz budování vlastního intelektuálního světa, kterým se badatelé vymezovali vůči všemu, co je obklopovalo. S časovým odstupem se mu snažení tartuských sémiotiků v mnohém jeví jako utopie. Neopomněl samozřejmě zdůraznit tendenci k až matematicky přesnému výzkumu společenských a kulturních faktů. Píše o „vzdalování se od podstaty kultury směrem k podmíněné skutečnosti“. „Hermetická uzavřenost zkoumaného předmětu byla pojímána jako nezbytný princip, bez nějž není možné dosáhnout požadované úrovně vědecké abstrakce a důslednosti popisu. Že musí být správný vědecký popis nutně abstraktní (tj. pokrývat potenciálně spoustu různých předmětů – ideálně všechny a jakékoli předměty) a důsledným, neměl by si tedy ‚protiřečit‘ (tj. měl by si plně vystačit sám se sebou, být uzavřenou jednotou – ideálně se cele odvodit ze základních principů), se zdálo být dané jednou provždy jako axiom.“¹⁶

Rovněž s odstupem, ale daleko méně kriticky a vyhroceně, hodnotí své někdejší snažení i jiní příslušníci tartuské školy (včetně Lotmana) v anketě, kterou uspořádala redakce tartuského univerzitního vědeckého časopisu *Trudy po znakovym sistěmam (Práce o znakových systémech)*. Odpovědi byly uveřejněny ve 20. svazku z roku 1987. Jurij Levin píše o „nadějích na vytvoření jednotného adekvátního formálního jazyka na zapisování a rozbor mýtů, které se neuskutečnily“. A stejně tak touha najít jeden jediný pohled, z něhož bude možný právě takový jediný adekvátní vědecký popis. (Situaci přirovnává k filozofii – jen s tím rozdílem, že zatímco v případě tartuské školy trval rozpor vzniklý podstatou zkoumaného materiálu a vědeckým přístupem 25 let, ve filozofii trvá více než 25 století.) Podrobněji rozebírá „problém formalizace nebo matematizace“: „Jestliže nějaké X nemůže přizpůsobit (v určitém smyslu) věc Y věci Z, vyvstane otázka, kdo je tím vinen: X, Y, nebo Z? V našem případě je X společenství vědců, Y logika, matematika a Z kultura (nebo třeba jen určité množství kulturních, sémiotických, objektů). Ponecháme-li stranou otázku viny X

¹⁵ K textu se vyjádřil i sám Lotman v úvodu k bibliografii tartuských sémiotických sborníků (*Trudy po ruskoj literaturne i semiotike Tartuskogo universitěta 1958 – 1990. Ukazateli soděržanija*, Tartu 1991). Gasparov je podle jeho názoru oprávněn takto psát, jeho útoky však zmírňuje, poopravuje.

¹⁶ GASPAROV, B. M., *Tartuskaja škola 1960-ch godov kak semiotičeskij fenomen*, in *J. M. Lotman i tartuskoskovskaja škola*, Moskva 1994, s. 289.

(tj. otázku jeho kompetentnosti nebo naopak profesionální nezpůsobilosti), můžeme říci, že v počátečním stádiu vývoje sémiotiky vnucovala humanitním vědcům jejich úcta k Y, o kterém toho věděli jen velice málo, myšlenku, že na vině je Z (pokud ne oni sami, X). Teď by se spíše dalo mluvit o vině Y. (...) Kulturu si vytvořil člověk, aby v ní žil, je vytvořena podle jeho měřítek, podle jeho (duchovního) rozměru, pro jeho (duchovní) růst; (...)“¹⁷ I Levin se přiklání k myšlence o utopickém charakteru společnosti v 60. letech. Naopak Michaila Gasparova podle jeho vlastních slov k tartuské škole, k níž nikdy tak docela nepatřil, tato její snaha po přesnosti a svého druhu absolutnosti přitahovala.

V 70. letech si začali badatelé více všimnout kontextu. (Tento obrat zmínil i Boris Gasparov na konci své kritické stati.) Rezignovali na absolutní a přesné poznání předmětu a zaměřili se na jeho vztahy s okolními jevy v určité struktuře. Každý kulturní jev je zasazen do určitého kontextu a s ohledem na tento kontext je třeba jej posuzovat. Z hlediska jednoho kontextu může mít daný jev zcela odlišnou povahu než z hlediska jiného. Nic z toho, co bylo vytvořeno člověkem, není absolutní, dokonalé, na všechno je nutné pohlížet jako na relativní. Důležité je fungování (nebo také nefungování) v daném systému. Glanc správně poznamenává, že i v kontextovosti je přítomen jistý utopický prvek, ale to už k tartuské škole, jak se zdá, patří. Je celá založená na protikladech – i ve vztahu k relativismu se nějaký protiklad musel objevit. A to právě v podobě jakési totalizace myšlení, neustálého hledání něčeho nezpochybnitelného.

Jedna z otázek výše zmíněné ankety mezi sovětskými sémiotiky se týkala jejich názoru na výsledky dosažené během čtvrt století existence tartusko-moskevské školy. Aron Gurevič psal o „novém pohledu na staré problémy“. Levin ve své obšírné odpovědi promluvil o uvědomění si jednoty určitých humanitních věd jako věd o kultuře (sémiotiku pojímá jako protiklad „akademických“ metod; tím se podle něj stala „útlukem pro bezprizorné problémy a témata“), o vzrůstu zájmu o interdisciplinární výzkumy. Také on zdůrazňuje novost, kterou spatřuje především ve „snaze uvidět objekt daného vědeckého zkoumání z nových, netradičních úhlů a ve spojení s kulturním kontextem“, v tendenci „k používání přesných metod, nebo alespoň přesnější, než bylo dosud zvykem, k formalizaci a vůbec zvýšení úrovně standardů přesnosti a k explicitnosti, k co možná vyčerpávajícímu postižení materiálu (ne-li dedukcí, tedy plně pomocí indukce), k ‚chápavé‘ analýze“¹⁸. Podobně, tj. jako útočiště neobvyklých přístupů a témat, hodnotí tartusko-moskevskou školu i Glanc, i on vidí novost právě v této oblasti: „Nešlo totiž ani tak o originalitu, o pojetí nové vědy či nového umění

¹⁷ LEVIN, J. I., *Ob itogach i problemach semiotičeskich issledovanij*, in *Trudy po znakovym sistemam*, 20, 1987, s. 11.

¹⁸ Tamtéž, s. 8.

(tartuská škola také neměla své ‚kmenové‘ umělce, jakými byli pro formalisty Chlebnikov či Majakovskij). Spíš by se snad hodila metafora výmyku, vykloubení ze zavedených zvyklostí směrem k divočině oblastí z hlediska humanitních výzkumů málo probádaných, ať to byla znakovost předmětů všednodenní potřeby (například tramvaj u Timenčika), pole hry (karty), matematika, obskurní folklorní motivy, východní religiozita či stavba mozku¹⁹.

Od roku 1964 vycházela, většinou jednou až dvakrát ročně, v rámci sborníků *Vědecké práce Tartuské státní univerzity (Učennyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universitěta)* série věnovaná sémiotickým zkoumáním pod názvem *Práce o znakových systémech (Trudy po znakovym sistemam)* – do roku 1992 v ruštině, poté v angličtině jako *Sign Systems Studies*. Kromě toho vyšly čtyři sborníky z Letních škol (1964 – 1970) a další tři sborníky z konferencí věnovaných sémiotice. Některá čísla sborníků byla věnována významným osobnostem ruské vědy, k nimž se příslušníci tartusko-moskevské školy hlásili (Tyňanov, Bachtin, Propp, Bogatyrjov), nebo speciálně tematicky zaměřena – např. na sémiotiku kultury, sémiotiku uměleckého textu, sémiotiku města (Petrohradu), strukturu dialogu, symboly, sémiotiku zrcadlovosti.

2. Jurij Michajlovič Lotman

Jurij Lotman je považován za vůdčí osobnost seskupení humanitních vědců označovaného jako tartusko-moskevská škola. Zabýval se především literaturou, literární historií (konkrétně ruskou literaturou 18. a první poloviny 19. století), ale spousta nových a přínosných myšlenek se objevuje i v jeho textech z celé řady jiných oblastí lidské činnosti. Věnoval se kultuře v nejširším slova smyslu (Jegorov zastává názor, že Lotman byl v první řadě kulturologem a literaturu bral „pouze“ v rámci kultury, jako jednu z mnoha jejích částí; podle jiných, např. Igora Černova, byl svou podstatou historikem) – psal o literatuře (poezii, próze i o literárně teoretických problémech), o teorii kultury obecně, o výtvarném umění, architektuře, lidových dřevorytech, o divadle, o loutkách, o hraném i animovaném filmu. Jegorov pokládá Lotmana za jednoho ze zakladatelů strukturalismu (čímž má patrně na mysli jeden ze směrů vycházejících ze strukturalismu) v literární vědě. Lotman jako historik je zmiňován především v souvislosti se svým celoživotním zájmem o dílo Alexandra Sergejeviče Puškina (a zejména o jeho veršovaný román *Evžen Oněgin*, k němuž vytvořil obsáhlý komentář), které zkoumal na základě dobového kontextu, a to jak literárního, tak i obecně společenského a kontextu každodenního života vyšších vrstev v Rusku první poloviny

¹⁹ GLANC, T., *Tartuská exotika*, in *Exotika*, op. cit., s. 291.

19. století. Šlo mu především o co nejvěrnější přiblížení časově vzdálené kultury současnému čtenáři, protože bez toho je podle jeho názoru řada míst v textech nedešifrovatelná. Jako příklad bývá nejčastěji uváděn obširný výklad podstaty a pravidel souboje. Pro čtenáře 20. století většinou souboj znamená svým způsobem vraždu, kdežto ve století 19. (i v těch předcházejících) byl souboj otázkou cti, která byla tehdy vnímána zcela jinak než dnes. Cílem je otevřít před publikem složitý a perfektně fungující systém, v němž má každý jeho prvek svůj specifický význam. Lotman nejednou mluví o „hrách“, které Puškin hraje se svými čtenáři. Ty jsou dnes bez dobového kontextu nejen nepochopitelné, ale také nerozpoznatelné. (Jedna z těchto Puškinových her je popsána ve studii *Text a struktura publika*.)

Co bylo výše uvedeno při popisu sovětské sémiotické školy, platí v podstatě i pro Lotmana samotného. Především pokud jde o kulturu jako systém fungující na základě složité struktury vztahů mezi jednotlivými prvky. Pro jeho zkoumání nejrůznějších kulturních jevů je, jak už bylo zmíněno, příznačné zasazení do širokého kontextu. Jak uvádí Milan Hamada v doslovu ke slovenskému vydání *Struktury uměleckého textu*, používal Lotman při své práci metodologie všech možných vědeckých disciplín, od lingvistiky přes archeologii a muzejnictví až k matematice a kybernetice nebo dějinám každodenního života. Nezabývá se uměleckými texty jako izolovanými jednotkami, nezajímají ho ony samy o sobě, ale právě jako (byť jakkoli hotová a celistvá) část většího celku. S pojmem kontextu, který každé umělecké dílo obklopuje, je úzce spjat relativismus kulturních jevů. V kultuře jakožto dynamickém systému není nic pevně dáno jednou provždy, všechno podléhá změnám v závislosti na kontextu. „Co je to fakt? Historik má co do činění s texty, ať už se mu to líbí nebo ne. Texty jsou napsány rozličnými jazyky. Pro porozumění textu se nutně předpokládá znalost odpovídajícího jazyka. Nezbytným krokem k reálnosti určitého historického faktu je tedy proces dešifrování.“²⁰ Každá kultura si překládá text (tj. historický fakt) jiné kultury do svého jazyka a tím vzniká (nebo přinejmenším může vzniknout) obrovské množství interpretací, které se od sebe vzájemně (i od původního textu) mohou dost podstatně lišit. Sdělení, předání nějakého faktu bez použití jazyka, který je pozměňuje, není možné.

Důležitým pojmem jsou *druhotné modelující systémy*, nedílná součást všech textů, které mají (případně mají mít) ještě jinou funkci než čistě sdělovací. „Jazyk (tj. přirozený jazyk – pozn. K. K.) byl chápán jako prvotní modelující systém – jazyk modeluje skutečnost. Nad ním jsou budovány druhotné systémy, které modelují dílčí aspekty dané skutečnosti.“²¹

²⁰ DANIEL, S. M., *O Lotmaně*, in LOTMAN, J. M., *Statji po semiotike kul'tury i iskusstva*, Sankt Peterburg 2002, s. 9.

²¹ USPENSKIJ, B. A., *K probleme genezisa tartusko-moskovskoj semiotičeskoj školy*, J. M. Lotman i tartusko-moskovskaja škola, Moskva 1994, s. 275.

Druhotné znakové systémy používají stejné výrazy, které však nemají praktický význam jako prvotní znakový systém, tedy přirozený jazyk. Vytvářejí nové struktury, které mají jiný, nový účel. I v tomto případě je důležité předávání informace, má ale zcela jinou funkci než běžná komunikace v přirozeném jazyce. Modelování, kódování na této úrovni je nejednoznačné, což napomáhá vytváření nových významů, životu textu. Přes tyto druhotné modelující systémy se mění i povaha samotného jazyka. Jazyk bývá považován za typický příklad symbolického znaku. Tartuská škola a Lotman především však na jazyk, konkrétně na jazyk uměleckých děl, pohlíželi trochu jinak. Jak uvádí např. Vladimír Macura, „v uměleckém díle dochází k překonávání nemotivovanosti znaku, čemuž vychází podle jeho (tj. Lotmanova – pozn. K. K.) názoru vstříc i sama ‚přirozenost‘ a komplexnost tzv. ‚přirozených jazyků‘, jimiž je původní konvenčnost zastírána, takže jazykové znaky přirozeného jazyka jsou vnímány druhotně jako znaky ikonického typu“²².

Lotman věnoval velkou pozornost čtenářskému přijetí (či snad lépe řečeno přijímání) uměleckých děl. Grigorjev a Daniel to označují jako „gramatiku recepce“. Jedná se o napětí mezi vědomím existence pravidel, která jsou vlastní textu cizí kultury, a vědomím, že se tato pravidla neshodují s pravidly recepce textů v naší kultuře, která používáme zcela automaticky. Při popisu recepce textu je důležité, že jde vždy o „překlad“. Kód autora a kód příjemce se nikdy úplně neshodují, takže text je při dekódování alespoň minimálně pozměněn, deformován. Michail Lotman píše o „čtenářské tvorbě“ (vedle tvorby spisovatelské), což znamená, že například na základě Puškinova díla si každý čtenář vytvoří „svého Puškina“ (tento „proces“ a jeho „následky“ popisuje Jurij Lotman ve studii *Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur*). Podle Michaila Gasparova spočívá ve schopnosti podívat se na daný předmět zkoumání z pohledu kultury časově či místně velmi vzdálené „mravní smysl humanitních věd“.

S relativismem, s tím, že nic není jednoznačné, souvisí i pojetí náhody v dějinách, které se objevuje především u Lotmana. Vjačeslav Ivanov mluví o „zásadní nepředpověditelnosti“ toho, jak budou po sobě následovat jednotlivé procesy, které mají explozivní charakter. (Tímto problémem, explozivitou v dějinách, se Lotman zabýval ke konci života, od poloviny 80. let. Bylo to součástí jeho zájmu o metodologie vědeckého výzkumu dějin. Své úvahy na toto téma shrnul v knize *Kultura a exploze* z roku 1992.) Neexistuje kauzalita, osudovost, v každém okamžiku se vyskytují tzv. bifurkační body (jak uvádí Lotman ve svém textu *Kultura jako subjekt i sama sobě objekt*, jde o výraz chemika ruského původu Ilji Prigožina), tj. otevírá se několik cest a závisí více méně na náhodě, kterou

²² *Průvodce po světové literární teorii*, Praha 1988, s. 299.

z nich se dějiny budou dále ubírat. „Lotman trval na tom, že historický vývoj je zákonitý, ale ne osudový, že vždy v něm jsou nevyužité možnosti, že toho, co se nestalo, je za námi mnohem více, než toho, co se stalo. Právě tyto promarněné možnosti přitahovaly Lotmana na neznámých spisovatelích a dílech, která zůstávala bez povšimnutí (...).“²³ I se zákonitostí je potřeba pracovat velice opatrně, protože, jak Lotman zdůrazňuje ve své stati *Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur*, „historik kultury téměř vždy operuje s unikátními fakty, která se vzpírají pravděpodobnostně statistickému zpracování nebo jsou tak málo početná, že výsledky takového zpracování by byly velmi nespolehlivé“. Jeho záměrem při popisu určitého kulturního jevu je nejít po jedné vytyčené linii, která se nám z dnešního pohledu nabízí, ale, jak píše Vjačeslav Ivanov, „rekonstruovat rozmanitost“. K myšlence o spoustě nevyužitých možností historii poznamenává Glanc ve svém doslovu ke *Sborníku filmové teorie*, že Lotman došel od ní přes umění jako „zkušenost toho, co se nestalo“ až k myšlence morální imunity uměleckých děl.

V Lotmanových textech se objevuje spousta protikladů, jak už bylo zmíněno výše u tartuské školy obecně. Koneckonců jistá „rozpornost“ se projevuje i v samotném pojmu znaku, který je základem sémiotiky – Michail Lotman mluví o „vnitřní paradoxnosti“ znaku, o „princiální paradoxnosti sféry znakovosti“. A podle Sergeje Daniela je paradoxnost podstatou umění vůbec. Zdá se dokonce, že Lotman sám (z velké části patrně neuvědoměle) vyhledával kontrasty nejrůznějšího druhu pro zdůraznění myšlenky, že důležitější než *odpovídat a nacházet, je ptát se a hledat*. Ostatně snad veškeré jeho úvahy i styl psaní, prezentace myšlenek v sobě nesou silný prvek protikladnosti. „V přístupe ku skúmaným objektom je pre neho typický záujem o kontrastné, ba priam protikladné javy, na jednej strane o prechodné, rozplývavé, neustálené a zároveň o presné, zakorenené a sformované. Rovnako ho zaujíma to, čo je živelné, intuitívne, podvedomé, ale aj to, čo je vyhranene racionálne a systémové. Vo svojom výskumnom zábere prihliada na konkrétne fakty, archívne a publicistické nálezy, ale pritom ho priťahuje aj abstraktný metajazyk vedy. V kultúrnom vývine ho zaujímajú géniovia, vrcholky sociálneho myslenia a literatúry, jako aj priemerní, často treťoradí pracovníci, ktorí tvoria kultúrne podhubie epochy.“²⁴ Nepochybně si byl vědom nebezpečí jejího nadměrného používání, kdy by mohl sklouznout ke stavu vytváření „protikladů pro protiklady“ nebo i k protirečení, k neshodám ve vlastním textu. Snažil se vždy zachovat napětí mezi opačnými jevy, které je potřebné pro pohyb vpřed, pro uvědomění si

²³ GASPAROV, M. L., *J. M. Lotman: nauka i ideologija*, in LOTMAN, J. M., *O poetach i poezii*, Sankt Peterburg 1996, s. 14.

²⁴ HAMADA, M., *J. M. Lotman a sémiotické výskumy umenia a kultúry*, in *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990, s. 357.

podstatných věcí. Dochází i k dialektickému spojení, v němž si zároveň jednotlivé prvky zachovávají alespoň částečnou samostatnost.

3. Text z pohledu sémiotiky

Všechny vybrané studie spojuje pojem textu, jeho zapojení do celkového systému kultury a fungování v něm. „S pojmem text pracuje Lotman krajně pružně, považuje ho sice za materialitu, ale materialitu vztahů, např. vůči svému zápisu (tedy tomu, čemu se běžně říká v případě literatury ‚psaný text‘) má povahu invariantu. Lotman rozšiřuje platnost pojmu text i mimo literaturu (text hudby, baletu, výtvarného umění apod.).“²⁵

V průběhu třicetileté existence tartusko-moskevské školy se objevila dvě základní pojetí textu. První, označované jako „lingvistické“, je příznačné pro sovětskou sémiotiku 60. let. Text je chápán jako materializace kódu, v tomto případě jazyka. Jazyk se tedy jeví jako něco prvotního a text jako jeho zpředmětnění, konkretizace abstraktního (viz výše o inspiraci Saussureovým rozdělením jazyka a řeči a její následné aplikaci na umělecké texty pod pojmy „kód“ a „text“). Jedním ze základních předpokladů textu je jeho srozumitelnost, tj. „text není třeba dešifrovat, protože neobsahuje žádné lingvistické obtížnosti, které by zabraňovaly jeho porozumění“²⁶. K této definici (vedle srozumitelnosti je z hlediska podstaty textu důležitá jeho zafixovanost jako vědomý prostředek přenosu od autora k recipientovi) textu odkazují Lotman a Pjatigorskij na začátku studie *Text a funkce* z roku 1968.

V 80. letech (ve statích *Text v textu* a *Text a polyglotismus kultury* a v anketě časopisu *Trudy po znakovym systémam*) Lotman toto původní vymezení textu vědomě zavrhuje (jinak s novým pojetím pracoval už ve druhé polovině let 70.), protože z něj vyplývá, že text je odvozený od jazyka (kódu) a nemůže v něm tedy být nic, co by už nebylo v jazyce, a text tak slouží jako pouhý „obal“ nějakého sdělení²⁷. Není možné definovat text pouze na základě jeho komunikační funkce. Na tomto principu jsou založena sdělení v umělých jazycích a metajazycích. Naopak umělecké texty s ním nemají nic společného. V jejich případě text předchází jazyku, z pohledu sémiotiky je daleko bohatší než jazyk a nefunguje jako pouhý „pasivní obal“, ale jako generátor nových informací. S tímto novým pojetím, „literárněvědným“, jsou spjaty tři stránky textu: předávání informace (komunikace), vytváření informace (intelektuální činnost) a uchovávání informace (paměť; ve statí *Text a*

²⁵ *Průvodce po světové literární teorii*, Praha 1988, s. 299.

²⁶ *Tezisy dokladov vo Vtoroj letněj škole po vtoričnym moděliřujuščim systémam*, Tartu 1966, s. 83. Citováno podle: JEGOROV, B. F., *Žizň i tvorčestvo J. M. Lotmana*, op. cit., s. 136.

²⁷ LOTMAN, J. M., *Ob itogach i problemach semiotičeskich issledovanij*, in *Trudy po znakovym systémam*, op. cit., s. 13 – 15.

polyglotismus kultury Lotman definuje text jako to, „co je součástí kolektivní paměti“, a Grigorjev a Daniel upozorňují na jeho myšlenku o nutnosti doplnění pohledu na umělecká díla jako „na zdroj estetického působení“: „(...)umělecké texty disponují unikátními vlastnostmi pro uchovávání a předávání informace, – v jiných informačních systémech doposud vytvořených člověkem nic podobného nenalzáme.“²⁸). Důležité (pro svou novost) jsou poslední dvě. „Vytváření informace“ vychází z předpokladu, že při přenosu informace (kromě sdělení v již zmíněných umělých jazycích a metajazycích) vzniká šum, který je příčinou její nejednoznačnosti. Příjemce si musí sdělení dešifrovat, čímž dochází k větším či menším významovým posunům, nebo dokonce neporozuměním. Původní sdělení mluvčího neodpovídá tak docela interpretaci recipienta a lze tedy mluvit o vzniku sdělení nového. Na podobném principu funguje i paměť textu. Neuchovává původní informaci v neměnném stavu, ale neustále ji obnovuje. V procesu obnovování nastává obdobný „komunikační“ šum jako v předcházejícím případě. Tento druhý přístup více odpovídá uměleckým dílům i z hlediska času. „Jestliže v prvním případě vystupuje jako podstatný příznak textu jeho trvání v přirozeném čase, pak v druhém případě text buď tihne k panchronii (například ikonické texty v malířství a sochařství), nebo vytváří svůj vlastní vnitřní čas, jehož vztah k času přirozenému může zakládat nejrůznější významové efekty.“²⁹

Pro text, pro funkci textu je nesmírně důležitá komunikace, dialog (který Lotman definuje jako „způsob předávání informace mezi různými kódujícími systémy“³⁰). Podle Lotmana (a celé tartuské školy) je kultura na komunikaci postavena, bez ní by vůbec nemohla existovat. Jednotlivé kulturní fenomény, tedy i texty, nelze zkoumat jako oddělené, samostatné, uzavřené jednotky, ale vždy je třeba věnovat pozornost všemu, co je obklopuje. „Text jako generátor významu a myslící zařízení potřebuje k tomu, aby byl uveden v činnost, partnera. Projevuje se v tom hluboce dialogická povaha vědomí jako takového. Má-li vědomí působit, potřebuje jiné vědomí, text potřebuje text a kultura kulturu.“³¹ Komunikačním partnerem přitom textu nemusí být pouze jiný text. Ve své studii *Sémiotika kultury a pojem textu* Lotman zmiňuje, že dialog text navazuje rovněž se svým autorem, se čtenářem (recepce textu není pouhým pasivním přijímáním) nebo kulturním kontextem. „(...) kontakt s jiným ‚já‘ vytváří nezbytnou podmínku pro tvůrčí rozvinutí ‚mého‘ vědomí.“ (*Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur*) Jak uvádí Jedorov, definuje Lotman dialog jako „mechanismus

²⁸ GRIGORJEV, R. G., DANIEL, S. M., *Paradoks Lotmana*, in LOTMAN, J. M., *Ob iskusstve*, Sankt Peterburg 1998, s. 12.

²⁹ LOTMAN, J. M., *Text v textu*, in *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*, Praha 1995, s. 14.

³⁰ LOTMAN, J. M., *Nasledije Bachtina i aktual'nyje problemy semiotiki*, in *Istorija i tipologija russoj kul'tury*, op. cit., s. 153.

³¹ Tamtéž, s. 19.

zpracování nové informace, která do momentu dialogického kontaktu ještě neexistovala³². Dialogičnost je tedy nezbytně nutná k tomu, aby text fungoval jako text. V novém kulturním kontextu vycházejí na povrch ty stránky textu, které dříve zůstávaly bez povšimnutí, čímž dochází k „překódování sebe sama“. Při přejímání prvků z jiné kultury nutně dochází k jejich transformaci podle určitých, ale zároveň nepředpověditelných, pravidel vlastních dané kultuře. Transformace je nejen nezbytná (přesné zachování původního textu není možné z důvodu překladu z jednoho jazyka/jazyků do druhého), ale i žádoucí. Aktivizuje se tím schopnost textů produkovat nová sdělení. A nejen nová sdělení v rámci jednoho textu, ale i nové texty. V této souvislosti zavádí Lotman v již zmíněné stati *Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur (sémiotický aspekt)* pojem podmínění ekvivalentnosti, která se uplatňuje jako kulturní konvence při překladu z jazyků, mezi nimiž je „vztah nepřeložitelnosti“. Výchozímu textu může odpovídat mnoho jiných textů (interpretací), které si jsou z tohoto hlediska rovny. Jako příklad uvádí filmová zpracování literárních děl. Důkazem vzniku nového textu je fakt, že při zpětném překladu nikdy nemůžeme dostat text původní.

(S dialogičností svým způsobem souvisí i princip protikladnosti, který byl Lotmanem a celou tartuskou školou tolik vyzdvihován. Podstatu nějaké věci, jevu, bytosti – i sebe sama – si uvědomíme jen na základě konfrontace s jinou věcí, jevem či bytostí, a to tím víc, čím si jsou protikladnější.)

Určitý typ dialogičnosti je přítomen i v textu samotném. Ve studii *Text a polyglotismus kultury* Lotman píše, že „texty se vždy realizují v prostoru jako minimálně dva sémiotické systémy“ (např. zpěv je spojením slova a hudby, tanec spojením slova a gesta). Text se tedy skládá z více kódů (jazyků, subtextů), z nichž však každý také představuje svým způsobem hotovou, ucelenou jednotku. Celek působí navenek jednotně, ale uvnitř je plný více či méně složitých vztahů mezi dílčími částmi, vznikají rozpory, které působí napětí nezbytné pro život textu, pro pohyb stále vpřed. Uvnitř textu existuje složitá hierarchie tří rovin významů, které určují funkci textu: 1. rovina subtextových (tedy obecně jazykových) významů³³, 2. významy textové, 3. funkce textů v daném kulturním systému (*Text a funkce*). Lotman v podstatě všechny jevy pojímal jako samostatné, soběstačné jednotky, které jsou však zároveň spolu s jinými sobě podobnými (i protikladnými) jednotkami součástí nějakého vyššího celku. Jednotlivé texty se spojují do různých komplexů a společně tvoří kulturu.

³² Citováno podle: JEGOROV, B. F., *Žizň i tvorčestvo J. M. Lotmana*, Moskva 1999, s. 246.

³³ Pojem „subtext“ tedy Lotman používá v jiném významu, než je obvyklé (srov. např. SKALIČKA, V., *Text, kontext, subtext*, in *Acta Universitatis Caolinae. Slavica Pragensia* 3, 1961, s. 73 – 78). „Obecně jazykovými významy“ se nemyslí pouze systém přirozeného jazyka (tj. verbálního), ale i jeho „paralely“ z jiných druhů umění a jiných oblastí kultury, o nichž příslušníci tartusko-moskevské školy mluví jako o „jazycích“.

Lidské bytosti (a jejich komunikační partneři, tedy i texty) musí patřit k nějaké společné kultuře, musí mít společnou kulturní paměť, aby byly schopny vzájemné komunikace. (Koneckonců z tohoto pojetí vychází jeho kritika ruských formalistů, kteří zkoumali umělecká díla jako izolované prvky, bez ohledu na kontext a spletité vazby mezi nimi.)

Pojmem textu se tedy označuje takové sdělení, jehož základní funkcí není funkce komunikační. Nebo ještě přesněji – text sám, „textovost“, je funkce, kterou určité sdělení může mít. Funkce textu je vždy vázána na určitou kulturu (tj. pro jinou daný výrok textem být nemusí) a je spojena s nějakými dodatečnými významy. „Výchozím bodem kulturologického pojmu textu je moment, kdy sám fakt lingvistického vyjádření přestává postačovat k tomu, aby se výpověď změnila v text. V důsledku toho je celá masa jazykových sdělení, která ve společnosti kolují, chápána jako ne-texty, na jejichž pozadí se vyděluje skupina textů, které se vydělují nějakými dodatečnými příznaky, podstatnými pro daný kulturní systém.“ (*Text a funkce*) Důležité tedy je, že každá společnost má (na základě komunikace, dialogu s texty) určitou představu toho, co text je a co není (a stejně tak co je či není umělecký text), podle které se pak orientuje v nepřehledné masě sdělení nejrůznějšího typu. „Textovost“ není něčím automaticky daným, co je s určitým sdělením spjato jednou provždy, ale naopak jde o jev velice proměnlivý. Pro každou kulturu znamená něco trochu jiného. Při směně kultur, která je doprovázena i změnou pojetí „textovosti“, bývá pravidlem pokládat za text pravý opak textů staré kultury, tj. na pozici textu se dostává ne-text. Funkce textu je závislá na hierarchii hodnot každé společnosti. Z toho vyplývá, že možnost „být textem“ je obsažena v daleko větším počtu sdělení, než si kterýkoli člen dané společnosti dokáže představit. Na druhou stranu nejen společnost působí na texty, ale také texty působí na společnost. V zásadě by se dalo říci, že soubor textů „svou“ společnost charakterizuje, dodává jí určitý nezaměnitelný ráz. Dokonce snad mění společnost, tj. jisté uskupení lidí, v kulturu. („Vydělení určitého množství textů z masy veškerých jazykových sdělení lze považovat za příznak projevení kultury jako specifické sebeorganizace kolektivu.“, *Text a funkce*) V méně extrémním případě zůstává text textem a mění se pouze jeho pojetí a účinek. Lotman z tohoto hlediska text chápe jako „polyglotický výtvar podléhající řadě interpretací z hlediska různých jazyků, vnitřně rozporuplný, schopný se v novém kontextu projevovat zcela novými významy.“ (*Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur*)

S odlišným pohledem jednotlivých kultur souvisí pojem podmíněnosti v umění. Podmíněnost je úzce spjata se znakovostí, jde o „schopnost vyjadřovat v umělecké tvorbě jeden a týž obsah různými strukturálními prostředky“ (*Podmíněnost v umění*). Umění svou textovou podstatou modeluje, modifikuje skutečnost (tj. je určitou stylizací), ale kultura, které

je vlastní, přijímá toto „upravení“ skutečnosti natolik jako samozřejmost, že je ani nevnímá. Uvědomuje si je až při kontaktu s jinou kulturou, která se nad ním přinejmenším pozastaví jako nad něčím neobvyklým.

