

Ustavení literárněvědného pojmu „program“

Vilém Kmuníček

<https://vilem-kmunicek.cz>

Résumé

Text se pokouší etablovat nový literárněvědný termín, a to pojem „program“. Definuje jej jako takové uspořádání artefaktu, při němž jeho každý element má přesně stanovené místo a přesně stanovenou funkci, čehož účelem je ve vnímání při vnímání v čase navodit autorem programu zamýšlené stavy mysli.

Ve snaze klasifikovat artefakty z hlediska programu, kterým jsou tvořeny, stať zavádí distinkce program spojitý (např. text, hudba) a nespojitý (např. obraz, socha), program lineární (většina literární produkce) a větvený (Kinoautomat, počítačové hry) a sleduje i jejich kombinování (např. komiks).

Reflexi artefaktu jako programu lze sledovat už u E. A. Poea, když popisuje tvorbu básně Havran, i u dalších autorů (I. Jefremov, A. C. Clarke, O. Sekora, Michel Foucault a jiní).

Zásadní je zjištění, že takto chápané programy jsou instrumentální fixace, které při vnímání v subjektu konstituují aktuální mentální model z fixace, čímž je vysvětlen údiv Maxima Gorkého nad skutečností, že pouhé čtení dokáže vyvolat vysoce sugestivní představy.

Teoretickou představu se autor snaží metodologicky aplikovat na rozbor konkrétní prózy i textů poetických a odvodit odsud základní rozdíly programů prozaických a poetických. Jako vysoce inspirativní v tomto směru se ukázal román *Dům o 1000* otců Jana Weisse, text coby program bohatě strukturovaný, v němž z tohoto hlediska není zbytečného slova a všechny prostředky směřují ke sdělení autorem zamýšlenému. Texty básnické (Pavel Blatný, Vladimír Holan) pak dovolují i přes minimální rozsah demonstrovat zvláštnosti programů jimi používaných, jako je spojování nespojitelného a exprese na rozdíl od prozaické evokace a budování fiktivních světů.

Stať jako celek usiluje o důkaz, že pojem program je pro literární vědu nosný a inspirativní.

Klíčová slova / Keywords

pojem program – Jan Weiss – Pavel Blatný – Vladimír Holan

1 Teoretické úvahy

V rámci studia literatury se vynořil pojem, který dává odpověď na některé znepokojivé otázky: pojem „program“. Tvoří osu naší představy o fungování literárního díla. Rádi bychom literárněvědný pojem „program“ tímto textem ustavili.

Domníváme se, že každý artefakt, každé umělecké dílo je program a že program je vůbec každá tzv. instrumentální fixace. (Toto sousloví v našem pojetí označuje každý systém, který má za účel svou materiální strukturou při vnímání libovolným lidským vědomím vyvolat v tomto vědomí vždy tytéž mentální obsahy, jež svou strukturou tedy „fixuje“.)

Vraťme se však zpět k artefaktům, a to literárním. Uplatněn na tuto oblast, získává tu pojem „program“ následující význam. Tvzení, že každé literární dílo je program, znamená, že v něm záleží na každém slově a jeho pořadí, na každém znaku, který text obsahuje. To proto, že každý takový text je budován jako program, tj. s tím úmyslem, aby při recepci ve čtenáři vyvolával přesně zamýšlené mentální stavy v jejich přesně určeném pořadí. Čtenář je textem coby programem „programován“ jako hrací strojek, v němž program – váleček vždy tím správným slovem – kolíčkem drnkne na tu správnou strunu – vědomí a rozdrnčí ten správný tón – představu a pocit.

Ano, tento popis provokuje svou mechaničností a determinismem, ale chtěli bychom zdůraznit, že jeho smyslem je uchopit strukturu slovesného díla, a nikoli mechanismus nazírání díla. Chceme

tím vyjádřit fakt, že literární dílo je určitým způsobem uspořádáno, a to tak, že tímto uspořádáním usiluje o vytváření zamýšlených stavů ve čtenáři. Jiná věc je, že vědomí vnímající takovéto struktury jsou rozmanitá a díky této rozmanitosti nefunguje vnímání literárních artefaktů tak striktně kauzálně a deterministicky, jak by si autoři třeba přáli (a možná právě v té možnosti mnohosti realizací literárních děl ve vědomích čtenářů je jejich půvab).

