Renate Lachmannová

Paměť a literatura

Renate Lachmannová, z jejíž knihy *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne* (Paměť a literatura: Intertextualita v ruské moderně) přinášíme ukázky (z 1. a 2. kapitoly), je profesorkou a vedoucí oddělení slovanských literatur na renomované univerzitě v německé Kostnici. Podobně jako její kolega, romanista Karlheinz Stierle (Stierleho přednášku Dimenze rozumění jsme přinesli v č. 2 loňského ročníku), volně navazuje na myšlenky zakladatelů „kostnické školy" Hanse Roberta Jauße a Wolfganga Isera. Metodologicky se hlásí k poststrukturalismu.

Slavistiku studovala Lachmannová u profesora Reinholda Olesche a v jím řízené edici Slavistische Forschungen uveřejnila 1964 první knižní publikaci Ignjat Dorđic. Eine stylistische Untersuchung zum slavischen Barock (I. D. Stylistická studie k slovanskému baroku). Na základě díla dubrovnického básníka z počátku 17. století - v mnohém inspirována pracemi Dmitrije Čyževského - v ní zkoumala styčné plochy barokní literatury chorvatské, polské a české.

Už v této knize je patrný okruh vědeckých zájmů Renaty Lachmannové. Pozornost baroku se obráží v rozsáhlých komentářích k edicím ukrajinské a ruské rétoriky 17. a počátku 18. století (Rétorika Makarije Vvologodského, 1980, Umění rétoriky Feofana Prokopoviče, 1982). Zde Lachmannová mimo jiné poukazuje na to, jak výrazně zasáhla rusko-ukrajinský komunikativní systém v té době západoevropská rétorická tradice a jak spolupůsobila při proměnách ruské literatury na prahu jejího „zlatého období".

Ještě hlouběji do kulturních dějin sahají stati věnované linii antické, středověké a renesanční mnemotechniky - např. ve sborníku Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift (Umění paměti: prostor, obraz, písmo, 1991), jejž vydala Lachmannová spolu s A. Haverkampem, a články v její vlastní knize Rhetorik und Poetizität (Rétorika a poetičnost, 1990). Vracejí se k antické ars memoria, tedy tradici, která na rozdíl od současného běžného pojetí není založena na ukládání a transformaci dat, ale na modelování paradigmat kulturního rozumění a porozumění.

Druhým okruhem zájmu Renaty Lachmannové jsou problémy teoretické. Především se věnuje - podnícena jako mnozí jiní západní literární vědci Bachtinem - dialogičnosti, a dále ve stopách hlavně francouzských teoretiků (Kristeva aj.) intertextualitě. Připomeňme sborník Dialogizität (Dialogičnost, 1982), který redigovala a v němž vedle Jauße, Preisedanze, Starobinského, Gasparova a dalších najdeme i její dva příspěvky a také předtím nezveřejněný Dialog o umění Leo Proppera, text předčasně zemřelého přítele a názorového protichůdce Georga Lukácse (zobrazuje výměnu stanovisek mezi Propperem a mladým Lukácsem před první válkou).

Intertextualitě je zasvěcena reprezentativní kniha Lachmannové, už zmíněná *Paměť a literatura*. Rozvíjí teoretické a poetologické aspekty mezitextových vztahů. Zároveň se zabývá jednotlivými díly ruské prózy a poezie (především Puškin, Gogol, Dostojevskij, Bělyj, Achmatovová, Mandelštam, Nabokov). Autorčinu metodu můžeme demonstrovat na rozboru i u nás dobře známé prózy F. M. Dostojevského Slaboje serdce (česky jako Bázlivá duše např. ve Spisech F. M. D., sv.1, Praha 1959). Spolu se studiemi o Gogolovi, Nabokovovi a Kazakovovi je to součást kapitoly nazvané „Kryptogramatika a zdvojování"; rovněž u Dostojevského konstatuje Lachmannová „řadu znaků signalizujících tajné poselství, jehož dekódování brzdí ustavičné zadržování klíče". Podstatnými intertexty Bázlivé duše jsou podle ní Gogolovy povídky Plášť a Nos, prózy E. T. A. Hoffmanna a linie ruského sentimentalismu (kam svým způsobem náleží i Chudí lidé Dostojevského). Sentimentalismus je v této próze ironizován obrazy exaltovaného přátelství drobných úředníků Vasji a Arkadije a entuziastické lásky obou k dívčí hrdince Líze. Samo jméno Líza je ovšem narážkou na ruskou sentimentální tradici (zejm. Karamzina, srov. český výbor Citlivé duše, uspoř. D. Hodrová, 1987), zatímco jméno představeného Juliana Mastakoviče naznačuje souvislost s Julianem Apostatou spojovaným s démonickým Antikristem. V Dostojevského próze pak zjišťuje Lachmannová dvojí metafory: psaní a vizi města (tj. Petrohradu). Zvláště první z nich má několikeré konotace. Vasja Šumkov dostal od nadřízeného za úkol přepsat jakési spisy, ale práci zanedbá, těžce proto trpí pocity selhání a viny a v závěru končí jako paranoik. Tím ztroskotává i jeho milostný vztah k Líze. V napohled průhledném motivu psaní, přepisování, rukopisu atp. v tomto díle odhaluje interpretka skrytý eroticko sexuální význam. Tak ve větě „náhle si Arkadij s hrůzou uvědomil, že Vasja jezdí po papíře suchým perem..., spěchá vyplnit papír" (uvedené české vydání „spěšit vypolniť bumagu" překládá volně „pospíchá, aby už měl papír popsaný") lze podle Lachmannové zástupně chápat pero jako falos, inkoust jako semeno, papír

(„bumaga") jako ženské pohlaví a neschopnost psát jako impotenci. Vedle toho, jak Lachmannová připomíná, disponuje „psaní" i dalšími významy. Přepisování totiž bývá u Dostojevského metaforou umělecké tvorby a potom „psaní suchým perem" má ještě další konotace. Přepisovač je druhý v pořadí, svým způsobem dvojník onoho prvního - dvojnictví, také samozřejmě u Dostojevského, věnuje autorka v knize jiné dvě kapitoly -, tedy ten, kdo nezanechává vlastní stopu (inkoust, „semeno"). Příznačně usiluje Vasja takřka neuroticky a v rozporu se zdravým rozumem o „vlastní podpis" na novoroční gratulační listině šéfovi. Jeho chování můžeme vyložit jako revoltu proti autoritativnímu originálu, proti mistrovi (Mastakovič - „mastěr"), vůči „otci" (nad rámec studie Lachmannové by to bylo možné psychopoeticky dokumentovat spisovatelovým vztahem k vlastnímu otci, v jeho díle evidentně vzpourami Raskolnikova, Dolgorukého, Karamazova). „Druhotnost" a snaha odlišit se přitom hraje roli - v intertextuální rovině - ve vztahu Dostojevského prózy k pretextům, v první řadě opět ke Gogolovi. (O „boji" s Gogolem se může i český čtenář dočíst v Tyňanovově studii Dostojevskij a Gogol /1921/ v souboru Literární fakt, Praha 1988.)