Z masy textů se na základě své funkce (v tomto případě funkce estetické) a svého uspořádání vydělují texty umělecké. Lotman nesouhlasí s pojetím estetické funkce u ruských formalistů, které spočívalo ve vyzdvihování výrazové stránky (otázka „jak“) uměleckých děl. Podle něho není možné eliminovat význam (otázka „co“). R. Grigorjev a S. Daniel mluví o překonání dualismu obsah – forma vnesením dialektického principu. Ideový obsah díla prostupuje jeho strukturou, při změně struktury se změní i obsah. K uměleckým textům přistupuje podle Lotmana čtenář docela jinak než k textům ostatním. To je dáno jeho tušením dvojího zašifrování. Prvním je přirozený jazyk. „Něméně týž text je zašifrován ještě jiným způsobem (a příjemce o tom ví). Kromě vědomí o dvojitě zašifrování je podmínkou estetického fungování textu také nevědomost (přesněji neúplná vědomost) o použitelném druhotném kódu. Protože příjemce informace neví, co je v druhé rovině daného textu podstatné a co ne, „podezřívá“ z obsahovosti všechny výrazové prvky. Stačí, abychom k textu přistoupili jako k uměleckému, a v podstatě každý jeho prvek (včetně tiskových chyb, jak pronikavě psal E. T. A. Hoffmann v předmluvě k *Životním názorům kocoura Moura*) se může stát významovým.“ (*O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“*) Pro spojení funkce a uspořádání neexistují žádná obecná pravidla (každá kultura si je vytváří sama a po svém). Jako všechny texty jsou i texty umělecké úzce spjaty se svým kulturním kontextem. V jiném kontextu mohou být chápány jako texty neumělecké (a neumělecké naopak jako umělecké).

Analogické jevy (polyglotismus, vytváření nových významů, paměť) nachází Lotman i na „vyšších“ úrovních. Také kulturu celkově (a v souvislosti s rozdělením textů na umělecké a neumělecké ve studii *O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura* i literaturu celkově) přirovnává k textu, označuje ji pojmem text. Kultura se stejně jako text vyznačuje polyglotičností, určitou uspořádaností a systémovostí, funguje jako jistý mechanismus. Michail Lotman nazývá kulturu „textomorfní“ a hlavní rys této její „textomorfnosti“ spatřuje v pojmání kultury jako komplexu informací neoddělitelných od struktury. Kultura je zároveň soubor textů i sama textem, i ona představuje celek i část současně. „Kulturu jako celek můžeme chápat jako text. Avšak je neobyčejně důležité zdůraznit, že jde o složitě utvořený text, který se rozpadá do hierarchie ‚textů v textech‘ a vytváří spletité textové prolínání. Vzhledem k tomu, že samo slovo ‚text‘ etymologicky odkazuje k prolínání, můžeme říct, že takovým výkladem vrátíme pojmu ‚text‘ jeho původní význam.“³⁴ Podrobněji tento problém,

³⁴ LOTMAN, J. M., *Text v textu*, in *Sborník filmové teorie 2*, op. cit., s. 26.

tedy jakousi „strukturu“ kultury, rozebírá ve stati *Kultura jako subjekt i sama sobě objekt*. Zavádí zde pojem „sémiotických monád“, jejichž hlavní charakteristikou je vytváření nových významů. Tyto monády fungují na všech rovinách „sémiotického universa“. „Takovou monádou je jednak kultura jako celek, ale také každý dostatečně složitý text, který je její součástí, včetně jednotlivých lidských bytostí, na něž je pohlíženo jako na text.“³⁵ Každá monáda má svou vlastní dostatečně složitou strukturu, která je nezbytná k tomu, aby fungovala jako samostatná jednotka, a zároveň spolu s ostatními, rovněž v určitém smyslu samostatnými prvky, tvoří vyšší celek. „K tomu, aby byla jedna a táž monáda schopna vstupovat jako substruktura do různých monád vyšších úrovní, být částí různých jiných celků a v této souvislosti tedy neodpovídat plně sobě samé, aniž by však sama přestala být celkem, je nezbytný složitý polyglotismus její vnitřní struktury.“³⁶ Mezi jednotlivými „jazyky“, na nichž je takový polyglotismus založen, probíhá komunikace na všech úrovních, tj. jak uvnitř jedné monády, tak mezi jednotlivými úrovněmi různých monád. Při komunikaci je nutný překlad z jednoho jazyka do druhého, čímž dochází, jak už bylo mnohokrát zmíněno, k určitým významovým posunům, tedy k vytváření nových významů a tím k fungování celého mechanismu kultury.

³⁵ Týž, *Kultura kak subjekt i sama-sebě objekt*, in LOTMAN, J. M., *Izbrannyje statji III*, Tallinn 1993, s. 369.

³⁶ Tamtéž, s. 372.

Jurij Lotman – Sémiotika kultury a pojem textu

Ve vývoji sémiotiky během posledních patnácti let lze pozorovat dvě tendence. První se zaměřuje na zpřesňování základních pojmů a definování procesu zrodu díla. Snaha o přesný popis vede ke vzniku metasémiotiky. Předmětem zkoumání už nejsou texty jako takové, ale jejich vzory, vzory těchto vzorů atd. Druhá tendence se soustřeďuje na to, jak reálný text funguje z pohledu sémiotiky. Tak dochází k tomu, že v prvním případě jsou jevy jako protikladnost, strukturní nedůslednost, spojení různě vystavěných textů do jednoho textového útvaru či významová neurčitost považovány za náhodné a „nefungující“ příznaky, které jsou na metaúrovni vytváření textu odstraňovány, kdežto v případě druhém je jim věnována zvláštní pozornost. Použijeme-li saussureovskou terminologii, můžeme říci, že v prvním případě zajímá badatele řeč jako materializace strukturních zákonů jazyka, kdežto ve druhém se naopak předmětem zájmu stávají ty sémiotické aspekty řeči, které se s jazykovou strukturou rozcházejí.

První tendence se tedy realizuje v metasémiotice, druhá zákonitě stojí za vznikem sémiotiky kultury.

Vytváření sémiotiky kultury, disciplíny, která se zabývá vzájemným působením různě vystavěných sémiotických systémů, vnitřní nerovnoměrností sémiotického prostoru, nutností kulturního a sémiotického polyglotismu, značnou měrou posunulo tradiční představy o sémiotice. Podstatnou změnu prodělal i pojem textu. Předchozí definice textu zdůrazňovaly jeho jednotný charakter, nebo nedělitelnou jednotu jeho funkcí v určitém kulturním kontextu, nebo nějaké jiné vlastnosti. Text byl tedy implicitně či explicitně chápán jako výpověď v *jednom* jazyce. První trhlinu v tomto pojetí, které jak se zdálo, se rozumělo samo sebou, představovalo právě zkoumání pojmu textu v rovině sémiotiky kultury. Bylo zjištěno, že aby mohlo být určité sdělení označeno jako „text“, musí být zakódováno alespoň dvakrát. Například sdělení definované jako „zákon“ se liší od popisu nějakého kriminálního činu tím, že patří zároveň k jazyku přirozenému i právníckému. V prvním případě tvoří řetěz znaků s různými významy a ve druhém složitý znak s jednotným významem. Totéž lze říci i o takových textech jako „modlitba“ atp.³⁷

³⁷ Existují případy redukce významů první řady (přirozeného jazyka), v nichž je modlitba, zaklínadlo či rituální formule v zapomenutém jazyce nebo tihne ke glosolálii. Toto nenarušuje, ale naopak zdůrazňuje nutnost uvědomovat si text jako sdělení v nějakém, neznámém nebo tajném, prvotním jazyce. Definice textu z hlediska sémiotiky kultury pouze na první pohled stojí proti definici lingvistické, v níž je text také zakódován dvakrát. Jednou v přirozeném jazyce a jednou v metajazyce gramatického popisu daného přirozeného jazyka. Na sdělení, které vyhovovalo jen prvnímu požadavku, se jako na text nepohlíželo. Například než se mluvená řeč stala předmětem samostatného lingvistického bádání, byla pokládána za „neúplnou“ nebo „nesprávnou“ formu jazyka psaného a jako text se nikdy nezkoumala, přestože se jedná o nesporný fakt přirozeného jazyka. Jakkoli je to

Vývoj vědeckého myšlení v tomto případě, stejně jako v mnoha jiných, odpovídal historickému vývoji samotného předmětu zkoumání. Lze předpokládat, že historicky byla výpověď v přirozeném jazyce prvotní a poté následovala její proměna v ritualizovanou formuli zakódovanou také nějakým druhotným jazykem, tj. v text. Dalším krokem bylo spojení libovolných formulí do textu druhého řádu. Specifický strukturní význam získávaly ty případy, kdy se spojovaly texty ve výrazně odlišných jazycích, například slovní formule a rituální gesto. Výsledný text druhého řádu tak obsahoval pod-texty na stejné hierarchické úrovni, ale v různých jazycích, u kterých neexistuje možnost vyvodit jeden z druhého. Vznik takových textů jako „rituál“, „obřad“, „církevní drama“ znamenal spojení výrazně odlišných typů sémiózy a následkem toho vznik problémů spjatých s překódováním, s ekvivalencí, s posunem úhlu pohledu, se spojením různých „hlasů“ v jednom textovém celku. Dalším krokem v heuristickém vztahu je zrod uměleckých textů. Mnohohlasý materiál získává novou, doplněnou jednotu tím, že je převyprávěn jazykem daného umění. Proměna rituálu v balet je provázena překladem všech pod-textů s nejrůznějšími strukturami do jazyka tance. Jazykem tance jsou tak předávána gesta, děje, slova a výkřiky i samotné tance, které se tím sémioticky „zdvojují“. Mnohostrukturnost zůstává zachována, nicméně je jakoby zabalena do mnohostrukturního obalu, jímž je sdělení v jazyce daného umění. Zvlášť zřetelné je to v žánrovém specifiku románu, jehož obal (sdělení v přirozeném jazyce) v sobě ukrývá mimořádně složitou a protikladnou kontroverzi různých sémiotických světů.

Dynamičnost uměleckých textů je dána na jedné straně zvýšením jejich celistvosti a imanentní uzavřenosti a na straně druhé zvětšováním vnitřní sémiotické nesourodosti, protikladnosti díla, rozvíjením strukturně-kontrastních pod-textů, které mají tendenci k stále větší samostatnosti. Kolísání mezi póly „sémiotická stejnorodost ↔ sémiotická nestejnorodost“ představuje jednu z těch, jež stojí na pozadí historicko-kulturního vývoje. Z ostatních významných prvků tohoto vývoje je třeba vyzvednout napětí mezi tendencí k integraci, tedy k přeměně kontextu v text (vznikají takové texty jako „lyrický cyklus“, „celoživotní tvorba jako jedno dílo“ atp.), a dezintegraci, kdy se naopak text mění v kontext (román se rozpadá na novely, části celku se stávají samostatnými estetickými jednotkami). Stanovisko čtenáře se přitom nemusí shodovat se stanoviskem autora. V čem autor vidí jednotný celistvý text, může čtenář spatřovat sbírku novel a románů (srov. dílo W. Faulknera) a naopak (tak například Naděždin interpretoval *Hraběte Nulina* v podstatě jako

paradoxní, byla známá Hjelmslevova věta, která definovala text jako „všechno, co lze říci dánsky“, fakticky chápána jako „všechno, co lze napsat spisovně dánsky“. Uvedení mluvené řeči do okruhu lingvistických textů znamenalo vytvořit pro ni odpovídající speciální metajazyk. Na základě tohoto vztahu je pojem textu v lingvosémiotickém kontextu srovnatelný s obecně vědeckým pojmem faktu.

ultraromantické dílo, protože poéma vyšla v jedné knížce s Baratynského *Bálem* a kritika tak obě básně považovala za *jeden* text). V dějinách literatury jsou známy případy, kdy přijetí toho kterého díla čtenáři určovala pověst publikace, v níž bylo vydáno, i případy, kdy tato okolnost neměla pro čtenáře žádný význam.

Složitými historicko-kulturními střety se aktivují jedna nebo druhá tendence. Nicméně v každém uměleckém textu jsou potenciálně přítomny obě ve vzájemném napětí.

Vytvoření uměleckého díla znamená kvalitativně nové stadium v procesu zproblematizování struktury textu. Mnohovrstevnatý a sémioticky nesourodý text, který je schopný vstupovat do složitých vztahů jak s okolním kulturním kontextem, tak i se čtenáři, přestává být elementárním sdělením směřujícím od mluvčího (či pisatele) k adresátovi. Objevením schopnosti kondenzovat informaci *nabývá paměti*. Zároveň se projevuje hodnotou, kterou Herakleitos nazval „logos, který se sám rozrůstá“³⁸. V této fázi strukturního zproblematizování vykazuje text vlastnosti intelektuální soustavy. Nejenže předává informace, které do něj byly zvenčí vloženy, ale také je přetváří a vytváří nové.

Za těchto podmínek se sociálně-komunikativní funkce textu stává složitější. Lze ji převést na následující procesy.

1. Komunikace mezi mluvčím/pisatelem a adresátem. Text plní funkci sdělení, které směřuje od nositele informace k příjemci.

2. Komunikace čtenáře s kulturní tradicí. Text má funkci kolektivní kulturní paměti. Stejně jako ona je schopen se na jedné straně neustále doplňovat a na druhé straně aktualizovat některé aspekty informace, která do něj byla vložena, a zároveň dočasně či úplně zapomínat jiné.

3. Komunikace čtenáře se sebou samým. Text aktualizuje určité stránky osobnosti samotného adresáta. Toto je příznačné pro texty tradiční, archaické, které se vyznačují vysokým stupněm kanoničnosti. V průběhu kontaktu příjemce informace se sebou samým vystupuje text v roli prostředníka, který napomáhá přetvoření osobnosti čtenáře, změně její strukturní sebeorientace a zvyšování stupně její propojenosti s metakulturními konstrukcemi.

4. Komunikace čtenáře s textem. Jestliže se u takového vysoce organizovaného textu objevují intelektuální vlastnosti, přestává být pouhým prostředníkem v aktu komunikace. Stává se rovnocenným komunikačním partnerem s vysokým stupněm autonomie. Jak pro autora, tak i pro čtenáře může představovat samostatnou intelektuální jednotku, která vede dialog aktivně a nezávisle. V této souvislosti se stará metafora „besedovat s knihou“ jeví jako zcela smysluplná.

³⁸ Podle překladu Martina Pokorného, in HERAKLEITOS Z EFESU, *Zkušenost a řeč*, Praha 2008. Pozn. překl.

5. Komunikace textu s kulturním kontextem. V tomto případě nemá text v komunikačním aktu roli sdělení, ale plnohodnotného účastníka, subjektu, zdroje nebo příjemce informace. Vztahy textu ke kulturnímu kontextu mohou mít charakter metaforický, kdy je text chápán jako nahrazení celého kontextu, kterému je určitým způsobem ekvivalentní, nebo metonymický, kdy text představuje kontext, jako určitá část představuje celek.³⁹ Kulturní kontext je navíc jev složitý a heterogenní a jeden a týž text může tedy vytvářet různé vztahy s různými jeho úrovněmi strukturami. Koneckonců texty jakožto stabilnější a přesněji vymezené útvary mají tendenci přecházet z jednoho kontextu do jiného, což se obvykle děje s těmi uměleckými díly, která pro společnost představují určitou trvalou hodnotu. Tím, že zaujmou své místo v jiném kulturním kontextu, se chovají jako informant v nové komunikační situaci, tedy aktualizují dříve skryté stránky svého kódovacího systému. Toto „překódování sebe sama“ podle dané situace ukazuje na analogii mezi znakovým chováním osobnosti a textu. Text se na jedné straně, když je přirovnán ke kulturnímu makrokosmu, stává významnějším, než je jako text sám o sobě, a na druhé straně má sklon si zachovávat svůj samostatný život, čímž se podobá autonomní bytosti.

Zvláštním případem bude otázka kontaktu mezi textem a metatextem. Ten či onen dílčí text může plnit ve vztahu ke kulturnímu kontextu roli popisného mechanismu a zároveň být v poměru dešifrace a strukturace s nějakým metajazykovým útvarem. Ostatně kterýkoli text může jako dílčí podstruktury obsahovat textové i metatextové prvky, což je příznačné pro dílo L. Sterna, *Evžena Oněgina*, texty plné romantické ironie a pro řadu děl 20. století. V tomto případě se komunikační proud pohybuje po vertikále.

Z řečeného tedy vyplývá, že text není pouhou realizací sdělení v nějakém jednom jazyce, ale složitá soustava plná rozmanitých kódů, které jsou schopny proměňovat přijímané informace a vytvářet nové. Je to generátor informací s určitými rysy intelektuální bytosti. V této souvislosti dochází ke změně představ o vztahu mezi spotřebitelem a textem. Namísto formule „spotřebitel dešifruje text“ lze použít přesnější „spotřebitel je v kontaktu s textem“. Proces dešifrování textu se tak neobyčejně problematizuje, ztrácí svůj jednorázový a konečný charakter a blíží se aktům sémiotických styků člověka s jinou autonomní bytostí.

³⁹ Analogické vztahy vznikají například mezi uměleckým textem a jeho názvem. Na jedné straně se na ně může pohlížet jako na dva samostatné texty ležící na různých úrovních stupnice „text – metatext“. Na straně druhé mohou být zkoumány jako dva podtexty jediného textu. Název se k textu, který pojmenovává, může vztahovat jako metafora nebo jako metonymie. Název může být vytvořen pomocí slov prvotního jazyka převedených na rovinu metatextu, nebo pomocí slov metatextu atd. Ve výsledku vznikají mezi názvem a textem, který název pojmenovává, složitá významová proudění, která stojí u zrodu *nového sdělení*.

Jurij Lotman – Mluvená řeč v historicko-kulturní perspektivě

1.0. Historikové a teoretici kultury jsou při svých zkoumáních zvyklí opírat se o texty, tj. o určitý typ výpovědi, která se vyznačuje zafixovaností a nějakým obecným textovým významem⁴⁰. Už jsme se dostali k tomu, že texty nepředstavují *summa culturae*, ale pouhou její část⁴¹. Navíc už to, že existují také ne-texty, nám dává možnost vydělit na jejich pozadí sumu textů jako jistý komplex vymezující danou kulturu. Po stránce jazykové jedna a táž výpověď tedy může „být textem“ nebo jím nebýt v závislosti na celkovém kontextu a své funkci v něm.

1.1. Z uvedeného vyplývá, že členění na „psanou“ a „mluvenou“ řeč znovu z obecné kulturní potřeby dělí výpovědi na texty a ne-texty. Funkční rozdíl těchto dvou druhů výpovědí a nutnost rozlišovat je i samotnými nositeli kultury jsou tak zásadní, že vzniká tendence používat k jejich vyjádření dva rozdílné jazyky.

1.1.1. Jako „rozdílné jazyky“ mohou vystupovat dva různé přirozené jazyky (je příznačné, že jeden z nich je chápán jako autoritativnější, kulturnější, starobylejší, svatější, bohatší atp.; axiologická rovnost jazyků v očích nositelů kultury je v tomto případě vyloučena). Je však možné také funkční rozštěpení jednoho jazyka se sklonem k následnému vzniku samostatných dialektů či dokonce jazyků. Že je základem této diferenciací tendence k používání rozdílných jazyků, je jasné na příkladu, kdy se pro jeden typ komunikace ustaluje jazyk slovesný a pro druhý jazyk gest. Možnost tabuizace prostředků, které jsou v druhém případě povoleny, nás vede k předpokladu, že vznik psanosti nesouvisí jen s nezbytností fixace sdělení ve kolektivní paměti („zapisuji vyčtené, aby zůstalo zachováno“), ale i se zákazem vyjádření daného sdělení obvyklými prostředky („zakresluji ↔ zapisuji, protože mluvit o tom je zakázáno“).

1.2. Jedním z podstatných rozdílů mezi dvěma typy sdělení je, že adresát ne-textů je vždy osobně přítomen a je stejnou měrou reálný a konkrétní jako autor sdělení. Zpravidla se pohybují v nějakém společném čase a prostoru, nebudeme-li brát tyto pojmy příliš doslovně. Mezi autorem textu a adresátem musejí být některé kvalitativní rozdíly.

1.2.1. Příznakem změny ne-textu v text je také (kromě změny způsobu fixace, zvýšení míry fixovanosti a jiných rysů, o nichž byla řeč v předchozí literatuře) změna povahy adresáta. Když je určité rozhodnutí soudu spojené s nějakým konkrétním případem zaneseno

⁴⁰ Viz *Strukturno-tipologičeskije issledovanija*, Moskva 1962, s. 144 – 154; LOTMAN, J. M., *Statji po tipologii kultury*, Tartu 1970, s. 66 – 77.

⁴¹ LOTMAN, J. M., *Beseda A. A. Ivanova i N. G. Černyševskogo: K specifikke raboty nad istoriko-literaturnymi istočnikam*, Vopr. lit., 1966, č. 1.

do soudních analů jako precedens, stane se zákonem, tj. už se neobrací ke konkrétním osobám, které se daného procesu účastnily, ale k jakémusi potenciálnímu čtenáři. Důkazem, že se stal určitý dopis ze soukromé korespondence publicistickým textem nebo že určitá báseň ze soukromého památníčku přešla do literatury, je často rozdíl mezi adresátem označeným v textu (oslovení J. D. Panovové v Čaadajeových *Filozofických listech*, nadpisy lyrických básní s přímým uvedením adresáta) a reálnou adresací. Když básník nechal otisknout v časopise milostnou báseň, je adresát uvedený v textu zaměněn jiným, abstraktním, všeobecným (typu „každý čtenář“).

1.3. Další zvláštností textů ve vztahu k ne-textům je jejich zvýšená autoritativnost. Texty jsou přijímány samotnými nositeli kultury jako bezpodmínečně pravdivá sdělení, zatímco jako ne-texty mohou být stejnou měrou pravdivé i lživé.

1.3.1. Pojem autoritativnosti je spjat i se specifickou povahou adresáta textů. Jestliže se v případě ne-textového kontaktu odesílatel informace a adresát většinou osobně znají, což jejich vzájemné výměně informací dodává intimní charakter a, jak uvidíme dále, celkově ovlivňuje povahu komunikačního aktu, v případě výměny informací prostřednictvím textů nabývají naopak obě strany abstraktní povahy. Co se však míry autoritativnosti týče, lze si povšimnout podstatného rozdílu mezi nimi. Příjemce ji má pouze v té nejmenší možné míře a můžeme ho označit jako „kohokoli“. Odesílateli je naopak přidělena autorita v nejvyšší možné míře. V krajním případě nás toto spojení abstraktnosti s jedinečností, která dovoluje používat při kontaktu s ním vlastní jméno, a s vyšší autoritativností nutí v něm vidět Zvláštní Osobu. Krajním modelem ne-textového kontaktu tedy bude komunikace mezi dvěma osobně a důvěrně známými komunikanty, kteří se vzájemně oslovují vlastními jmény a mají bohatou společnou paměť, zatímco uzavřená, završená forma textového kontaktu je představena kontaktem Boha (abstraktní jedinečnost) s kýmkoli (abstraktní mnohost), kontaktem maximální autority s maximální neautoritou.

1.3.2. Z výše řečeného vyplývá, že ne-textový kontakt inklinuje k chvilkovosti (neuchovává se v kolektivní paměti) a textový naopak k zanesení do společné paměti dané kultury.

2.0. Ačkoli systémy vyjádření textů a ne-textů představují různé jazyky, nebo přinejmenším tíhnou k maximální lingvistické diferenciaci, chápou samy sebe v rámci té které kultury jako *jeden jediný jazyk*. Odtud například snaha je popisovat prostředky jediného gramatického systému a vytvářet pro ně jedinou metajazykovou strukturu.

2.1. Na základě chápání těchto dvou systémů jako systému jednotného vzniká neustálé vzájemné ovlivňování. V různých fázích kulturního vývoje (nebo v různých kulturách) je

jedna z obou struktur přijímána jako ideální obraz jazyka a druhá je tedy považována za „nesprávnou“. Ale protože k realizaci celého komplexu kulturních funkcí jsou zapotřebí právě dva systémy, zlikvidovat „nesprávnou“ se nedaří. Vzniká tak představa, že v rámci jednoho jazyka existuje „správný“ a „nesprávný“ systém. „Nesprávný“ se připouští v určitých oblastech užití, přestože se neustále projevuje snaha (a pokaždé zbytečná) o jeho likvidaci. „Správný“ systém je pokládán za všeobecný, ačkoli i on se ve skutečnosti používá jen pro určitou oblast komunikace. Navíc, třebaže je pro samotné nositele jazyka „správný“ systém univerzální a rovný jazyku, z hlediska praktického užití bývá zpravidla užší než oblast upotřebení systému „nesprávného“⁴².

2.2. Nutnost existence „správného“ a „nesprávného“ jazykového systému dokazuje, že každý vyspělý jazyk⁴³ se v rovině funkční prezentuje jako dva jazyky. Jednotnost vzniká na metaúrovni jako plod jazykového popisu.

3.0. Texty jsou to, co je zaneseno v kolektivní paměti kultury, to, co je určeno k uchování. Z toho tedy vyplývá, že jazyk textů vždy závisí na charakteru paměťového zařízení. V předliterárním společenství vyžadoval dodatečné omezení mnemotechnického typu, čímž se sblížoval se strukturou poezie, pořekadel, aforismů. Vznik písemnictví vedl k tomu, že se jazyk textů ztotožnil s psanou řečí a jazyk ne-textů s mluvenou.

3.1. Psaná a mluvená řeč jsou vytvořeny naprosto rozdílným způsobem.

3.1.1. Mluvená řeč je řeč obrácená ke spolubesedníku, který je nejen fyzicky přítomen, ale který se také s mluvčím osobně zná. To podmiňuje existenci nějaké společné paměti u obou účastníků komunikace, která je bohatší a s více podrobnostmi, než je tomu u abstraktní společné paměti vlastní celému společenství. Psaná řeč se orientuje na tento druhý typ paměti. Obsahem písemného sdělení je to, co je dosud neznámé kterémukoli mluvčímu daného jazyka, kdežto obsahem sdělení mluveného to, co je dosud neznámé konkrétní osobě. Proto je v psané řeči mnohem více podrobností. V mluvené řeči se všechno, co už spolubesedník ví, vynechává. To, co už spolubesedník ví, mluvčí zjišťuje na základě kontaktu s vnětetovým světem – s osobností adresáta. Na základě analýzy si vyvodí, nakolik je jeho vlastní zkušenost blízká zkušenosti spolubesedníka a jaký je tedy objem jejich společné paměti. Protože je počet stupňů v hierarchii rozšiřování společné paměti neohrazený, poskytuje mluvená řeč

⁴² Viz USPENSKIJ, B. A., *K voprosu o semantičeskom vzajimootnošeniji sistěmno protivopostavlennych cerkovnoslavjanskich i ruskich form ruskogo jazyka*, in *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 1976, bd. 22, s. 92 – 100. TÝŽ, *Pervaja ruskaja grammatika na rodnom jazyke*, Moskva 1975, s. 53 – 56 aj. (Využívám tímto příležitosti upřímně poděkovat B. A. Uspenskému za přínosné informace.)

⁴³ Mohli bychom také říci „obstarávající vyspělou kulturu“, ale v této souvislosti vystupuje každá nám známá kultura jako „vyspělá“. S kulturami, které by byly obstarávány jen jedním jazykem, se ještě nikdo nesetkal a čistě teoreticky není taková kultura ani možná. Existují pouze v některých zjednodušených a nefungujících kulturních modelech.

neobyčejně různorodou škálu vynechávek a elips. Naproti tomu psaná řeč je stabilní, protože se orientuje na abstraktní a pro daný jazyk a danou kulturní epochu relativně stabilní objem paměti. Psaná a mluvená řeč se tedy neliší jen obsahem sdělení, ale i různým používáním stejných jazykových prostředků. Mezním případem mluvené řeči bude v této souvislosti vnitřní řeč – oslovením sebe sama vznikne úplná shoda paměti mluvčího a adresáta a tím i maximální eliptičnost textu. Krajním případem psané řeči je oficiální dokument.

3.1.2. Nicméně rozdíl mezi mluvenou a psanou řečí nespočívá pouze v různém užití stejných jazykových prostředků, ale i v tendenci k odlišným komunikačním prostředkům. Mluvená řeč se organicky zapojuje do synkretismu chování jako takového: mimika, gesta, zevnějšek, dokonce oblečení a typ tváře – toto všechno, co se dešifruje pomocí různých druhů vizuální a kinetické sémiotiky, k ní patří. Psaná řeč je diskrétní a lineární, mluvená inklinuje k nediskrétnosti a nepřetržité struktuře. Vzdaluje se logickým konstrukcím a přibližuje se konstrukcím ikonickým a mytologickým.

Přítom různé typy znaků – slovesné, obrazně-gestikulační a mimické, obrazně-zvukové atp. – se do mluvené řeči dostávají jako prvky různých jazyků i jako prvky tvořící jazyk jednotný. Z tohoto hlediska je organizace mluvené řeči ze všeho nejbližší znakovému systému filmu. Psaná řeč je pak výsledkem překladu tohoto mnohoúrovňového systému do struktury čistě slovesného textu. Je možné ji chápat jako slovesný popis slovesných i neslovesných prvků mluvené řeči. Psaná řeč tedy v kulturách orientovaných na slovo plní ve vztahu k řeči mluvené metajazykovou funkci. Můžeme přitom vyslovit předpoklad, že jednostranná orientace na slovo předcházela jednostranné orientaci na písmo a typologicky tak představovala kulturní obrat podobný tomuto. Vytvoření čistě slovesných mluvených textů bylo typologicky podobné vytvoření čistě slovesných psaných textů. V obou případech jde o texty umělé, které měly na starost jen velmi úzkou sféru oficiálního kontaktu, odlišovaly se vysokou prestižností a vydělením ze světa mimotextové komunikace. Ještě starší reformou stejného typu bylo vydělení textů s ritualizovaným gestem v protikladu k variantnější vněttextové gestikulaci.

Psaná forma řeči je tedy výsledkem řady umělých snah zaměřených na vytvoření speciálně uspořádaného jazyka, který je předurčen v obecném systému kultury k roli metajazyka. Právě pro takovou roli je vhodný. Jako prostředek bezprostřední komunikace mezi dvěma bezprostředně danými komunikanty je těžkopádný, nepohodlný a naprosto neekonomický.

3.2. Tím, že má ten který komunikační systém metajazykovou roli, začíná zaujímat v povědomí kolektivu specifické místo: přisuzují se mu rysy univerzálního modelu a ostatní

oblasti kultury se začínají přetvářet k jeho obrazu. Ty jejich stránky, které se jen s obtížemi přizpůsobují změně nebo se jí nepřizpůsobí vůbec, jsou pokládány za nedůležité nebo neexistující. Právě takovou transformací prochází v kulturním povědomí písemné epochy mluvená řeč. Začíná být považována za pokaženou variantu psané řeči a chápána pouze z jejího úhlu pohledu.

4.0. Mluvená a psaná řeč se neustále vzájemně ovlivňují, což se v různých kulturních obdobích projevuje jako úsilí připodobnit zákony mluvené řeči řeči psané nebo naopak zákon psané řeči řeči mluvené. Přitom se v obou těchto případech setkáváme s překladem z jednoho jazyka do druhého. V jednom se jedná o vnesení gest a postoje, konkretizace osobnosti pisatele⁴⁴, v druhém o přeorientování polysystému na monosystém.

4.1. Abychom se přesvědčili, že představa mluvené řeči jako prostě redukované varianty řeči psané je neopodstatněná, je třeba se podrobněji věnovat jednomu dílčímu problému.

Podle velice rozšířeného názoru jsou podřadné syntaktické konstrukce typické pro psané projevy. Souřadné konstrukce se jim staví do kontrastu jako typicky hovorové. Historie syntaxe psaných projevů se obvykle líčí v následujících obecných rysech: zpočátku písemnictví fixuje hovorové struktury – to je období převahy souřadných konstrukcí. Poté se vytvářejí složitější, psanosti vlastní struktury. Abychom si ověřili, do jaké míry je tato představa pravdivá, podíváme se, *co* představovaly nejstarší, s trochou nadsázky můžeme říci „původní“, písemné texty.

V ruských středověkých textech není těžké si v důsledku jejich společné starobylosti všimnout jedné ze zákonitostí mytologického myšlení. Všechny světové jevy se dělí na prvopočáteční, „pilířové“ události, které, když už se jednou uskutečnily, nemohou zmizet, protože se podílejí na stavbě světa. Tyto „prvotní události“ a jejich vykonavatelé mají ve výstavbě mýtu zvláštní roli, přebývají v něm věčně, nemizí, jen se jednou stahují a jednou znovu povstávají v analogických činech lidí následujících pokolení. Činy potomků jsou přitom pomíjivé⁴⁵. Bytí mají jen potud, pokud opakují „prvotní činy“. Tato představa nejenže nacházela svou analogii v antinomii psané a mluvené řeči – existence takového protikladu v kulturním povědomí se rozuměla sama sebou. Uskutečněný „první“ čin je jakoby zapsán do nějaké Světové Knihy (obraz Světové Knihy dostává v této fázi mýtotvorby mimořádný význam). Jako pro psané texty není ani pro „prvotní události“ důležitý pojem minulého –

⁴⁴ Srov. výrok Rivarola: „V Rousseauově stylu byla gesta a výkřiky. On nepsal, ale vždy stál na tribuně.“ (*Oeuvres complètes de Rivarol*, Paris 1808, t. 5, p. 332.) Tento výrok měl rád Vjazemskij; viz LOTMAN, J. M., *Puškin i Rivarol*, in *Trudy po rus. i slav. filologii*, Tartu 1960, t. 3. s. 313. (Učen. zap. Tart. gos. un-ta, vyp. 98).