Domníváme se tedy, že všechny věty např. v (dobrém) románu jsou vystavěny tímto zodpovědným postupem, a nejen to, že jsou takto zodpovědně a cílevědomě seskládány dohromady do vyšších celků (na nichž lze sledovat působení dalších efektů, vznikajících při četbě) a tyto celky jsou sestaveny stejně zodpovědně v knihu. Každá věta, každý odstavec, každá kapitola je pak integrální a nezaměnitelnou součástí programu, jímž je celá kniha.

Každá věta chystá půdu větě další, každý odstavec připravuje scénu pro pasáže následující.

Výstavba věty, ale i výstavba vyšších struktur je plánovitá, promyšlená a cílevědomá, zkrátka vytváří program.

Rozšířme nyní záběr, od literárního díla přejdeme k uměleckým dílům vůbec a sledujme, co můžeme získat k dalšímu rozvinutí pojmu „program“.

Naše pojetí artefaktu jako programu vychází z představy, že artefakt je estetické uspořádání určitých prvků (socha je estetické uspořádání hmoty v prostoru, obraz barevných skvrn v ploše, hudba zvuků v času, literatura psaného slova v času atp.) takové, aby byly vnímatelné člověkem v času. Tento fakt vyjádříme konstatováním, že artefakt je program (ovšem nejen artefakt). Pojem program chce postihnout skutečnost, že vjemy zprostředkované artefaktem vstupují do vnímatelova vědomí postupně, rozloženy v čase, a jejich pořadí je více, či méně pevně dáno, aby postupně uváděly vnímatelovo vědomí do zamýšlených za sebou seřazených stavů.

Význam našeho pojmu program se tedy liší od řady významů, v nichž toto slovo bývá používáno v řadě různých oborů, od kybernetiky (počítačový program) přes matematiku (lineární program), didaktiku (programované učebnice), literární teorii (programová poezie) až k programu divadel (to, co je na repertoáru, případně se právě hraje) a tištěným divadelním programům. Tyto pojmy se však pojmu program v našem použití různě blíží. Např. člověk je „programován“ artefaktem podobně, jako počítač, řízený programem, je postupně uváděn do různých stavů. Teorie programovaných učebnic zachycuje jednu speciální oblast programu v našem pojetí (to, čemu dále říkáme větvený program). Mluvíme-li o tom, jaký byl v kině, divadle program, používáme toto slovo pro označení artefaktu, jak byl námi v čase vnímán. Nejnázorněji si lze náš pojem program přiblížit při spatření média hracích strojků. Na těchto médiích a na magnetofonových páskách, drážkách gramofonových desek, celuloidových filmech a posléze i stopách na disketách a CD-ROMech je zároveň jasně patrná lineárnost, typická pro značnou část artefaktů.

V zásadě lze rozlišit dva typy programů – spojitě a nespojitě. Spojité programy mají jednoznačně stanovenou posloupnost prvků, takže je vždy zřejmé, který prvek bude vnímán dále (hudba, literatura ap.), nespojitě programy jsou vnímány „těkavě“, od dominanty k dominantě (naš pojem, snažící se poukázat na skutečnost, že např. na obraze si nejdříve všimneme těch čímsi nejvýraznějších prvků – jež nazýváme dominantami – a postupně přecházíme k dalším z nich) a po významových vrstvách, okruzích (socha, obraz). Spojité programy mohou být lineární (kniha) a větvené (někdejší pořad Československa na světové výstavě v Montrealu EXPO 1967, nazvaný Kinoautomat, nyní počítačové hry).

(Princip Kinoautomatu spočíval v tom, že na plátno se po částech promítal film, zatímco před plátnem herec živým slovem kontaktoval diváky s cílem dozvědět se, jaké pokračování děje na plátně si přejí, např. (dejme tomu) zda má hrdina dívku políbit, či ne, a podle elektronického hlasování diváků – umožňujícího interaktivitu – se pak promítla ta, či ona předtočená epizoda a dospělo se tím na další rozhodovací rozcestí.