Z interpretace Dostojevského Bázlivé duše je patrná důmyslnost, ba i sofistikovanost studií Renaty Lachmannové. Tíhnutí k abstrakci ji odlišuje od většiny jiných špičkových německých slavistů, hlavně od Wolfa Schmida, Igora Smirnova a Waltra Koschmala, v menší míře od Aage Hansen-Löveho a Herty Schmidové. Pro ně všechny se stal podstatnou inspirací ruský formalismus (a český strukturalismus) - v přístupu Lachmannové dominuje francouzskými teoriemi ovlivněný poststrukturalismus s jeho „disseminací", rozkladem celistvého smyslu textu. Jestliže klasická strukturalistická analýza systematicky promítala svou metodu do estetického objektu (v čem spočívala její síla i slabost), autorka Pamětí literatury odmítá jednotný metodický klíč, neboť takový klíč, jak píše v rozboru Bázlivé duše, „nic neotvírá, tajemství zůstává a putuje textem". Namísto strukturalistického vyzdvižení systémových (invariantních) prvků textu tak vzniká „dialog textů" uvnitř díla, namísto literární evoluce založené na permanentní inovaci pak „makrotext" (Lyotard), „kulturní pole", v němž se smývá hierarchie a dějinná posloupnost.

Mnichovský profesor slavistiky Hansen-Löve v obšírné recenzi Paměti literatury (Wiener Slawistischer Almanach 1992, 291-330) upozornil na to, že myšlenkové koncepty Michaila Bachtina, jež tvoří půdorys interpretací u Lachmannové - „dialogičnost" v díle ruských spisovatelů je v knize chápána jako „protikultura", item protipól „puristicko-hierarchického, centripetálně organizovaného kulturního modelu" (str. 205), protějšek

„ortodoxie" a klasické harmonie, výraz dualismu, mnohovrstevnosti a rozštěpení obrazu světa, dokonce apokalyptismu - jsou zde implicitně posouvány směrem k poststrukturalismu a dekonstrukci. Tak do Bachtinova „hlasu", „mnohohlasí" se vsouvá derridovské „písmo", jež je v podstatě protikladné bachtinovskému fonocentrismu. Nadměrné zdůrazňování víceznačnosti, polyfunkcionality, ne-identity a heterotopie se může stát absolutizujícím kritériem.

Analogie k některým koncepcím Lachmannové najdeme také u nás. Důsledný obrat od „sémantiky" k „pragmatice", která vtahuje do textu i aktivitu čtenáře, je patrný u Slováka Igora Plesníka a Moravana Jiřího Trávníčka. Obecnější srovnání lze vést s vývojem některých příslušníků třetí strukturalistické generace pražské školy, především Olega Suse, Miroslava Červenky a Milana Jankoviče. Červenka například - nejinak než Lachmannová a nezávisle na ní - poukázal na to, že „dialogičnost" není možné omezit na román, ale náleží i lyričnosti, přesněji jejímu určitému typu (Halas, u Lachmannové Mandelštam). U Jankoviče je viditelné akcentování mimosystémových prvků i respekt k „tajemství textu", úporné úsilí stále znovu se k němu vracet. Také ti, kdo měli k pražské škole poněkud volnější vztah - jako Zdeněk Kožmín a Zdeněk Pešat, šli obdobným směrem. Mukařovského postulát „úkol básnictví není uvádět veškerenstvo v systém, ale odhalovat člověku vždy nově skutečnost", byl antecendencí onoho posunu od klasického strukturalismu k neostrukturalismu, který v některých, ne ovšem ve všech - polohách souzněl s vývojem západní literární vědy sedmdesátých a osmdesátých let.

Jiří Holý

Mnemotechnika a simulakrum

V následujícím výkladu vycházím ze *tří modelů intertextuality*, jejichž konstrukce se pokouší přihlédnout k jejich vzájemnému poměru: modelu participace, tropiky a transformace. V těchto modelech se skrývají do-pisování, opakované-psaní; psaní «proti» a pře-pisování.[1]

1 Tady jsou styčné body s hermeneutickou triádou rekonstrukce, interpretace a aplikace (srov. Jauß (1984: 365n.).

Participace je dialogická účast na textech kultury prostřednictvím psaní, je to pokus udělat „touhu po světové kultuře" textem (jak to formuloval Mandelštam). Účastí se rozumí opakování: „radost opakování" říká Achmatovová. Pokládá tematizaci procesu psaní za součást paměti: „Když píšu, vzpomínám, když vzpomínám, píšu," zní její rovnice - u Mandelštama (1967-1971, 2: 370) je to ještě jasnější: „V poezii jdou výmysl a vzpomínka ruku v ruce, vzpomínat znamená vymýšlet, ten, kdo vzpomíná, zároveň vynalézá [...]. Poezie dýchá ústy a nosem, vzpomínkou i smyšlenkou." (Vymýšlení znamená v Mandelštamově poetologickém systému básnění.)

V opakování a vzpomínání na minulé texty zahrnuje participace koncept jejich napodobování.

Tropiku chápu shodně s pojmem tropu u Harolda Blooma (1973), jako odvrácení předchůdcova textu, jako boj, tragický boj proti cizímu textu, nutně obsaženému v textu vlastním, jako pokus překonat a zahladit stopy předchozího textu. Transformace je naproti tomu osvojení cizího textu prostřednictvím odstupu, suverenity a zároveň usurpujících gest, osvojení, které text skrývá, zatajuje, hraje si s ním, složitými postupy jej mění k nepoznání, neuctivě jej proměňuje; transformace mísí několik textů, mívá sklon k esoterice, kryptice, ludismu a synkretismu.

Ony tři modely nejsou navzájem přesně ohraničeny. Všechny texty participují, opakují, jsou akty paměti, všechny jsou produkty odmítnutí a překonávání předchůdcova textu, všechny mají kromě výrazných stop cizích textů a evidentních forem transformace kryptické prvky, všechny texty jsou poznamenány zdvojením podle osy manifestační/latentní (vědomě nebo nevědomě). Všechny texty používají mnemotechnických postupů: v rozvrhu prostorů, *imagines, imagines agentes*; jako soubor intertextů je sám text místem paměti, jako textura je architekturou paměti atd. Ve všech textech najdeme i postupy transformace, ať už vznikly skrytě nebo byly ustaveny ludisticko-demonstrativně.

Posuzovat vztah k prvkům cizích textů by znamenalo rozlišovat za pomoci rétorických kategorií metonymický a metaforický typ. Způsob osvojení jednoho textu druhým ve vztahu soumeznosti (kontiguity) je jiný než ve vztahu podobnosti: je zjevné, že modelu participace odpovídá tendence k metonymismu. V citátu, anagramu, sylepsi se hranice mezi předchozím a novým textem posouvají, texty se jistým způsobem prostupují. Metaforický vztah může způsobit, že předchozí text se jeví nově jako přelud, podobnost vyvolává originál, ale zároveň ho zastírá a zkresluje.

Přirovnávající intertexty, figury, které pracují s významovým přískokem a přepólováním, způsobují rozložení původního smyslu textu, zatímco

figury participace, metonymické intertexty, spíše zachovávají pre-text.