⁴⁵ Viz LOTMAN, J. M., „Zvoňáci v pradědňuju slavu“, in *Trudy po rus. i slav. filologii*, Tartu 1977, t. 28. (Učen. zap. Tart. gos. un-ta, vyp. 414).

přítomného – budoucího času. Základním organizačním principem je příznak jsoucna. Texty se dělí na jsoucí, už zapsané, a ne-jeoucí, ty, které ještě nebyly zaneseny do Knihy. Nicméně při čtení, při přechodu ze zapsaného textu do textu vyslovovaného, nabývá sdělení příznaku času: texty už přečtené, nyní čtené a ty, které se teprve budou číst. Podobně mohou „prvotní činy“ existovat nebo ještě neexistovat, ale tím, že se znovu a znovu opakují v lidském jednání (Svjatopolk „obnovil“ Kainův hřích, když zabil bratra, oblíbení hrdinové autora *Slova o pluku Igorově vítězi nad nepřáteli* „slávou svých předků“⁴⁶, tj. obnovuje slávu předků, kteří jsou ve *Slově* mytologickou kategorií vztahující se k „prvotním časům“), přecházejí do časové roviny. Vznikají tak dvě vrstvy uspořádání světa: mytologická, podobná psanému textu (představa, že tato vrstva předchází vrstvě historické, je výsledkem pozdějšího přehodnocení z hlediska diachronního myšlení; z vnitřního pohledu mytologického vědomí není tato vrstva předcházející v čase, ale stojí mimo čas, který začal až po jejím ustanovení, a je tedy ne předchozí, ale prvotní; tento vztah lze připodobnit vztahu jazyka a řeči v Saussureově pojetí), a historická, která jako by vznikala jeho přečtením nahlas.

4.1.1. Tyto dvě vrstvy archaického světa se odrážejí ve vzniku dvou typů sdělení. Jeden se týká základů světového řádu a je zafixován v textech, druhý nejruznějších pomíjivých událostí a skutků a zůstává ve sféře ústního styku.

Rozbor starobylých textů nás utvrzuje v jejich inklinaci k výrokům postulujícího, konstatujícího charakteru. Převládají jednoduché věty, které se připojují jedna k druhé podle principu kumulace jako rovnocenné, za pomoci souřadících spojek. Jako příklad uvedeme texty: „Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. Země pak byla nesličná a pustá, a tma byla nad propastí, a Duch Boží vznášel se nad vodami. I řekl Bůh: Buď světlo! I bylo světlo. A viděl Bůh světlo, že bylo dobré; i oddělil Bůh světlo od tmy.“⁴⁷

Zvíře jednorozec je všem zvířatům otcem.
Proč je jednorozec všem zvířatům otcem?
Proto je jednorozec všem zvířatům otcem –
tak si chodí pod zemí
a nebrání mu ani kamenné hory
a ani bystré řeky.
I vyšel ven ze syré země
a hledal sobě soupeře
a hledal šelmu lva!
Sešly se šelmy v širém poli,
jaly se spolu zápasit:

⁴⁶ *Slovo o pluku Igorově*, Praha 1977, s. 35. Pozn. překl.

⁴⁷ *Bible svatá (Podle posledního vydání kralického z roku 1613)*, Praha 2004, 1 Mojž. 1, 1 – 4. Pozn. překl.

oba chtěli vládnout,
získat moc nad zvířaty
a o moc nad nimi zápasí.⁴⁸

Bylo by naivní si myslet, že lidé dříve nerozlišovali příčiny a následky a celou řadu logických vztahů vyjadřovaných podřadnými konstrukcemi pouze na základě toho, že se neodrazily v psaných textech. Nerozlišování těchto kategorií by znemožnilo praktickou orientaci člověka ve světě kolem něho, v každodenním životě. Spíše lze předpokládat, že se tyto vztahy v textech neodrazily proto, že je psané texty pro svůj charakter ani odrážet neměly.

Sférou podřadných konstrukcí (přesněji logických vztahů, které označují) byla mluvená řeč. I když je pravděpodobné, že funkci podřadících spojek ve větách, jak je známe my, měly v tomto případě gesta a mimika, emfatická intonace. V další fázi kulturního vývoje, kdy se lidské činy, excesy přítomnosti začaly zdát hodny zápisu do kolektivní paměti a obsahem textů se stala historie, vznikla potřeba písemné fixace ústního vyprávění. Bylo nutné najít v psané řeči vyjadřování vztahů odpovídající gestům. Tak vznikly poměrně pozdní podřadné konstrukce – jako výsledek zachycení mnohokanálové mluvené řeči do podoby jednokanálové psané.

5.0. Vzájemné vztahy mezi mluvenou a psanou řečí se problematizují, jakmile přejdeme k oblasti umění. Zde bychom mohli vydělit dvě základní fáze: 1. převládání grafické slovesné kultury, v jejímž rámci je běžně mluvená řeč rekonstruována prostředky řeči psané (to se týká především umělecké literatury) a 2. převládání umění, která se vyvinula na bázi techniky a mají tak možnost zachytit mluvenou řeč jako takovou v celé její mnohokanálové skutečnosti (film). Vzniká tak možnost vytvoření kultury na zcela jiném základě. Ale tato problematika už přesahuje rámec této práce.

⁴⁸ *Drevnije rossijskije stichotvorenija, sobrannyje Kiršeju Danilovym*, Moskva – Leningrad 1958, s. 274.
(Volný překlad.)

Единорог – зверь – всем зверям отец.
Почему единорог всем зверям отец?
Потому единорог всем зверям отец –
А и ходит он под землю,
А не держут его горы каменны,
А и те-та реки быстрыя;
Когда выйдет он из сырой земли,
А и ищет он сопротивника,
А и того ли люта льва-зверя!
Сошлись оне со львом во чистом поле,
Начали оне, звери, драться:
Охота им царями быть,
Над всеми зверями взять большину,
И дерутся оне о своей большине.

Jurij Lotman – Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur (sémiotický aspekt)

Studium literatur za hranicemi národního materiálu bylo spojeno s mytologickou školou a indoevropskou jazykovědou. Impulzem bylo objevení překvapujících shod vypozerovaných na nejrozličnějších úrovních mezi texty, u nichž se ani nepředpokládalo, že by mohly mít něco společného. Všechny školy, které se poté střídaly jedna za druhou („škola přejímání“, kulturně-historická, marrovsko-stadiální a jiné), se cele věnovaly stále jednomu a témuž problému, totiž vysvětlení shody jmen, motivů, syžetů, obrazů v dílech kulturně i historicky vzdálených literatur, mytologií a lidových tradic. Tento problém zůstává i dnes v centru pozornosti vědců. Koncepce shrnující výsledky zkoumání za více než jedno a půl století se nejzřetelněji projevila v pracích V. M. Žirmunského a N. I. Konrada.

V těchto dílech nabyla otázka srovnávacího studia literatury jasné metodologické podoby: byl vymezen rozdíl mezi genetickou a typologickou podobností jak textů, tak i jejich jednotlivých prvků. Jako základ je brána idea stadiální jednoty, kterou vyzdvihoval už Tylor. V ní by se mohla realizovat Goethova myšlenka „celosvětové literatury“. Ve stadiální jednotě je spatřována základní podmínka umožňující jak typologické srovnání, které badatel provádí, tak i historicko-kulturní „vlivy“ a „přejímky“, které zkoumá. Když N. I. Konrad mluví o japonské rytířské kultuře nebo čínské renesanci, má tím na mysli, že celosvětově historická stadia kulturního vývoje vytvářejí i v nejvzdálenějších kulturních areálech typologicky shodné jevy. „Při konkrétní srovnávací analýze historicky shodných jevů z literatur různých národů se však vedle stadiálně typologických analogií literárního procesu setkáváme s neméně podstatným problémem vzájemného mezinárodního literárního působení. Jistě by bylo zcela nemožné tento poslední faktor úplně vyloučit. V dějinách lidské společnosti ve skutečnosti nenajdeme příklady izolovaného kulturního (a tedy i literárního) vývoje, který by se obešel bez přímého nebo nepřímého literárního ovlivňování jednotlivých oblastí.“⁴⁹

Předpokladem pro taková vzájemná působení je kombinace stadiální jednoty a „nerovnoměrnosti, rozporů a zpoždování“, které charakterizují, jak tvrdí Žirmunskij, „vývoj

⁴⁹ ŽIRMUNSKIJ, V. M., *O hrdinském eposu (slovanském a středoasijském)*, Praha 1984, s. 151.

„Однако при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в литературах разных народов вопрос о стадийно-типологических аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о международных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью выключить это последнее вполне очевидна. История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного (а следовательно, и литературного) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и взаимного влияния между отдельными участками.“

ŽIRMUNSKIJ, V. M., *Izbr. trudy: Sravn. lit.-vědnije: Zapad i Vostok*, Leningrad 1979, s. 20.

třídní společnosti“ za podmínky „nerovnoměrného sociálně historického vývoje“⁵⁰. Na základě známé Marxovy myšlenky, že „průmyslově vyvinutější země ukazuje méně vyvinuté zemi jen obraz její vlastní budoucnosti“⁵¹, na jedné straně a teze akademika A. N. Veselovského o „vstřícných směrech“ na straně druhé formuluje V. M. Žirmunskij svou tezi, že jakýkoli vnější vliv představuje pouze urychlující faktor imanentního literárního vývoje.

Myšlenky stručně vysvětlené výše nejenže znamenaly ve své době důležitý krok vpřed ve srovnávacím studiu kultur, ale i dnes jsou velice cenné. To však neznamená, že by bylo možné se v nynější fázi vědeckého vývoje omezit pouze na ně.

Zejména je třeba poznamenat, že mimo pozornost badatelů zůstal široký okruh faktorů, jejichž vzájemné působení není založeno na shodě nebo podobnosti (stadiální, syžeto-motivické, žánrové atp.), ale na rozdílnosti. Existují jen dvě příčiny, které vyvolávají zájem o nějakou věc nebo myšlenku a touhu získat ji nebo ji přijmout za svou: 1. potřebuji to, protože je mi to srozumitelné, blízké, zapadá to do mně známých představ a hodnot; 2. potřebuji to, protože je mi to nesrozumitelné, vzdálené, nezapadá to do mně známých představ a hodnot. První případ lze definovat jako „hledání svého“ a druhý jako „hledání cizího“. Srovnávací kulturní studia si v sobě dosud nesou stopy své indoevropské a mytologické „pravlasti“, což se odráží ve vyhledávání prvků shody. Samozřejmě je daleko efektivnější nacházet motivickou shodu v íránských a keltských pověstech, než si všimnout triviálního faktu rozdílu mezi nimi. Nicméně když děláme další krok ke konstrukci nejen stadiálně-paralelních, ale i imanentně autonomních dějin jednotlivých kultur, a dáváme si za úkol vytvoření dějin kultury lidstva, podněcuje nás takový výběr materiálu k ničím nepodloženému závěru, že právě tyto shody spojují různorodý materiál do jednoho celku.

Nelze samozřejmě říci, že by otázka vzájemného působení *různorodých* prvků nepřitahovala pozornost. Už V. B. Šklovskij a J. N. Tyňanov si povšimli, že se mění funkce textů v procesu jejich osvojování cizí kulturou a že tedy proces působení textu je spojen s jeho transformací⁵². Z toho vyplývalo, že dokonce uvnitř jedné kultury se text, aby se mohl stát aktivním účastníkem procesu literární posloupnosti, musí alespoň podmíněčně změnit ze známého, „svého“ v neznámý, „cizí“.

⁵⁰ Тамтёж.

„неравномерности, противоречия и отставания ... развитие классового общества ... неравномерностей единого социально-исторического процесса“

⁵¹ MARX, K., *Kapitál I*, Praha 1978, s. 16.

⁵² TYŇANOV, J. N., *Literární fakt*, Praha 1988

Poté co D. Ďurišín ukázal, že mezi vzájemným působením různých textů v rámci národní literatury a texty různých literatur není z hlediska mechanismu kontaktu žádný zásadní rozdíl⁵³, se stal význam těchto myšlenek z pohledu komparatistiky zcela zřejmým.

Velké množství konkrétních srovnávacích výzkumů je založeno právě na studiu transformací a strukturních posunů těch kterých textů a literárních jevů během jejich osvojování jinou kulturní tradicí. V tomto smyslu se tedy nejedná o nic nového. Z hlediska teoretického je však ještě stále co vyjasňovat.

Teze zformulovaná D. Ďurišínem, která je úzce spjata s pracemi o teorii textu obecně, má zcela zásadní význam⁵⁴. Budeme se dále snažit ukázat, že tato teze může být podstatně rozšířena, aby obsáhla všechny typy tvůrčího myšlení, od aktu individuálního vědomí až po vzájemné působení textů v globálním měřítku.

Ještě než přejdeme k danému problému, je třeba prozkoumat aspekt, z kterého bychom jej rádi podrobili zkoumání. Dosud byla v centru vědecké pozornosti otázka podmínek, za jakých vůbec *může dojít* k ovlivnění jednoho textu druhým. Nás bude zajímat něco jiného: proč a za jakých podmínek se v určitých kulturních situacích cizí text *stává nezbytným*. Tuto otázku lze postavit i jinak: kdy a za jakých podmínek je „cizí“ text nezbytný pro tvůrčí rozvinutí „vlastního“ nebo (což je totéž) kdy kontakt s jiným „já“ vytváří nezbytnou podmínku pro tvůrčí rozvinutí „mého“ vědomí.

V každém vědomí je obsažena schopnost logických operací, tj. transformace nějakých výchozích výpovědí ve shodě s určitými algoritmy, a prvky tvůrčího myšlení. Ty jsou spjaty se schopností transformovat výchozí výpovědi způsobem, který nelze jednoznačně předpovědět. Podstatnou roli tu mají analogové mechanismy. Je však třeba zdůraznit, že tyto analogie musí být takového druhu, který by vylučoval jejich jednoznačnou algoritmizaci. Zároveň nelze říci, že analogový mechanismus tu bude mít pravděpodobnostní charakter. Proti tomuto předpokladu stojí celá řada důvodů. Vezměme si jen principiální jednorázovost těchto intelektuálních operací a tedy jejich neslučitelnost se statistickým modelováním. Tím se stávají úvahy o pravděpodobnostním modelování bezpředmětnými. Snad by mohlo jít o „podmíněnou ekvivalentnost“ (význam tohoto pojmu vymežíme níže), která patří k danému aparátu analogie.

Jak je vidět, v každém vědomí jsou zahrnuty prvky jednoho i druhého myšlení. Nicméně lze předpokládat, že vědecké myšlení je charakterizováno převahou logických

⁵³ ĎURIŠÍN, D., *Teória literárnej komparatistiky*, Bratislava 1985.

⁵⁴ Pro jejich početnost není možné uvést ani krátký výčet prací o teorii textu. Ďurišínovi a jeho pojetí jsou nejbližší práce J. Mukařovského a M. Bakoše a dále práce slovenských badatelů kolem F. Mika.

struktur, umělecké převahou tvůrčích a běžné, každodenní se nachází někde uprostřed na této ose.

Zkoumání psychologických mechanismů tvůrčího vědomí je za hranicemi naší kompetence. Abychom dospěli k cíli, který jsme si vytyčili, plně postačí, omezíme-li se na nějaké obecné kybernetické modelování situace, která nás zajímá.

Tvůrčím vědomím budeme nazývat intelektuální zařízení, které je schopno produkovat *nová* sdělení. Za nová sdělení budeme pokládat ta, která nemohou být vytvořena jednoznačně z jiného sdělení pomocí jakéhokoli zadaného algoritmu. Jako výchozí sdělení přitom může vystupovat text v jakémkoli jazyce, i text v jazyce-objektu, tj. skutečnost, na kterou je pohlíženo jako na text.

Spolu se snahou o unifikaci kódů a maximální zjednodušení vzájemného porozumění mezi mluvčím a adresátem fungují v mechanismu kultury i přímo protikladné tendence. Není třeba dokazovat, že celý kulturní vývoj je spojen s tím, že se struktura osobnosti stává složitější, s individualizací jejích mechanismů, které slouží kódování informace. Tento proces, který bouřlivě probíhá v dobách největšího rozvoje a problematizace sociokulturního života, je nutné ještě vysvětlit.

Sociokomunikační spletitosti spjaté s individualizací vnitřních sémiotických struktur jednotlivých osobností jsou nepopiratelné. Prudké snížení komunikační schopnosti vytvářející situaci, v níž je vzájemné porozumění mezi jednotlivými osobnostmi ztíženo a dovedeno téměř k naprosté izolovanosti, znamená nepochybně něco nezdravého ve společnosti. Bezpočetné společenské i osobní tragédie, které plynou z takové situace, není třeba vyjmenovávat. To všechno je zcela zřejmé a odpovídající základním tezím klasické teorie informace, která považuje každou změnu výpovědi během sdělování za poruchu, za výsledek vniknutí šumu v kanálu, za důsledek ne teoretického modelu komunikace, ale jeho technicky nedokonalé realizace.

Nicméně představa, podle které tu máme co do činění s vedlejším a parazitárním efektem, odporuje celé kulturní historii, která dokazuje, že tendence k individualizaci kódů je stejně aktivní a neustále platná jako tendence k jejich generalizaci.

Navíc se v daném případě, jak je vidět, setkáváme s obecnější vývojovou tendencí. Při zkoumání biologické rozmnožovací funkce a evoluce jejích mechanismů v průběhu biologického vývoje si všimneme paralelismu s procesy zmíněnými výše. Na nejnižších stupních evolučního žebříčku se rozmnožování realizuje pomocí dělení – jde tedy o způsob zcela prostý a dostupný. Dále vzniká pohlavní rozlišení a k oplodnění je potřeba přítomnosti

*druhého*⁵⁵, což najednou ztěžuje fyziologickou funkci, která je bezpodmínečně nutná pro další pokračování života a měla by tedy vyžadovat maximální jednoduchost a zaručenost. Další fáze, ještě předkulturní a v zoologických společenstvích široce zastoupená, spočívá v zavedení principu výběru. Vhodným k zachování rodu už není jakýkoli jedinec opačného pohlaví, ale pouze nějaká ohraničená skupina nebo přísně vybraný jednotlivec. V důsledku stále se zvyšujícího počtu omezení ještě ve zvířecím světě vzniká složité sémiotické pojetí lásky, které se v průběhu kulturního vývoje podrobuje mimořádnému zprostředkování. Soupis mechanismů, kterými kultura funkci rozmnožování znesnadňuje a často až vytváří situaci její praktické nemožnosti (ideál platonické lásky, kodex rytířské lásky, mystický erotismus řady středověkých sekt atd.), by vydal na mnoho svazků. Stejně jako tomu bylo v případě s komunikací, i tady se setkáváme s procesem postupného ztěžování, odporujícího základní funkci. Z nějaké příčiny je třeba dělat to, co je nutné dělat, ne tím nejjednodušším, ale tím nejsložitějším způsobem.

Vrátíme-li se ke komunikačním procesům, musíme si všimnout ještě jednoho aspektu. Jednoznačnost vzájemného porozumění ztěžuje nejen komplikovanost kódovacích systémů. V průběhu kulturního vývoje se sémiotická struktura předávaného sdělení stává stále složitější a to také vede ke ztížení jednoznačného dešifrování. Když sestavíme řetězec postupně narůstající složitosti textové struktury (sdělení pouliční signalizací – text v přirozeném jazyce – veliké dílo básnického talentu), je jasné, že první případ může být příjemcem pochopen pouze jednoznačně, druhý je zaměřen na jednoznačné („správné“) pochopení, ale připouští i možnost dvojsmyslnosti, a třetí možnost jednoznačnosti v podstatě vylučuje. Znovu narážíme na komunikační paradox. Text, který představuje největší kulturní hodnotu a jehož předávání by tak mělo být vysoce garantované, je vlastně k předávání uzpůsoben nejméně.

Jde opravdu ve všech uvedených případech o „technickou nedokonalost“ systému? Nezískává systém nějaké výhody tím, že cenné texty jsou obtížně srozumitelné nebo že na pohlavní funkci bylo naloženo tolik kulturních omezení?

Zdá se, že uspokojivou odpověď na tyto otázky dostaneme, když si uvědomíme, že přenos sdělení není jedinou funkcí ani komunikačního ani celkově kulturního mechanismu. Spolu s ním vytvářejí *nová* sdělení, mají tedy tutéž roli jako tvůrčí vědomí myslícího jedince.

Představme si, že text T1 nepodléhá pouhému přenosu od A1 k A2 spojovacím kanálem, ale musí být navíc přeložen z jazyka L1 do jazyka L2. Pokud si tyto dva jazyky jednoznačně odpovídají, pak není možné text T2, který překladem vznikl, považovat za nový

⁵⁵ Jedná se pouze o velmi přibližný obraz. Ve skutečnosti kategorii „druhý, opačného pohlaví“ předchází prostě potřeba „druhého“, tj. k rozmnožení je nutné předběžné spojení s druhým jedincem, třebaže pohlavní rozdíly mezi nimi zatím neexistují.

text. Budeme jej moci cele charakterizovat jako transformaci výchozího textu podle zadaných pravidel a T1 a T2 tak budou hodnoceny jako dva zápisy téhož textu.

Představme si však, že dochází k překladu z jazyka L1 do jazyka L', mezi nimiž je vztah nepřeložitelnosti. Prvkům jednoho ve struktuře druhého nic jednoznačně neodpovídá. Ale mezi strukturami těchto dvou jazyků vznikají jako kulturní konvence (historicky živelná nebo výsledek speciálního úsilí) vztahy podmíněné ekvivalentnosti. Podobné příklady představují v reálném kulturním procesu zákonitý a regulérní jev. Všechny případy mezižánrových kontaktů (např. všem dobře známá zfilmování vyprávěných textů) jsou dílčí realizací této zákonitosti.

Právě na tento případ se podíváme podrobněji, protože tady je nepřeložitelnost zcela zřejmá a vytrvalé pokusy o překlady tohoto typu si vybaví každý. Při porovnání jazyka filmového vyprávění s narativními slovesnými strukturami pozorujeme podstatný rozdíl v takových stěžejních principech uspořádání, jako je podmíněnost/ikoničnost, diskrétnost/kontinuálnost, lineárnost/rozprostraněnost, které zcela vylučují možnost jednoznačného překladu. Jestliže v případě jazyků, které se jednoznačně shodují, může jednomu textu odpovídat pouze jeden jediný text v jiném jazyce, zde se setkáváme s určitou oblastí interpretací, v níž je obsaženo mnoho různých textů, z nichž každý je stejnou měrou odpovídajícím překladem výchozího textu. Přitom je jasné, že při zpětném překladu *v žádném případě* nezískáme původní text. Můžeme tedy mluvit o vzniku *nových* textů. Mechanismus neadekvátního, podmíněně-ekvivalentního překladu tedy slouží k vytváření nových textů, tj. představuje *mechanismus tvůrčího myšlení*.

Neadekvátnost jazyka, kterým A1 kóduje sdělení, a toho, jehož pomocí provádí A2 dekodování, což je nezbytná podmínka jakékoli reálné komunikace, lze zkoumat z pohledu dvou ideálních modelů. Cílem prvního bude cirkulace už existujících textů v daném společenství. Z tohoto pohledu bude ideální totožnost kódů K1 a K2 a všechny odlišnosti budou považovány za rušivý šum. Cílem druhého je vytváření nových sdělení v procesu komunikace. Z tohoto hlediska bude tedy rozdílnost kódů užitečným a funkčním mechanismem. Nicméně tento mechanismus se svou povahou zakládá na strukturních paradoxech.

Hlavní z nich je tento: minimálním zařízením, které je schopno generovat nové sdělení, je nějaký komunikační řetězec sestávající z A1 a A2. Aby se mohl akt generování uskutečnit, je nutné, aby každý z nich byl samostatnou bytostí, tj. uzavřeným, strukturně organizovaným sémiotickým světem s individualizovanou hierarchií kódů a strukturou paměti. Na druhou stranu, aby byla komunikace mezi A1 a A2 vůbec možná, musí tyto různé

kódy představovat jednotnou sémiotickou bytost. Tendence k rostoucí autonomii jednotlivých prvků, k přeměně v soběstačné jednotky, a právě taková tendence k rostoucí integraci a přeměně v části určitého celku se vzájemně vylučují a zároveň rozumí samo sebou, čímž vzniká strukturní paradox.

Výsledkem takto vytvořeného systému je vznik unikátní struktury, v níž každá část představuje zároveň celek a každý celek funguje i jako část. Tato struktura je ze dvou stran neustále otevřená dalšímu a dalšímu problematizování. Své vnitřní prvky dělá složitějšími tím, že je mění v samostatné strukturní uzly a dále v samostatné organismy. Zvenčí neustále vstupuje do kontaktu s organismy sobě rovnými, čímž spolu s nimi vytváří celek na vyšší úrovni a sama se tak mění v jeho část.

S takovou strukturou se setkáváme ve dvou variantách. Jednak jde o reálná lidská společenství, v nichž každá jednotka tíhne k proměně v soběstačný a neopakovatelný subjektivní svět a zároveň je zapojena v hierarchii vytváření vyšších úrovní. Na každé úrovni se podílí na vzniku skupinové sociosémiotické bytosti, která zase vstupuje do složitějších jednotek jako jejich část. Procesy individualizace a generalizace, proměny jednotlivých lidí v stále složitější celky a v stále drobnější části se dějí paralelně.

Stejným způsobem se formuje každý umělecký text (v poněkud méně výrazné podobě platí tato zákonitost i pro jakýkoli neumělecký text). Každá jeho část má v procesu umění tendenci stávat se složitější a vytvářet tak určitý uzavřený celek i integrovat se spolu s druhými strukturami na stejné úrovni a tím vstupovat jako část do složitějších ucelených útvarů.

Tento proces se uskutečňuje na dvou rovinách. Na rovině textu jej lze názorně ukázat na případu cyklizace. Novely srůstají v romány, v sérii typu Balzakovy *Lidské komedie* nebo *Rougon-Macquartů* E. Zoly (existují série nejrůznějších typů, například vytvořené při vydávání, což čtenářům nebrání je chápat jako skutečné celky). Z tohoto pohledu je vznik pojmů typu „próza žurnálu *Otčestvėnnyje zapiski* 60. let 19. století“ nebo „próza časopisu *Novyj mir*“ nepochybně historicko-literární textovou realitou (třebaže tomu tak nemusí být pro autora, pro kterého může mít fakt publikace v tom kterém časopise náhodný charakter). Ještě zřejmější je tento proces v poezii, kde jsou jevy jako cyklus, sbírka (s takovými typickými rysy jednotného textu, jako je například kompozice), přeměna celého díla toho kterého básníka, skupiny básníků či básníků celé jedné epochy v jediný text velice dobře známé.

Zároveň probíhá i opačný proces. Čím je román rozsáhlejší, tím jsou jednotlivé kapitoly strukturně uzavřenější, čím globálnější je cyklizace v poezii, tím závažnější jsou

jednotlivé verše, slova, fonémy. Jako skvělý příklad může posloužit výtvarné umění 20. století se svou krajní globalizací textu (textový „kontrapunkt“ doby) a stejně krajní automatizací významových jednotek textu, jejich absolutizací a soběstačností.

Tentýž proces nicméně probíhá i na úrovni kódů. Každý text je několikrát zakódován (dvojitý kódování je minimum). Konflikt významotvorby tak vzniká nikoli mezi jednotlivými textovými útvary, ale mezi jazyky, které se v textu realizují. Vlny synkretismu různých umění (od synkretických činností v archaických společenstvích až po současný zvukový film, „znázorňující“ poezii atp. na jedné straně a na straně druhé krajní izolovanosti a spokojenosti jednotlivých druhů umění se sebou samým, vytváření natolik do svých vlastních zákonů uzavřených žánrů jako western nebo detektivka) poukazují na dvojitý zaměření tohoto procesu.

Strukturní paralelismus textových a subjektivých sémiotických charakteristik nám dovoluje vymezit text na jakékoli úrovni jako sémiotický subjekt a subjekt na jakékoli sociokulturní úrovni zkoumat jako text.

Významotvorba neprobíhá ve statickém systému. Aby byl tento akt vůbec možný, je třeba vnést do komunikační soustavy A1, A2 nějaké sdělení. A stejně tak musí být bistrukturní text, aby začal generovat nové významy, zapojen do komunikační situace, v níž by vznikl proces vnitřního překladu, sémiotické výměny mezi jeho podstrukturami. Z toho vyplývá, že akt tvůrčího vědomí je vždy aktem komunikace, tj. výměny. Tvůrčí akt lze tedy definovat jako takový akt výměny informací, během něž se výchozí sdělení transformuje ve sdělení nové. V podmínkách zcela izolovaného, monostrukturního (bez zálohované vnitřní výměny) a statického systému není schopen se realizovat.

Odtud tedy plyne řada závěrů podstatných pro srovnávací studium kultur a kulturních kontaktů.

Imanentní vývoj kultury nemůže existovat bez neustálého přílivu textů zvnějšku. Ono „zvnějšku“ má přitom samo o sobě složitou organizaci. Jde jak o „vnějšek“ z hlediska daného žánru nebo určité tradice uvnitř dané kultury, tak i o „vnějšek“ kruhu opsaného určitou metajazykovou linkou, která dělí všechna sdělení uvnitř dané kultury na kulturně existující („vysoké“, „hodnotné“, „kulturní“, „původní“ atd.) a kulturně neexistující, apokryfní („nízké“, „bezcné“, „cizorodé“ atd.). A konečně jsou to také cizí texty z jiné národní, kulturní, areálové tradice. Vývoj kultury, stejně jako akt tvůrčího uvědomění, je akt výměny a má neustále na paměti „druhého“, partnera v realizaci komunikace.

To v životě vyvolává dva protichůdné procesy. Na jedné straně kultura, protože potřebuje partnera, neustále vytváří *vlastními silami* toho „cizího“, nositele jiného vědomí, jinak kódujícího svět a texty. Kultura tento obraz, který vytváří uvnitř sebe (hlavně

jako kontrast k jejím vlastním dominujícím kódům), převádí navenek a projektuje je na kulturní světy nacházející se mimo ni. Jako typický příklad mohou posloužit etnografické popisy „exotických“ kultur (sem patří v určité historické momenty i kultura ruská) z pohledu Evropanů nebo Tacitův popis způsobu života Germánů. Na druhou stranu uvedení vnějších kulturních struktur do vnitřního světa dané kultury znamená vytvoření společného jazyka a to zase vyžaduje jejich interiorizaci. Kultura musí zvnitřnit obraz cizí kultury do svého světa, aby s ní mohla být ve styku. Tento proces je nutně dialekticky rozporný. Vnitřní obraz vnější kultury disponuje jazykem kontaktu s kulturním světem, do něž byl inkorporován. Komunikační snadnost je však spojena se ztrátou určitých (a často těch nejcennějších jako stimulatory) vlastností napodobovaného vnějšího objektu. Uveďme příklad. Básnický zjev Puškina byl literaturou i čtenáři počátku 20. let 19. století přijat jako něco nebyvalého a novátorského. Jeho osvojení vyžadovalo vytvoření „obrazu Puškina“ v povědomí čtenářů. A tento obraz se stal později samostatným faktem literatury. Tím, že stojí mezi Puškinem jako reálným a dynamickým literárním jevem a čtenářským povědomím, hraje dvojí roli: vykládal a „překládal“ svět Puškina, tj. napomáhal porozumění, ale také jej zjednodušoval tím, že z něj odstraňoval všechno nové, dynamické, všechno, co se do něj nevměstnalo, tj. vyvolával neporozumění. Tento Puškinův „dvojník“ nebyl statický. Básníkovo skutečné dílo a jeho osobní život jej neustále transformovaly, přestože se tomu bránil. Ale i on měl vliv na život a dílo skutečného Puškina tím, že ho často nutil jednat „jako Puškin“. Po básníkově smrti projevil tento obraz znamenitou kulturní aktivitu a schopnost vzrůstat.