Princip Kinoautomatu objevitelsky jen naznačený (a použitý Jaroslavem Dietlem v seriálu *Rozpaky kuchaře Svatopluka*) došel v nynější době svého bouřlivého rozvoje a exploatace

v počítačových hrách, tehdy ani netušených a dnes už samozřejmých, z počátků jmenujme třeba legendární spektákl DOOM (1994) či první českou hru FLASH POINT (2001).

Zmíněný princip leží ovšem také v základech her na hrdiny, jež se v českém prostředí ve větší míře objevily podobně jako zmíněné počítačové hry až s jeho otevřením světu po roce 1989. Zakladatelský význam v tom směru má česká edice Dračí doupe (její název je překladem ve světě populárního označení tohoto typu her Dungeons & Dragons).

Dále můžeme lišit podle vnitřní struktury programy jednoduché a složené a v těch pak globální program a dílčí programy (např. komiks – globální program je lineární (posloupnost obrázků), dílčí programy jsou nespojitě programy (obrázky)). Dále můžeme uvnitř programu najít podprogramy (roztroušený podprogram je v literárním díle např. tematická linie kompozičně „rozsekaná“, roztroušená v díle jako rozinky).

Také literární dílo je tedy program, a to v naprosté většině lineární (opomineme-li např. *Sto tisíc miliard básní* Raymonda Queneaua nebo „programované texty“, jež sestavuje Joe Dever či Richard Brightfield). Stačí, uvědomíme-li si čtecí algoritmus, stanovící jednoznačně přesné pořadí vnímaných znaků; jejich dešifrace pak probíhá po informačních kvantech – každý symbol nese určité kvantum informace, jež se postupně skládají v celky vyšší úrovně (srov. MUKAŘOVSKÝ, 1948: 117–118). Kvantum nejnižší úrovně je význam písmena¹, pak následuje význam slova², věty, význam odstavce, kapitoly a informační kvantum nejvyšší úrovně je význam celé knihy. Tady vidíme, že pojem kompozice je vyjádřením faktu, že motivy jsou určitým způsobem řazeny, a tudíž že pojem kompozice konstatuje ty rysy literárního díla, jež je charakterizují jako program. Fakt, že literární dílo je program, pochopil už E. A. Poe (1970) – jeho esej o vzniku básně *Havran* je toho dokladem, a po našem soudu vůbec není důležité, jestli je na místě jej brát jako vážně míněný, nebo i zde jde pouze o jednu z mnoha poeovských literárních mystifikací. Ať tak, či tak, esej neoddiskutovatelně přesvědčivě obnažuje princip, strukturu výstavby literárního díla, ať už to činí sebeprovokativněji.

Abychom se dotkli ještě jedné důležité konotace, kterou pro nás pojem program má, musíme zde zavést pojem aktuální mentální model, kterým označujeme ty obsahy vědomí, jež si právě, aktuálně, v přítomnosti subjekt vnímající realitu uvědomuje. Abych tento pojem přiblížil empiricky, je to zhruba řečeno všechno to, co zmizí, když zavřeme oči (zacpeme si uši, přestaneme myslet³ atd.). Po této definici se můžeme pokusit vysvětlit *záhadu fungování literárního díla*, jak ji vyslovil Maxim Gorkij (1951: 269):

„Bylo těžko pochopit, proč mě ta prostá, známá slova, vložená člověkem do povídky o „ne-

¹ Logik sice řekne, že písmeno nemá význam, ale pro nás výraz „význam písmena“ smysl má, a to takovýto: Co je to písmeno? Skvrna určitého tvaru. Pokud vidíme jen skvrnu (představte si arabské, či hebrejské písmeno, nebo v krajním případě snad nějaký symbol rongo-rongo), pak nám „význam písmena“ uniká; teprve až si uvědomíme, co je to za písmeno, případně jaký zvuk označuje, dospěli jsem k jeho „významu“. (Polemický výklad z hlediska logiky je tento: Při analýze vyjděme od slova. Napsané slovo, konkrétně podstatné jméno, je instrumentální fixací vysloveného slova, jež je instrumentální fixací pojmu, jenž je mentální fixací odkazující k denotátu, tedy k třídě individuí, či individuu univerza, a ke smyslu, logické konstrukci této třídy, tohoto individua. Přitom platí, že napsané slovo může také přímo odkazovat k pojmu. Napsané písmeno je instrumentální fixací hlásky, vysloveného zvuku, a víc nic. Tento zvuk je částí (či výjimečně celým slovem, což jsme probrali výše) vysloveného slova a sám o sobě nenese význam, neodkazuje k nějakému denotátu či smyslu.) Poznámka vznikla na základě připomínky Pavla Materny, za niž mu děkuji.