Uvedené modely nelze vázat výhradně na metaforickou nebo metonymickou intertextualitu. U Puškina, Achmatovové, Mandelštama lze nicméně objevit sklon k metonymičnosti, zvláště v postupech jako jsou anagram, sylepse, citát, skrytý citát, replika, opakování a hyperbola; ale také v pokusu identifikovat čas pre- textu s časem textu vlastního nebo jím tento původní čas zastřít. Metonymickou intertextualitu lze nalézt i u Dostojevského, Bělého, Nabokova a Kazakova - ale opakující, uchovávající gesto je oslabováno synkretismem nahromaděných intertextů. Metaforická intertextualita se u těchto autorů projevuje nepochybně silněji. Významové přepodstatnění, k němuž dochází prostřednictvím «nevlastního» textu (podle rétoriky *improprie*), posouvá původní smysl textu a hned skýtá jiný. Simulakrální charakter intertextuálního textu záleží v jeho dvojitém statusu, být sebou samým a zároveň jiným, potvrdit i dementovat - ve hře přemístění a zkreslování - přítomnost jiného textu. Platí to i pro metonymický text, pokud do manifestované struktury vniká struktura subtextuální. Přiblížení se k cizímu textu znamená zároveň vzdálení se od něho (cizí textová předloha je zachovávána a proškrtávána, zejména u Dostojevského).

Tropiku, participaci a transformaci s jejich rozdílným důrazem na metonymické a metaforické postupy nelze ve vztahu ke konstituci smyslu od sebe zřetelně oddělit: jsou usídleny mezi pozitivní a negativní sémantikou, mezi produkcí sémantické nadhodnoty a sémantickou vyprázdněností; obě tendence se spojují jako v případě Bělého a Kazakova.

Sémantické posuny, které prováděli ve svých textech Dostojevskij, Bělyj a Nabokov, jsou odkrytím a zakrytím, odhalením a zahalením. Jde o hru se slupkami, jež se odlupují od skrytého jádra, které stále uniká. V rozvrhu svých okamžitých architektur paměti nabývají tyto posuny na účinnosti. Bělého divadlem paměti je labyrint města, který dále rozvádí fantasmagorický obraz města Dostojevského, u Nabokova je jím metaforický (gnostický) prostor, vězení, jež je přízračným obrazem světa. Fantom, labyrint, vězení reprezentují koncept paměti, který se v *eikon* (obrazu) pokouší odkrýt *phantasma*.

Jsou metropole, magická ohniska kultury, které skýtají nejen kostru, nýbrž i všechny stavební díly architektury paměti: Řím, Paříž, Peterburg. Giordano Bruno říká, že by člověk - jako technik paměti - mohl na poslední místo Říma, zabydlené mnemonickými obrazy, navázat prvními místy Paříže. Hra proměn mezi imaginací a reálnou imaginací, mezi metaforou, realizovanou metaforou, metaforizovanou realizovanou metaforou, jak to určuje vztah vnitřního a vnějšího psaní, je u tektoniky archi-paměti «do očí bijící».

Město se jeví jako *locus*, jako souhrn *loci*, v nichž jsou uloženy *imagines* příběhů, kultur, zkušeností. Do panoramatu města jsou pohrouženy věci kultury, „res in cera depositae“[2], město je zázračný balvan. Konkrétně provedená, plastická, zviditelněná architektura se stává čitelnou jako inscenace architektury jen představované (jež se odvolává k architektuře optické zkušenosti) (Spencer 1984).

Mnemonické prostory nepocházejí ani ze skutečného světa, ani nejsou prostory fantazie. V obou případech se stávají jen představovanými prostory mnemotechniky. Vystavěná divadla, prostory, architektury paměti jsou nápodobami prostorů paměti představ. Obrazové architektury paměti (ve výtvarném umění) se nevztahují ani na «postavené» napodobeniny (a byly by pak zobrazeními zobrazení představ), ani nejsou napodobeninami prostorů fantazijních představ resp. obrazovými realizacemi rétoricky mnemonických návodů.

Architektura města, chápána takto jako kulisa divadla paměti, je simulakrum. Odtud má týž status jako imaginované *loci* - budovy, labyrinty, parky. Jakožto simulakrum získává město, konkrétní město, onen fiktivní rozměr, který je teprve povýší na místo paměti.

Soubor konkrétního, fiktivního a *simulakra* se stává koncepční analogií k «trojmístnosti» reálného, fiktivního a imaginárního u Wolfganga Isera, která nahrazuje problematickou «dvojmístnost» reálného a fiktivního.[3] V mém kontextu je fiktivní stupněm transformace «skutečného», stupněm, který je zároveň «ustavením účelu» (str. 123): inscenací simulakra. Představa (jejímž «reálným» obsahem je zde empirické město nebo architektura fantazie) je převedena v zobrazení, pozdvižena ve fikci, aby vytvořila «efekt» simulakra. „Překročením hranice [...] od nejasného k určitému“ (str. 124) bychom tu ovšem obcházeli simulakrum a tím i zrušili (primární) účel jeho vytvoření.

V ruské literatuře je tímto místem Peterburg: «tetované» město, jež v sobě nese rýhy a nápisy dějin a příběhů; dějin, jež samo psalo, příběhů, které byly napsány pro ně. V magickém kouzlu jeho vyprávěním navrstvených dějin je uložen konkrétně a reálně zakoušený palimpsest města akméistů Mandelštama a Achmatovové. Protože je imaginativně vytvářen jako svět, jako universum, v němž jsou obsaženy všechny kultury, všechna

2 Srov. sub *aemulus* v Lateinisches etymologisches Wörterbuch (Walde- Hoffmann): *imago* pochází od *im-mago* = „res in cera deposita“.

3 "Obsahuje-li fiktivní text reálné, aniž by se popisem tohoto reálného vyčerpával, jeho fiktivní složka nemá samoúčelný charakter, nýbrž jako fingovaná je doplňkem imaginárního" (1983: 121).

protichůdná a heterogenní mytologémata, je mnemonické město Petrohrad *clavis universalis*, je to nejen svět, ale kniha světa (Rossi 1983: 17).

Imagines vznikají (v mnemotechnice) na základě podobností, které bývají výslovně podtrženy: barva, oblečení, krev. Tyto zbarvené, působivé, ohavně nebo krásně oděné *imagines* vystupují v *Rhetorica ad Herennium* jako postavy, jednající obrazy, *imagines agentes*.

V architektuře paměti Peterburgu jsou *imagines agentes* v sochy odlité *personae*, mezníky v prostoru paměti města. Dva pomníky, které postavili Francouzi, Falconetova jezdecká socha Petra Velikého a Montferrandův Alexandrův sloup, jsou *agentes* u Puškina a Bělého. Mnemonické obrazy musí mít vždy něco výrazného, nápadného, vzrušujícího, otřásajícího, „něco mimořádně hanebného nebo úctyhodného" (Blum 1969: 31n. a 35; autor cituje z Rhetoriky ad Herennium). Možná ale i něco hrozivého, démonického nebo magického, jako oba pomníky - ambivalentní kulturní znaky spojující Rusko a Evropu - , u jejichž podstavců «spočívají» dějiny města.