Dvojaká role interiorizovaného obrazu, od kterého se vyžaduje, aby byl přeložitelný do vnitřního jazyka kultury (tj. nebyl „cizí“) a byl „cizí“ (tj. nebyl přeložitelný do vnitřního jazyka kultury), způsobuje velice složité spory, někdy dokonce poznamenané tragičností. Tak dal vzniknout problém kontroverze Rusko – Západ typu ruského západníka. Tato postava plnila ve vnitřním kulturním sporu roli „představitele“ Západu. Lidé ji posuzovali na základě svého chápání Západu a Západ posuzovali skrze západníky. Ale ruský západník se velice málo podobal skutečnému západnímu člověku své doby a Západ znal zpravidla velice špatně. Jeho obraz si vytvářel jako kontrast k ruské realitě. Jednalo se o ideální, nikoli o skutečný Západ. Ne náhodou mezi slavjanofily a jiné tradicionalisty a přívržence národní svébytnosti patřili často lidé, kteří studovali na německých univerzitách, námořníci-anglomani, jako Šiškov, Šichmatov-Širinskij, diplomati, kteří prožili celý svůj život v zahraničí, jako Ťutčev nebo Konstantin Leont'jev, zatímco někteří přívrženci západního osvícenství v Evropě nikdy nebyli, jako např. Puškin, nebo se tam i dostali, ale byli jí naprosto cizí, např. Bělinskij. Sřetenutí ruského západníka se skutečným Západem bylo většinou provázáno stejným

tragickým rozčarováním jako střetnutí jejich protivníků s ruskou realitou. Navíc ruské kulturní prožívání neskutečného kulturního kontextu by nebylo možné bez podobných jevů ve vlastní vnitřní struktuře.

Velkou důležitost má při kulturním kontaktu pojmenování partnera, které znamená jeho začlenění do „mého“ kulturního světa, zakódování „mým“ kódem a vymezení jeho místa v mém obrazu světa. Analogicky lze zkoumat identifikaci určitých žánrů cizí literatury a obvyklými představami o žánrech, dešifrování cizího kulturního způsobu života systémem obvyklých kódů nebo podmíněné ztotožnění různých literárních forem (například ustanovení relativní adekvátnosti francouzského a ruského alexandrinu při vzájemných překladech básnických textů).

Stejně tak je však možné i přejmenování sebe podle označení, které mi dává vnější komunikační partner. Tento jev je příznačný pro polemiku: přezdívku danou protivníkem si přisvojíme a začleníme do „svého“ jazyka, čímž pro nás získává pozitivní hodnocení a ztrácí původní negativní. Každá polemika vyžaduje společný jazyk protivníků – v tomto případě se jím stává jazyk protivníka, který byl však podroben kulturní anexi, což má za následek sémiotické odzbrojení druhé strany. Například označení Bělinského školy „naturální škola“, které její příslušníci sami pro sebe používali, vymyslela Bulgarinova *Severnaja pčela* a zpočátku bylo chápáno jako hanlivé⁵⁶. V průběhu polemiky si protivníci vzájemně měnili zbraně a původní hanlivá přezdívka se stala heslem (srov. „Jsme Skytové. Jsme asiatský rod...“⁵⁷ A. Bloka). Tento jev je velice dobře známý v dějinách etnonym.

Jak dějiny kulturního sebevymezení, nominace a určování hranic subjektu komunikace, tak i proces konstruování jeho kontrahenta, toho „druhého“, jsou jedním ze základních problémů sémiotiky kultury. Je však nezbytné zdůraznit to nejdůležitější: dynamismus vědomí na jakýchkoli jeho kulturních úrovních vyžaduje přítomnost druhého vědomí, které sebezpopřením přestává být „druhým“, a stejnou měrou přestává být kulturní subjekt vytvářející nové texty během střetávání s „druhým“ sám sebou. Oddělit vzájemné působení a imanentní vývoj subjektů nebo kultur lze jen čistě teoreticky. Ve skutečnosti se jedná o dialekticky provázané strany jednoho procesu, které mohou mezi sebou volně přecházet.

Představa, že si osvojujeme ten který text z vnějšího kontextu proto, že se z hlediska imanentního vývoje dané literatury objevil v pravý čas, je velice rozšířená. Příčiny jsou dvojího rázu. Na jedné straně je historický proces zkoumaný z pohledu providencialismu nebo finalismu chápán jako proces směřující k určitému bodu, který badatel zná. Předpoklad,

⁵⁶ MORDOVČENKO, N. I., *V. Bělinskij i russkaja literatūra jeho vremeni*, Moskva – Leningrad 1950, s. 225.

⁵⁷ BLOK, A. A., *Hudba snů a světa*, Praha 1973, s. 82. Pozn. překl.

že by mohl obsahovat nějaké zásadní možnosti jiného typu, se nepřipouští. Z tohoto hlediska se můžeme domnívat, že ruská literatura měla už při svém vzniku jedinou možnost – dostat se k 19. století, k Tolstému a Dostojevskému. V tom případě můžeme říci, že Byron nebo Schiller, Rousseau nebo Voltaire byli historicky předurčení k tomu, aby v tomto procesu sehráli roli katalyzátoru. Málokdo by se pro takové tvrzení rozhodl, přesto však mnozí uvažují tak, jako by z něčeho podobného vycházeli. Na druhé straně stojí mnohem přirozenější předpoklad, že badatel pohlíží na to, co se skutečně stalo, jako na jediné možné. Zákonitost je tedy vyvozena z faktu (je třeba připomenout, že historik kultury téměř vždy operuje s unikátními fakty, která se vzpírají pravděpodobnostně statistickému zpracování nebo jsou tak málo početná, že výsledky takového zpracování by byly velmi nespolehlivé). Badatel si tedy vezme nějaký fakt kulturního kontaktu (například vliv Byronova díla na ruský romantismus) a z tohoto úhlu pohledu zkoumá předchozí historický materiál, který se přitom samozřejmě sestavuje takovým způsobem, že se Byronův vliv jeví jeho nutným článkem, k němuž všechno směřuje. Působení vědeckého metajazyka na materiál je bráno jako odhalení imanentní zákonitosti kulturního procesu.

Přitom bývá opomíjen jeden obecný názor: jestliže je smyslem každého kulturního kontaktu zaplnit prázdné místo a zrychlit tak kulturní vývoj určeným směrem, musí v průběhu historického vývoje postupně vzrůstat nadbytečnost kulturní struktury (což také mlčky předpokládá koncepcí „mladých“ kultur plných vnitřních možností a kultur „starých“ a vyčerpaných, tedy koncepcí, která má jen básnickou, nikoli však vědeckou hodnotu). A každý fakt kulturního kontaktu musí tuto nadbytečnost ještě zvyšovat, v důsledku čehož musí předvídatelnost kulturního procesu v průběhu historického vývoje neustále narůstat. To odporuje jak reálným faktům, tak i obecnému pojetí hodnoty kultury jako informačního mechanismu.

Ve skutečnosti lze pozorovat proces přímo opačný. Každý nový krok v kulturním vývoji zvyšuje informační hodnotu kultury a tedy zvyšuje, a nikoli snižuje, soubor možností, které zůstávají během její realizace neuskutečněny. V tomto procesu vypadá role výměny kulturních hodnot zhruba takto: do systému s velkou vnitřní neurčitostí je zvnějšku zaveden text, který je sám, právě proto, že je to text a ne nějaký nahý „smysl“ (ve významu Žolkovského a Ščeglova), vnitřně neurčitý. Nepředstavuje společenskou realizaci nějakého jazyka, ale polyglotický výtvar podléhající řadě interpretací z hlediska různých jazyků, vnitřně rozporuplný, schopný se v novém kontextu projevat zcela novými významy.

Tento vpád prudce zvyšuje vnitřní neurčitost celého systému a dodává nerovnoměrnou nepředvídanost jeho další fázi. Nicméně protože je kultura systém, který se sám organizuje,

neustále samu sebe na metastrukturní úrovni popisuje (perem kritiků, teoretiků, „zákonodárců“ vkusu i zákonodárců vůbec) jako něco jednoznačně předvídatelného a přísně organizovaného. Tyto metapopisy se na jedné straně vštěpují do živého historického procesu, podobně jako se mluvnice vštěpují do historie jazyka, a tím působí na jeho vývoj v opačném směru. Na straně druhé se stávají majetkem historiků kultury, kteří mají tendenci ztotožňovat tento metapopis, jehož kulturní funkce spočívá v přehnané uspořádanosti něčeho, co je svou podstatou velice neurčité, s reálným kulturním materiálem. Kritik píše o tom, kudy *by se* literární proces *měl* ubírat. Boileau stanovuje normy právě proto, že se vývoj ubírá jinudy a normy jsou tak narušovány (jinak by takové spisy pozbývaly smyslu), ale historik předpokládá, že před ním leží popis skutečného vývoje, nebo přinejmenším jeho převládajícího charakteru. Ani jeden historik zabývající se dějinami právnictví si nebude myslet na základě faktu opakovaných zákazů braní úplatků ruskou vládou v 17. století, že úplatky zmizely, ale naopak bude předpokládat, že ve skutečném životě byly velice rozšířené. Literární historik si však myslí, že je plně oprávněn předpokládat, že spisovatelé plnili teoretické předpisy důsledněji než úředníci předpisy trestního zákoníku. Metapopis kultury, který udělala ona sama, pro ni nepředstavuje kostru, základní osnovu, ale jeden ze strukturních pólů. Pro historika to tedy není definitivní řešení, ale materiál ke zkoumání, jeden z mechanismů kultury, který je v neustálém zápasu s ostatními jejími mechanismy.

Jurij Lotman – Text a funkce⁵⁸

0.1. Cílem této práce je prozkoumání dvou základních kulturologických pojmů *text* a *funkce* v jejich vzájemném vztahu. Pojem textu zde definujeme podle stati A. M. Pjatigorského⁵⁹. Zvláště je třeba zdůraznit některé vlastnosti textu, jako je vyjádřenost v určitém znakovém systému („fixace“) a schopnost vystupovat v určitém ohledu (v systému signálů přijímaných kolektivem) „jako základní pojem“⁶⁰. Funkce textu bývá definována jako jeho role ve společnosti, jako schopnost sloužit určitým potřebám kolektivu, který text vytvořil. Lze tedy říci, že pojem funkce představuje vzájemné vztahy systému, jeho realizace a mluvčího a adresáta textu.

0.2. Vezmeme-li kategorie *text*, *funkce textu* a *kultura*, je možné k nim přistoupit minimálně dvěma způsoby. U prvního je kultura zkoumána jako souhrn textů. Funkce tedy bude ve vztahu k textům představovat svým způsobem *metatext*. U druhého přístupu se bude na kulturu pohlížet jako na souhrn funkcí a text bude pojímán jako historicky odvozený od funkce či funkcí. V tomto případě lze text i funkci studovat jako objekty v jedné rovině, zatímco první přístup bezpodmínečně vyžaduje roviny dvě.

0.3. Než však přejdeme k samotnému rozboru, je třeba zdůraznit, že jde v zásadě o zcela rozdílné předměty zkoumání. Kultura je syntetický pojem, jehož definice, byť jen pracovní, je velice obtížná. Text může být cele definován. Jestli ne logicky, tedy alespoň pracovní, s uvedením konkrétního předmětu s vlastními *vnitřními* příznaky, které je možné vyvodit pouze z něho samotného. Tady nám funkce představuje čistý konstrukt, hledisko, z kterého lze daný text vyložit, nebo souvislost, v níž se dá na určité příznaky textu pohlížet jako na příznaky funkce.

1.0. Pojem *textu* se ve významu, jaký mu přiřkládá studium kultury, liší od pojmu textu v lingvistice. Výchozím bodem kulturologického pojmu textu je moment, kdy sám fakt lingvistické vyjádřenosti přestává postačovat k tomu, aby se výpověď změnila v text. V důsledku toho je celá masa jazykových sdělení, která ve společnosti kolují, chápána jako ne-texty, na jejichž pozadí se vyděluje skupina textů, které se projevují nějakými dodatečnými příznaky, podstatnými pro daný kulturní systém. Tak se v okamžiku vzniku písemné kultury začíná sdělení vyjádřené fonologickými jednotkami chápat jako nevyjádřené. V protikladu k němu pak stojí určitá skupina zpráv graficky zafixovaných a jedině ty jsou z hlediska dané

⁵⁸ Psáno společně s A. M. Pjatigorským.

⁵⁹ PJATIGORSKIJ, A. M., *Někotoryje obščije zamečanija odnositel'no teksta kak raznovidnosti signala*. In *Strukturno-tipologičeskije issledovanija*, Moskva 1962

⁶⁰ Tamtéž, s. 145.

kultury uznávány jako existující. Ne každé sdělení je hodno zapsání. A zároveň všechno, co zapsáno je, získává specifickou kulturní závažnost, mění se v *text* (srov. ztotožnění grafické zafixovanosti v termínu „psaní“ a v formulích typu „neboť jest psáno“, které jsou příznačné pro ruské středověké písemnictví). Protikladu „ústní – písemný“ v některých kulturách může v kulturách jiných odpovídat protiklad „nepublikovaný tiskem – publikovaný tiskem“ atp. Vyjádřenost se může projevat také vyžadováním určitého materiálu pro zafixování. Za „text“ je považováno sdělení *vyryté* do kamene nebo kovu, na rozdíl od toho, které je *zapsané* na lehkém zničitelném materiálu, – zde jde o protiklad „trvalý/věčný – krátkodobý“. Nebo sdělení zapsané na pergamen či hedvábí na rozdíl od toho, které je zapsané na papír, na základě protikladu „cenný – bezcenný“. Nebo sdělení tištěné v knize na rozdíl od tištěného v novinách, napsané do památníků na rozdíl od napsaného v dopise – protiklad „určeno k uchování – určeno ke zničení“. (Je příznačné, že tento poslední protiklad platí pouze pro ty systémy, kde dopisy a noviny nejsou určeny k uchovávání, v systémech s opačnou tendencí nefunguje.)

Nesmíme si však myslet, že specifická „vyjádřenost“ kulturního textu, která je odlišná od vyjádřenosti obecně jazykové, se vztahuje jen na nejrůznější podoby kultury písemné. V kultuře předliterární byla příznakem textu dodatečná nadjazyková organizovanost na úrovni výrazové. Tak je v ústních kulturách *textům* – právnickém, etickém, náboženském, naučného charakteru (z oblasti zemědělství, astronomie atd.) – nutně přisouzena vyšší organizace v podobě přísloví, aforismu s určitými strukturálními příznaky. Moudrost mimo text není možná a textem se rozumí určitá organizace. Proto se v tomto stadiu kultury liší pravda od nepravdy nadjazykovou organizací výpovědi. Je příznačné, že tento požadavek při přechodu k písemné a poté typografické fázi kultury odpadá (srov. vnímání Bible v evropské kulturní tradici jako prózy) a je zaměněn jinými. Výzkum textů předliterárního období nabývá nového smyslu při rozboru pojmu textu v dnešní kultuře, kde se, v souvislosti s rozvojem rádia a jiných médií zprostředkovávajících ústní projev, nutnost grafického vyjádření textu znovu ztrácí.

1.1. Při klasifikaci kultur podle příznaku, který odděluje text od ne-textu, je třeba mít neustále na zřeteli možnou reverzibilitu těchto pojmů vzhledem ke každé konkrétní hranici. Například u protikladu „písemný – ústní“ si lze představit jak kulturu, v níž budou jako texty vystupovat pouze sdělení psaná, tak kulturu, kde se psanost bude používat z praktických důvodů, ale *texty* (sakrační, básnické, eticko-normativní a jiné) budou předávány v podobě stabilních ústních norem. Je možné říci: „To je skutečný básník, jeho díla vycházejí tiskem.“

A úplně stejně lze také říci: „To je skutečný básník, jeho díla nevycházejí tiskem.“ Srov. u Puškina:

Nepřítel otroctví, Radiščev, takhle psal
a Barkov právě tak cenzuře utíkal,
i Puškin nesvěřil některé verše tisku.⁶¹

Jen piš, hlupáku, piš, ať víš,
jak namáhavá túra je
cenzurou prolézt – a že spíš
prolezeš bránou do ráje.⁶²

Vydávání tiskem zůstává měřítkem jak v případě, kdy se říká: „Jestliže by to bylo opravdu dobré (pravdivé, svaté, umělecké), vyšlo by to tiskem“, tak i v případě opačného přesvědčení.

1.2. Text vzhledem k ne-textu nabývá dodatečného významu. Pokud bychom vedle sebe postavili dva projevy po stránce jazykové zcela identické, z nichž jeden by v systému dané kultury odpovídal představě textu a druhý ne, zjistili bychom snadno podstatu textové sémantiky. Ať už je to písemná dohoda zpečetěná přísahou, či obyčejný slib, ať už je pronese člověk, jehož projev je pro jeho postavení ve společnosti vnímán jako text, či obyčejný člen kolektivu atp., jedno a totéž sdělení je hodnoceno rozdílně podle své autority. Ve sféře, v níž daný projev funguje jako text (z hlediska vědeckého, náboženského nebo právního báseň není textem, ale je jím ve sféře umění), je chápán jako pravdivý. Obyčejné jazykové sdělení, které vyhovuje všem lexikálně-gramatickým pravidlům, je „správné“ po stránce jazykové a po stránce významové neodporuje tomu, co je a není možné, přece jen může být lež. V případě textu je to vyloučeno. Spojení lživý text si protirečí stejně jako lživá přísaha, lživá modlitba, lživý zákon. Znamenalo by to rozvrácení textu.

1.3. Protože se textům přisuzuje pravdivost, existence textů znamená existenci „úhlu pohledu textů“, tedy určité pozice, z níž je pravda jistá a lež nemožná. Popis textů dané kultury nás seznámí s hierarchií těchto pozic. Jsou kultury s jedním úhlem pohledu, který je

⁶¹ PUŠKIN, A. S., *Lyrika I.*, Praha 1956, s. 309.

Радищев, рабства враг, цензуры избежал,
И Пушкина стихи в печати не бывали...

PUŠKIN, A. S., *Poln. sobr. soč. v 16 t.*, Moskva 1947, t. 2, kn. 1, s. 269.

⁶² PUŠKIN, A. S., *Souboj o budoucnost*, Praha 1988, s. 64.

Когда б писать ты начал с дуру,
Тогда б наверно ты пролез
Сквозь нашу тесную цензуру,
Как видишь в царствие небес.

Tamtéž, s. 152.

společný všem textům, jiné s hierarchickým uspořádáním těchto úhlů pohledu a ještě jiné s uspořádáním do složitějšího paradigmatu. Tomu pak odpovídají hodnotové vztahy mezi jednotlivými typy textů.

2.0. Vydělení určitého množství textů z masy veškerých jazykových sdělení lze považovat za příznak projevení kultury jako specifické sebeorganizace kolektivu. Předtextové stadium je stadium předkulturní. Stav, v němž se všechny texty vracejí k pouhému svému jazykovému významu, znamená konec kultury.

2.1. Z hlediska kulturologie existují pouze taková sdělení, která jsou zároveň texty. Všechna ostatní jako by neexistovala a badatelé jim nevěnují pozornost. Lze tedy říci, že kultura je souhrn textů nebo jeden složitě vystavěný *text*. Pokud badatel přikládá ke zkoumanému materiálu strukturní kód své vlastní kultury (děje se tak při studiu starých kultur nebo kultury jiné společenské vrstvy či jiného národa), může dojít k přesunutí ne-textů do kategorie textů a naopak (podle rozdělení v systému použitého k výzkumu).

2.2. Záměrný rozchod s určitým druhem kultury nebo neznalost jejího kódu se mohou též projevit jako odmítnutí systému textových významů, které jsou jí vlastní. Je jim přiznán pouze význam obecně jazykového sdělení nebo „nesdělení“, pokud na dané úrovni žádné sdělení není. Tak například heretik ze 16. století Feodosij Kosoj odmítá v kříži vidět symbol, který má textový (sakrální) význam, a přisuzuje mu jen význam prvotního sdělení o způsobu popravu.

Podle Kosého se pravoslavní křesťané klaní dřevu místo bohu, uctívají kříž a nezajímají se, co je bohu milé. A nechápou, nebo nechtějí pochopit, na co mohou přijít i sami (nahrazení „domluveného“ významu převzatého z kulturního kódu „přirozeným“, jazykovým, sdělením „na co mohou přijít i sami“ je velice příznačné – J. L., A. P.): Jestliže někdo zabije někomu syna kyjem, může otec zabitého ten kyj milovat? A jestliže někdo ten kyj miluje a líbá, nezíská si tím nenávist otce zabitého? Tak i bůh nenávidí kříž jako nástroj popravu svého syna.⁶³

Naproti tomu znalost systému kulturního kódu vede k tomu, že jazykový význam textu ustupuje do pozadí nebo jej příslušníci dané kultury vůbec nevnímají, protože je plně zastíněn významem sekundárním. Od textů tohoto typu se nevyžaduje srozumitelnost a některé z nich mohou být dokonce pro běžnou potřebu dané kultury úspěšně zaměněny dohodnutými signály. Například v Čechovových *Mužicích* je „nesrozumitelná“ církevní slovanština

⁶³ *Istiny pokazanije k voprošavšim o novom učeniji. Pribavlenije k žurn. „Pravoslavnyj sobesednik“*, Kazaň 1863, s. 509. (Volný překlad.) „Глаголет Косой, яко именующияся православнии поклоняются древу вместо бога, почитают крест, неищуше яко любезно богу. И толико не разумеют, и толико не хотяще разумети, елико и от себя познати есть: аще бо кто кому сына палицею убьет на смерть, егда убо может человек палицу ону любити, еуже сын его убиен бысть? и аще кто эту палицу любит и целует, не возненавидит ли отец убитого и любящего палицу ону, еже убиен сын его? Тако и бог ненавидит креста яко убиша сына его на нем.“

vnímána jako signál přechodu od všedního sdělení (ne-textu) k sakrálnímu (textu). Nulová hodnota obecně jazykového sdělení umožňuje vysoký stupeň jeho sémiotičnosti jako textu.

„A utec do Egypta... a buď tam, pokud Ti neřeknu...“ Při slově „pokud“ Olga se nezdržela a dala se do pláče.⁶⁴

Zvýšení sémiotičnosti textu jako celku je proto často spojeno se snížením jeho věcné obsahovosti v rovině obecně jazykového sdělení. S tím souvisí proces sakralizace charakteristický pro nesrozumitelné texty. Výpovědím, které kolují v určitém kolektivu, ale jsou pro něj nesrozumitelné, bývá přisuzován textový význam. Takovými výpověďmi mohou být útržky vět a textů, které se sem dostaly z jiné kultury, např. nápisy zanechané vyhynulým obyvatelstvem dané oblasti, trosky staveb neznámého určení nebo texty cizí uzavřené sociální skupiny, např. slova lékaře pro pacienta. Protože je vysoká míra textového významu přijímána jako záruka pravdivosti a textový význam vzrůstá potíráním významu obecně jazykového, lze v řadě případů pozorovat tendenci dělat texty, od nichž se očekává vysoká míra pravdivosti, pro adresáta nesrozumitelnými. Aby bylo sdělení přijímáno jako text, musí být nesrozumitelné nebo málo srozumitelné a závislé na pozdějších překladech a výkladech. Předpovědi věštkyň, věštby proroka, slova hadačky, kázání kněze, rady lékaře, zákony a společenská nařízení v těch případech, kdy je jejich hodnota určována nikoli jejich reálným jazykovým sdělením, ale jejich vyšším textovým sdělením, *musejí být nesrozumitelné a závislé na interpretaci*. S tím souvisí i snaha o nejasnost, dvojsmyslnost a mnohoznačnost. Umění, jehož podstatou je mnohoznačnost, plodí v zásadě pouze texty.

2.2.1. Protože je však i v textu odstranění sdělení v obecně jazykové rovině jev mezní, který navíc obnažuje skrytou tendenci a už tím je poměrně vzácný, a protože adresáta zajímá nejen potvrzení pravdivosti informace, ale i informace samotná, objevuje se zároveň s textem nutně i postava vykladače. Věštkyň a žrec, Písmo a kněz, zákon a jeho vykladač, umění a kritika. Charakter vykladače přitom vylučuje, aby se jím stal „kdokoli“.

2.2.2. S uvedenými specifiky textů souvisí sklon k ritualizaci těch společensky nejdůležitějších z nich a obtížnost dešifrování takového rituálu racionálně. Srov. např. důkladné Pestělovo zpracování rituální stránky zasvěcení v tajných spolcích a roli rituálu v raných děkabristických organizacích.

3.0. Rozdělením všech sdělení, která kolují v určitém kolektivu, na texty a ne-texty a vymezením textů jako předmětu zkoumání historika kultury se však daný problém zdaleka nevyčerpává. Jestliže z výzkumu vyloučíme ne-texty (např. když řekneme, že do studia

⁶⁴ ČECHOV, A. P., *Mužici*, Praha 1904, s. 18.

„И бежи во Египет... и буди тамо, дондеже реку ти...“ При слове „дондеже“ не удержалась и заплакала.“ ČECHOV, A. P., *Poln. sobr. soč. i pisem v 30 t.*, Moskva 1977, t. 9, s. 289.

písemné kultury nespádají ústní prameny), budeme postaveni před povinností definovat dodatečné rysy vyjádřenosti. Tak třeba grafická zafixovanost textu je v *nitru* písemnictví bezvýznamná. Na této úrovni je rovna nevyjádřenosti. Zato může mít funkci fixátoru, který mění výpověď v text, církevní slovanština, která odděluje světské písemnictví (v daném případě představující ne-text) od církevního. Ale i na oblast církevního písemnictví lze aplikovat podobné členění (zde se budou jako texty jevit staré knihy). Tak vzniká hierarchie textů s postupným narůstáním textového významu. Analogickým příkladem je hierarchie žánrů v systému umění klasicismu, kde příznak „být uměleckým dílem“ roste s pohybem vzhůru po stupnici žánrů.

3.1. Kultury s paradigmatickou strukturou vytvářejí jednotnou hierarchii textů s postupným narůstáním textové sémiotiky. Na vrcholu takové hierarchie stojí Text dané kultury, který představuje nejvyšší hodnotu a nejvyšší míru pravdivosti. Kultury se syntagmatickou strukturou předvádějí soubor textů, které se dotýkají nejrůznějších stránek skutečnosti a z hlediska hodnot jsou si rovny. Ve většině reálných kultur se tyto dva principy vzájemně složitě proplétají.

3.2. Tendence ke zvyšování textových významů ve vlastním smyslu je příznačná pro kultury se zvýšenou sémiotičností. Nicméně v důsledku toho, že v každém textu nutně vzniká boj mezi jazykovým a textovým významem, existuje i opačná tendence. Jakmile přestane být nějaký systém pravd a hodnot vnímán jako pravdivý a důležitý, objevuje se nedůvěra k vyjadřovacím prostředkům, které dělaly z daného sdělení text a svědčily tak o jeho hodnověrnosti a kulturním významu. Příznaky textovosti přestávají být zárukou pravdivosti a mění se v důkaz lživosti. Za takových podmínek vzniká druhotný – převrácený – vzájemný poměr textu a ne-textu. Aby bylo sdělení přijímáno jako důležité a pravdivé (tedy jako text), nesmí obsahovat výslovné rysy textovosti. Pouze ne-text *může mít* v takových podmínkách *roli textu*. Např. Sokratovy výroky v Platonových dialozích představují nevyšší učení právě proto, že učením, systémem, nejsou. Učení Krista se rodilo ve společnosti, v níž měla výhradní právo na vytváření náboženských textů úzká skupina lidí určité společenské vrstvy a vysokého stupně vzdělanosti. Jako učení bylo vnímáno právě proto, že vycházelo od někoho, kdo toto právo neměl. Představa, že jedině próza může být pravdivá, která se objevila v ruské literatuře v době krize „Puškinovy“ éry a vzniku éry „Gogolovy“, heslo dokumentárního filmu Dziga Věrtova či snaha Rosselliniho a De Sicy o odmítnutí profesionálních herců a natáčení v ateliérech – všechny tyto případy, kdy je pro autoritu textu určující jeho „opravdovost“, „prostota“, „nevymyšlenost“, jsou příkladem ne-textů s funkcí textu.

3.2.1. Protože se text v těchto případech projevuje svou vyjádřeností, hodnota sdělení je dána jeho pravdivostí v rovině obecně jazykového významového označení a obecného „zdravého rozumu“. Nicméně vzhledem k tomu, že pravdivější texty jsou přijímány jako texty s větší autoritou, je jasné, že i zde je vedle obecně jazykového významu přítomen nějaký dodatečný význam textový.

3.3. V důsledku neustálého střetávání dvou protichůdných tendencí, sémiotizace a desémiotizace, se mohou text a ne-text vzájemně zaměňovat v souvislosti se svou kulturní funkcí. Tím vzniká možnost oddělit příznaky rozmanitosti textu od jazykového sdělení. Textový význam tak může být polemicky vyvrácen významem subtextovým. Např. list Ivana Hrozného Simeonu Bekbulatovičovi má všechny rysy specifického textu prosebné žádosti (челобитная). Začíná rituálním oslovením a povinnou sebesnižující formulí „Ivanec Vasiljev se svými dětičkami, Ivancem a Fjodorcem, poníženež prosí panovníka, velikého knížete vši Rusi, Simeona Bekbulatoviče, (...)“⁶⁵. Všechny textové elementy ukazují na poníženou prosbu, ale všechny subtextové odpovídají kategorickému nařízení. *Nesoulad* textové a subtextové informace vytváří dodatečné významy. Přitom je vyvrácena autorita daného textového pravidla. Na podobném principu jsou založeny literární parodie.

4.0. Systém textových významů určuje společenskou funkci textů v dané kultuře. Lze vydělit tři typy vztahů:

1. subtextové (obecně jazykové) významy
2. textové významy
3. funkce textů v daném kulturním systému

4.1. Následkem toho je možné popisovat kulturu na třech různých úrovních – na úrovni obecně jazykového významu textů, které ji tvoří, na úrovni textového významu a na úrovni funkcí textů.

4.2. Odlišování těchto tří úrovní je zcela zbytečné v případech (poměrně častých), kdy jsou subtextové významy jednoznačně a neměnně přisuzovány konkrétním textům a texty jednoznačně vztaheny ke konkrétním pragmatickým funkcím. Většina badatelů byla zvyklá zkoumat právě takové případy, což má za následek, že nevnímají rozdílnost jednotlivých aspektů. Setkáme se však i s případy, kdy se významy (subtextový a textový, textový a funkční a jiné) rozcházejí. Tady se pak stávají nutnými tři zcela samostatné přístupy.

⁶⁵ *Listy Ivana Hrozného*, Praha 1957, s. 143.

„Государю великому князю Симеону Бекбулатовичу всея Руси Иванец Васильев со своими детищами Бванцом да Федорцом, челом бьют“⁶⁵
Poslanija Ivana Groznogo, Moskva – Leningrad 1951, s. 195.

4.2.1. Podíváme s podrobněji na nejjednodušší případ, kdy se významy neshodují, tedy na nevyjádřenost jednoho z prvků:

	subtextové sdělení	textová sémantika	funkce textu v systému kultury
1	+	+	+
2	+	–	+
3	+	+	–
4	+	–	–
5	–	+	+
6	–	+	–
7	–	–	+
8	–	–	–

Případy 1 a 8 jsou triviální. V prvním jsou přítomny všechny tři typy významů a navíc si vzájemně odpovídají. Příkladem může být jakýkoli z širokého okruhu textů, třeba kouzelná pohádka vyprávěná pro publikum, které přijímá folklor ještě bezprostředně. Je tu přítomno konkrétní jazykové sdělení, které vyžaduje určitou dodatečnou vyjádřenost, aby se stalo textem. A text má určitou kulturní funkci, kterou je schopen plnit pouze on. Případ 8 byl přidán jen pro úplnost. Představuje absolutní mlčení a to tehdy, pokud nenesé žádnou kulturní funkci.

Případ 2 jsme už zmínili. Jde o sdělení, které může plnit funkci textu, pouze pokud *nemá* příznaky, které k tomu do té doby byly nutné. Aby mělo tuto funkci, musí být od stávajících ritualizovaných příznaků textu osvobozeno. V určitém momentu (například v ruské literatuře v době po Gogolovi) musí být umělecký text, který má být vnímán jako umění, nikoliv poezie (tedy text s přímo vyjádřenými příznaky odlišnosti od neuměleckého projevu), ale próza, v níž je daný příznak nulový. Textu v tomto případě dodává autoritu význam subtextu („tam, kde je pravda, je i poezie“, jak řekl Bělinskij). Text tohoto typu zásadním způsobem omezuje nezbytnost role vykladače (jde např. o odmítnutí církve jako prostředníka mezi textem a člověkem, jejího principu „zповídejte se“, nebo o požadavek takových zákonů, které jsou pochopitelné i bez výkladu znalců, nebo o negativní vztah k literární kritice vůbec – srov. tvrzení Čechova, že člověk musí číst jeho díla, protože „tam je napsáno vše“). Podmínkou sémiotičnosti takového textu je jeho vyřazení z obvyklých norem sémiotičnosti a jeho zdánlivá desémiotizace.