² Opět musíme dovysvětlit: Když čteme, nejdříve si uvědomujeme, co za písmeno vidíme, a další a další písmeno z téhož slova tak, jak jsou seřazena za sebou, a když jsme rozpoznali všechna písmena daného slova, spojíme si písmena do řetězce a uvědomíme si, co vidíme za slovo, a pak si uvědomíme, jaký pojem označuje a jakou představu v nás vyvolává. To v počátcích čtení. Jakmile se čtení zautomatizuje, čteme globálně, na základě začátku a konců slov nám je mozek „našeptává“ celá, ba co víc, přímo nám předkládá pojem a představu, a stejně tak nám domýšlí celá slova v kontextu věty.

³ Tím nehodlám tvrdit, že můžeme přestat myslet a zároveň si to uvědomovat, jen naznačuji, co všechno si musíme odmyslet, odstranit, aby zmizel aktuální mentální model, tj. co je tedy jeho součástí.

zajímavém“ životě kuchařky, tak vzrušila? V tom bylo skryto nepostižitelné kouzlo, a já jsem – to si nevymýšlím – prohlížel několikrát, mechanicky a jako divoch stránky proti světlu, jako bych se pokoušel najít mezi řádky rozluštění kouzla.

(...)

A už docela ohromen jsem byl, když v Balzacově románu „Oslí kůže“ jsem přečetl ty stránky, kde je vylíčena hostina u bankéře a kde současně hovoří dvě desítky lidí a vyvolávají chaotický hluk, jehož halasnost jako bych slyšel. To hlavní však je v tom, že já nejenom slyším, ale i vidím, kdo jak hovoří, vidím oči, úsměvy, gesta lidí, ačkoliv Balzac nevyličil ani tváře, ani postavy bankéřových hostí.“

Tato záhada je vyložitelná, pochopíme-li, že literární dílo je program, jehož vnímáním se vytváří aktuální mentální model z artefaktu, což znamená, že vědomí čtenářovo je přepojeno na jiné zdroje aktuálního mentálního modelu než na přímé čítí reality. Dokladem může být, vedle živosti tohoto aktuálního mentálního modelu, jak ji konstatoval M. Gorkij, také vpoutanost čtenáře při čtení knihy. Čtení přitom je jakýmsi druhem autosugesce či autohypnózy – slovo vytváří před vědomím jiný svět než reálný.

Faktu, že základem programu je lineární vnímání, si zřejmě všimlo několik literárních tvůrců, kteří různým způsobem a různou měrou rezignovali na segmentaci textu. Např. filozof Josef Šafařík v práci *Cestou k poslednímu* upustil od členění do kapitol, dělení do odstavců však ponechal, Thomas Bernhard (román *Korektura*) text člení pouze do (velmi dlouhých) souvětí, Bohumír Hrabal (*Taneční hodiny pro starší a pokročilé*) text celé povídky koncipoval jako jedinou větu a Claude Simon ve svém *Příběhu*, aby naznačil tok plynutí myšlenek, dokonce místy vynechal i interpunkci, ale zřejmě si uvědomil ošidnost tohoto řešení, a tak ponechal členění do odstavců.

Tyto způsoby členění (nečlenění) textu jsou velmi náročné na čtenářovu pozornost, vyžadují jiný způsob čtení, než na jaký je zvyklý, a nutí jej text číst velmi soustředěně, slovo za slovem, a skutečně jej vnímat v tom pořadí, jak je napsán, ryze lineárně, takže podněty fakticky do čtenáře vstupují tak, jak autor zamýšlel.

Tolik k pojmu program⁴, který se zde pokoušíme zavést s nadějí, že přispěje k rozšíření spektra možností, jak přistupovat k literárnímu dílu a artefaktu vůbec.