Ale je to i fantóm, stín, přízrak a produkt cerebrální hry, která se pokouší popřít pravdu svých dějin. „Světla velkoměsta tvoří novou gnostickou hvězdnou oblohu; plynové osvětlení, v něž se halí moderna, ji ukazuje jako fantasmagorii pekla. Kierkegaardův interiér a Baudelairova Paříž jsou dějinné obrazy nového temného kosmu druhé přírody" (Bolz 1984: 270).

Město jako simulakrum, za nímž není nic, dává ve své architektuře vzniknout sémantice paměti, která je zároveň zpochybňuje, dokonce vymazává. Fantasmagorické město, pozdvižené z bahna, Peterburg, město v zelené mlze, hříčka geometrie, pekelné mámení, to jsou konotace, s nimiž pracují Gogol, Dostojevskij, Bělyj, Kazakov. Aby dosáhlo pravdy paměti, kterou skrývá ve svých znacích, potřebuje toto město dešifraci, jež odhalí znaky jako simulakra.

V paměti-uměleckém aktu se reálná místa přemísťují do mozku; přeměnou v šifry a symboly ztrácejí své konkrétní reference. Jde o pokus pročíst knihu světa jako přízrak za pomoci tajných knih a tajných architektur, jejichž znaky se formují ve hře, jež je myšlena ve shodě s hrou světa. Je to čtení, které proráží vrstvami znaků. Sestup do krypt a tajných chodeb vyžaduje parasémiotické „vnitřní čtení" (o tom viz Haselstein 1988). Po maškarádě v hlavě, cerebrální hře, která se stupňuje s ohromným vzrůstem signifikantů, po «encefalo-gramatice» následuje vyprázdnění mozku. Krypta vytlačuje vyspekulované architektury paměti, šalbu geometrie a labyrintu.

U Bělého je tento důsledek sice naznačen, ale v popředí zůstávají sémantický ludismus a celek smyslu. Stálé střídání dominant v sémantické hierarchii, posouvání a přeskupování v organizaci působí jako výměna ma-

sek, mumraj, sémantická maškaráda. Až závěr románu slibuje vyprázdnění smyslu, smysl- nirvánu. Příčinou pohyblivé sémantiky, posouvání dominant konstituujících smysl, jsou «cizí» texty, které v románu *Petrohrad* obíhají (navzájem se dotýkají a potýkají, umocňují a odmocňují).

Protiklad mezi dodatečnou rekonstrukcí toho, co se už vymanilo, co je nepřítomné, uplynulé, a představou, jíž se lze zmocnit, určuje onen dualismus skepse k paměti a důvěryhodnosti paměti, jak jej dokládají na jedné straně texty Bělého, na druhé texty akméistů. Každopádně jde o návrh žitého (a zaniklého) světa jako světa vzpomínaného.

Zkušenost ztráty vede k technikám uchovávání a ve svém důsledku znamená, že kultura v každém okamžiku nesmírného procesu přeměn proměňuje vědomí, které má o sobě samé, v reprezentativní znaky, které jsou ukládány na určitém místě a v určitém uspořádání. (Vždyť přesně to se také dělá: píší se anály, kroniky, encyklopedie, rýsují se schémata vědění atd.) Avšak zmíněný proces přeměn je selektivní a podřízený určitým «kulturním účelům».

Představa paměti jako úložiště, jako místa uchovávání, patří možná k tomu, co Vico nazýval „un universale fantastico" (kde ještě zaznívá aristotelský pojem *phantasma*). Je otázkou, zda člověk je takového ukládání schopen (srov. skepsi konstruktivistů, Rusch 1987), ale koncept „universale fantastico" jako takový zakládá kulturu.

Pochopit funkci paměti nejen jako úložiště strukturujícího schématu (tvořícího systém a obrážejícího systém) umožňuje i mnemotechnika, jíž přece nejde jen o ukládání, ale i o tvorbu figurativního, tj. schematického prostoru.

Ten, kdo se cvičí ve vzpomínání, pracuje se schémata tak, že rozvrhuje diagramy, aby fixoval témata, která chce mít v budoucnu k dispozici. Diagramy jsou dispozitivní vzhledem k budoucnosti, v níž samo vytváření diagramů už bude minulostí. Vytváření schémat se však vztahuje i na ztracená témata, na minulost. Ve vztahu k minulosti znamená vytváření schémat projekci diagramu - (nebo lépe ideje diagramu) na to, co je nepřítomné; diagram, který jako vyrytý nápis nese otázky přítomnosti. (Rozeznávat v přítomnosti stopy minulého nebo v minulosti stopy přítomného.)

Snad neexistuje, včetně palimpsestu, žádné definitivní vymazání, žádné zahlazení znaků, jež by nemohlo být znovu vyvoláno četbou, *recollectio*, rekonstrukcí. Co se však ocitlo v krizi, je představa nezničitelného sémantického potenciálu, který ustavičně narůstá. Tato představa nepočítá ani s regulativem selekce, ani s tím, že smysl bývá potlačen a zapomenut. Objevují se tu ovšem vyrovnávací koncepty, které předpokládají mechanis-

mus přijetí a vyloučení smyslu, zapomínání jako fázi odpočinku, jako fázi nečinnosti systému smyslu, a které dokonce interpretují střídání zapomínání a vzpomínání jako samopohyb kultury. Jestliže sémiotika kultury vychází z toho, že kultura jako geneticky nepřenosná paměť (národa) disponuje ukládacím a transformačním mechanismem, který jednak zaručuje neměnnost smyslu (zachování identity jedné kultury) - prostřednictvím určitých konstantních textů, konstantních kódů, určité zákonitosti v transformaci kulturní informace -, jednak ale připouští generativní aparát, který ukazuje nové mechanismy transformace, potom konkurence textů, jež fungují jako akumulátory, a textů, jež fungují jako generátory, představuje problém popisu kultury (srov. Lotman 1985).

Jde o to, zda by se pro takové řešení nehodil spíše kybernetický model (který předpokládá ne-osobního nositele «paměti»), nebo popisový model ve vlastním smyslu kulturní, který vychází z osobních kulturních činitelů (producentů textu), jejichž práce na kulturním textu ovšem předpokládá znalost příslušné gramatiky.

Nesoulad mezi sebemodelováním kultury, která selektivně pojmově zvládá styk se svou minulostí i se zásobou vědomostí, které má k dispozici, a mechanismem, který reguluje procesy ukládání a vymazávání ve smyslu stabilní kulturní komunikace, vyvolává obdobnou otázku. Je třeba dodat: kulturní sémiotika rozlišuje informativní paměť, která funguje lineárně a má časovou dimenzi, od kreativní paměti, jež je myšlena panchronně a kontinuálně v prostoru a v níž celý masív textů kultury je potenciálně aktivní. Kreativní paměť odolává času. Pokud jde o mechanismus uchovávání a zapomínání, pro každou kulturu specifický a schopný proměn, je pro kreativní paměť příznačné negativní ukládání zapomenutého (potlačeného, pozbyvšího znakových kvalit). To znamená, že tu nemá žádné vymazávaní: to, co se zdálo zapomenuto, může být kulturně reaktivováno a může nabýt své (či jiné) znakové kvality. Zasadíme-li nyní text (lhostejno, zda jej kultura dešifrovala jako «starý» nebo jej generovala nově) na místo kulturního činitele, přiblížíme se konceptu samočinného ukládání (tedy kybernetickému modelu, jak lze vytušit v Leonardově *Profezii*). Text jako neosobní nositel paměti se jeví jako článek gramatiky paměti, jíž se každý, kdo se na kultuře podílí - chce-li v příslušné kultuře účinkovat (nebo se přichystat k «ben morire») - musí naučit. Tím, že se naučí jejím pravidlům, je schopen pročítat staré texty a pronikat do jejich elips pomocí komentářů (různočtení, interpretací), a také generovat texty nové. Kulturní sémiotika zjevně nezaujímá žádné metastanovisko, jež by dovolovalo diskusi o gramatice, svou argumentací však připouští chápat sám koncept *memoria* (tzn. ideologii paměti) jako dynamicky modelovanou součást mechanismu, který vytváří

kulturní paměť.