Případ 3 je spojen s předcházejícím, který doplňuje. Funkci textu jsou schopna mít pouze sdělení bez textové vyjádřenosti. Ritualizované texty svou schopnost plnit roli, k níž byly určeny, ztrácejí. Člověk, pro nějž je při komunikaci s bohem nejdůležitější prostota a upřímnost, se nemůže modlit slovy nazpaměť naučené modlitby. Pro Tolstého nebyla Shakespearova díla uměním, protože mu připadala příliš „umělecká“, atd. Texty se zdůrazněnou vyjádřeností nejsou brány jako „upřímné“, a tedy jako „pravdivé“, tj. jako texty. Tento případ může být také považován za doplnění případu 7.

Případ 4 je nejrozšířenější. Sdělení, které nemá nadjazykové prvky textu, v systému kultury neexistuje, nemá žádnou kulturní funkci.

V případech 5 a 7 text nenesé žádné obecně jazykové sdělení. Buď nemá na této úrovni smysl, nebo se jedná o text v jiném, příjemcům neznámém, jazyce, nebo (7) je mlčením (srov. romantickou představu, že skutečný básník se vyjadřuje pouze mlčením: „Jen mlčení mluví srozumitelně“ u Žukovského, „Silentium!“ u Ťutčeva, „Vplížit se...“ u Cvětajevové. Stoupenci Nila Sorského pokládali za nejlepší způsob spojení s bohem tichou, „moudrou“ modlitbu.)

Proti nim stojí případ 6, nesrozumitelné a nic neznamenající subtextové sdělení, které se nikdy nemůže stát textem, tj. představovat kulturní hodnotu.

4.2.2. Jiný případ neshody významů je smísení a záměna jednotlivých prvků. Tak například nějaký text může mít kulturní funkci, pouze pokud je *jiným* textem. V takovém smíšeném systému mají „vysokou“ kulturní funkci jen nízké texty (např. ironické), sakrální funkci světské atd.

5.0. Možnost oddělení funkce od textu nás vede k závěru, že popis kultury jako nějakého souhrnu textů nemusí být zdaleka úplný. Jestliže jsme například nenašli v nějaké kultuře žádné sakrální texty a naopak našli texty naučné (třeba astronomické – kalendáře), můžeme z toho vyvodit, že zkoumané společenství nemělo ve svém souboru kulturních funkcí funkci náboženskou a naopak mělo funkci vědeckou. Ale detailnější výzkum daného problému vyžaduje více opatrnosti. Naučné texty mohl kolektiv, nebo některá jeho část, používat ve *funkci* náboženské. Jako příklad vezmeme jeden jediný text vědecké povahy (řekněme o nějakém novém vysoce účinném léku). Pro jednu část společnosti bude představovat text vědecký, pro druhou náboženský a na třetí bude působit jako text magický. Bude tedy plnit tři různé kulturní funkce zároveň. V dějinách vědy jsou známy spousty případů, kdy vědecké myšlenky působily na společnost tak silně, že začaly brzdit vývoj. Získávaly jiné funkce než vědecké, protože se pro část kolektivu staly náboženstvím. Stejně tak texty, jejichž účinnost je založena na vysoké míře důvěry, např. rada lékaře, ztrácejí efekt,

pokud k nim bude člověk (pacient) přistupovat „vědecky“ (pokud je podrobí kritickému přezkoumání). Jak známo, rozšíření lékařských znalostí mezi obyvatelstvem medicíně škodí, protože nevědecký text (vlastní názor pacienta) funguje jako text vědecký.

6.0. Na závěr lze tedy říci, že popis nějakého systému kultury musí být založen na třech rovinách:

1. popisu subtextových sdělení
2. popisu kultury jako systému textů
3. popisu kultury jako souboru funkcí, které texty plní.

Hned za takovým popisem musí následovat definice typů vztahů mezi všemi těmito strukturami. Tak bude jasné, že například neexistenci textu při neexistenci odpovídající funkce nelze v žádném případě srovnávat s neexistencí textu při zachování odpovídajících funkcí.

6.1. Na základě tohoto přístupu lze postulovat existenci dvou typů kultur. Jedni se budou snažit texty co nejvíce specializovat, aby každá kulturní funkce měla svůj vlastní druh textu. Druzí budou naopak usilovat o setření hranic mezi texty, aby jeden a týž typ textu odpovídal celému souboru kulturních funkcí. V prvním případě je kladen důraz na text, v druhém na funkci.

Jurij Lotman – Text a struktura publika

Skutečnost, že každé sdělení je určeno nějakému konkrétnímu publiku a může se plně realizovat pouze v povědomí tohoto publika, není ničím novým. Traduje se komická historka ze života známého matematika P. L. Čebyševa. Na jeho přednášku, která se zabývala matematickými aspekty střihů na šaty, se zcela nečekaně dostavili mimo jiné krejčí, dámy posedlé módními trendy atd. Ale hned při první větě přednášejícího „Pro jednoduchost předpokládejme, že lidské tělo má tvar koule“ se rozutekli. V sále zůstali jen matematici, kterým takový začátek nepřipadal ničím neobvyklý. Text si sám „vybral“ publikum podle obrazu svého.

Daleko zajímavější je všimnout si konkrétních mechanismů vzájemných vztahů mezi textem a jeho adresátem. Je jasné, že pokud se kódy mluvčího a adresáta neshodují (přítom jejich shoda je možná jen jako teoretický předpoklad, v praxi se nikdy nemůže realizovat úplně), text sdělení je při procesu dešifrování příjemcem deformován. V tomto případě nám však jde o druhou stranu tohoto procesu, o to, jak sdělení působí na adresáta, jak mění jeho charakter. Každý text (a umělecký zvláště) v sobě obsahuje něco, co bychom mohli označit jako *představa publika*, která aktivně působí na publikum skutečně tím, že se pro ně stává jakýmsi normativním kódem. Vnucuje se publiku, jeho vědomí, a stává se tak normou jeho mínění o sobě samém. Dochází tu k přenesení kódu z oblasti textu do sféry skutečného života daného kulturního společenství.

Mezi textem a publikem se tedy vytváří vztah, který má povahu dialogu (nejedná se o pouhé pasivní přijímání). Dialogická řeč se vyznačuje nejen společným kódem dvou vedle sebe postavených výpovědí, ale i existencí určité *společné paměti* mluvčího a adresáta⁶⁶. Bez této podmínky je text nedešifrovatelný. V této souvislosti lze dodat, že jakýkoli text není charakterizován pouze kódem a sdělením, ale také orientací na určitý typ paměti (na strukturu paměti a způsob naplňování).

Z tohoto hlediska lze vydělit dva typy řečové činnosti. Jedna je zaměřena na abstraktního adresáta. Objem paměti takového adresáta je pro předávajícího sdělení stejný jako u kteréhokoli nositele daného jazyka. Druhá se obrací ke konkrétnímu komunikačnímu partnerovi, kterého mluvčí vidí, s kterým se osobně zná. A velmi dobře také zná objem jeho individuální paměti. Tyto dva typy řečové činnosti nejsou totožné s protikladem „psaná forma

⁶⁶ REVZINA, O. G., REVZIN, I. I., *Semiotičeskij eksperiment na sceně: (Narušenije postulata normal'nogo obščeniija kak dramatičeskij prijem)*, in *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu 1971, t. 5, s. 240 a n. (Učen. zap. Tart. un-ta, vyp. 284).

řeči ↔ mluvená forma řeči“⁶⁷. Jejich ztotožnění přivedlo např. J. Vachka k představě, že vztahy „foném/grafém“ a „ústní sdělení/písenné sdělení“ jsou stejného typu. Vachek tak vystupuje proti Saussureovi, když ukazuje na rozpor mezi tezí o nezávislosti jazykových faktů na materiální podstatě jejich vyjádření („jestliže tedy znaky a vztahy mezi nimi jsou tím jediným důležitým, měly by být vyjádřeny stejným způsobem na jakémkoli materiálu, tedy i na materiálu písmenných znaků“) a jasným strukturálním rozdílem v povaze psaných a mluvených projevů („ale proti tom je třeba postavit skutečnost, že psané projevy – přinejmenším v kulturních jazykových společenstvích – vykazují jistou nezávislost na projevech mluvených“)⁶⁸. Podstatu poslední zmiňované autonomie vysvětluje následujícím způsobem: „Úkolem mluvených projevů je co možná nejbezprostředněji reagovat na jistou skutečnost; naproti tomu projevy psané mají zachytit postoj k danému faktu pokud možno trvale.“⁶⁹

Nicméně grafém a text (psaný nebo tištěný) jsou jevy zcela odlišné. První patří k jazykovému kódu a charakter materiálu, skrze který se realizuje, skutečně není důležitý. Text je sdělením funkčně specifickým. Vlastnosti, které odlišují psaný projev od mluveného, nejsou určovány ani tak technikou explikace, jako spíše vztahem k funkčnímu protikladu „oficiální ↔ soukromý“. Nejde tedy o materiální vyjádření textu, ale o jeho vztah k textům protikladným z hlediska funkce. Například „mluvený ↔ psaný“, „nepublikovaný ↔ publikovaný“, „pronesený ex cathedra ↔ důvěrný“. Všechny tyto protiklady mohou být převedeny do opozice „oficiální = autoritativní ↔ neoficiální = neautoritativní“. Je příznačné, že pokud vedle sebe postavíme protiklady „mluvený ↔ psaný (rukopis)“ a „psaný (rukopis) ↔ tištěný“, bude rukopis v jednom případě funkčně na stejné úrovni jako tištěný (publikovaný), kdežto v případě druhém jako mluvený projev.

Na tomto místě bychom měli promluvit o závislosti těchto funkčních skupin na charakteru adresáta vytvořeného samotným textem. Kontakt s komunikačním partnerem je

⁶⁷ VACHEK, J., *K probleme pis'mennogo jazyka*, in *Pražskij lingvističeskij kružok*, Moskva 1967. (Německý originál poprvé otištěn v *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1939, s. 94 – 104. Pozn. překl.) Týž, *Pis'mennyj jazyk i pečatnyj jazyk*, tamtéž. (Anglický originál poprvé otištěn v *Recueil linguistique de Bratislava*, I, 1948, s. 67 – 75. Pozn. překl.) BAUDOUIN DE COURTENAY, I. A., *Ob otnoženiji ruskogo pis'ma k ruskomy jazyku*, Sankt Petěrburg 1912.

⁶⁸ VACHEK, J., *Zur Problem der geschriebenen Sprache*, in *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1939, s. 97.

„Wenn nämlich die Zeichen und ihre Beziehungen das einzig Wichtige sind, so sollten sie durch jedes Material uniform ausgedrückt werden, also auch durch das Material von Schrift- bzw. Buchstabenzeichen.“; „Aber dagegen muss man die Tatsache stellen, dass die Schriftäusserungen – wenigstens in den kulturellen Sprachgemeinschaften – eine gewisse Ungabhängigkeit gegenüber den Sprechäusserungen ausweisen...“

⁶⁹ Tamtéž.

„Die Aufgabe einer Sprechäusserung besteht darin, auf eine Tatsache möglichst unmittelbar zu reagieren; eine Schriftäusserung dagegen soll die Stellungnahme zu einem Sachverhalt in möglichst dauerhafter Weise festlegen.“

možný pouze v případě, že existuje nějaká společná paměť. Ve spojitosti s tím je pak zásadní rozdíl mezi textem pro *jakéhokoli* adresáta a textem, který je určen někomu, s kým se mluvčí *osobně zná*. V prvním případě je objem paměti adresáta konstruován jako povinný pro *jakéhokoli* mluvčího daného jazyka. Je abstraktní, bez individuálních prvků, obsahuje jen nezbytné minimum. Samozřejmě čím horší je paměť, tím podrobnější a obvyklejší musí být sdělení, tím méně přípustné jsou elipsy a zámlky. Oficiální text konstruuje abstraktního příjemce, který je nositelem pouze všeobecné paměti bez osobní a individuální zkušenosti. Takový text může oslovovat každého. Jsou pro něj charakteristická podrobná vysvětlení, absence narážek na to, co tím autor mohl myslet, zkratk, náznaků a přiblížení k normativní správnosti.

Jinak vypadá text pro adresáta, s nímž se osobně známe, kterého označujeme vlastním jménem a nikoli zájmenem. Objem jeho paměti a charakter jejího obsahu známe a je nám důvěrně blízký. V takovém případě je zcela zbytečné zahlcovat text spoustou podrobností, které už jsou obsaženy v paměti adresáta. K jejich aktualizaci postačí náznak. Bude tu mnoho eliptických konstrukcí, lokální sémantika, která tíhne k vytváření „domácího“, „intimního“ slovníku. Text je hodnocen nejen mírou srozumitelnosti pro adresáta, ale také mírou nesrozumitelnosti pro ostatní⁷⁰. Orientace na ten který typ paměti adresáta nutí sáhnout jednou po „jazyku pro ostatní“, jednou po „jazyku pro sebe“, po jedné ze dvou protikladných strukturních možností ukrývajících se v přirozeném jazyce. Pokud známe alespoň minimální soubor jazykových a kulturních kódů, jsme schopni na základě rozboru daného textu určit, jestli je orientován na „vlastní“ nebo „cizí“ publikum. Při rekonstrukci charakteru „společné paměti“ nutné k jeho pochopení docházíme k „obrazu publika“ skrytému v textu. Z toho tedy vyplývá, že text v sobě obsahuje zredukovaný systém všech článků komunikačního řetězce a my tak můžeme na jeho základě, podobně jako z něj vytahujeme pozici autora, rekonstruovat i ideálního čtenáře. Text je nejdůležitějším zdrojem úsudků o vlastních pragmatických vztazích. A to i text izolovaný (samozřejmě pokud jsou nám známy určité informace o struktuře kultury, která jej vytvořila).

Tato otázka se specifickým způsobem problematizuje a nabývá zvláštního významu v souvislosti s uměleckými texty.

⁷⁰ Ztotožnění všeobecně srozumitelného sdělení pro *každého* s oficiálním a autoritativním je vhodné pouze z hlediska určité kulturní orientace. V kulturách, kde mají nejvyšší hodnotu texty určené ke kontaktu s Bohem (pocházející od Boha nebo se k němu obracející), může představa o neohraničenosti paměti jednoho z účastníků komunikace měnit text v esoterický. Třetí osoba vtažená do takového komunikačního aktu oceňuje na sdělení především jeho nesrozumitelnost, znamená blízkost nějakým tajným sférám. Zde je s autoritativností totožná nesrozumitelnost.

V uměleckém textu získává orientace na ten který typ kolektivní paměti a tedy i na strukturu publika docela jiný charakter. Přestává být v textu automaticky implikovanou a stává se významovým (tj. svobodným) uměleckým prvkem, který může vstupovat do hry s textem.

Předvedeme si to na několika příkladech z ruské poezie 18. a počátku 19. století.

Pro poezii 18. století a její hierarchii žánrů byla určující představa, že poezie je tím cennější, čím se obrací k abstraktnějšímu adresátovi. Osoba, již jsou verše určeny, je prezentována jako nositel krajně abstraktní (všekkulturní a celonárodní) paměti⁷¹. Dokonce i v případě, že se jedná o zcela reálného adresáta, s nímž se básník osobně zná, vyžaduje prestižnost textu, aby ho autor oslovoval tak, jako by oba disponovali společnou pamětí pouze jako příslušníci jednoho státního celku a nositelé jednoho jazyka. Konkrétní adresát stoupá po žebříčku hodnot tím, že se změní v „jednoho z mnoha“. Takto například začíná V. Majkov báseň, v níž oslovuje hraběte Z. G. Černyševa:

V tobě, ó hrdino zkoušený osudem,
vládce vždy viděli, ruský lid, ruská zem,
a zná, jak duše tvá je velká, plná sil,
vždyť s Friderikem statečně jsi zápolil!
Pozděj, když vladař ten nám spojencem se stal,
sám chrabrost tvou i tvoji moudrost rozpoznal.⁷²

Předpokládá se, že v paměti Černyševa nejsou uložena fakta z jeho vlastního života (protože nejsou v paměti ostatních čtenářů) a básník tedy musí v básni jemu věnované připomenout a vysvětlit, kdo je to Černyšev. Vynechat informace známé autorovi i adresátu nelze, protože tím by slavnostní poselství pokleslo na prestižně daleko nižší úroveň neuměleckého textu o skutečném člověku. Neméně příznakové jsou případy zkratk v textech podobného typu. Když Děržavin napsal na hrobku Suvorova lapidární nápis „Zde leží Suvorov“⁷³, vycházel z toho, že všechny informace, které by mohly být v souladu s tradicí napsány na náhrobku, jsou uloženy ve společné paměti dějin země a mohou být vynechány.

⁷¹ Nejedná se přitom o skutečnou paměť celonárodního společenství, ale o paměť rekonstruovanou na základě teorii 18. století o ideální společné paměti ideálního národního celku.

⁷² MAJKOV, V. I., *Izbr. proizveděnija*, Moskva, Leningrad 1966, s. 276.

О ты, случаями испытанный герой,
Которого видал вождем российский строй
И знает, какова душа твоя велика,
Когда ты действовал противу Фридерика!
Потом, когда монарх сей нам союзником стал,
Он храбрость сам твою и разум испытал.

(Přeložila Nad'a Magulová.)

⁷³ DĚRŽAVIN, G. R., *Stichotvorenija*, Leningrad 1947, s. 202.

Opačným příkladem je strukturování publika v Puškinových textech. Puškin vědomě vynechává jako všeobecně známé nebo nahrazuje náznakem v publikovaném textu, tedy v textu pro jakéhokoli čtenáře, to, co bylo zřejmě známo jen malému okruhu vybraných přátel. Tak například v úryvku *Ženy* z první varianty IV. hlavy *Evžena Oněgina*, publikovaném v časopise *Moskovskij věstnik* (1827, č. 20, s. 365 – 367) jsou verše:

Prorockým slovem lyry dávné
necht' promluvit smím, příteli.
Lileta, Temira i Dafné
z mých snů už dávno zmizely.⁷⁴

Současný čtenář, pokud chce vědět, kdo je oním „prorockým básníkem“, se podívá do poznámek a zjistí, že jde o Dělviga a verše z jeho básně *Fany*:

Lileta, Temira i Dafné
z paměti mizí mi jak sen,
však k básníka památce jasné,
můj verš je věrně zachovej.⁷⁵

Je však třeba mít na paměti, že tato báseň spatřila světlo světa až roku 1922. V roce 1827 publikovaná nebyla a současníci (budeme-li jako současníky chápat masu čtenářů 20. let 19. století) ji tedy neznali. Dělvig totiž své rané verše hodnotil velice přísně, do tisku dával jen pečlivý výběr a ty, které zavrhl, se v opisech nešířily.

Takže Puškin vlastně odkazoval čtenáře na text, který zřejmě neznali. Jaký to mělo smysl? Mezi čtenáři *Evžena Oněgina* byla malá skupinka lidí, pro které byla narážka naprosto jasná. Šlo o Puškinovy spolužáky z lycea (Dělvigova báseň byla napsána v lyceu) a snad i úzký kroužek přátel z období po studiu⁷⁶. Ti všichni báseň nepochybně znali.

⁷⁴ PUŠKIN, A. S., *Vybrané spisy*, Praha 1937, sv. 2, s. 230.

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета –
Как сон забыты мной давно.

PUŠKIN, A. S., *Poln. sobr. soč. v 16 t.*, Moskva 1937, t. 6, s. 647.

⁷⁵ DĚLVIG, A. A., *Něizdannyye stichotvorenija*, Petrograd 1922, s. 50.

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон забыты мной
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачгой мой.

(Přeložila Nad'a Magulová.)

⁷⁶ Srov. v Puškinově básni *Ščerbininovi* z r. 1819:

(...)
řeknu ti možná nad hrobem:

Puškinův text tedy, za prvé, rozděloval publikum na dvě skupiny – velice málo početnou skupinu těch, kteří narázce porozuměli a kterým byla důvěrně blízká, a hlavní masu čtenářů, kteří náznak vytušili, ale nedokázali jej rozšifrovat. Nicméně pochopili, že text vyžaduje pozici důvěrné známosti s básníkem, a to je přimělo *představit si* samy sebe právě v takovém vztahu k uvedeným veršům. Čili, za druhé, text přenášel *každého* čtenáře do pozice důvěrného přítele, který má s autorem specifickou společnou paměť, a proto je schopen se s ním dorozumívat v náznacích. Čtenář je tu vtažen do hry, opačné, než je ta, v níž je kojeneček oslovován oficiálním jménem, a tak dochází k převedení důvěrně známých lidí do pozice „kohokoli“ (srov. „Ivane Sergejiči!“ řekl muž a polechtal ho prstem pod bradičkou. Ale já jsem Ivana Sergejiče honem zase přikryla. Nikdo mimo mne se na něho nesmí dlouho dívat!⁷⁷), a podobné té, v níž dospělí používají při oslovení jiného dospělého člověka, s nímž se příliš neznají „dětské“ jméno.

V reálném řečovém aktu je použití oficiálního nebo důvěrného jazyka (přesněji hierarchie „oficiálnost – důvěrnost“) určováno vnějazykovým vztahem mluvčího k posluchači. Umělecký text seznamuje publikum se systémem pozic v této hierarchii a dovoluje mu se volně pohybovat v mezích vytyčených autorem. Mění čtenáře po dobu čtení v člověka, který se s autorem zná tak, jak autor ukáže. Shodně s tím autor mění objem čtenářovy paměti, protože publikum si může při čtení díla díky stavbě lidské paměti *vzpomenout na to, co nikdy nevědělo*.

Na jedné straně vnucuje autor publiku ráz jeho paměti a na straně druhé je charakter publika uložen v textu⁷⁸. Pozorný badatel jej může při analýze textu vytáhnout na povrch.

„Pamatuješ se na tu Fany?“

A oba dva se usmějem.

(PUŠKIN, A. S., *Lyrika I.*, Praha 1956, s. 231.)

⁷⁷ TOLSTOJ, L. N., *Rodinné štěstí*, Praha 1968, s. 109.

⁷⁸ S tím souvisí i diametrálně odlišný ráz adresnosti uměleckého a neuměleckého textu. Neumělecký text čte za normální situace pouze ten, komu je určen. Čtení cizích dopisů nebo obeznámení s informacemi určenými jiným je z etického hlediska zakázáno. Umělecký text čte zpravidla kdokoli bez ohledu na to, komu je adresován. Báseň se stává předmětem publikace, intimní deník nebo próza sestavená z dopisů jsou dovedeny do všeobecné informace. Jedním ze základních rysů uměleckého textu je rozdílnost formálního adresáta od adresáta reálného. Dokud zná báseň s vyznáním lásky jen ta jediná osoba, která ji podnítila, nemá text funkci textu uměleckého. Jakmile je tato báseň otištěna v časopise, stává se uměleckým dílem. B. V. Tomaševskij vyslovil předpoklad, že Puškin daroval Kernové báseň, která mohla být napsaná už dávno a vůbec ne pro ni. V tom případě by šlo o proces opačný, kdy je umělecký text funkčně zúžen na životopisný fakt (otištěním se stal znovu uměleckým faktem; je třeba zdůraznit, že rozhodující význam tu nemá relativně náhodný fakt publikace, ale orientace na něj). V této souvislosti zažívá perlustrátor při čtení cizích dopisů pocity, které vzdáleně připomínají estetické. Srov. úvahy Špekina v *Revizorovi*: „Řeknu vám, to je ohromně zajímavé čtení. Některý dopis si přečtete s úplnou rozkoší, jak se tam píše o všelijakých těch pádech... a to poučení, co načerpáte... Lepší než z ‚Moskevského deníku‘!“ (GOGOL, N. V., *Revizor*, Praha 1986, s. 29.) „Hra s adresátem“ je typickou vlastností uměleckého textu. Ale právě takové texty, které jako by nebyly určeny tomu, kdo je má k dispozici, se stávají čtenáři školou převtělování tím, že ho učí schopnosti měnit svůj pohled na text a pohrávat si s různými typy sociální paměti.

Jurij Lotman – Text a polyglotismus kultury

Z hlediska genetického je kultura založena na dvou prvotních jazycích. Jedním z nich je jazyk přirozený, který lidé používají v každodenním styku. Jeho role ve všech druhotných kulturních produktech je zcela zřejmá a není třeba ji nějak speciálně vysvětlovat. Kromě toho už v roce 1969 psal Émile Benveniste ve své programové studii *Sémiologie jazyka*, která otvírala první čísla mezinárodního časopisu *Semiotica*: „Veškerá sémiologie ne-lingvistického systému musí používat jazyk jako překladač a může existovat pouze v sémiologii jazyka a za její pomoci.“⁷⁹ Tutéž pozici zastávali i účastníci první Letní školy v Kääriku (1964), kteří přijali formuli B. A. Uspenského pro celý komplex nadjazykových sémiotických systémů „druhotné modelující struktury“.

Méně zřetelná je povaha druhého prvotního jazyka, jímž je strukturní model prostoru. Jakákoli činnost člověka jakožto člověka rozumného (*homo sapiens*) je spojena s hodnotícími modely prostoru, s jeho dělením na „své“ a „cizí“ a s převodem různých sociálních, náboženských, politických, příbuzenských a jiných vztahů na vztahy prostorové. Základní vlastností kultury je rozdělení prostoru na „kulturní“ a „nekulturní“ (chaotický), prostor živých a prostor mrtvých, sakrální a profánní, bezpečný a skrývající nebezpečí a představy o tom, že každý takový prostor obývají odpovídající bytosti: bohové, lidé, nečisté síly nebo jejich sociokulturní ekvivalenty. Ale to ještě není všechno. Aby byl ten který systém schopen plnit rozsáhlé sémiotické funkce, musí v něm být obsažen mechanismus zdvojování (přesněji mnohonásobné multiplikace) objektu, který tvoří jeho význam. Svět přirozeného jazyka vytváří zdvojování světa-objektu (?) a sám se může zdvojnásobovat ve složitěji organizovaných slovesných textech a jazycích slovesného umění.

Antické legendy považovaly za zdroje zdvojování, které se stalo počátkem neslovesných sémiotických systémů, stín, odraz ve vodě a ozvěnu. Ve skutečnosti jsou však jejich kořeny univerzálnější, všechny druhy členění prostoru vytvářejí stejné struktury. Město (= lidské sídliště) stojí proti tomu, co je za jeho zdi (proti lesu, stepi, vesnici, Přírodě, místu přebývání nepřátel). Něco, co lze pokládat za své, uzavřené, kulturní a bezpečné, proti cizímu, otevřenému, nekulturnímu. V této souvislosti bude město představovat zkulturněnou část univerza. Svou vnitřní strukturou však kopíruje *celé* univerzum, má svůj „svůj“ a svůj „cizí“ prostor. Zrovna tak se chrám vztahuje k městu jako vnitřní k vnějšímu, ale svou imanentní strukturou opět imituje univerzum. A totéž se opakuje u všech lidských výtvorů. Ale každý prostor má své obyvatele a člověk jako by tím, že se přemísťuje z jednoho do druhého, ztrácel

⁷⁹ BENVENISTE, É., *Sémiologie de la langue*, in *Semiotica*, 1969, č. 2, s. 130.

svou úplnou identitu, protože se každému prostoru přizpůsobuje. Zůstává sám sebou a zároveň se stává někým jiným. Ačkoli se s tímto jevem můžeme setkat i v každodenním životě, zvláště zřetelné je to v rituálech. Rituální prostor přesně kopíruje univerzum a účastník rituálu, když do něj vejde, se buď stává (aniž by přestal být sám sebou) lesním duchem, totemem, umrlcem, příznivým božstvem, nebo znovu nabývá své lidské podstaty. Odcizuje se sám sobě tím, že se promění v jiné vyjádření, jehož obsahem může být on sám (srov. zobrazení zemřelých na sarkofázích a „pohřebních“ portrétech) nebo ta či ona nadpřirozená bytost. Díky členění prostoru se svět v rituálech zdvojuje, tak jako se zdvojuje ve slově. Následkem toho vznikají rituální zpodobnění (masky, malby na těle, tance, náhrobní malby jako sarkofágy atp.), která jsou zdrojem plastických umění. Zpodobnění těla je možné pouze poté, co se ono samo začíná v určitých situacích vnímat jako zpodobnění sebe sama. Bez prvotního členění prostoru na sféry, které vyžadují různý přístup, by výtvarné umění vůbec nebylo možné.

Zdvojení světa ve slově a člověka v prostoru tvoří základní sémiotický dualismus.

Kultura si v souladu s typem paměti sobě vlastním vybírá z celého množství sdělení jen to, co se jí z jejího pohledu jeví jako „texty“, tj. co se má stát součástí kolektivní paměti.

Nicméně je třeba věnovat pozornost i druhé stránce problému. Text zkoumaný z perspektivy nějakého jednoho lingvistického systému představuje realizaci nějakého jednoho jazyka. Kultura je *svou podstatou* polyglotická a její texty se vždy realizují v prostoru jako minimálně dva sémiotické systémy. Spojení slova a hudby (zpěv), slova a gesta (tanec) v jednotný rituální text bylo označeno akademikem A. N. Veselovským jako „prvobytný synkretismus“. Ale představa, že kultura začala po zániku „prvobytné“ éry vytvářet texty jednojazyčného typu, které přísně dodržují zákony nějakého jednoho žánru podle přísně jednoznačných pravidel, vyvolává námitky. Dokonce i pokud bychom nebrali v úvahu, že v celém průběhu historie kultury nezanikají texty, které do sebe zahrnují všechny základní druhy sémiózy, nechali stranou liturgii, karneval, happening, koncerty současných rockových skupin, oslavy v době Veliké francouzské revoluce i jiné příklady synkretismu, které jednou ustupují na periferii kultury a jednou v ní zaujímají centrální postavení, je třeba říci, že zašifrovanost mnoha kódy je pravidlem pro drtivou většinu kulturních textů. Opravdu jednoznačné budou pouze texty v umělých jazycích nebo speciálně vytvořené učební příklady k těm či oněm sbírkám teoretických pravidel. Například *Pokusy (Opyty)* V. Brjusova.

Už to, že se text může v synchronnosti opírat různými svými částmi o paměť různých časových hlubin, poukazuje na jeho nestejnorodou zašifrovanost. Většina barokních chrámů ve střední Evropě si pro pozorovatele zachovává svůj gotický nebo dokonce románský základ.

V katedrálním chrámu v Syrakusách, který byl přestavěn z původního antického chrámu na křesťanskou baziliku, je zachováno antické sloupořadí ve stylu paestum, k němuž byla přistavěna románská oltářní část, a to vše je sjednoceno nádhernou barokní fasádou. Vznikl tak jednotný, ale mnohohlasý text. V kapli Palatino v Palermu, kterou Maupassant označil jako nejkrásnější na světě a jako nejpozoruhodnější klenot mezi církevními stavbami, jež vytvářely sny člověka a umění řemeslníka, je v paláci postaveném Normany ve 12. století místnost vyzdobená byzantskými mozaikami a zakončená cedrovým stropem typickým pro arabský stavební sloh.

Nejen prvky patřící k různým historickým a etnickým kulturním tradicím, ale i neustávající dialogy mezi žánry a rozdílným strukturním uspořádáním uvnitř textů vytvářejí tu vnitřní hru sémiotických prostředků, která je, jak se zdá, svou podstatou vlastní všem složitějším textům. Nejvýrazněji se to projevuje v textech uměleckých. Právě díky této vlastnosti je text významovým generátorem a nikoli pouhým pasivním skladištěm významů přinesených zvnějšku. To nám dovoluje chápat text jako útvar, který vyplňuje dosud ladem ležící místo mezi individuálním vědomím (významotvorným sémiotickým mechanismem založeným na funkční asymetrii obou hemisfér velkého mozku) a polystrukturním uspořádáním kultury jako kolektivního intelektu.

Na základě toho lze tedy poopravit tradiční pojetí textu. Protože je text vždy v nějakém jazyce, automaticky se počítá s tím, že jazyk je textu vždy dán. Logicky a, jak mnozí předpokládají, i chronologicky. Toto přesvědčení dlouhou dobu určovalo směr zájmu lingvistů. Texty byly zkoumány jako materiál, na němž byly ukazovány jazykové zákonitosti, jako ruda, z níž lingvista vypaluje strukturu jazyka. S takovou představou textu se dobře vysvětlovala jeho komunikační funkce, tedy ta funkce, která leží na povrchu a kterou lze snadno uchopit těmi nejjednoduššími metodami. Proto dlouho představovala základní, a pro některé lingvisty jedinou, funkci jazyka. Z jejího pohledu spočívá „úloha“ jazyka v předávání příjemci právě toho sdělení, jaké měl odesílatel na mysli. Jakákoli změna v textu sdělení je brána jako narušení, „šum“ jako výsledek špatného fungování systému. Pokud bychom chtěli zastávat tuto pozici, museli bychom za optimální jazykovou strukturu uznat umělé jazyky a metajazyky, neboť pouze ony garantují bezpodmínečné zachování původního významu. Tato představa byla základem (spíše psychologickým než vědeckým) blahosklonného vztahu k jazyku poezie (a umění vůbec) jako „neefektivnímu“ a neekonomicky uspořádanému, který byl velmi rozšířen v 60. letech. Zapomínalo se přitom na to, že nejvýznamnější lingvisté, např. R. O. Jakobson, už ve 30. letech prozívatelně vyzdvihovali oblast básnického jazyka jako sféru projevu nejpodstatnějších obecně lingvistických zákonitostí.