2. Konkrétní aplikace pojmu „program“

2.1 Uplatnění na prózu

Abychom ukázali, že literární dílo je program a jak lze pojem program chápat, podívejme se na jeho uplatnění při rozboru prozaického textu Jana Weisse (1948), románu *Dům o 1000 patrech*.

Vezměme si větu Jana Weisse z románu *Dům o 1000 patrech*:

„Ústa, nenápadně široká, svůdná a vášnivá, pukala při úsměvu co zralý, krvavý lusk řadou porculánových semen.“

Na prvním místě ve větě ve funkci podmětu stojí popisovaný objekt, popisně charakterizovaný následujícími přívlasky (jejich postpozice zaměří pozornost na představu podmětovou, tedy na představu úst). Přísudková část slovesem metaforicky vystihuje rozevření úst a v dalším postupu přirovnáním vyslovuje podobnost úst luskou.

4 K přiblížení pojmu „program“ srovnej dvě pasáže z textu I. Jefremova (1960: 103–104, 110) intuitivně popisující sochu a obraz jako program, studii Aloise Bejblíka (1985), text A. C. Clarka (1996: 55–56), O. Sekory (2000), Michela Foucaulta (2007, kapitola věnovaná popisu obrazu Diega Velázqueze *Las Meninas*) a z řady popisů obrazů jako programů z knihy Charlese Nicholla (2006) např. pasáž ze s. 469.

Pro výstavbu tohoto celého „metaforického přirovnání“ je v první řadě charakteristické, že zachycuje popisovaný objekt v pohybu, v ději; de facto nepopisuje ústa, nýbrž ústa rozevírající se k úsměvu (metafora „ústa pukala při úsměvu“ je dále rozvinuta do přirovnání). Dějovosti přirovnání odpovídá užití metaforického slovesa; stejně jako rozložení motivů, k nimž se přirovnává. Nejprve do tématu vstupuje představa pukajícího lusku (ztotožněná s úsměvem) a poté Weiss vnáší představu semen, jež jsou v lusku už rozpuštěné nyní vidět. Této chronologii přesně odpovídá chronologie zobrazovaného děje (rozvírání úst k úsměvu – zuby).

Vnitřní významová organizovanost sledované Weissovy věty je však ještě hlubší. Uvědomme si, jak rozdílná je představa úst a lusku. Předměty se zásadně rozcházejí v barvě, což si uvědomuje i Weiss, básník zraku a barvy. Weiss však dokáže vzniklou potíž obejít konstrukcí, jež ve čtenářově vědomí nevyvolá nepřiměřené asociace. Dokáže na minimum potlačit rysy, v nichž se to, k čemu přirovnává (lusk), neshoduje s tím, co přirovnává (ústa), a zachovat a zvýraznit všechny podstatné shody. Barevný nesoulad zahradí výraznými přívlastky u jmen jej vyvolávajících (krvavý lusk, porculánová semena). Druhý z těchto přívlastků navíc sám je zkráceným přirovnáním, metaforou. Těsná souvislost tématu úst a tématu lusku, pevnost jejich vzájemného vztahu předmět–obraz je podepřena zbývajícím adjektivem „zralý“, jež vzájemně tyto dva různé plány propojuje svou dvojsmyslností (lusk puká, protože je zralý x ústa dozralé ženy).

A teď si představme, že všechny Weissovy věty v uvedeném románu jsou vystavěny tímto zodpovědným postupem, a nejen to, že jsou takto zodpovědně a cílevědomě seskládány dohromady do vyšších celků (na nichž lze sledovat působení dalších efektů, vznikajících při četbě) a tyto celky jsou sestaveny stejně zodpovědně v knihu. Každá věta, každý odstavec, každá kapitola je pak integrální a nezaměnitelnou součástí programu, jímž je celá kniha.

Každá věta chystá půdu větě další, každý odstavec připravuje scénu pro pasáže následující. Na úrovni nadvětné můžeme tuto plánovitost, tuto strukturu programu spatřit např. hned v úvodních kapitolách románu Dům o 1000 patrech. První kapitola je uvedena osnovou, jež přesně vystihuje vrstvení významu, jak jej kapitola přináší. Čtenář je tak podvědomě připravován na pravidelný rytmus osnova – kapitola, který pak může být k vyvolání momentu napětí či překvapení narušen (jak se skutečně později stane). Vstupní obraz je pro čtenáře nepochopitelný a nesrozumitelný, začíná se jím však nutně, neboť je popisem skutečnosti, reality, z níž stavba celého románu vyrůstá jako ze semena, což čtenář nemůže tušit, ale až si přečte celou knihu, může na to přijít; stejně závažné je zjištění, že člověk neví, kdo je, a teprve svět schodiště mu postupně skládá jeho románovou identitu ve světě tisícipatrového Mullertonu. I smysl tohoto dění se mu ozřejmí až v závěru knihy.