Memoria-koncepty, ideologémata paměti jsou načrtnuty a rozvedeny v hrách paměti určitých kulturních seskupení (umělecké/intelektuální avantgardy); např. ty, které se týkají zahladitelnosti nebo nezahladitelnosti kulturních znaků. Takové skupiny, účastné paměťové hry, upřednostňují určité formy paměťové práce (historiografie, archivnictví, muzejnictví, encyklopedismus, vytváření systémů nebo modelů atd.) a směřují k určitým způsobům interpretace minulosti (vrstvení, palimpsest, panchronie, jak to explicitně formulovali ruští akméisté a Bělyj). Kultura se pokouší syntetizovat protichůdné hry paměti, jak je konstituují její znaková společenství, respektive - v antagonistických kulturách - pokouší se naopak určité hry paměti vyloučit, což se týká jak pravidel hry (forem a způsobů), tak příslušných předmětů (příbuzné koncepty srov. Assmann 1988).

V opakování uloženého smyslu však paměťové akty rozbíjejí jeho identitu (srov. Baudrilland 1982). Koncept sémantického nihilismu nebo negativní sémantiky je v protikladu kulturně sémiotickému smíru vzpomínání a zapomínání stejně jako představa stále aktuální spoluúčasti všech znaků a významů, které vytvořily. Oba koncepty, hypertrofie a vyprázdnění smyslu, ovšem kulturní sémiotika «předvídá»; figurují jako speciální modely v rámci určitých fází jednoho kulturního kontextu. Kulturní sémiotika jim připisuje určité mytické nebo mytopoetické funkce. Posuneme-li samu kulturní sémiotiku na úroveň modelů, jež popisuje, získá koncept (regulovaného) střídání ukládání a vymazávání týž statut jako koncept čisté akumulace a mizení smyslu, jeho použitelnosti a nepoužitelnosti. Dohromady skýtají tři koncepty paradigmata četby, avšak i produkce textů a jejich struktur smyslu.

Jako výsledky komplexních transformačních procesů lze číst intertextuální texty jako kryptogramy přetvoření a deformace jiných textů. Četba se stává stále opakovaným pokusem nacházet v příslušném textu stopy, podpěry, vrstvy, prohlubiny, vrypy, které v něm zanechala práce transformace a skrývajícího se odkazování, pokusem poznávat jejich strukturu a vyložit jejich funkci. Tento výklad se rovná „přetvoření", „rozplynutí" nebo „demontáži" (Benjamin 1982: 114 a 174). Četba uvádí do chodu dešifrovací proces, který odklízí každou tropologickou vrstvu, aby pronikl k původnímu unikajícímu textu-místu (srov. Hutton 1987: 379). Intertextuální a intertextualizující četba vypuzuje předmět, k němuž text odkazuje (*Referent*) tak, že dohání text až k bezedné propasti pre-textů. Čistý, pravý, zasutý prvopis zůstává ovšem stále skryt, je navždy sloučen s díly, která se na něm navrstvila. Dešifrování není žádná bořivá práce, která obnažuje

místo původního textu, naopak různé vrstvy společně vytvářejí texturu, jejíž četba zabraňuje vymazání jednotlivých vrstev. Metafora palimpsestu zřejmě znamená toto: psacích ploch (náležejících příslušné kultuře) se užívá pro stále nové texty, poté, kdy znaky už zapsané byly vyškrabány, setřeny. Vyškrabání a setření ale neznamená vymizení; starší znaky se vynořují mezi novějšími a nejnovějšími jako rozdrobené části textu, jako fragmenty unikajícího celku. Toho, kdo dešifruje intertext, zajímá jak souhra fragmentů, rekonstrukce někdejších textových souborů, k nimž by mohly ony fragmenty náležet, tak i průnik vrstvami, zkoumání bezednosti a nezměrnosti psacích ploch.[4]

Recollectio skrytých znaků vede k obnovení paměti, kterou reprezentuje celý text. Hra mezi manifestovaným a latentním, kterou hraje text a v níž čtenář (ten, kdo čte znovu) vystupuje jako spoluhráč, není hra o vítězství, nýbrž hra z radosti nad ztrátou. Jestliže se hry textu mezi manifestovaným a latentním účastní intertextuální četba, nemůže pak přistoupit na její diskursívnost, lineárnost. Spíše je vždy bude mařit. Tím se maří i sémantická nadhodnota, která vznikla posloupností. Není to hra o vítězství, neboť smysl textu, který vyplývá z manifestovaného znakového souboru a jeho syntaxe, v aktu četby stále uniká. Ustupuje totiž zřejmě na pozice smyslu textových fólií, které leží pod ním, aniž by prvotní smysl kdy obětoval. Zužovat četbu na identifikaci a determinaci smyslu by znamenalo vymezovat její proces sofismaty.

Intertextualita a dialogičnost

Literatura udělaná z literatury: do-pisování, psaní «proti», pře- pisování

Před několika týdny se u mě v Göttingenu hlásil muž, který uměl udělat ze dvou párů starých hedvádných punčoch jeden nový, a nabízel své služby. Uměním rozumíme udělat z několika starých knih jednu novou. (Georg Christoph Lichtenberg)

Dělání literatury (a udělaná literatura) je jedním z ústředních aspektů formalistického literárního zkoumání (Šklovskij 1921a/1948; Ejchenbaum 1918/1972). «Dělání» znamená produkci textu jako procesu výběru a kombinace, jenž se orientuje na určité repertoárové postupy, přičemž sám text jako produkt je chápán jako konstrukce, jež obráží nejen soubor postupů,