Můžeme vydělit ještě jednu funkci sémiotických systémů, tedy i textů. Kromě funkce komunikační má text i funkci významotvornou, pokud vystupuje nikoli jako pasivní obal už dříve daného významu, ale jako *generátor významů*. S tím souvisí fakt dobře známý historikům kultury, kdy jazyk nepředchází textu, nýbrž text předchází jazyku. Sem patří za prvé velmi široký okruh jevů vztahujících se k pozůstatkům starobylých kultur, které se nám zachovaly. Případy, kdy mají archeologové k dispozici nějaký předmět (= text), jehož funkce a kulturní kontext nám nejsou známy, jsou velice časté. Když už máme text (slovesný, sochařský, architektonický), vyvstane před námi úkol na základě tohoto textu rekonstruovat kód. Při rekonstrukci hypotetického kódu se obracíme k reálnému textu (nebo k textům jemu podobným), abychom si ověřili spolehlivost rekonstrukce.

Od prvního případu se prakticky neliší ani druhý, kde však nejde o texty staré, ale o ta nejnovější umělecká díla. Autor vytváří unikátní text, tedy text v ještě neznámém jazyce, a publikum, chce-li text přijmout, si musí tento jazyk vytvořený ad hoc osvojit. Tentýž mechanismus funguje i ve třetím případě – při osvojování mateřského jazyka. Dítě rovněž přijímá texty dříve než pravidla a rekonstruuje strukturu jazyka na základě textů, nikoli texty na základě struktury.

Během tohoto procesu dešifrování za prvé získáme jen částečnou a relativní shodu mezi jazykem a textem. Za druhé text samotný je sémioticky nesourodý, takže když vstupuje do hry s kódy, které jej mají dešifrovat, působí na ně deformujícím způsobem. Tak dochází při postupu textu směrem od autora k adresátu k posunu významu i k přibývání významů nových. Danou funkci lze tedy označit jako *tvůrčí*. Zatímco v případě funkce komunikační je jakákoli změna významu během přenosu považována za chybu a poruchu, v tomto případě se mění v mechanismus vytvářející nové významy. E. T. A. Hoffmann, který podivným způsobem spojil dva různé texty, zápisky kocoura Moura a životopis kapelníka Johanna Kreislera, ještě navíc komicky využil přítomnost tiskových chyb, když napsal v předmluvě: „A za druhé bývá už tomu tak, že autoři za nejmělejší své myšlenky, za své zcela výjimečné obraty vděčí dobrotivým sazečům, kteří vzletnosti nápadů dopomáhají takřečenými tiskařskými šotky.“⁸⁰ Gogol o skutečných tiskových chybách v prvním vydání *Večerů na samotě u Dikaňky* napsal krátkou komickou esej.⁸¹ A vzpomeňme dopis hejtmana v *Revizorovi*, který je napsán na Chlestakovově účtu z hospody („Drahoušku, spěchám, abych ti oznámil, že moje situace byla velice kormoutlivá, ale v naději na pomoc boží, za dvě kyselé okurky navíc a malou porci kaviáru rubl dvacet pět kopejek...“⁸²) nebo telegram v Čechovově

⁸⁰ HOFFMANN, E. T. A., *Životní názory kocoura Moura*, Praha 1979, s. 10.

⁸¹ GOGOL, N. V., *Poln. sobr. soč. v 14 t.*, Moskva 1940, t. 1, s. 317.

⁸² Týž, *Revizor*, Praha 1986, s. 94.

Dušince („hohřeb“⁸³ místo „pohřeb/pohřeb“). V *Anně Kareninové* je zase popsán případ, kdy „šum“ vytváří nový význam, ne komický, ale vážný, když skvrna, kterou děti udělaly na papíře, pomáhá umělci najít podobu postavy, s níž si nevěděl rady. Střet různých typů kódování je podstatou ironie v *Evženu Oněginovi*. Achmatovová mluví o „cizím slovu“, které se objevuje, protože „píšu na tvém náčrtku“. Všechny případy „cizího slova“ v textech, které zkoumal M. M. Bachtin a které byly i po něm nejednou prostudovány, souvisejí se střetáváním různě zakódovaných subtextů a s významotvornými procesy na hranici střídání kódů.

Text si tedy lze představit z hlediska první funkce jako projev *jednoho* jazyka. V takovém případě je homostrukturní a homogenní. Z hlediska druhé funkce je heterogenní a heterostrukturní a projevuje se tak několika jazyky současně. Složitě dialogické a na hře založené vztahy mezi jednotlivými podstrukturami textu, které vytvářejí jeho vnitřní polyglotismus, tvoří významotvorné mechanismy.

Můžeme si představit sémiotikou osu, na jejímž jednom konci jsou umělé jazyky, metajazyky a všechny mechanismy, které zajišťují jednoznačné porozumění, uprostřed jsou přirozené jazyky a na druhém konci polystrukturní systémy jako jazyk poezie (a umění vůbec). Reálné texty se pohybují po této ose v závislosti na své strukturální dominantě. Pozici dominanty (a tedy i umístění textu na ose) může měnit i pojetí čtenářů.

Třetí funkce textu je spjatá s pamětí kultury. Z tohoto hlediska vytvářejí texty zredukované mnemonické celky. Dějiny kultury lidstva názorně ukazují schopnost jednotlivých textů, které se nám dochovaly z temných hlubin kulturní minulosti, rekonstruovat celé vrstvy kultury, *obnovovat paměť*. Přirovnání textů k semenům rostlin, která jsou schopna uchovávat a znovuobnovovat paměť o předešlých strukturách, nemusí být pouze metaforické. Texty tíhnou k symbolizaci, mění se v ucelené symboly. Symboly získávají vysokou míru autonomie na *svém* kulturním kontextu a fungují nejen v synchronním průřezu kulturou, ale i na všech jejích diachronních vertikálách (srov. význam antické a křesťanské symboliky ve všech obdobích evropské kultury). V tom případě se symbol prezentuje jako izolovaný text, který se zcela volně pohybuje po chronologickém kulturním poli a v každém okamžiku si vstupuje do složitých vztahů se synchronními vrstvami kultury.

Text v současném pojetí tedy přestává být pasivním nositelem významu a stává se dynamickým, vnitřně rozporuplným jevem, jedním ze stěžejních pojmů současné sémiotiky.

Nicméně zkoumání textu jako generátora významů, článku v hierarchickém řetězci „individuální vědomí – text – kultura“ může vyvolat otázky. Je jasné, že text sám o sobě nic

⁸³ ČECHOV, A. P., *Melancholický dekameron*, Praha 1964, s. 84. Pozn. překl.

generovat nemůže, že musí navázat vztah s publikem, aby mohl realizovat své generativní možnosti. To konečně není nic překvapivého. Žádný dynamický generující systém nemůže fungovat, je-li izolován od vnějšího proudu informací. Aby bylo možné realizovat generující významovou aktivitu, text musí být zasazen do sémiosféry. Ale to znamená poněkud paradoxní situaci. Už „u vchodu“ musí text přijít do kontaktu s jiným textem (či jinými texty). Analogicky lze říci, že kontakt s jinou kulturou hraje roli „spouštěcího mechanismu“, který spustí generativní procesy. Na paměť člověka, který navazuje kontakt s textem, lze pohlížet jako na složitý text, jehož působením dochází k tvůrčím změnám v informačním řetězci.

Paradoxní přesvědčení, že textu musí předcházet text (a kultuře kultura), má svou paralelu v autokatalytické reakci, kde výsledek reakce stimuluje její začátek.

Proslulý dotaz Prostakovové „Jeden krejčí se učil u druhého, ten u třetího, a co první, u koho ten se učil?“⁸⁴ ztrácí z vědeckého hlediska smysl, protože pojem „krejčí“ představuje výsledek dlouhé historie umění šití. Vzpomeňme, jak daný problém řešil V. I. Vernadskij v souvislosti s původem života: „Spíše než známky počátku života na naší planetě je třeba hledat materiálně-energetické podmínky projevu života.“⁸⁵ Vůbec otázka prvního krejčího patří svou podstatou do mytologie a v rámci vědy se neřeší. Známé případy klinicky zdravých dětí vychovávaných v naprosté izolaci od vnějších textů (např. pouze ve společnosti zvířat) vedou k tomu, že se nespustí mechanismus vědomí.

Alespoň minimálně fungující textový generátor je tedy text nikoli izolovaný, ale text v kontextu, text ve vzájemných vztazích s jinými texty a sémiotickým prostředím.

⁸⁴ FONVIZIN, D. I., *Komedie*, Praha 1960, s. 128.

⁸⁵ VERNADSKIJ, V. I., *Chimičeskoje strojenije biosfery Zemli i ee okruženija*, Moskva 1965, s. 344.
„Надо искать не следов начала жизни на нашей планете, но материально-энергетических условий проявления планетарной жизни.“

Jurij Lotman – O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“

Předmětem zkoumání literární vědy je umělecká literatura. Je to natolik zřejmé a samotný pojem umělecké literatury se zdá být natolik základní a bezprostředně daný, že jeho definování literární vědce příliš nezajímá. Sotva se však vzdálíme za hranice běžných představ a kultury, v níž jsme vychováni, počet sporných případů začne hrozivě narůstat. Netýká se to pouze studia středověké (např. staré ruské) literatury. I u období, která jsou nám podstatně bližší, se ukazuje, že není tak snadné vymezit, kde končí pravomoc literárního vědce a začíná pravomoc historika, kulturologa, právníka atp. Tak aniž bychom o tom přemýšleli, nezařazujeme do oblasti umělecké literatury *Dějiny Říše ruské. Pokus o teorii partyzánské činnosti* D. Davidova se nezkoumá jako součást ruské prózy, přestože Puškin tuto knihu oceňoval především z hlediska stylu („Poznal jsem ostré rysy / nenapodobitelného stylu“). Příklady pohybu hranice, která odděluje umělecký text od neuměleckého, jsou nesčetné. Na dynamický charakter tohoto protikladu poukazovalo už mnoho badatelů, zvláště zřetelné je to v pracích M. M. Bachtina, J. N. Tyňanova, J. Mukařovského.

Při zkoumání umělecké literatury jako určité sumy textů⁸⁶ je třeba v první řadě poznamenat, že v celkovém systému kultury budou tyto texty představovat pouze část. Existence uměleckých textů předpokládá rovněž existenci textů neuměleckých a schopnost společenství, které dané texty používá, uvědomovat si jejich rozdílnost. Hraniční případy, které jsou nevyhnutelné, daný princip jen potvrzují. Když si nejsme jisti, jestli máme rusalku řadit k ženám nebo k rybám, nebo volný verš k poezii nebo k próze, už předem vycházíme z této klasifikace jako faktu. V tomto smyslu předchází (logicky, nikoli historicky) povědomí o literatuře literatuře samé.

Rozdělení děl umělecké literatury a celé masy ostatních textů, které v dané kultuře existují, lze provádět ze dvou hledisek.

1. Z hlediska *funkce* budou k umělecké literatuře patřit všechny texty, které jsou schopny v rámci dané kultury plnit estetickou funkci. Situace, kdy jsou pro splňování estetické funkce v době vzniku textu a v době jeho rozboru nutné zcela jiné podmínky, není (především historicky) ničím výjimečným. Může se tedy lehce stát, že text, který autor za umělecký nepokládá, z pohledu badatele k umělecké literatuře patří a naopak.

⁸⁶ Pojem textu je zde chápán v souladu s jeho vymezením ve stati *Mluvená řeč v historicko-kulturní perspektivě*. Text může mít podobu ústních znaků (folklor), fixován v písemné podobě, zahrán (vyjádřen systémem divadelních znaků).

Jeden ze základních předpokladů formální školy spočíval v tom, že estetická funkce se realizuje tehdy, když je text uzavřen do sebe, jeho fungování se projevuje výrazem, dopopředu tedy vystupuje otázka „jak“ (na rozdíl od textů neuměleckých, kde je zásadní otázka „co“). Výrazová rovina se tak stává jakousi imanentní sférou, která nabývá samostatné kulturní hodnoty. Nejnovější sémiotické výzkumy vedou k přesně opačným závěrům. Text s estetickou funkcí je takový, který je více, a nikoli méně ve srovnání s texty neuměleckými, významově zatížen. Označuje více, nikoli méně, než běžná řeč. Tím, že je dešifrován pomocí prostředků přirozeného jazyka, odkrývá určitou úroveň významu, ale neotevírá se úplně. Jakmile příjemce informace zjistí, že se jedná o umělecký text, začne k němu najednou přistupovat naprosto specifickým způsobem. Text před ním vyvstane jako dvakrát (minimálně) zašifrovaný. Prvním zašifrováním je systém přirozeného jazyka (řekněme ruštiny). Jde o systém předem daný, který autor i recipient výborně ovládají, takže dešifrování na této rovině probíhá automaticky, jeho mechanismus se stane jakoby průhledný a uživatelé jej přestanou vnímat. Nicméně též text je zašifrován ještě jiným způsobem (a příjemce o tom ví). Kromě vědomí o dvojnásobném zašifrování je podmínkou estetického fungování textu také nevědomost (přesněji neúplná vědomost) o použitelném druhotném kódu. Protože příjemce informace neví, co je v druhé rovině daného textu podstatné a co ne, „podezřívá“ z obsahovosti všechny výrazové prvky. Stačí, abychom k textu přistoupili jako k uměleckému, a v podstatě každý jeho prvek (včetně tiskových chyb, jak pronikavě psal E. T. A. Hoffmann v předmluvě k *Životním názorům kocoura Moura*) se může stát významovým. Jestliže budeme přikládat k uměleckému dílu celou stupnici dodatečných kódů (obecně dobových, žánrových, stylových, které fungují v rámci celého národního společenství nebo jen úzké skupiny, až do individuálních), získáme v jednom a tomtéž textu nejrůznější soubory významových prvků a dále složitou hierarchii významových vrstev, doplňkových ve vztahu k neuměleckému textu.

Formální škola tedy nepochybně správně postřehla, že v textech s uměleckou funkcí se pozornost často upírá k těm prvkům, které jsou v jiných případech přijímány automaticky, neuvědoměle. Ale vysvětlení tohoto jevu bylo chybné. Umělecká funkce nevytváří text „očistěný“ od významů, ale naopak významy přetížený. Jakmile si všimneme nějakého uspořádání v oblasti výrazu, hned mu připisujeme určitý význam nebo předpokládáme existenci významu nám dosud neznámého. Velice zajímavým způsobem to potvrzuje studium významových interpretací hudby.

2. *Z hlediska uspořádání textu.* Aby se mohl text chovat tak, jak bylo ukázáno výše, musí být vystaven určitým způsobem. Odesílatel informace jej *skutečně* zašifruje mnohokrát a

různými kódy (i když v jednotlivých případech se stává, že autor vytvoří text jako neumělecký, tj. jen jednou zašifrovaný, ale příjemce mu *připisuje* uměleckou funkci tím, že k němu domýšlí pozdější kódování a dodatečnou koncentraci významu). Recipient navíc musí vědět, že text, kterým se zabývá, je třeba zkoumat jako umělecký. Text tedy musí být určitým způsobem uspořádán a musí obsahovat signály odkazující k tomuto uspořádání. To nám dovoluje popisovat umělecký text ne pouze jako jev, který má určitou funkci v celém systému textů dané kultury, ale i jako jev, který je nějak uspořádán. V prvním případě jde o strukturu kultury, ve druhém o strukturu textu.

Mezi funkcí textu a jeho vnitřním uspořádáním neexistuje jednoznačná automatická spojitost. Vzorec vztahu mezi těmito dvěma strukturálními principy si každá kultura vytváří sama podle sebe, na základě společných ideologických modelů. Nejobecněji a nutně schematicky lze tento vztah definovat následujícím způsobem. V době vzniku toho kterého kulturního systému se utváří určitá, jemu vlastní struktura funkcí a ustaluje se systém vztahů mezi funkcemi a texty. Například v ruské literatuře ve 40. a 50. letech 18. století dochází k úpravám uspořádání v nejrůznějších rovinách – v rovině metrické, stylistické, žánrové atd. Zároveň se upevňuje systém vztahů mezi těmito uspořádáními a jejich společná hierarchie hodnot.

Tím období organizace končí. Původní neurčitost v souvztažnosti jednotlivých článků mizí a na její místo nastupuje jednoznačná uspořádanost, klesá informační obsažnost systému, který se tak stává zkostrnatělým. V tom okamžiku zpravidla dochází ke změně estetických teorií, a pokud je zkostrnatělost v oblasti umění jen dílčím projevem širšího, celospolečenského, procesu stagnace (jak tomu často bývá), mění se i hlubinná ideologie. V této fázi se mohou systém funkcí a systém vnitřního uspořádání vymaňovat z dosud existujících svazků a vstupovat do nových. Mění se hodnotové charakteristiky, „nízké“ a „vysoké“ v kultuře se funkčně obrací. Texty, které mají plnit estetickou funkci, se snaží svou imanentní strukturou podobat literatuře co nejméně. Samotná slova „umění“, „literatura“ dostávají snižující nádech. Ale bylo by naivní si myslet, že obrazoborci v oblasti umění potírají estetickou funkci jako takovou. Umělecké texty jednoduše nejsou v nových podmínkách schopny plnit uměleckou funkci, kterou teď úspěšně zabezpečují texty signalizující svým způsobem uspořádání nějakou „původní“ neuměleckou orientaci. Tak se stal folklór, který byl podle klasicistických teorií vyřazen z oblasti umění, ideální estetickou normou pro osvícence a preromantiky. Analogický byl osud črty (krátkého prozaického útvaru reportážního charakteru), která se právě pro svou „neuměleckost“ stala ve 40. a 60.

letech 19. století (a dokonce i později), v rozhodujících okamžicích literárního vývoje, vedoucím uměleckým žánrem.

Následuje fáze formování nového systému ideově-umělecké kodifikace. Ve výsledku vzniká mezi strukturou textů a jejich funkcí nový – zpočátku dostatečně pružný – systém vztahů.

Na vývoji umění se tedy nepodílejí pouze umělecké texty. Umění, které je součástí kultury, potřebuje pro svůj rozvoj i ne-umění, podobně jako kultura, která představuje jen část lidského bytí, potřebuje dynamickou konfrontaci s vnější sférou ne-kultury, tj. neznakového, netextového, nesémiotického bytí člověka. Mezi vnější a vnitřní sférou probíhá neustálá výměna, složitý systém vstupování a vystupování. Přitom samotný fakt uvedení textu do oblasti umění znamená překódování do jazyka uměleckého vnímání, tj. rozhodující přehodnocení.

Kromě vztahu textu a funkce hraje důležitou roli v mechanismu literárního vývoje systém hodnocení. Celý komplex textů, které spadají pod kulturu, je z hlediska hodnocení uspořádán podle třístupňové škály. „Vysoký“ je ztotožněn s nejvyššími hodnotovými charakteristikami, „nízký“ představuje jeho protipól⁸⁷, prostřední sféra je z axiologického hlediska neutrální.

Už samotné rozdělování skupin textů různých svou podstatou i funkcí do axiologických tříd se může stát důležitou typologickou charakteristikou daného druhu kultury. Vezměme si například kulturu, v níž na pozici „vysokého“ stojí etické texty a na pozici „nízkého“ texty umělecké, a jinou, která má tyto pozice obsazeny přesně opačně. Už to postačí k tomu, abychom v první viděli typologickou shodu se středověkou církevní kulturou a ve druhé s kulturou Říma v době úpadku nebo jakýmkoli jiným estetickým systémem. Je jasné, jak velký význam má pro pochopení literatury v daném systému místo, které jí bylo přiděleno v obecné hodnotové hierarchii textů.

V daném případě se nicméně ukazuje, že se umělecké texty chovají jinak než všechny ostatní. Většinou je místo textu nebo jeho činitele (protože každému druhu textu odpovídá určitá činnost) jednoznačně vyznačeno. Sakrální text nebo postavení mnicha mohou být buď svaté, nebo opovrženíhodné, ale nemohou být svaté a opovrženíhodné zároveň. Právnícký text a pozice znalce zákonů jsou taktéž v každém typu kultury hodnoceny jednoznačně (ten, kdo sestavuje zákony, stojí nejvýš podle Cicerona, nejnižší podle Krista a ve středověku zaujímá střední pozici). Jedině u uměleckých textů se mohou jejich hodnocení vzájemně vylučovat.

⁸⁷ Kulturní funkcí textů ambivalentních ve vztahu k protikladu „vysoký/nízký“ a mechanismem výměny funkcí mezi „vysokým“ a „nízkým“ se zabýval M. M. Bachtin v monografii *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha 2007).

Ačkoli je uměleckým textům v obecné hierarchii kultur přiděleno konkrétní místo, mají neustále tendenci usazovat se na opačných koncích žebříčku, tj. ve výchozí pozici zadávají nějaký konflikt, který vytváří v některých ambivalentních textech možnost následné neutralizace. Texty, které plní v dané kultuře jiné funkce, se chovají zcela jinak. Chceme-li si tento jev vysvětlit, musíme přejít k vnitřní organizaci textů, které definujeme jako uměleckou literaturu.

Vnitřní organizace umělecké literatury – a v tom spočívá její odlišnost od ostatních skupin textů, které jsou poměrně stejnorodé ve vztahu k celkovému systému kultury – je izomorfní kultuře jako takové, má stejné obecné principy organizace.

Literatura nikdy nepředstavuje amorfně stejnorodou sumu textů. Není to jen organizace, ale mechanismus, který organizuje sám sebe. Na nejvyšší rovině uspořádání je vydělena skupinu textů abstraktnější než celá ostatní masa textů, tj. *metatexty*. Jedná se o normy, pravidla, teoretické traktáty a kritické stati, které vracejí literaturu k ní samé, ale už v uspořádaném, zformulovaném a ohodnoceném stavu. Toto uspořádání se skládá ze dvou typů činností: z vyloučení určitého druhu textů z okruhu literatury a její hierarchické organizace a z taxametrického hodnocení zbylých textů.

Sebepojetí literatury začíná vyloučením určitého typu textů. Tak vzniká rozdělení textů na „primitivní“, „hloupé“ a „správné“, „rozumné“ v období klasicismu, na „slovesnost“ a „literaturu“ u Bělinského ve 30. letech 19. století (později tento protiklad dostane jiný význam a slovesnost bude mít také právo být označována jako literatura, i když jako literatura specifické hodnoty, jako „beletristika“). Názorným příkladem může být spojení pojmu „literatura“ s jedním z pólů opozice „verše – próza“, přičemž druhý je označen jako ne-literatura. V ruské literatuře 10. a první poloviny 20. let 19. století je pojem umělecké slovesnosti prakticky ztotožněn s poezií. V povědomí „šedesátníků“ tomu bylo zase zcela opačně.

Vylučování některých textů z literatury se děje nejen v synchronní, ale i v diachronní rovině. Texty, které vznikly předtím, než byly ustaveny normy, nebo těmito normám neodpovídají, jsou považovány za ne-literaturu. Tak vyřazuje Boileau z rámce literatury celé obrovské vrstvy evropského slovesného umění, Karamzin v deklarativní básni „Poezie“ dokazuje, že se poezie v Rusku brzy objeví, tedy tam ještě neexistuje, ačkoli je báseň napsaná po skončení literárního působení Lomonosova, Sumarokova, Trediakovského a v době vrcholné básnické činnosti Děržavina. Stejný význam má tvrzení „my literaturu nemáme“, s nímž vystoupil Andrej Turgeněv roku 1801, Kjučelbeker roku 1825 a později Veněvitinov,

Nadždin, Puškin (viz náčrtek *O nicotnosti ruské literatury*⁸⁸), Bělinskij v *Literárním snění*⁸⁹. Podobný význam mělo pozdější přesvědčení, že ruské literatuře do určitého okamžiku (zpravidla do okamžiku, kdy vznikl daný metatext) chybí nějaká základní vlastnost, která jediná dává právo nazývat se literaturou, např. lidovost (Dobroljubovův text *O podílu lidovosti na literatuře*), odraz lidového života (Tolstého *Co je to umění?*) atd. Směs jmen a textů zahrnovaných do literatury, které byly vyřazeny v souladu s určitými teoretickými koncepcemi, je později kanonizována při sestavování příruček, encyklopedií a čítanek a proniká tak do povědomí čtenářů. Nádech polemičnosti, který jim byl vlastní, mizí, zapomínají se konkrétní jména tvůrců legendy a to, co představovalo polemické hyperboly a metafory se začíná brát doslova.

Ukážeme si příklad toho, jak se sebehodnocení literatury, jež vzniklo z potřeby literárního boje, mění v nějaký typ domluveného kódu, který sloužil potomkům jako základ pro vydělení významových textů a jejich dešifrování.

Bělinskij, když bojoval za ustanovení *realistické* literatury, polemicky dokazoval, že ruská literatura začíná Puškinem (to bylo namířeno především proti tradici karamzinismu, podle které začínal rodokmen ruské literatury Karamzinem; 18. století a klasicismus byly vyškrtuty z literatury už děkabristickou kritikou a N. Polevým). Nicméně Bělinskij, jehož vztah k dopetrovské literární tradici byl chladný (a nespravedlivý), znal výborně literaturu 18. století, a přestože ji mnohokrát ostře kritizoval, nepředpokládal, že by si někdo jeho slova mohl vyložit jako popírání její existence. Nezapomeňme, že tehdejší normou literárního vkusu, který byl základem triviálních úsudků, byli ještě stále Lomonosov a Děržavin a Karamzin byl přímo modlou. To přimělo Bělinského k polemicky přehnanému odmítání. Nikoli náhodou však Bělinskij neustále kladl počátek ruské literatury buď k Lomonosovovi, nebo ke Kantěmirovi. Později byla myšlenka, že ruská literatura začíná Puškinem, vytržena ze svého historicky podmíněného kontextu, byla podrobena svérázné mytologizaci a v této podobě přešla nejen do časopiseckých kritik a přes ně do povědomí ústřední masy čtenářů druhé poloviny 19. století, ale stala se základem akademických dějin literatury té doby. A tak bylo ve 20. století potřeba znovu „objevit“ existenci ruské literatury 18. století.

Potomci tedy dostávají z každého literárního období nejen sumu textů, ale také legendu, kterou si dané období samo o sobě vytvořilo, a určitý počet apokryfních děl, zavržených nebo odsouzených k zapomnění.

Skutečný obraz literárního života nicméně zpravidla komplikuje okolnost, že literatura jedné a té samé doby bývá pojímána z několika úhlů pohledu, přičemž hranice pojmu

⁸⁸ Název přeložen podle PUŠKIN, A. S., *O literatuře, o sobě a jiném*, Praha 1974. Pozn. překl.

⁸⁹ Název přeložen podle BĚLINSKIJ, V. G., *Stati a recense 1834 – 1840*, Praha 1956. Pozn. překl.

„literatura“ se mohou v jednotlivých případech dost podstatně lišit. Kolísání mezi nimi zajišťuje systému celkově nezbytnou informativnost.

Zároveň se zařazením (vyřazením) těch kterých textů do oblasti literatury funguje i jiný mechanismus – hierarchizace literárních děl a jejich hodnotová charakteristika. V závislosti na té či oné obecně kulturní pozici jsou za základ pro rozdělování pokládány stylové normy, tematika, spojitost s určitými filozofickými koncepcemi, naplnění nebo porušení všeobecně přijímaného systému pravidel, ale samotný princip hierarchizace zůstává nezměněn. Uvnitř literatury jsou texty vtaženy k „vysokému“ nebo „nízkému“ umění, nebo k nějaké neutrální střední sféře.

Rozdělení na sféru „vysokého“ a „nízkého“ uvnitř literatury a vzájemné napětí mezi těmito dvěma oblastmi způsobuje, že literatura není pouhou sumou textů (jednotlivých děl), ale i sama *textem*, jednotným mechanismem, uceleným uměleckým dílem. Stálost a jednotnost těchto strukturních principů, které platí pro literatury nejrůznějších národů a období, si jistě zaslouží větší pozornosti. Zdá se, že když budeme popisovat literaturu té či oné doby jako jeden text, spíše se přiblížíme vymezení literárních univerzálií jako specifického jevu.

Vnitřní klasifikace literatury je založena na vzájemném působení dvou protikladných tendencí. Jde o výše uvedené úsilí hierarchicky rozdělit díla a žánry (a stejně tak i jakékoli jiné významové prvky umělecké struktury) mezi „vysoké“ a „nízké“ na jedné straně a o tendenci k neutralizaci této opozice, aby se tyto prvky nestavěly proti sobě na základě hodnocení, na straně druhé. V závislosti na konkrétních podmínkách, na okamžiku, v němž se literatura v rámci svého vývoje nachází, může mít jedna z obou tendencí převahu. Druhou však nikdy docela nezničí, protože tím by se zastavil literární vývoj, který je na napětí mezi nimi založený.

Jiným příkladem vnitřní organizace literatury jako jednotného organismu může být protiklad „vysoké“ a „masové“ literatury. V rámci jedné literatury je vždy pocíťováno vydělení literatury, která se jen s velkými obtížemi podřizuje klasifikační unifikaci, od kompaktní stejnorodé masy textů⁹⁰. Určit jakýkoli příznak, který lze připsat výhradně jedné z uvedených skupin, je velice těžké, protože jak nám ukazuje literární historie, příznaky se neustále přesouvají z jedné do druhé. Tak se na první pohled může zdát, že v třídní společnosti je „vysoká“ literatura pevně spojená s vládnoucí třídou, kdežto „masová“ s lidovými vrstvami. Tento názor zastávali sociologové 20. let 20. století a pod jejich vlivem i

⁹⁰ Otázku literatury a folkloru necháváme stranou jako samostatný a složitý problém a zaměřujeme se pouze na zkoumání psané literatury.

V. B. Šklovskij, který ve své známé monografii vyzdvihl Matveje Komarova na dosud prázdné místo lidového spisovatele.

V dějinách literatury existuje spousta příkladů, kdy je špičková literatura skutečně ideologicky spjatá se špičkami společenskými, ale neméně je také příkladů opačných. Osobní vkus Mikuláše I. vypěstovaný postupně od měšťáckých ctností sentimentální pohodlnosti (?) Marie Fjodorovny ke kasárenskému romantismu a sociální zájmy společenských sil, které představoval, byly na straně „masové“ literatury Bulgarina, Zagoskina a Kukolnika a nikoli na straně literární „vrcholu“, Puškina a Lermontova.

„Vrcholová“ i „masová“ literatura mohou každá nabývat v konkrétních historických podmínkách nejrůznějších významů: sociálních, estetických nebo obecně filozofických. Stálá zůstává jen jejich funkční protikladnost⁹¹. Abychom mohli dané pojmy konkretizovat, podíváme se na problematiku „masové literatury“ podrobněji.

Zájem o masovou literaturu se v ruské klasické literární vědě objevil jako protiváha romantické tradice studia „velkých“ spisovatelů, kteří byli izolováni od své doby a postaveni do kontrastu k ní. Akademik A. N. Veselovskij porovnával výzkumy založené na teorii „hrdinů, vůdců lidstva“ – v duchu myšlenek Carlylea a Emersona – s parkem ve stylu 18. století, v němž „jsou všechny aleje uspořádány do vějíře směrem k zámku nebo nějakému pseudoklasickému památníku, ačkoli je vždy jasné, že památník není vidět odevšud, protože není dostatečně osvětlen nebo nemá ani cenu, aby stál na hlavní plošině.“⁹²

„...Současná věda,“ psal dále, „si dovolila nahlédnout do těch mas, které byly dosud opomíjeny, jimž dosud nebyl dán prostor. Všimla si, že jsou plné života, pohybu nezachytitelného pouhým okem jako všechno, co se uskutečňuje v příliš velkém měřítku prostorovém i časovém. Skryté pružiny historického procesu se měly hledat tady a spolu s poklesem materiální roviny historického výzkumu byla hlavní váha přenesena k lidovému životu.“⁹³

Takovýto přístup, který se objevil v pracích A. N. Pypina, V. V. Sipovského, samotného A. N. Veselovského a později V. N. Peretce, M. N. Speranského a mnohých

⁹¹ Samozřejmě i zde funguje mechanismus neutralizace, např. v těch případech, kdy se „vysoké“ umění vědomě zaměřuje na „masové“ – srov. nadšení primitivismem, archaickými literárními formami nebo dětskou poezií.

⁹² VESELOVSKIJ, A. N., *Istoričeskaja poetika*, Leningrad 1940, s. 43.

„все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу или к какому-либо псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отсюда виден, либо неудачно освещен, или таков, чтобы стоять ему на центральной площадке“

⁹³ Tamtéž, s. 44.