Vstupní obraz vypadá jako sen, z něhož se hlavní postava probouzí na jakémsi schodišti a ptá se jak Kde jsem, tak Kdo jsem. Jsou to otázky, které znepokojují i čtenáře, takže čeká, že mu je zodpoví další text, což se také kupodivu (neboť čtenář má dojem, že je zodpovědět bude nemožné) děje. Přitom je ovšem překvapením, jakým způsobem se nalézání odpovědí uskuteční. Nalezení kostlivce na schodišti vede k posílení čtenářova pocitu bezvýchodnosti situace. A přestože je situace zdánlivě bez řešení, člověk, který o sobě nic neví, se postupně dozvídá o sobě i o prostoru, v němž se pohybuje (2. kapitola); obojí je přitom předvedeno tak, aby vyvolalo představu úkolu, který postavu v tomto prostoru čeká, jako příslib dalšího rozvoje děje, dobrodružství, vzniká moment napětí a očekávání. Očekávání něčeho je navozeno i dopisem, který lze otevřít až před zrcadlem; i tím je předjata dějová linie programu, i toto očekávání bude časem naplněno. Jak? Pochopitelně opět překvapivě a zároveň tak, že to dokreslí roli hlavní postavy v Mullertonu. Po této řekněme předexpozici už může postava přece jen proniknout přes všechnu nemožnost do Mullertonu a následuje její setkání s prvním člověkem, který, po rozporných náznacích, jež dramaturgizují sdělení, podá detailnější expozici místa děje.

A tak bychom mohli dál sledovat způsob výstavby textu a její efekt v mysli čtenářově, myslím však, že to na této úrovni organizace textu stačí, aby bylo zřejmé, že nejen výstavba věty, ale i výstavba vyšších struktur je plánovitá, promyšlená a cílevědomá, že zkrátka vytváří program.

Když toto víme či předpokládáme, můžeme na Weissův román pohlédnout i z výše jeho celkové konstrukce.

To, co, kromě jiného, čtenáře na románu asi překvapí nejvíc, je jeho poslední kapitola, či to, co se v ní díky takovému uspořádání, programu dozvíme o celém předchozím textu knihy.

Jestliže program chápeme jako určité cílevědomé uspořádání textu, jež má v recipientovi, čtenáři vyvolat určitý efekt, pak **v rámci celé knihy** můžeme konstatovat tato zjištění:

Uspořádání textu:

Poslední kapitola oznámí čtenáři, že doposud text dešifroval mylně: To, co mu bylo představeno jako sen, je realita, co bylo představeno jako skutečnost, je tyfový sen uvnitř této reality.

Efekt:

Čtenář je nucen text před poslední kapitolou nahlédnout znovu a znovu jej promýšlet a tak dospívá i k tomuto významovému sdělení:

– Náš svět je podoben blouznivému snu (Mullerton).

– Náš svět je natolik strašný, že žít lze jen ve snu – zajatec blouzní v tyfové agónii a jediný život, který mu zbývá, je v tyfovém snu.

– Náš svět, realita, je podoben zlému snu natolik, že jej můžeme ztotožnit s blouzněním („sny“ hlavní postavy Petra Broka).

Uspořádání textu:

Text před poslední kapitolou je důsledně uspořádán tak, aby všechny snové motivy vnímal čtenář jako realitu; je to umožněno zařazením snových motivů jako součástí fantastické reality, svět snu je předkládán jako fantastická vize světa, v nějž se může náš svět rozvinout, případně který je podobenstvím našeho světa. Snové motivy jsou pak vysvětlovány jako plynoucí z řádu tohoto fantastického světa. Zároveň všechny reálné motivy jsou zakomponovány tak, aby byly vyloženy jako sen. Napomáhá tomu to, že autor stírá hranici mezi popisem reality a jejím metaforickým opisem, takže v jedné větě jsou na stejné úrovni recipovány jak motivy realistického obrazu, tak obrazu metaforického, z čehož vzniká dojem neskutečnosti výsledného sdělení, jeho snovosti.