4 K pojmu četby u Benjamina a Derridy srov. B. Menkeová (1987: 350n., 450n.).

které ho utvořily, nýbrž i jejich vnitrotextové zřetězení. Jako kvalifikovatelné se však toto dělání ukazuje až tehdy, pokud je lze potvrdit jako čin inovace vůči stávající literatuře. Tím se stává vztah nového textu ke korpusu existujících textů součástí produkčně estetického konceptu, jemuž jde o určení oné diferenční kvalitaty, kterou přinesla nová forma tím, že vystřídala formu strnulou a zautomatizovanou. To znamená, že vztah textu a textové fólie, na níž a proti níž se profiluje, je vzhledem k formální a významové konstituci textu určován negativně, jako diskontinuita a odautomatizování, jako deformace a obnažení. Tak kvalifikují vztah mezi starými a novými formami zvláště teorie Viktora Šklovského (1921b/1948) a Jurije Tyňanova (1921) o parodii. V parodickém inscenování starých textů jeví se text, jenž se uskutečňuje inovací, jako nadřazený, který se za starým neohlíží, ale směřuje od něho pryč a dopředu. Impuls nevychází z pre-textu, ale z vnímání autora, zaměřujícího se na vyčerpané formy. Představa vzkříšení[5] vyčerpaných postupů a forem jejich obnažením odporuje představě nevyčerpatelnosti potenciálu textu, které dává přednost intertextuální teorie. «Oživení» u formalistů je činem tvořivého obnovitele, revolucionáře textu. Patos inovace se uplatňuje i v Ejchenbaumově (1924) popisu Lermontovových strategií produkce «nových» textů z fragmentů starých. Text, který předchází, není ani provokací, ani iniciací, ani ničím, co by muselo být vyhlazeno, do-psáno nebo znovu-napsáno. V tom ohledu původní text není sémantickým potenciálem, nýbrž spíše mrtvým kapitálem, který musí být reaktivován. A navzdory tomu právě parodie existuje jen na fólii parodovaného, jež prosvítá skrze nový text (Tyňanov 1921/1988: 160). Ostatně Tyňanov hájil právě v tomto případě metaforou prosvítání odkázanost pozdějšího textu na text dřívější.[6]

Pokus intertextuální poetiky chápat literaturu jinak než jako konstrukční tlak inovace signalizuje koncept literatury, který pozitivně vymezuje vztah mezi starým a novým textem a považuje tento vztah za ústřední činitel konstituující smysl. Dělání literatury tak znamená především dělání *z literatury*, to znamená do-pisování, psaní «proti» a přepisování. To se týká jak vnitřního členění jednotlivého textu, tak textu jako celistvosti a «totality». Namísto procesu selekce a kombinace, předpokládajícího gramatiku formy, je tu proces smyslu jako vytvářeného komplexu, který vyplývá z interferen-

5 K souvislosti mezi diferencialitou, ozvláštněním, obnažením a zcizením viz. R. Lachmannová (1970).

6 Především pro Tyňanova by mohlo platit to, co E. Greber (1989a) nazývá «teorií intertextuality avant la lettre». Srov. též intertextuální analýzy T. Verweyna/G. Wittinga (1987), navazující na Tyňanovu koncepci parodie.

ce textů a předpokládá konkrétní korpus těchto textů. Strukturalismus ve své klasické podobě vidí jednotlivý text v mnohosti vztahů, ve spleti odkazů, vidí jej jako průsečík heterogenních kódů a překračuje hranice jednotlivého textu také tam, kde ho pokládá za součást celkového textu autora, epochy nebo celé kultury. Přesto nejde o rozptýlený prostor mezi texty, nekontrolovatelné hromadění smyslu, to se systémovému a strukturnímu myšlení spíše vymyká. Rozdružování a bujení smyslu zůstává vázáno ve vesmíru textu nebo makrotextu kultury.[7]

Vystupuje-li nyní do popředí - ve smyslu výše naznačeného pojmu literatury - při popisu konstituování smyslu jako dominanta interference textů (to znamená konstituování smyslu, jež nevyplývá ze samého textu v jeho individuální struktuře), je důsledkem toho přirozeně přesun perspektivy tohoto popisu. Předmětem popisu už pak není jen struktura textu jako imanentní systémová monáda, nýbrž také jeho intertextualita jako kvalita, která vzniká z dotyku s jinými texty.

Zájem intertextuální poetiky, který se primárně týká prostředků popisu, se v poslední instanci obrací k problémům konstituování smyslu.[8] Známé postupy, které konstituují mezitextové vztahy - jako vložení cizích textů do textu v podobě citátu nebo narážky, kontaminace velkého množství heterogenních textů, nebo znovu- a proti-napsání známého textu jako parodie nebo kontrafaktura - jsou z hlediska sémantické «nadhodnoty», již v konkrétním textu přinášejí, nově odkrývány. Jde o to, určit sémantickou a estetickou diferenci rozehranou textem, jak se v konstrukci projevuje «usurpací» cizích textů, textových konvencí a druhových schémat u autorů jako Rabelais, Sterne, Bělyj, Joyce, von Doderer nebo Arno Schmidt.

Literatura tohoto typu, která na počátku 20. století vstoupila do nové fáze, uděluje koncepci intertextuality dvojí funkci. Jednak jako reinterpretace známých outsiderských textů, které odjakživa provokovaly klasický kánon literatury, jednak jako první interpretace současných textů, v nichž dělání z hotových literárních artefaktů prostřednictvím zesílených forem citátů citátů, strategií polyvalence, postupů montáže a hry se projevují

7 J. M. Lotman (1969) rozšiřuje pojem *podtext* (=subtext a pre-text) o *transpozici*, a to tak, že zahrnuje do dialogu a intertextové výměny ostatní, nejazykové znakové systémy. - J. Kristeva v pozdějších pracích nahradila pojem *intertextualité*, který ostatně už bere v úvahu ostatní, nejazykové systémy, pojmem *transposition*. Srov. též práci E. Grebera (1989b), která zahrnuje nové metodické, analytické i jiné znakové systémy a typy diskursů (hudební teorie).

8 Tento dvojí úkol nastoluje sborník *Intertextualität* (1985), který předkládá jemnější metody analýzy (formy, funkce).

zjemněle i intenzívněji. Právě tam, kde text funguje v té druhé podobě, musí být nejen zpřítomněn - stávajícími metodami zkoumání - jeho význam, nýbrž i jeho vzájemné vztahy se současnou poetickou praxí.

Podívejme se ještě jednou na koncepty. Bachtin ve své interpretaci vztahu textu k textu učinil ústředním bodem své argumentace aspekt sémantiky (proti aspektu «dělání» a priority pozdějšího, usurpujícího oproti dřívějšímu, usurpovanému textu); zdůrazňoval totiž v tomto vztahu dialogickou povahu:

Dvě slovesná umělecká díla, dva projevy při konfrontaci vstupují do specifických sémantických vztahů, které nazýváme dialogickými. (Bachtin 1961/1988: 322)

Bachtin tak situuje text do dialogického vztahu k cizím textům a připouští dokonce sémantické tření v textu, jež z tohoto kontaktu vzniká. Přičítá mu dvojí pohyb. Text vzniká překročením svých hranic a zároveň návratem do svého vnitřního obvodu, v němž rozvíjí dialogickou zkušenost s jinými texty. Ovšemže takový pohyb není předmětem popisu textu, ale dochází k němu až vlastně v (rozumějícím) procesu četby:

Každé slovo (každý znak) textu směřuje za své hranice. Každé rozumění znamená uvádět text do vztahu s jinými texty [...]. *Etapy tohoto dialogického pohybu rozumění jsou: východisko -daný text, pohyb zpět - minulé kontexty, pohyb dopředu -předjímání (a začátek) budoucího kontextu.* [...] *Text žije jen tím, že se dotýká jiného textu (kontextu). Pouze z bodu kontaktu textů vyzařuje ono světlo, které svítí kupředu a dozadu, které umožňuje přítomnému textu podílet se na dialogu.* (Bachtin 1974/1988: 395)

Návaznou myšlenku formuloval Parisier Plottel (1978: XV):

Věrohodný text, «le texte véridique», by byl konečným textem, osvobozeným od všech kulturních tlaků, které zahrnuje jazyk, textem, který by byl totožný s absolutním množstvím, s čistým bytím, čistou substancí, s čistou podstatou. Ve skutečnosti žádný takový není a žádný takový transcendentní text být ani nemůže. Každý text umožňuje jinému textu rozléhat se do nekonečnosti tím, že sám spřádá textovou tkaninu kultury.