„...Современная наука позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и в месте с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь.“

jiných badatelů, podnítl zájem o masovou literaturu. Z hlediska ideologického měl výrazně lidový charakter a byl tedy spjat s rozšířením okruhu zkoumaných pramenů, s metodami, které vznikly na půdě folkloristiky a nyní pronikly do literární historie, a do jisté míry i s metodami lingvistickými.

Kritika, které byl tento přístup často vystavován, souvisela s tím, že se nejednou stavělo rovnítko mezi masovostí a historickým významem.

Ideová a estetická kritéria hodnotnosti textů byla zavrhována jako „nevědecká“. Samotný termín „umělecké dílo“ byl zaměněn „pozitivním“ pojmem „památka písemnictví“. Pronikání folkloristických a mediivistických metod nebylo náhodné, protože badatelé neviděli ve zkoumaných textech umělecká díla, ale „památky“, navzdory tradici Buslajeva (na kterého později navazovali A. S. Orlov, I. P. Jeremin, D. S. Lichačov). Ztráta bezprostředního estetického prožívání textů byla chápána jako příznivá okolnost. Vědec nejenže nesmí rekonstruovat estetické prožívání cizích textů, ale musí se zbavit podobných pocitů i při studiu textů jemu blízkých. Pak se dílo změní v památku a badatel se povznese do výše pozitivního výzkumu. Kam takový přístup vede, je dobře vidět na *Dějínách ruského románu* V. V. Sipovského.

Další krok vpřed ve studiu masové literatury byl udělán ve 20. letech 20. století. Neúspěšné pokusy sociologů ztotožnit ji s demokratickým proudem v ruské literatuře a tím zdiskreditovat vyšší kulturní hodnoty jako cizí lidu nepředstavovaly v podstatě žádné větší překážky. Daleko plodnější byly snahy řady vědců prozkoumat *vzájemné působení* masového a vrcholového aspektu v dějinách literatury. Právě tak byla postaven problém v knize V. M. Žirmunského *Byron a Puškin*, kde byl požadavek „obšírného prostudování dobové *masové literatury*“ spojen se vzájemným působením s procesy „vysoké“ literatury. Spousta zajímavých postřehů se objevuje též u B. M. Ejchenbauma a V. B. Šklovského. Zároveň J. N. Tyňanov vytvořil komplexní teorii, v níž definoval mechanismus literární evoluce vzájemným ovlivňováním a vzájemnou funkční směnou „vysoké“ a „nízké“ roviny. Z nekanonizované slovesnosti, která se nachází za hranicemi slovesnosti uzákoněné literárními normami, čerpá literatura náhradní prostředky pro novátorství následujících období.

Nehledě na jistou zjednodušenost jeho schématu, patří Tyňanovovi nepochybně náš obdiv za to, že se jako první pokusil popsat *mechanismus* diachronního vývoje literatury. Vrcholem zkoumání vývoje literatury jako boje, napětí mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou, neutralizace tohoto napětí v ambivalentních textech a vztažení tohoto procesu na vývoj kultury celkově zůstává beze sporů kniha M. M. Bachtina *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*.

Pojem masové literatury je pojem sociologický (v terminologii sémiotiky „pragmatický“). Netýká se ani tak struktury toho kterého textu, jako spíš jeho sociální funkce v celkovém systému textů, které vytvářejí danou kulturu. V první řadě tedy definuje *vztah* určitého společenství k určité skupině textů. Jedno a totéž dílo může být z jednoho hlediska zařazeno pod tento pojem a z hlediska jiného z tohoto pojmu vyloučeno. Například podle Puškina byla masovou literaturou Ťutčevova poezie. Bělinskij k ní řadil Baratynského. Ale pro nás do ní Ťutčev nepatří, jako do ní pro Puškina nepatřil Baratynskij. Dílo V. Petrova bylo, pomineme-li zdrženlivě ironickou poznámku Novikova v *Pokusy o historický slovník ruských spisovatelů*, současníky považováno za jeden z literárních vrcholů. Puškin ve své básni, kterou přečetl na překladatelské zkoušce v lyceu roku 1815, zmínil při charakteristice 18. století ze všech ruských básníků pouze dvě jména – Děržavina, který byl přítomen, a Petrova, kterého mu postavil naroveň. A Děržavina ani nenapadlo se urazit nebo cokoliv namítat, přestože hierarchii v poezii vnímal velmi silně.

Ach, dávný čas válečných vřav,
ten svědčí o slávě ruské.
Orlov, Rumjancev, Suvorov tam v čele řad,
potomci krve slovanské
s Perunem Hromovládným šli a vítězili
a jejich hrdinství se divil, hrozil svět.
Petrov i Děržavin těm rekům písňě pěli
strunou, již nešlo neslyšet.⁹⁴

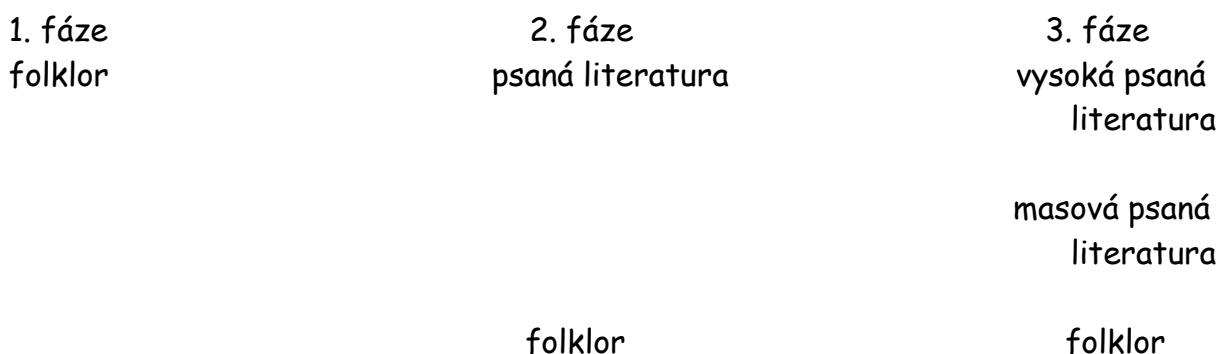
Pro nás je Petrov typický příklad masové literatury 18. století. Podobný posun zaznamenal i Cheraskov.

Pojem masové literatury předpokládá jako nutný protipól existenci nějaké vysoké kultury. Mluvit o masové literatuře v souvislosti s texty nerozdělenými podle rozšíření, hodnoty, dostupnosti, způsobem fixace nebo uchovávání nebo nějakým jiným způsobem

⁹⁴ О, громкий век военных споров,
Свидетель славы россиян!
Ты видел, как Орлов, Румянцев, Суворов,
Потомки грозные славян,
Перуном Зевсовым победу похищали;
Их смелым подвигам, страхась, дивился мир;
Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громкозвучных лир.

(Přeložila Nad'a Magulová.)

(například v souvislosti s folklorem) samozřejmě nemá smysl. Řekněme, že paradigma uměleckých textů se stávalo stále složitějším podle následujícího schématu:



Ve třetí fázi představuje tedy masová literatura písemnictví folkloru a folklor písemnictví. Často má roli zásobárny, v níž si obě skupiny textů vyměňují své kulturní hodnoty (třebaže samozřejmě existuje i přímá výměna). Ve 20. století vytvářejí rozvoj prostředků masové komunikace a složité osudy lidového povědomí specifické vztahy mezi těmito dvěma skupinami a zavádějí nové faktory, které však nejsou předmětem této práce.

Masová literatura musí mít dva protikladné příznaky. Za prvé musí být tou rozšířenější (kvantitativně) částí literatury. Při zkoumání příznaků „rozšířenější – méně rozšířená“, „čtenější – méně čtená“, „známější – méně známá“ má vždy masová literatura silnější z obou rysů. To znamená, že ji tedy bude dané společenství chápat jako kulturně plnohodnotnou, se všemi vlastnostmi nezbytnými pro estetickou funkci. Ale zároveň musí v témže společenství existovat a být aktivní normy a představy, z jejichž hlediska je taková literatura hodnocena extrémně nízko jako „špatná“, „sprostá“, „zastaralá“ nebo na základě nějakého jiného příznaku vyřazená, zavržená, apokryfní, jako by vlastně ani neexistovala.

Někdy může vyřazenost zvyšovat zájem o text. Tak se například v době Puškinově čtenáři nabízely dvě hierarchie hodnot. Jedna, oficiální, se týkala literatury, která vycházela tiskem, a druhá pak „zavržených“ rukopisných sešitů.

Za nimi řada jiná –
svěřím to druhovi –,
hřbet safiánový
výtvary tajné spíná.
Tu dávnou vzácnou věc,
po které jsem tak toužil
a tolik nad ní prožil,

dal mi můj bratranec,
když ještě věrně sloužil
na vojně na koni.
Jenom to uhodni,
co se tam dlouho tají...
To jsou ti nehodní,
co tiskem pohrdají.⁹⁵

Vztahy mezi oběma skupinami se mohly formovat nejrůznějšími způsoby. Masová literatura může kopírovat „vysokou“ tak, že vytvoří její zjednodušenou variantu převedenou do mnohem primitivnějšího jazyka. Na litevských dřevorytech lze velice dobře vysledovat snahu o napodobení „vysokého“ výtvarného umění barokního typu. Masová poéma ruského romantismu na počátku 20. let 19. století kanonizuje normy Puškinovy „jižní poémy“ a tím je mění v šablonu.

Existuje i jiný vztah, který je založen nikoli na snaze o napodobení vysoké literatury, nýbrž na boji s ní (ale opět v rámci obecných strukturních norem převzatých zase z té samé vysoké literatury). V takovém případě vznikají parodie typu *Krčemné mše*⁹⁶ v 17. století nebo směšnohrdinské poémy v 18. století. Masová literatura chápe samu sebe jako zrcadlově převrácenou vysokou literaturu s opačným systémem axiologického hodnocení⁹⁷.

Vznikají pravidla „zavržené“ literatury, její klasikové i její šablony. Tak třeba v ruské literatuře 18. a počátku 19. století normy vysoké poezie předpokládaly pozici „vznešeného pěvce“, barda, metly nepravostí, o kterou se v různou dobu ucházeli Děřžavin nebo Kapnist, Gnědič nebo Rylejev. Tato pozice měla svérázného dvojníka ve sféře, kterou se nyní zabýváme, podobně jako měli ve středověku svatí své dvojníky mimo oficiální hierarchii v podobě jurodivých. Byla to postava vysoká a směšná zároveň. Básník i opilec, autor vznešených ód a satir na jedné straně i hospodských říkanek na straně druhé, z jehož biografie

⁹⁵ PUŠKIN, A. S., *Lyrika I.*, Praha 1956, s. 84.

Я спрятал потаенну
Сафьянную тетрадь.
Сей свиток драгоценный,
Веками сбереженный,
От члена русских сил,
Двоюродного брата,
Драгунского солдата
Я даром получил.
Ты, кажется, в сомненьи...
Не трудно отгадать;
Так, это сочиненья,
Презревшие печать...

PUŠKIN, A. S., *Poln. sobr. soč. v 16 t.*, Moskva 1937, t. 1, s. 99.

⁹⁶ Název přeložen podle LICHÁČOV, D. S., *Smích staré Rusi*, Praha 1984.

⁹⁷ LOTMAN, J. M., USPENSKIJ, B. A., *O sémiotickém mechanismu kultury*, in *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*, Brno 2003, s. 36 – 58.

byl ještě za jeho života vytvořen směšnohrdinský epos. Svým jednáním potvrzoval i parodoval normy vysoké poezie. Jak je vidět, není náhoda, že toto místo nebylo nikdy prázdné. Jednou tuto pozici zaujímal Barkov, jindy Kostrov nebo Milonov. Stačí například porovnat Puškinovy zápisky o těchto třech literátech, abychom se přesvědčili, že máme před sebou stále tutéž stylizovanou biografii. Vzniká životopisná legenda, která reguluje přijímání životopisných faktů těchto básníků publikem a možná působí i na jejich jednání v běžném, každodenním životě.

Satirik Milonov přišel jednou ke Gnědičovi podle svého zvyku opilý, otrhaný a rozčuchaný. Gnědič mu začal domlouvat. Milonov se dal do pláče, ukazuje k nebi: „Tam, tam dojdou odměny za všechno své trápení...“ – „Podívej se na sebe do zrcadla,“ řekl mu Gnědič, „copak tě tam pustí?“

Cheraskov si moc vážil Kostrova a jeho talent hodnotil výš než svůj vlastní. To dělá velkou čest jeho srdci i jeho vkusu. Kostrov nějaký čas bydlil u Cheraskova a ten mu nedovolil, aby se opíjel. Kostrova to omrzelo. Jednou zmizel. Hledali ho po celé Moskvě, ale nenašli. Najednou dostane Cheraskov od něho dopis z Kazaně. Kostrov mu děkoval za všechnu prokázanou přízeň, „ale“, psal potom, „svoboda je mi nade vše“. (...) Kdykoli se přiblížily slavnostní dny, musili Kostrova hledat po celém městě, protože měl skládat oslavné básně, a obvykle ho našli v hospodě nebo u d'áčka, velkého ožralky, s nímž byl velice spřátelen.

Sumarokov si ho (Barkova – pozn. K. K.) velmi vážil jako vědce a vtipného kritika a vždy si vyžadoval, aby mu řekl své mínění o jeho dílech. Barkov se s ním nemazlil. Jednou však k němu přišel a prohlásil: „Sumarokov je první ruský básník!“ Rozradostněný Sumarokov mu hned dal přinést vodku. Barkovovi o nic jiného nešlo a zpil se pod obraz. Když odcházel, řekl Sumarokovovi: „Alexandře Petroviči, já ti zalhal: první ruský básník jsem já, druhý Lomonosov a ty jsi teprve třetí.“ Sumarokov ho div nezabil.⁹⁸

⁹⁸ PUŠKIN, A. S., *O literatuře, o sobě a jiném*, Praha 1974, s. 266 – 267. (Srov. dále úryvek „Barkov se jednou se Sumarokovem vsadil“.)

„Сатирик Милонов пришел однажды к Гнедичу пьяный по своему обыкновению, оборванный и растрепанный. Гнедич принялся увещевать его. Растроганный Милонов заплакал и, указав на небо, сказал: «Там, там найду я награду за все мои страдания...» – «Братец,» возразил ему Гнедич, «посмотри на себя в зеркало: пустят ли тебя туда?»“

„Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу, и его вкусу. Костров несколько времени жил у Хераскова, который не давал ему напиваться. Это наскучило Кострову. Он однажды пропал. Его бросились искать по всей Москве, и не нашли. Вдруг Херасков получает от него письмо из Kazani. Костров благодарил его за все его милости, но, писал поэт, воля для меня всего дороже. (...) Когда наступали торжественные дни, Кострова искали по всему городу для сочинения стихов и находили обыкновенно в кабаке или у дьячка, великого пьяницы, с которым он был в тесной дружбе.“

„Сумарокв очень уважал Баркова как ученого и острого критика и всегда требовал его мнения касательно своих сочинений. Барков прише(л) однажды к С(умарокву). «Сумарокв великий человек. Сумарокв первый русский стихотворец!» – сказал он ему. Обрадованный Сумарокв велел же тотчас подать ему водки, а Баркову только того и хотелось. Он напился пьян. Выходя, сказал ему: «Александр Петрович, я тебе солгал: первый русский стихотворец – я, второй Ломоносов, а ты только что третий». Сумарокв его чуть не зарезал.“

PUŠKIN, A. S., *Poln. sobr. soč. v 16 t.*, Moskva 1937, t. 12, s. 159 – 170.

Není nijak těžké si všimnout, že ve všech třech zápiscích, uchovávajících si zřetelné znaky ústní legendy, je jednotný obraz vysokého básníka (Sumarokov – Cheraskov – Gnědič) postavený do kontrastu jeho antipodu (Barkov – Kostrov – Milonov). „Nízký“ básník má přitom rysy pohádkového mladšího bratra. I přes svoje opovrhované postavení je lepší než jeho vysoký „antipod“ a vítězí nad ním (výjimku představuje historika o Milonovovi, kde je funkce vtipného chytráka přenechána Gnědičovi a Milonov má patetickou roli).

Jako ve většině novelistických eposů spočívá vítězství v břitkém slově. „Nízký“ hrdina je ve svém počínání svobodnější. Ne náhodou je připojení k „nízkému“ v kultuře (srov. úlohu divadelních kulís, cikánů, umělecké bohémy, „selské svobody“ – pravidelných výjezdů „v lůno přírody“, šlechticů na venkovské sídlo, úředníků na letní byt) považováno za osvobození od nějakého systému zákazů, přesunutí do sféry jiného, svobodnějšího jednání. Protože se vysoká kultura chápe jako oblast maximální organizace, nízká literatura se jí jeví jako sféra svobody, oblast snížené podmíněnosti, což může být interpretováno jako upřímnost, přirozenost a tím získat větší přitažlivost (srov. porovnání cikánské písně a opery v *Živé mrtvole* L. Tolstého).

Organizačními principy nízké literatury bývají někdy normy, které byly v předchozím historickém období vlastní vysoké literatuře, a tak může docházet k zajímavým paradoxům. Ve 30. a 40. letech 19. století představoval „nízký“ v literatuře romantismus, tedy ten estetický systém, který se stavěl k masové literatuře v podstatě negativně a byl orientován na výjimečné a „geniální“. „Vrchol“ literatury byl naopak reprezentován naturální (a širě – gogolovskou) školou, která se orientovala na „beletristiku“ a masovost. Záměrně si jako vzor vybírala žánrové formy, které podle obecného povědomí patřily k „nízkému“ (srov. přesvědčení Bělinského, že nedostatkem ruské literatury je to, že sice má geniální spisovatele, ale nemá žádnou beletrii, a oblibu črty u spousty spisovatelů) a „nízký“ se naopak formovalo po vzoru „vysokého“ (srov. výrazně prozaické jednání Pečorina a vznešené jednání Grušnického).

Mechanismus čilého literárního života vyžaduje přítomnost a boj těchto dvou tendencí. Vítězství některé z nich by znamenalo stagnaci literatury jako celku. Vzájemným vztahem mezi „vysokým“ a „nízkým“ jsme se tak podrobně nezabývali proto, že by to byl nejdůležitější nebo dokonce jediný mechanismus binárních opozic vnitřního uspořádání literatury. Neméně závažný je protiklad „své/vlastní – cizí“. Synchronně organizovaná „vlastní“ kultura neustále pociťuje znepokojující působení nejen ze strany skutečnosti, ale i jiných kultur. Tady je možné pronikání jednotlivých textů (v této fázi kontaktu je cizí kultura vnímána jako chaotická, jako kultura, která nemá organizaci *vlastní* dané kultuře) a poté

přijetí systému cizích textů. Ale tento systém se vytváří v lůně vlastní kultury na základě podobnosti nebo protikladnosti (např. *Zpěv o zvráceném světě*, kde život „za mořem“ představuje satirický obraz zrcadlově převráceného života na Rusi). Ostrá kritika Západu, tak příznačná pro mnoho ruských novinářů 19. století, je velkou měrou spojena se vznikem utopie „zvráceného světa“, která předcházela poznání skutečného buržoazního Západu. Nakonec přichází fáze vzájemného ovlivňování se systémem cizí kultury. Ale protože literatura, jak jsme viděli, není jednotvárná, je možné z celého souboru předloženého přijímanou kulturou vybrat nejrůznější prvky.

Máme tu tedy co do činění nikoli s nehybnou sumou textů rozestavěných na policích v knihovnách, ale s napětím a konflikty mezi nimi, s „hrou“ různých formujících sil.

Bylo by možné se podrobněji věnovat vnitřnímu napětí, které vzniká v novodobé literatuře koexistencí veršů a prózy, různými typy jejich vzájemného vzdalování a sbližování. Ale to už bylo uděláno mnohokrát. Vytvoření vyčerpávajícího seznamu protikladů vlastních literatuře jako ucelenému *mechanismu* je úkolem příštích zkoumání. Ale tento úkol je nyní uskutečnitelný a navíc velice naléhavý. Bez něj není možné typologické srovnání literatur a vybudování dějin světové literatury. Splnění tohoto úkolu nicméně není záměrem této práce, její cíle jsou mnohem skromnější. Snažili jsme se ukázat, že literaturu jakožto dynamický celek nelze popisovat v rámci jakéhokoli jednoho uspořádání. Literatura existuje jako určitá mnohost uspořádání, z nichž každé má na starosti pouze některou její sféru, ale snaží se rozšířit oblast své působnosti, jak jen to jde. Za „života“ kteréhokoli historického období literatury je vzájemné vzdorování těchto tendencí základem pro literární vyjádření zájmů různých společenských sil a boje mravních, politických nebo filozofických postojů dané doby.

Když přichází nový historický okamžik, formující činnost literatury se projevuje mimo jiné tím, že aktivně konstruuje svou minulost a vybírá z mnoha jejích rysů jeden, která kanonizuje (tak si renesance vybrala zjednodušenou antičnost). Tento proces je o to snazší, že každá z protikladných tendencí z polemických důvodů dokazuje svou univerzálnost. V podobném procesu historicko-vědecké kanonizace se samy texty mění, protože v literatuře minulé doby existovaly jako součást souboru, prvek mechanismu, a teď se stávají jediným textem, který reprezentuje dané období.

Ale pak nastoupí zase nová fáze vývoje kultury a vědci následující generace objevují novou tvář textů dávno prozkoumaných (jak se zdálo). Diví se, jak mohli být jejich předchůdci tak slepí, a neuvědomují si, že něco podobného o nich řeknou literární vědci, kteří nastoupí na jejich místa. Přitom tato podivuhodná schopnost uměleckých textů poskytovat

materiál pro neustále nové objevy by mohla přitáhnout pozornost, pokud se v ní projeví některé podstatné rysy organizace literatury jako synchronního mechanismu.

Jurij Lotman – Podmíněnost v umění⁹⁹

Podmíněnost v umění je realizace schopnosti znakových systémů vyjadřovat v umělecké tvorbě jeden a týž obsah různými strukturálními prostředky. Mluvit o podmíněnosti v uměleckém díle lze jen do té míry, pokud lze mluvit o sémantice znakových systémů v něm použitých. V případech, kde se jedná spíše o syntaktiku (např. u abstraktního výtvarného umění), je vhodnější termín „formalizace“. Systém zobrazování přijímaný v uměleckých dílech se vyznačuje jistou nedůsledností ve vztahu k zobrazovanému objektu, což nám dovoluje mluvit o jeho podmíněnosti. Nutně klade na předávaný obsah omezení, které člověk, jemuž je dílo určeno, nevnímá, bere je jako něco daného, působí na něho dojmem „přirozených“, ničím nepodmíněných norem. Tak nevnímáme podmíněnost hranic uměleckého prostoru (rampa v divadle, rám obrazu), podmíněnost obvyklých forem toho či onoho systému perspektivy ve výtvarném umění. Stejně tak se nám nezdá „zvláštní“, že herec v řadě případů nevidí a neslyší, co se děje na scéně (např. repliky „stranou“), rozdíl mezi reálným časem a časem na scéně, předávání synchronního děje probíhajícího na různých místech jako chronologické následnosti jednotlivých scén, kapitol a záběrů. Čínský divák nevnímá „zvláštnost“ začlenění kaligrafického textu (nápisy, tisk) do textu výtvarného, pravěký umělec při překrývání jednoho obrázku druhým viděl jen ten vrchní. V japonském loutkovém divadle diváci vidí herce, který loutky vede, ale nevnímají ho, protože pro ně stojí za hranicemi uměleckého prostoru.

Přitom pro publikum, které se nachází vně daného systému (a tento systém nezná nebo jej nechápe), bude jakákoli podmíněnost „zvláštní“. Tak připadal čínskému divákovi 17. století evropský polostínový portrét jako zvláštní kombinace rozmytých barev; dítě často nemůže pochopit, proč se pravouhlá místnost zobrazuje v systému lineární perspektivy na jednom konci úzká a na druhém široká. Vedle zmíněných příkladů neuvedení do systému v důsledku jeho neznalosti lze ukázat také na případy zásadního nepřijetí nějakého systému zobrazení, které rovněž souvisejí se zvýrazněním podmíněnosti (jako „nesprávnosti“, „nepravděpodobnosti“ atd.).

Normativní estetika různých dob vycházela z představy nějaké jedině možné normy „správného“ umění, subjektivně pocíťované jako norma zdravého rozumu. Klasicismus ji spatřoval v rozumu, osvícenství 18. století v lidské přirozenosti. „Správné“ z takového pohledu nemůže být ničím specifické. Podle Kanta krása „nemůže právě proto také obsahovat

⁹⁹ Psáno společně s B. A. Uspenským.

něco specificky charakteristického...“¹⁰⁰ Jako specifické, tj. podmíněné, může být bráno pouze umění cizí etnické nebo kulturní sféry, jehož strukturální principy se rozcházejí s normou všeobecně přijímanou v daném společenství, nebo zobrazení „nenormální“ skutečnosti (satira, groteska – srov. Hegelovy výroky o satirě¹⁰¹). Podmíněnost cizího umění nás nutí brát je jako zašifrovaný text, jehož smysl se vyjeví „překladem“ do obvyklého systému.

Pro porozumění umění je tedy podstatná znalost míry jeho podmíněnosti. Jakékoli narušení v této oblasti vede k neporozumění, které může mít dvojitý charakter: podmíněné je chápáno jako nepodmíněné (umělecké dílo je ztotožněno se životem), nebo naopak nepodmíněné (uvnitř daného systému) je přijímáno jako podmíněné (umělecké dílo se zdá být, nebo je tak záměrně vytvořeno, „zvláštním“ až k nesmyslnosti). Příkladem prvního typu neznalosti míry podmíněnosti mohou být všechny snahy diváka „vejít“ do textu díla a násilím jej změnit. Třeba známý případ „atentátu“ na Repinův obraz *Ivan Hrozný a jeho syn Ivan 16. listopadu 1581* (pravděpodobně subjektivně identický aktu carovraždy), případ vraždy portrétu v *Obrazu Doriany Greye* O. Wildea a také případy používání zobrazení toho, komu má být „ubliženo“, dobře známé etnografům (odtud jsou odpovídající tabu); stejně lze interpretovat i historickou anekdotu o atentátu diváků v Novém Orleánu na herce, který hrál Othella. Příkladů nepřijetí toho či onoho systému jako podmíněného je také mnoho: výroky M. J. Saltykova-Ščedrina o poezii, Tolstého kritika Shakespeara a divadla vůbec, ironický vztah generace let šedesátých k baletu, kritika způsobů vytváření prostoru ve středověkém malířství renesančními teoretiky atd.

Samotný protiklad „přirozenost – podmíněnost“ vzniká v dobách kulturní krize, prudkého posunu, kdy je na daný systém nahlíženo zvenčí, očima jiného systému. Odtud se bere kulturně-typologická podmíněnost periodicky vznikajících snah sáhnout po umění z hlediska běžných norem nenormálním a „zvláštním“ (např. dětském, archaickém, exotickém), které je považováno za „přirozené“, zatímco obvyklé komunikační systémy se jeví jako „nenormální“, „nepřirozené“. Jako příklad může posloužit boj „nízkého“ (lidového) a „vysokého“ (učeného) umění v době renesance, spory o „civilizaci“ a „přírodu“ v 18. století, obrat k folkloru v 19. století, úloha prozaismů v Puškinově a Někrasovově poezii, nejrůznější typy primitivů v umění 20. století atd. „Zvláštní“, nebo cizí, umění, které má roli revolučního naladění při formování nové umělecké normy, může být stávající normou chápáno buď jako primitivnější, nebo naopak složitější. Velice často ve funkci podobných prostředků vystupuje rozšíření kulturního areálu: například vtahování evropského umění do kulturního světa Asie nebo asijské kultury do světa evropské civilizace. Společně s prostorovými kulturními

¹⁰⁰ KANT, I., *Kritika soudnosti*, Praha 1975, s. 73.

¹⁰¹ HEGEL, G. W. F., *Eстетика I.*, Praha 1966, s. 369 – 372.

průniky existuje také jednosměrné časové pronikání kultur dob minulých, a stejně tak i různé typy průniků „smíšených“. Velkou důležitost má pronikání lidového umění do estetiky „kulturního“ věku.

Na rozdíl od neuměleckých komunikačních systémů, kde je struktura jazyka přesně dána a informační hodnotu má jen sdělení, ale ne jazyk, umělecké systémy mohou obsahovat také informaci o jazyce samém. Roli prvků, které signalizují, že dané sdělení je předáváno specifickým jazykem, hrají „zvláštní“ (a tedy nejvíce „podmíněné“) znaky.

Znaky používané v umění jsou charakterizovány různou měrou podmíněnosti z hlediska nelogičnosti vztahu mezi jejich použitím mimo umění a významem, kterého nabývají uvnitř uměleckého systému. Umění může využít znaky, které jsou v daném společenství už hotové, jako mytologické symboly nebo už existující literární obrazy, ale může si je také vytvářet. Součástí znaku se mohou stát elementy ve vztahu k němu prvotní (např. dokument v literatuře a ve filmu). Různé druhy umění se od sebe vzájemně liší povahou své podmíněnosti. Výtvarné (zrakové) umění tíhne více k ikonickým znakům, zatímco umění zvuková častěji využívají konvencionalizované symboly.

Ikonické a konvencionalizované znaky se vyznačují nestejným stupněm podmíněnosti kódujícího systému. V případě ikonických znaků vystupují v roli kódu bezprostřední zrakové, sluchové a jim podobné dojmy, každodenní, běžné návyky, takže si lidé uvnitř daného společenství jejich podmíněnost ani neuvědomují. Naproti tomu v případě znaků konvencionalizovaných, které mají jasně oddělenou rovinu obsahovou a rovinu výrazovou, se vědomí podmíněnosti jejich kódů zjevně předpokládá. Přitom ikonické se může stát konvencionalizovaným a naopak. Jako příklad uveďme ztvárnění narození královny Hatšepsovet ve staroegyptském malířství, kde byla zobrazena jako chlapec a nápis vysvětloval, že se jedná o ženu. Období tzv. „podmíněného“ umění jsou spojena se zdůrazňováním konvencionalizovanosti kódu.

Dále je pro umění příznačná tendence k sémantizaci formálních prvků ve znakových systémech. Například v básni Heinricha Heine *Smrk na severu strmí*¹⁰² fakt, že v němčině slova „palma“ a „smrk“ mají různý gramatický rod, je zásadní z hlediska interpretace textu, protože rozlišuje pohlaví (srov. jak si s tímto problémem poradili ruští překladatelé M. J. Lermontov, F. I. Ťutčev, A. N. Majkov).

Míra podmíněnosti jednotlivých znaků používaných v umění závisí na tom, jestli je znak spojen s referentem bezprostředně (minimální podmíněnost), nebo je spojení zprostředkováno jinými znaky (přičemž množství stupňů v řadě „znak znaku znaku...“ lze

¹⁰² HEINE, H., *Básně*, Praha 1958, s. 59. (V německém originálu i v Lotmanově textu je místo smrku borovice, která je v němčině mužského rodu, zatímco v češtině i v ruštině rodu ženského.) Pozn. překl.

využit k určení míry podmíněnosti). Zvláštním případem takového zprostředkovaného spojení je používání kódu jako prostředníka mezi znakem a významem (srov. uvádění postav nebo epizod zakódovaných jiným kódem než zbývající text, např. Hans Wurst ve středověkém divadle, „novela v novele“, klauniáda v souvislosti s cirkusovým představením, ilustrace v souvislosti se slovesným uměním atp.).

Podmíněnost tedy nelze omezit jen na určitá umělecká díla. Protiklad umění podmíněného a realistického (který měl jistý význam v konkrétních historicko-literárních kontextech) nemá žádné teoretické oprávnění. Puškin při odůvodňování realistické teorie umění psal: „Pročpak se nám tedy nabarvené sochy líbí méně než sochy z čistého mramoru a spěže? Pročpak básník raději vyjadřuje své myšlenky veršem? (...) Za hlavní podmínku a základ dramatického umění se dosud pokládá pravděpodobnost. (...) Při četbě románu nebo básně se můžeme dát strhnout a domnívat se, že líčená událost není výmysl, ale pravda. U ódy nebo elegie můžeme předpokládat, že básník zobrazil své skutečné city ve skutečných okolnostech. Kde však je pravděpodobnost v budově rozdělené na dvě části, z nichž jedna je plná diváků, kteří se dohodli... atd.“¹⁰³

¹⁰³ PUŠKIN, A. S., *O literatuře, o sobě a jiném*, Praha 1974, s. 81.

„Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных или медных? Почему поэт предпочитает выражать свои мысли стихами? (...) Правдоподобие все еще является главным условием и основанием драм.(атического) иск.(усства) (...). Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc. etc.“
PUŠKIN, A. S., *Poln. sobr. soč. v 16 t.*, Moskva – Leningrad 1949, t. 11, s. 177.