Efekt:

Text je při prvním čtení skutečně čten tak, jak autor chce, aby byl při prvním čtení čten, tj. v převrácení „vzhůru nohama“, sen jako skutečnost a realita jako tíživá můra – sen.

Uspořádání textu:

Snové motivy se střídají s motivy reálnými. Snové motivy přitom zcela převažují nad motivy reálnými a stávají se hlavním tematickým plánem. Tyto dvě linie tu musejí být přítomny obě. Reálná je potlačena na minimum 1. jako sen v každodenním životě, 2. sama o sobě se zdá být chudá, mnohem chudší než linie snová – co říci o blouznících zajatcích, než že dlouhou dobu blouzní? Díky tomu, že jsou přítomny obě tyto linie, mohou být na závěr vzájemně převráceny a konfrontovány, případně mohou být konfrontovány i průběžně.

Efekt:

Právě vylíčen.

Uspořádání textu:

Realita je do snu začleněna jako Brokovo blouznění, jež je různě situačně motivováno.

Efekt:

Tyto motivace umožňují hladší převrácení, tj. ztotožnění reality se snem a tyfového snu s fantastickou realitou.

Uspořádání textu:

Poslední kapitola je jakýmsi rozluštěním, racionálním klíčem ke všemu dosavadnímu textu, který je tím pádem představen i jako jakási intelektuální hádanka, ne-li detektivka, kdy čtenář je náznaky připravován na tohle jediné racionální rozluštění tak, aby na ně nepřišel dřív, než mu to autor sám neoznámí. Je to stálý boj o přesvědčení čtenáře, že čte o skutečnosti, o stálý výkladový postoj, interpretaci, dešifraci čtenářem, o jeho udržení od počátečního nasazení. Jako by se Weiss neustále ptal „Tak přijde na to čtenář, nebo neprijde?“, přičemž neustále hromadí další a další indicie, které hovoří pro výklad přesně opačný. Čtenář je však ohromen snovými obrazy natolik, natolik jsou „hmatatelné“, že čeká jejich pokračování a takovou pointou (poslední kapitola) je překvapen: Snový děj končí Brokovou smrtí, reálný hrdina se díky „smrti tyfového světa“ probouzí k reálnému životu.

Efekt:

Na úrovni významotvorné: nový život dává naději, že náš svět nám přece jen po válečném blouznění dovolí žít.

Výstavba děje snového světa

Tento svět převažuje natolik, že v prvním čtení bývá jednoznačně prvoplánovou a zdánlivě jedinou skutečností – fantastickým světem.

Uspořádání textu:

Putování Petra Broka Mullertonem započíná naprostou nevědomostí Brokovou i čtenářovou, co ví Brok, dozvídá se zároveň čtenář, a dozvídá se v podstatě jen to, vidí objevující se svět Brokovými očima. Od počátku se tu buduje obraz světa – Mullertonu. Brok jím prochází a objevuje jej v jeho tajemstvích. Zažívá překvapivé zvraty (jako ve snu) a příhody, objeví se tu i snová erotika, a tak je buzen zájem čtenáře, napětí, vpoutanost.

Sledujeme jednak osobní příběh Brokův – 1. detektiv Brok hledá princeznu, 2. zamiluje se do princezny, 3. zachraňuje ji, 4. hledá a nalézá tvůrce Domu Mullera – a zároveň děj v Mullertonu – slídící Muller a revoluce proti němu. Obojí se prolne a výsledkem je konec Mullertonu, Mullera i Petra Broka.

(Zatímco ve skutečnosti, v reálu jde o popis zápasu tyfem zasaženého zajatce o život skrze jeho blouznivé sny, tento zápas bezejmenného končí vítězstvím nad tyfem, nad celým tím světem blouznivého snu, který nutně zaniká se vším všudy.)

Efekt:

Výše zmíněný zájem čtenáře a významové důsledky.