Bachtin interpretoval vztah «ohlasu» - v analogii ke své estetice slova, zaměřené proti monologické koncepci jazyka a lineárnímu a binárnímu pojetí znaku - jako vztah dialogický. Román je v jeho koncepci hypostází

tohoto dialogického vztahu, který osvobodil interferenci dvou či více slov, dvou či více textů a dvou či více hlasů od povinné monologické jednoznačnosti. Románový text, který zobrazuje to odpoutání se od «jediné pravdy», se tak jeví jako neukončitelný dialog, a to v rámci sociální oblasti, jež je vybudována všemi, kdož se podílejí na znakovém procesu, tedy znakovým společenstvím. To znamená, že komplex smyslu, který se utváří dialogicky, vždy odkazuje na sociální prostor, jenž má určité kulturní dispozice; jen uvnitř tohoto prostoru může dialog fungovat jako dialog. Neukončitelný dialog vede k nekončícímu procesu porozumění, na němž se na základě sociálních a sémantických zkušeností podílí příslušné znakové společenství.

Poukaz na rozumění čtoucích subjektů ale nevylučuje, že texty samy mohou být viděny jako navzájem se prostupující v energetickém procesu: neexistuje čistá paralelita nebo posloupnost diskrétních (jazykových) a textových fenoménů. Spíše tyto fenomény nutně vstupují do styku; na každý text dopadají reflexy jiných textů, a tak se zvolna mezi nimi rozbíhá nekontrolovatelná interakce. Interakce textů, jejich intertextualita, se však vybojovává uvnitř textu jako „konflikt"[9], a ten znovu dává vystoupit nezničitelné sémantické rozdílnosti, která maří zjednodušující četby.

Tento koncept, který Bachtin pokládal za fundamentální kritiku nároku vládnoucích na jedinou pravdu, který byl od poloviny dvacátých let předkládán v ruské literatuře směřující k socialistickému realismu (Günther 1981), je konkretizován poukazem k literární tradici s protikulturní funkcí - karnevalovou literaturu.[10] Je v něm, ač skrytý, impetus kritiky ideologie, impetus, jejž lze spojit s kritikou ideologie z doby krize měšťanské kultury, jak ji vyjádřil ve své teorii hudby Theodor W. Adorno (1949/1975). Pro Adorna, předvádějícího instrumentář popisu, který se orientuje na díla Arnolda Schönberga a Albana Berga, tj. na formy hudebního citátu a koláže a podobného neuzavřeného díla, je rozpad uzavřeného díla, jež se v jeho pohledu kryje s Benjaminovým «auratickým» uměleckým dílem, (tj. dílem jednoznačným v důsledku vazby na náboženství, rituál apod.; pozn. překladatele), znamením zmíněné krize měšťanské kultury. Vztah uměleckého díla k jeho rozpadu pokládá Adorno za rozhodující moment pro další existenci umění. Poznání krize - krize funkce -vede k rozbití forem: „Jako poznávající se však umělecké dílo stává kritickým a fragmentárním." Zdá

9 J. Lotman (1981: 8) mluví o „vnitřní konfliktnosti" u Bachtina.

10 Bachtinův karnevalový koncept koresponduje s románovým typem, jejž vymezil jako dialogický a jehož kořeny spatřuje v menippské satiře (srov. 1929/1971 a 1965/1975).

se, jako by Adorno (1949/1975: 129) viděl další existenci kultury právě ve fragmentárním díle: „Uzavřené umělecké dílo je měšťanské, mechanické přísluší fašismu, fragmentární směřuje ve stavu naprosté negativity k utopii."[11] Kritická a reflexívnost, fragmentarizace a utopie se tak prodlužují nazpět, mimo období krizí měšťanské kultury a situují se v takovém umění, jež se snaží narušovat stav oficializované literatury - sebereflexí, druhovou dekanonizací, sebedestrukcí a bezskrupulózním záborem cizích textových oblastí - tedy jako v karnevalovém umění v Bachtinově smyslu.

Interpretace dialogického myšlení Michaila Bachtina - který kritiku monologického rozumění jazyku a binárního znakového konceptu, jak byly běžné v převládajících jazykových teoriích dvacátých let, spojuje s určením funkce protioficiální literatury v duchu kritiky ideologie - se stává na fólii kritiky logocentrismu Jacquese Derridy a jazykové koncepce Jacquese Lacana předpokladem pro teorii «intertextualité», kterou rozvinula Julia Kristeva (1966/1972: 351):

Pro Bachtina [...] *je dialog nejen jazykem převzatým od subjektu, nýbrž spíše* způsobem psaní *(écriture), v němž čte člověk* někoho jiného, [...] *Bachtinovský dialogismus tak označuje způsob psaní zároveň jako subjektivitu a jako komunikativnost, nebo lépe řečeno, jako* intertextualitu. *Vzhledem k tomuto dialogismu mizí pojem «osoba-subjekt způsobu psaní» a uvolňuje místo «ambivalenci způsobu psaní».*

Ambivalence, již Kristeva ukázala ve formách *discours carnavalesque*, se týká dvojí funkce textu, jako „způsobu psaní" a jako „četby předchozího literárního korpusu a - ještě radikálněji - jako "vstřebání jiného textu a jako odpověď na jiný". Konstituování smyslu textu ztrácí svůj statický charakter (protože může být vypracováno teprve ve vztahu k cizímu textu) a je představitelné jako proces:

Bachtin patří k prvním, kdo nahrazují statický rozbor textu modelem, v kterém literární struktura ne je, nýbrž se vytváří až ze vztahu k jiné struktuře.

11 V pozdější práci (1960) se Adorno zabývá formami slovní a fónické intertextuality v díle Hanse G. Helmse *Fa. M'Ahniesgwow* (z r. 1959), díle, které patří do tradice *Finnegans Wake* Jamese Joyce. Připomenout lze i poctu Jamesu Joyceovi od Johna Cage, *Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), a *Anagramma* (1958) Mauricia Kagela.

To znamená, že už nelze vycházet z pevného bodu, «un sens fixe», nýbrž jen z překrývání textových rovin. Koncept dělání je tak - překonáním statického strukturalismu - nově vyložen ve smyslu praxe uspořádání znaků, počínající nárazem cizího textu, a je chápán vždy jako transformace, nikoli jako potvrzení nebo opakování hotového smyslu, aniž by však podléhal inovačnímu tlaku, který počítá s diskontinuitou. To znamená, že text sám je vytvářen intertextuálním procesem, jenž absorbuje a zpracovává předlohy smyslu dané v jiných textech a vyžaduje akt čtení, který s textem nikdy nemůže dosáhnout jednomyslné shody.