Komentář k překladu

V Lotmanových textech se objevuje řada odborných výrazů, nejsou jimi však nějak výrazně zahlceny. (A také, jak poznamenal na adresu tartuské školy Michail Gasparov, „ne všechno, co zní jako termín, termínem skutečně je“¹⁰⁴.) Určitá část termínů je přejata ze starších vědeckých koncepcí, na které Lotman navazoval, např. z Jakobsonova komunikačního modelu se zde vyskytují pojmy kód, spojovací kanál, šum, příjemce (nebo též adresát), odesílatel (adresant; v tomto případě se však zdá být vhodnější a v češtině používanější slovo mluvčí, příp. pisatel), z prací M. M. Bachtina pojem dialogičnosti a dynamismu, z teorie N. J. Marra pojem stadiálnosti, z ruského formalismu a českého strukturalismu pojem estetické funkce. Velká počet odborných výrazů jsou slova cizího původu a při překladu byly většinou zachovány ve své původní podobě.

V textech se vyskytují některé problematické výrazy, které si zaslouží zvláštní pozornost. Často jsou použity ve funkci termínů a jejich překlad není zcela jednoznačný. V první řadě jde o slovo *выраженность* (v hojně míře se vyskytuje v studii *Text a funkce*). Jako nejvhodnější český výraz se jeví slovo *vyjádřenost*, které použil už Vladimír Macura ve svém popisu Lotmanova díla *Struktura uměleckého textu*¹⁰⁵ (a podobně se rozhodl i slovenský překladatel pro slovo *vyjadrenost*¹⁰⁶). Jedná se v podstatě o jednu ze základních vlastností textu v Lotmanově pojetí, o jazykové ztvárnění, zachycení – „vyjádřenost v určitém jazykovém systému („fixace“).“ V určitém kontextu toto slovo odpovídá pojmu forma, umělecká, snad až umělá, vykonstruovaná forma (v protikladu obsah – forma): „Funkci textu jsou schopna mít pouze sdělení bez textové vyjádřenosti. (...) Pro Tolstého nebyla Shakespearova díla uměním, protože mu připadala příliš umělecká, atd. Texty se zdůrazněnou vyjádřeností nejsou brány jako „upřímné“, a tedy jako „pravdivé“, tj. jako texty.“ V tomto případě lze uvažovat též o variantě *výrazovost*, v níž je protiklad výrazu (formy) a obsahu zdůrazněn. Z důvodu jednotnosti terminologie je však vhodnější držet se jedné podoby. V textu *Mluvená řeč v historicko-kulturní perspektivě* je použito ve stejném významu slovo *zafixovanost* (*зафиксированность*).

Dalším důležitým pojmem s funkcí odborného výrazu je *subtext* (*субтекст*), pro který zůstalo v překladu zachováno cizí slovo. Ve studii *Sémiotika kultury a pojem textu* se vyskytuje slovo *подтекст* (podtext) v podstatě ve stejném významu, tedy jako jednotka

¹⁰⁴ GASPAROV, M. L., *Vzgljad iz ugla*, in *J. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva 1994, s. 301.

¹⁰⁵ In *Průvodce po světové literární teorii*, Praha 1988, s. 298 – 306.

¹⁰⁶ Podle LOTMAN, J. M., *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990.

menší než text, která spolu s ostatními sobě podobnými jednotkami text, tj. větší celek, vytváří. Plně to odpovídá Lotmanově koncepci, která se přímo objevuje např. v textech *Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur*, *Sémiotika kultury a pojem textu*, *Text a funkce* a *O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“*, ale implicitně je přítomna ve všech zde předkládaných textech, že každá drobnější jednotka představuje současně ucelenou strukturu i část struktury většího celku. Aby byl zachován tento vztah a význam a zároveň aby nedošlo k záměně se slovem podtext ve významu něčeho, co se skrývá „za textem“, je v překladu použit tvar *pod-text* (analogicky k pojmu *ne-text* se zdůrazněním předpony a jejího významu).

Svou funkcí se termínu dále blíží slovo *устный*. Do češtiny je není možné přeložit pouze jedním výrazem, ale je třeba užít dvou ekvivalentů v závislosti na kontextu – *mluvený* jako protiklad k *psaný* (např. mluvená či psaná řeč) a *ústní* v protikladu k *písemný* (např. ústní/písemný styk). Podobně je tomu i se slovem *своѝ*, překládaným do češtiny podle kontextu jako *svůj* nebo *vlastní* jako protiklad k *cizí*. (Ve slovenském překladu výše uvedené knihy se objevuje i slovo *náš*.)

Plně odpovídající ekvivalent nemají v češtině ani slova *общение* a *усложнение*. Na rozdíl od předchozích pojmů je však Lotman nepoužívá jako termíny, mají v podstatě jen čistě sdělovací funkci. První je překládáno v souladu s anglickým výrazem *communication*¹⁰⁷ jako *komunikace* (co možná nejpřesnější postižení původního významů je důležité zejména ve studii *Sémiotika kultury a pojem textu*, kde se jedná o výraz blízký výrazu odbornému). Bez důrazu na průběh lze užít rovněž slova *kontakt*. Druhý případ je poněkud složitější. Slovesa a přídatná jména je možné překládat jako *ztížit/ztěžovat* či *problematizovat*, *ztížený* (ale i *komplikovaný*, *složitý*). Pro podstatné jméno je snad nejvhodnější výraz *zproblematizování*, v němž je explicitně přítomný význam nejednoznačnosti a tím nejlépe odpovídá kontextu, do kterého je zasazen.

Pro slovo *непевецу* a všechna slova od něho odvozená je v každé souvislosti s pojmem textu důsledně zachováván český výraz *přeložit* (Glanc ve svém překladu *Textu v textu*¹⁰⁸ používá vedle toho i *převést*, zde konkrétně *převoditelný*) z důvodu zdůraznění Lotmanova zaměření na jazyk a jazykové vztahy (P. Torop mluví o „logocentrismu“).

Pro Lotmanův styl myšlení a psaní jsou typické všudypřítomné protiklady, což je také nejednou zmíněno v odborné literatuře¹⁰⁹. Ne všechny konstrukce zachovávající tuto

¹⁰⁷ LOTMAN, Y. M., *Universe of Mind*, Bloomington 1990. Citováno podle: TOROP, P., *Cultural semiotics and culture*, in *Sign System Studies*, 1999, vol. 27, s. 9 – 23.

¹⁰⁸ *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*, Praha 1995, s. 17.

¹⁰⁹ Např. JEGOROV, B. F., *Žizň i tvorčestvo J. M. Lotmana*, Moskva 1999.

příznačnou protikladnost bylo možné ponechat v českém překladu – např. velice časté opakování konstrukcí typu „na jedné straně..., na straně druhé“, „zatímco..., ...“ nebo „ne..., ale...“ se neshoduje s charakterem českého jazyka.

Názvy uměleckých i odborných textů jsou překládány podle českých vydání (pokud existují). Naopak názvy časopisů jsou v souladu s územím překládání do češtiny ponechány v originále, v prvním pádě. Citace a úryvky z uměleckých děl jsou překládány podle českých vydání, příp. byl pořízen překlad speciálně pro tuto práci. Všech překladů z ruských originálů je v poznámce uveden text tohoto originálu.

Texty *Mluvená řeč v historicko-kulturní perspektivě* a *Text a funkce* jsou graficky strukturovány. Tato jejich podoba je zachována i v českém překladu.

Sémiotika kultury a pojem textu vyšla poprvé ve 12. svazku sborníku tartuské univerzity *Trudy po znakovym sistěmam (Práce o znakových systémech)* v roce 1981 (Lotman, J. M.: *Sémiotika kultury i poňatije těksta*, in *Trudy po znakovym sistěmam*, 12, 1981, s. 3 – 7). Podtitul tohoto čísla je *Struktura a sémiotika uměleckého textu*. Kromě uvedeného Lotmanova textu jsou tu dále jeho studie *Rétorika, K struktuře textu u Klimenta Ochridského: (figury epanoda a polyptoton)* M. I. Lekomcevoj, „*Nové dílo*“ v *súfismu* Ch. Udama, *Dvoje Pašije J. S. Bacha: struktura a sémantika* B. M. Gasparova, *Teze k problému neporozumění textu* J. I. Levina a *O versologickém dědictví Andreje Bělého* S. S. Grečiškina a A. V. Lavrova s příloženými čtyřmi statěmi Bělého o rytmu.

Herakleitův pojem „logos, který se sám rozrůstá“ je přeložen podle překladu M. Pokorného (Herakleitos z Efesu: *Zkušenost a řeč*, Praha, OIKOYMENH 2008). V ruském originálu není autor překladu uveden.

Mluvená řeč v historicko-kulturní perspektivě vyšla poprvé ve sborníku tartuské univerzity *Semantika nominacii i semiotika ustnoj reči: Lingvističeskaja semantika i semiotika. I (Sémantika nominace a sémiotika mluvené řeči: Lingvistická sémantika a sémiotika)* v roce 1978 (Lotman, J. M.: *Ustnaja reč v istoriko-kulturnoj perspektivě*, in *Semantika nominacii i semiotika ustnoj reči. Lingvističeskaja semantika i semiotika I*, 1978, s. 113 – 121). Dalšími texty v tomto čísle jsou *O sémantice a použití neurčitých zájmen v ruštině* M. A. Šeljagina, *Nástin obecné a ruské lingvonymiky. 1. K metajazyku lingvistiky: lingvonyma jako specifická skupina termínů* A. D. Duličenka, *O vzájemném vztahu derivátu, slovního spojení a věty* P. S. Sigalova, *Mluvená řeč jako sémiotický objekt* B. M. Gasparova,

O rekonstrukci mluvené řeči z písemných pramenů (řeč kroužků a domácí literatura v době Puškina) I. A. Paperna.

Citace ze *Slova o pluku Igorově* přeložena podle překladu H. Vrbové (*Slovo o pluku Igorově*, Praha, Albatros 1977), citace z *Bible* podle kralického překladu (*Bible svatá. Podle posledního vydání kralického z roku 1613*, Praha, Levné knihy KMa 2004) z důvodu zachování starobylosti (originál je v církevní slovanštině). Staroruské epické verše ze sbírky Kirši Danilova přeloženy volně s ohledem na zachování souřadných větných konstrukcí, kvůli kterým Lotman ukázkou z tohoto díla uvádí.

„Svjatopolk ‚obnovil‘ Kainův hřích ...“ – adoptivní syn knížete Vladimíra Kyjevského. Po jeho smrti roku 1015 zabil své dva nevlastní bratry Borise a Gleba, kteří se stali prvními ruskými (východoslovanskými) mučedníky.

Text *Ke konstrukci teorie vzájemného působení kultur (sémiotický aspekt)* byl poprvé publikován v 646. svazku sborníku *Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvěnnogo universitěta (Vědecké práce Tartuské státní univerzity)*, z roku 1983 (Lotman, J. M.: *K postrojeniju teorii vzajimodějstvija kultur (semiotičeskij aspekt)*, in *Učennyje zapiski Tartuskogo gosudarstvěnnogo universitěta*, 1983, vyp. 646, s. 92 – 113).

Citace přeloženy podle: Žirmunskij, Viktor Maximovič: *O hrdinském eposu (slovanském a středoasijském)*, přel. J. Jílková, J. Tábořská, Praha, Lidové nakladatelství 1984; Marx, Karel: *Kapitál I*, Praha, Svoboda 1978; Blok, Alexandr Alexandrovič: *Hudba snů a světa*, přel. V. Daněk, Praha, Odeon 1973. U Tyňanova a Ďurišina odkazy na české (Tyňanov, Jurij Nikolajevič: *Literární fakt*, přel. L. Zadražil, Praha, Odeon 1988) a slovenské (Ďurišin, Dionýz: *Teória literárnej komparatistiky*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1985) vydání.

„teze akademika A. N. Veselovského o ‚vstřícných směrech“ – jde podle něho o nezbytnou podmínku při přejímání prvků z jedné kultury do druhé (*Razyskanija v oblasti ruskogo duchovnogo sticha*, Sankt Petěrburg 1889). Též Lotman zastává názor, že různé kultury (ale i texty, lidé atd.), které si předávají informace, musejí mít ve své paměti nějaký společný prvek, bez něj by ke komunikaci a k vzájemné výměně nedošlo.

západníci a slavjanofilové – kroužky, v nichž se scházela a diskutovala ruská inteligence ve 30. a 40. letech 19. století. Hledali směr, kterým by se mělo Rusko dále ubírat. Západníci (především v kroužku Gercena a Ogarjova) byli orientovaní na utopický socialismus nebo liberalismus, jak je znali z děl evropských filozofů, slavjanofilové (pojmem

„Slované“ se tehdy rozumělo „Rusové“) kladli důraz na ruský způsob života a tradice z doby před vládou Petra Velikého

námořníci-anglomani – na přelomu 18. a 19. století. Stáli na straně Anglie, proti napoleonské Francii.

naturální škola – seskupení spisovatelů (a kritika a teoretika V. G. Bělinského) ve 40. letech 19. století. Ve svých prózách (charakteristický je žánr črty) popisovali především neblahý vliv městského života na „malé“ lidi.

Studie *Text a funkce*, která byla napsána společně s Alexandrem Pjatigorským, vyšla poprvé ve sborníku *III Letňaja škola po vtoričnym modělirujuščim sistěmam: Tenisy (Doklady). Kjaeriku, 10 – 20 maja 1968 (III. Letní škola o druhotných modelujících systěmech: Teze (Referáty). Kääriku, 10. – 20. května 1968)*. (Lotman, J. M., Pjatigorskij, A. M.: Těkst i funkcija, in *III Letňaja škola po vtoričnym modělirujuščim sistěmam: Tězisy (Doklady). Kjaeriku, 10 – 20 maja 1968*, Tartu 1968, s. 74 – 88.) Sborník má pět částí – Znak a systém, Slovo a kultura, Problém textu, Číslo a kultura a Poetika. Analýza uměleckého textu –, *Text a funkce* se nachází ve třetí, spolu se statěmi *O některých lingvistických aspektech zkoumání struktury textu* B. M. Gasparova, *Logický přízvuk v přirozených a logických jazycích* J. V. Padučevové, *O redukování textu* I. A. Černova, *K výzkumu sémantické struktury textu (na materiálu básnických textů)* I. I. Ratcevové a V. A. Stroganova, *Ke zvyšování postavení dopisů (přechod úředních dopisů k publicistice)* A. K. Bajburina, *O motivovanosti postavení „historického“ času do kontrastu „mytologickému“ (k rozboru časových vztahů Verše o knize Golubinoj)* A. F. Bělousova, *Struktura věty a typologie uměleckých textů* Z. G. Mincové

Anglický překlad: Lotman, Y., Pjatigorskij, A. M.: *Text and function*, in *Soviet Semiotics: An Anthology*, Baltimore & London, John Hopkins University Press 1977, s. 125 – 135; Lotman, Y., Pjatigorsky, A. M.: *Text and function*, in *New Literary History* 9 (2), 1978, s. 233 – 244.

Puškinovy verše přeloženy podle překladů H. Vrbové (Puškin, Alexandr Sergejevič: *Souboj o budoucnost*, Praha, Svoboda 1988) a E. Frynty (Puškin, Alexandr Sergejevič: *Lyrika I.*, Praha, SNKLHU 1956), citace z Čechova podle překladu Ž. Šebkové (Čechov, Anton Pavlovič: *Mužáci*, Praha, J. Otto 1904), citace z dopisu Ivana Hrozného podle H. Skálové (*Listy Ivana Hrozného*, Praha, SNKLHU 1957). V případě citace z časopisu *Pravoslavnyj sobesednik* (o Feodosiji Kosém) jde o volný překlad z církevní slovanštiny zaměřený na význam textu.

„Při slově ‚pokud‘ Olga se nezdržela a dala se do pláče.“ – český překlad nevystihuje docela Lotmanův záměr. Slovem „pokud“ je přeloženo církevně slovanské slovo „дондеже“, které na hrdinku působí svou příslušností k sakrálnímu jazyku.

Simeon Bekbulatovič – v 16. století panovník kasimovského chanátu (dnešní Rjazaňská oblast), poté ve službě cara Ivana IV. Hrozného. Carem prohlášen za „panovníka vši Rusi“.

kouzelná pohádka – specifický pojem v ruských kulturních vědách (волшебная сказка) označující pohádku s lidskými postavami a přítomností nějakého kouzelného předmětu či pomocníka. Vedle nich se dále rozlišují pohádky o zvířatech a pohádky z každodenního života lidu (tzv. бытовые сказки).

Nil Sorskij – v 15. století duchovní vůdce skupiny mnichů označovaných jako „zavolžští starci“. Vystupovali proti podřízení církve státu a proti vlastnictví majetku v kláštorech. Upřednostňovali kontemplativní způsob života, většinou v osamocení.

Text a struktura publika vyšel poprvé v 9. svazku sborníku *Trudy po znakovym sistemam (Práce o znakových systémech)* z roku 1977 (Lotman, J. M.: *Těkst i struktura auditorii*, in *Trudy po znakovym sistemam*, 9, 1977, s. 55 – 61). Číslo je zaměřeno na poetiku a strukturu textu a na práce B. Tomaševského. Dalšími příspěvky jsou *Problémy významu uměleckého textu v sanskrtské poetice* P. A. Grincera, *O sémantických spojeních mezi bajkou a jejím ponaučením (na materiálu Ezopových bajek)* J. V. Padučevové, *Z výzkumů sémantické struktury Poemy konce M. Cvětajevové* O. G. Revzinové, *Typologie volného verše* J. R. Pyldmjae.

Anglický překlad: Lotman, Y.: *The text and the structure of its audience*, in *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation* 14 (1), 1982, s. 81 – 87.

Puškinovy verše přeloženy podle překladů J. Hory (Puškin, Alexandr Sergejevič: *Vybrané spisy*, Praha, Melantrich 1937) a E. Frynty (Puškin, Alexandr Sergejevič: *Lyrika I.*, Praha, SNKLHU 1956), citace z Tolstého podle překladu R. Havránkové (Tolstoj, Lev Nikolajevič: *Rodinné štěstí*, Praha, Svět sovětů 1968) a z Gogola podle překladu K. Miloty (Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Revizor*, Praha, Odeon 1986). Citace ze studie Josefa Vachka byly přeloženy z německého originálu (Vachek, Josef: *Zur Problem der geschriebenen Sprache*, in *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1939, s. 94 – 104).

Studie *Text a polyglotismus kultury* byl poprvé otištěn až ve vybraných spisech z roku 1992. Podle pojetí textu jako generátoru nových významů byla napsána patrně na přelomu 70. a 80. let.

Citace z Hoffmanna je přeložena podle překladu H. Karlacha (Hoffmann, E. T. A., *Životní názory kocoura Moura*, Praha, Mladá fronta 1979), z Gogola podle překladu K. Miloty (Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Revizor*, Praha, Odeon 1986), z Čechova podle překladu E. Frynty (Čechov, Anton Pavlovič: *Melancholický dekameron*, Praha, Svět sovětů 1964), z Fonvizina podle I. Růžičky (Fonvizin, Denis Ivanovič: *Komedie*, Praha, SNKLHU 1960).

„telegram v Čechovově *Dušince* („hohreb“ místo „pohreb/pohřeb“)“ – v originále „chochorony“ (místo „pochorony“). Komičnost „tiskové chyby“ je tedy podobností s citoslovcem smíchu ještě zvýrazněna.

Text *O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“* poprvé vyšel ve sborníku *Problemy poetiky i istorii literatury (Problémy poetiky a dějin literatury)* v Saransku roku 1973. (Lotman, J. M.: *O soděržaniji i strukture poňatija „chudožestvěnnaja literatura“*, in *Problemy poetiky i Istorii literatury*, Saransk 1973, s. 20 – 36.)

Citace z Puškina přeloženy podle překladů E. Frynty (Puškin, Alexandr Sergejevič: *Lyrika I.*, Praha, SNKLHU 1956) a E. Moisejenkové a V. Svatoně (Puškin, Alexandr Sergejevič: *O literatuře, o sobě a jiném*, Praha, Odeon 1974). Název *Krčemná mše* přeložen podle překladu J. Kolára (Lichačov, Dmitrij Sergejevič, Pančenko, Alexandr Michajlovič: *Smích staré Rusi*, Praha, Odeon 1984), název Puškinovy stati podle E. Moisejenkové a V. Svatoně (viz výše) a název stati Bělinského podle J. Zapletala aj. Kohoutové (Bělinskij, Vissarion Grigorjevič: *Stati a recense 1834 – 1840*, Praha, SNKLHU 1956), název Tolstého dramatu podle A. Morávkové (Tolstoj, Lev Nikolajevič: *Vláda tmy a jiná dramata*, Praha, Odeon 1987).

Puškinovy „jižní poémy“ – jedná se o výpravné básně *Kavkazský zajatec* (1821), *Bratři loupežníci* (1822), *Bachčisarajská fontána* (1823), *Cikáni* (1824), které Puškin napsal ve vyhnanství na jihu Ruska.

„znaky ústní legendy“ – v originále jsou patrné i v oblasti jazyka. V první ukázce se objevuje např. familiérní oslovení „bratěc“ (братец), které lze přeložit jako „kamaráde“.

Pečorin, Grušnickij – postavy románu Michaila Jurjeviče Lermontova *Hrdina naší doby* (1840).

Text *Podmíněnost v umění*, který byl napsán společně s Borisem Uspenským, vyšel poprvé ve *Filozofické encyklopedii (Filosofskaja enciklopedija)*. (Lotman, J. M., Uspenskij, B. A.: *Uslovnost' v iskusstvě*, in *Filosofskaja enciklopedija*, t. 5, Moskva 1970, s. 287 – 288.) Pětisvazková encyklopedie obsahuje 4500 hesel v podobě odborných statí z oblasti filozofie, sociologie, dialektického a historického materialismu, psychologie, logiky, etiky, estetiky, dějin náboženství a ateismu.

Citace z Puškina přeložena podle překladu E. Moisejenkové a V. Svatoně (Puškin, Alexandr Sergejevič: *O literatuře, o sobě a jiném*, Praha, Odeon 1974), z Kanta podle V. Špalka a W. Hansela (Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*, Praha, Odeon 1975), z Hegela podle J. Patočky (Hegel, G. W. F.: *Estetika I.*, Praha, Odeon 1966), z Heinea podle Fr. Vítka (Heine, Heinrich: *Básně*, Praha, SNKLHU 1958).

„případ ‚atentátu‘ na Repinův obraz“ – v lednu roku 1913 malíř ikon Abram Balašov, který se hlásil ke staroobřadcům, poškodil obraz (v Treťjakovské galerii v Moskvě) třemi ranami nožem.

„srov. jak si s tímto problémem poradili ruští překladatelé“ – v českých překladech se objevuje nejčastěji „smrk“. Kromě vydání uvedeného v textu též v překladu V. Nezvala (Heine, Heinrich: *Kniha písní. Výbor z poesie*, Praha, Svoboda 1950) a A. Peška (Heine, Heinrich: *Kniha písní*, Praha, Professional Publishing 2007). Ve starších vydáních se vyskytuje „modřín“ v překladu E. Špindlera (Heine, Heinrich: *Kniha písní*, Praha, Ed. Grégr 1873) a „strom jedlový“ (tedy doslovný překlad z němčiny) u A. Pikharta (Heine, Heinrich: *Kniha písní*, Praha, J. Otto 1920).

Seznam použité literatury

Překládané texty:

- Lotman, Jurij Michajlovič: *K postrojeniju teorii vzajimodějstvija kul'tur (semiotičeskij aspekt)*, in Lotman, J. M.: *Izbrannyje staťji I*, Tallinn, Aleksandra 1992, s. 110 – 120
- Lotman, Jurij Michajlovič: *O soděržaniji i strukture poňatija „chudožestvěnnaja litěratūra“*, in Lotman, J. M.: *Izbrannyje staťji I*, Tallinn, Aleksandra 1992, s. 203 – 215
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Semiotika kul'tury i poňatije těksta*, in Lotman, J. M.: *Izbrannyje staťji I*, Tallinn, Aleksandra 1992, s. 129 – 132
- Lotman, Jurij Michajlovič, Pjatigorskij, Alexandr Moisejevič: *Těkst i funkcija*, in Lotman, J. M.: *Izbrannyje staťji I*, Tallinn, Aleksandra 1992, s. 133 – 141
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Těkst i poliglotizm kul'tury*, in Lotman, J. M.: *Izbrannyje staťji I*, Tallinn, Aleksandra 1992, s. 142 – 147
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Těkst i struktura auditorii*, in Lotman, J. M.: *Izbrannyje staťji I*, Tallinn, Aleksandra 1992, s. 161 – 166
- Lotman, Jurij Michajlovič, Uspenskij, Boris Andrejevič: *Uslovnost' v iskusstvě*, in Lotman, J. M.: *Izbrannyje staťji III*, Tallinn, Aleksandra 1993, s. 376 – 379
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Ustnaja reč v istoriko-kul'turnoj perspektivě*, in Lotman, J. M.: *Izbrannyje staťji I*, Tallinn, Aleksandra 1992, s. 184 – 190

Odborná literatura:

- Daniel', Sergej Michajlovič: *O Lotmaně*, in Lotman, J. M.: *Staťji po semiotike kul'tury i iskusstva*, Sankt Petěrburg, Gumanitarnoje agentstvo „Akaděmičeskij projekt“ 2002, s. 5 – 14
- *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*, přel. P. Hroch, J. Kranát, M. Pittermanová, Brno, Host 2003
- *Filosofskaja enciklopedija*, Moskva, Sovětskaja enciklopedija 1960 – 1970
- Gasparov, Boris Michajlovič: *Tartuskaja škola 1960-ch godov kak semiotičeskij fenomen*, in *J. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva, Gnozis 1994, s. 279 – 294

- Gasparov, Michail Leonovič: *J. M. Lotman: nauka i ideologija*, in Lotman, J. M.: *O poetach i poezii*, Sankt Petěrburg, Iskusstvo SPB 1996, s. 9 – 16
- Gasparov, Michail Leonovič: *Vzgljad iz ugla*, in *J. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva, Gnozis 1994, s. 299 – 303
- Gigorjev, Roman Gennadijevič, Daniel', Sergej Michajlovič: *Paradoks Lotmana*, in Lotman, J. M.: *Ob iskusstvė*, Sankt Petěrburg, Iskusstvo SPB 1998, s. 5 – 12
- Hamada, Milan: *J. M. Lotman a sémiotické výskumy umenia a kultúry*, in Lotman, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu*, přel. M. Hamada, Bratislava, Tatran 1990
- *Hranice je vždy mimořádně zajímavá*, in *Tvar*, 1991, č. 49, s. 12 – 13
- Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič: *Semiosfera i istorija*, in Lotman, J. M.: *Vnutri mysljaščich mirov*, Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury 1999, s. 7 – 14
- Jegorov, Boris Fjodorovič: *Ličnosť i tvorčestvo J. M. Lotmana*, in Lotman, J. M.: *Puškin*, Sankt Petěrburg, Iskusstvo SPB 1995, s. 5 – 20
- Jegorov, Boris Fjodorovič: *Žizň i tvorčestvo J. M. Lotmana*, Moskva, Novoje litěraturnoje obozrenije 1999
- *Lexikon teorie literatury a kultury*, přel. A. Urválek, Z. Adamová, Brno, Host 2006
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Kul'tura kak subjekt i sama-sebě objekt*, in Lotman, J. M., *Izbrannyje stat'ji III*, Tallinn, Aleksandra 1993, s. 368 – 375
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Ljudi i znaki*, in Lotman, J. M.: *Semiosfera*, Sankt Petěrburg, Iskusstvo SPB 2001, s. 5 – 10
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Nasledije Bachtina i aktual'nyje problemy semiotiky*, in Lotman, J. M.: *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury*, Sankt Petěrburg, Iskusstvo SPB 2002, s. 147 – 156
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Text a kul'túra*, přel. F. matejov, M. Kusá, K. Michalovičová, J. Szolnokiová, P. Zajac, Bratislava, Archa 1994
- Lotman, Michail Jurjevič: *Semiotika kul'tury v tartusko-moskovskoj semiotičeskoj škole*, in Lotman, J. M.: *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury*, Sankt Petěrburg, Iskusstvo SPB 2002, s. 5 – 20
- Macura, Vladimír: *J. M. Lotman – Struktura uměleckého textu*, in *Průvodce po světové literární teorii*, Praha, Panorama 1988, s. 299 – 306
- *Ob itogach i problemach semiotičeskich issledovanij*, in *Trudy po znakovym sistěmam*, 20, 1987, s. 3 – 17

- Pjatigorskij, Aleksandr Mojisějevič: *Zamětki iz 90-ch o semiotike 60-ch godov*, in *J. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva, Gnozis 1994, s. 324 – 329
- *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*, přel. T. Glanc, Praha, Národní filmový archiv 1995
- *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*, Praha, Libri 2001
- *Text se mění zároveň s námi. Rozhovor s profesorem Jurijem Michajlovičem Lotmanem*, in *Slovo a smysl*, 2004, č. 2, s. 270 – 282
- Torop, Peeter: *Cultural semiotics and culture*, in *Sign Systems Studies*, 27, 1999, s. 9 – 23
- *Trudy po russkoj litěratuře i semiotike kafedry russkoj litěratuře Tartuskogo universitěta. Ukazatěli soděržanija*, Tartu, Kompu 1991
- Uspenskij, Boris Andrejevič: *K probleme genězisa tartusko-moskovskoj semiotičeskoj školy*, in *J. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva, Gnozis 1994, s. 265 – 278
- Vachek, Josef: *Zur Problem der geschriebenen Sprache*, in *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1939, s. 94 – 104

Česká vydání použítá k překladu názvů textů a citací:

- Bělinskij, Vissarion Grigorjevič: *Stati a recense 1834 – 1840*, přel. L. Zapletal, J. Kohoutová, Praha, SNKLHU 1956
- *Bible svatá. Podle posledního vydání kralického z roku 1613*, Praha, Levné knihy KMa 2004
- Blok, Alexandr Alexandrovič: *Hudba snů a světa*, přel. V. Daněk, Praha, Odeon 1973
- Čechov, Anton Pavlovič: *Melancholický dekameron*, přel. E. Frynta, Praha, Svět sovětů 1964
- Čechov, Anton Pavlovič: *Mužici*, přel. Ž. Šebková, Praha, J. Otto 1904
- Ďurišin, Dionýz: *Teória literárnej komparatistiky*, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1985
- Fonvizin, Denis Ivanovič: *Komedie*, přel. M. Pošarová, I. Růžička, Praha, SNKLHU 1960
- Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Revizor*, přel. K. Milota, Praha, Odeon 1986

- Hegel, G. W. F.: *Estetika I.*, přel. J. Patočka, Praha, Odeon 1966
- Heine, Heinrich: *Básně*, přel. Fr. Vitek, Praha, SNKLHU 1958
- Heine, Heinrich: *Knihy písní. Výbor z poesie*, přel. V. Nezval, Praha, Svoboda 1950
- Heine, Heinrich: *Knihy písní*, přel. A. Pešek, Praha, Professional Publishing 2007
- Heine, Heinrich: *Knihy písní*, přel. E. Špindler, Praha, Ed. Grégr 1873
- Heine, Heinrich: *Knihy písní*, přel. A. Pikhart, Praha, J. Otto 1920
- Herakleitos z Efesu: *Zkušenost a řeč*, přel. M. Pokorný, Praha, OIKOYMENH 2008
- Hoffmann, E. T. A., *Životní názory kocoura Moura*, přel. H. Karlach, Praha, Mladá fronta 1979
- Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*, přel. V. Špalek, W. Hansel, Praha, Odeon 1975
- Lichačov, Dmitrij Sergejevič, Pančenko, Alexandr Michajlovič: *Smích staré Rusi*, přel. J. Kolár, Praha, Odeon 1984
- *Listy Ivana Hrozného*, přel. H. Skálová, Praha, SNKLHU 1957
- Marx, Karel: *Kapitál I*, Praha, Svoboda 1978
- Puškin, Alexandr Sergejevič: *Lyrika I.*, přel. E. Frynta, Praha, SNKLHU 1956
- Puškin, Alexandr Sergejevič: *O literatuře, o sobě a jiném*, přel. E. Moisejkenová, V. Svatoň, Praha, Odeon 1974
- Puškin, Alexandr Sergejevič: *Souboj o budoucnost*, přel. H. Vrbová, Praha, Svoboda 1988
- Puškin, Alexandr Sergejevič: *Vybrané spisy*, přel. J. Hora, Praha, Melantrich 1937
- *Slovo o pluku Igorově*, přel. H. Vrbová, Praha, Albatros 1977
- Tolstoj, Lev Nikolajevič: *Rodinné štěstí*, přel. R. Havránková, Praha, Svět sovětů 1968
- Tyňanov, Jurij Nikolajevič: *Literární fakt*, přel. L. Zadražil, Praha, Odeon 1988
- Žirmunskij, Viktor Maximovič: *O hrdinském eposu (slovanském a středoasijském)*, přel. J. Jílková, J. Táborská, Praha, Lidové nakladatelství 1984