Univerzita Kostnice

LITERATURA

ADORNO, T. W.
1949/1975 *Philosophie der neuen Musik (=Gesammelte Schriften 12)* (Frankfurt/M. 1975)
1960/1965 „Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms" in T. A. *Noten zur Literatur 3* (Frankfurt/M. 1965), str. 136-155

ASSMANN, Jan
1988 „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität" in *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt/M.), str. 9-19

BACHTIN, Michail
1929/1971 *Dostojevskij umělec. K poetice prózy* (Praha: Čs. spisovatel, 1971)
1961/1988 „Problém textu v lingvistike, filológii a v iných humanitných vedách" in M. B. *Estetika slovesnej tvorby* (Bratislava: Tatran, 1988), str. 314-342
1965/1975 *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha: Odeon, 1975)
1974/1988 „K metodológii humanitných vied" in M. B. *Estetika slovesnej tvorby* (Bratislava: Tatran, 1988), str. 392-405

BAUDRILLARD, Jean
1982 *Der symbolische Tausch und der Tod* (München)

BENJAMIN, Walter
1982 *Gesammelte Schriften 6* (Frankfurt/M.)

BLOOM, Harold
1973 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Oxford)

BLUM, Hartwig
1969 *Die antike Mnemotechnik* (Hildesheim-New York)

BOLZ, Norbert
1984 „Erlösung als ob. Über einige gnostische Motive der kritischen Theorie" in *Gnosis und Politik* (München), str. 264-289

EJCHENBAUM, Boris
1918/1972 „Jak je udělán Gogolův Plášť" in *Sovětská literární věda* (Praha: Lidové nakladatelství, 1972)
1924 *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki* (Leningrad)

GREBER, Erika
1989a „Ein Palimpsest über das Palimpsest. Die russischen Serapionbrüder, Veniamin Kaverin und die «Nachahmung» E. T. A. Hoffmanns" in *Poetica 21* 1989, str. 98-163
1989b *Intertextualität und Interpretierbarkeit. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks* (München)

GÜNTHER, Hans
1981 „Michail Bachtins Konzeption als Alternative zum sozialistischen Realismus" in *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text* (Amsterdam), str. 137-177

HASELSTEIN, Ulla
1988 *Entziffernde Hermeneutik. Zum Begriff der Lektüre in der psychoanalytischen Theorie des Unbewussten* Diss. Konstanz

HUTTON, P. H.
1987 „The Art of Memory Reconceived. From Rhetoric to Psychoanalysis", *Journal of the History of Ideas 48*, 1987, str. 371-392

INTERTEXTUALITÄT
1985 *Intertextualität* (Tübingen)

ISER, Wolfgang
1983 „Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktiven Text?" in *Poetik und Hermeutik 10. Funktionen des Fiktiven* (München), str. 121-151

JAUSS, Hans-Robert
1984 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 2. vyd. (Frankfurt/M.)

KRISTEVA, Julia
1966/1972 „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" in *Literaturwissenschaft und Linguistik 3/2* (Frankfurt/M.), str. 345-375

LACHMANN, Renate
1970 „Die Verfremdung und das «Neue Sehen» bei Viktor Šklovskij", *Poetica 3*, 1970, str. 226-249
1990 *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* *Frankfurt a.M.: Suhrkamp)

LOTMAN, Jurij
1969 „Stichotvorenija rannego Pasternaka i nekotoryje voprosy strukturnogo izučenija teksta" in *Trudy po znakovym sistemam 4* (Tartu), str. 206-238
1981 *Tekst v tekste. Trudy po znakovym sistemam 14* (Tartu), str. 3-18.
1985 „Pamjať v kul'turologičeskom osveščeniji", *Wiener slawistischer Almanach 16*, 1985, str. 5-9

MANDELŠTAM, Osip
1967-1971 *Sobranije sočinenij v trech tomach* (Washington)

MENKE, Bettine
1987 *Sprachfiguren - Figuren des Umwegs in der Theorie Benjamins* Diss. Konstanz

PARISIER-PLOTTEL, J.
1978 „Introduction" in *Intertextuality - New Perspectives in Criticism* (New York), str. XI-XX

ROSSI, Paolo
1983 *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (Bologna)

RUSCH, Gebhard
1987 *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt* (Frankfurt/M.)

SPENCE, J. D.
1984 *The Memory Palace of Matteo Ricci* (New York)

ŠKLOVSKIJ, Viktor
1921a/1948 „Jak je udělán Don Quijote" in V. Š. *Teorie prózy* 2. vyd. (Praha: Melantrich)
1921b/1948 „Parodistický román. Tristram Shandy" tamt.

TYŇANOV, Jurij
1921/1988 „Dostojevskij a Gogol. K teorii parodie" in J. T. *Literární fakt* (Praha: Odeon, 1988), str. 145-176

VERWEYEN, Theodor, G. WITTING
1987 *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischen Plakat* (Konstanz)

Milan Jankovič

Proud vyprávění, proud hovoru, psaní proudem

Hrabalovská pozorování

K možnostem umělecké prózy je dnes třeba počítat i takové projevy, ve kterých se stírají, rozmývají různé tradiční předěly: hranice mezi fiktivní a autobiografickou výpovědí, mezi prózou epickou a lyrickou, svým způsobem se - díky důrazu na zvukovou stránku projevu - aktualizuje i hranice mezi prózou a poezií. U této literatury jsme v postavení, kdy otázku uměleckosti musíme klást pokaždé znovu, protože směs, která tuto literaturu reprezentuje, je velmi proměnlivá. Zobecněná zkušenost se ovšem prosazuje i tady, rozhodně však mívá daleko k průhledným oporám norem. Právě v tomto směru jsem si zvolil své dnešní téma: obecněji platné projevy mluvního proudu, o které se může opřít náš prožitek rytmu prozaického textu i v nejběžnějších hovorových stylizacích.

Lze to charakterizovat jako pokus o průnik na území hybridních struktur, které si už také vytvářejí svou vlastní žánrovou paměť. Tento typ prózy se viditelně nevyčleňuje z nestylizovaného, jakoby mimouměleckého projevu a zdánlivě s ním splývá. Teprve při dalším srovnávání zjišťujeme, že i v těchto „hovorových" strukturách se formovaly nové možnosti básnické prózy. Zviditelňuje se příbuznost takových civilních projevů s koncentrovanější stylizací opřenou o využití zvukových složek. Obojí, více i méně stylizované využití intonačního členění mluvního proudu se zde ukazuje jako umělecký čin, kterým byla obohacena česká próza o nové výrazové možnosti.

Bohumil Hrabal vypěstoval zvláštní odrůdu vyprávění, kterou nazval „hovorem". Jistě už byla tato forma od časů Jaromíra Johna a Jaroslava Haška vícekrát úspěšně vyzkoušena. Ale nejoriginálněji, jak se zdá, právě v Hrabalově tvorbě, v jeho orálním stylu. Pomineme-li všechno ostatní, představují v tomto směru *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964) kreativní výboj, pro který nemáme v české próze srovnání. Brzy se ukázala