Uspořádání textu:

Snové motivy jsou někdy vnášeny až provokativně, např. na místě burzy se objeví chrám, lze zmáčknout knoflík nad i v nápisu LIFT. Je to však možné, protože jsou jinak integrovány jako vnitřní zákonitost světa Mullertonu, Weiss si může snovost paradoxů, hravost nápadů a schválnosti světa Mullertonu dovolit, jeho fantastický svět to unese, je mu to vlastní. Hned od začátku je totiž zřejmé, že (hlavní) svět románu je fantastický a literární, přinejmenším od prvních zpráv, jež se člověk-hrdina dozvídá o sobě a o Mullerdómu.

Tento fantastický svět je přitom pojat, brán, prezentován realisticky vážně, je předveden hmatatelně reálně – což může být např. smyslově názornější představa uzounké uličky než taková, že jí lidé mohou procházet jen bokem, vtahující dechem svoje břicha? Weiss je mistrem smyslové názornosti snových halucinací, to proto, že je prožil a natolik se mu vryly do paměti, že si je dokáže znovu vybavit a vyslovit je – což zejména je důležité: jeho způsobem vyslovení „slovo tělem učiněno jest“ a Weiss je tak skutečným stvořitelem nového světa. O to větší je pak překvapení, že nejde pouze o nevázanou hru fantazie, že tato fantazie má kořeny v realitě, že jde zároveň o přísně realistický popis tyfového snu. Realistickou názornost a hodnověrnost fantastického světa Weiss všestranně podepírá objektivně a do všech možností využitou typografií, vedle již zmíněné

precizní práce se slovem, díky níž jsou popisy sugestivní, není na nich nic papírového, kaširovaného, včetně dialogů, realistických a zároveň dramatických. Weiss zkrátka užívá všech prostředků, aby snové vize předvedl v jejich smyslové názornosti, plnosti, hmotnosti, sugestivnosti. Celý text, nejen citovaná věta o úsměvu princezny, je dokladem práce se slovem, od začátku do konce. Domnívám se, jak jsem již řekl, že tato sugestivnost je zakotvena v hloubce Weissova prožitku.

Efekt:

Právě takto je naprogramováno zrealnění tyfových vizí a jejich povýšení na fantastickou skutečnost.

Uspořádání textu:

Snové motivy jsou samy o sobě překvapivé. Weiss sáhl po neobvyklém tématu.

Ve fantastickém světě, světě neznámém a objevovaném, jsou možné dějové zvraty, jež jsou zároveň nesenou snovou logikou a i tím jsou překvapivé; to je umožněno tím, že snová logika byla dosazena za vnitřní zákonitost tohoto fantastického světa.

Dramatická kompozice – k tomu užity i obsahy kapitol různě se vztahující k následujícímu textu, a navozující tedy moment očekávání či překvapení, téma přeseknuto na švu kapitol, ap.

Efekt:

Naprogramování zájmu, buzení napětí.

Tímto rozbořením artefaktu z dílny Jana Weisse jsme se pokusili ilustrovat význam pojmu „program“, jak se jej snažíme konstituovat a předvést jej z hlediska jeho metodologické použitelnosti při studiu literárních prací.

2.2 Uplatnění na poezii

Od demonstrování pojmu program na rozboru prozaického díla, jak jsme to viděli v předchozí pasáži, není daleko k otázce: A jak je to s poezií?

To základní, výchozí je shodné: v obou případech vnímáme lineární řetězec slov. Ovšem (když to zjednodušíme) zjistíme, že prózu může číst každý, zatímco poezii rozumí jen sem tam někdo. Domníváme se, že to svědčí o zásadně rozdílném způsobu dešifrace textu prózy a textu poezie (a tedy o zásadně rozdílném způsobu výstavby těchto textů jako programu). Zdá se, že lze tvrdit, že prózu umíme číst všichni, protože všichni rozumíme vyprávění – podstatné rysy prózy v tomto směru totiž jsou určeny jejími kořeny, tj. tím, že próza zřejmě geneticky vznikla jako záznam vyprávění.

S poezií je to jiné. Objevují se v ní jazyková kouzla, která v próze ani ve vyprávění nenajdeme (či najdeme, ale sporadicky, nikoli jako podstatný rys). Poezie např. kromě čtení po větách a od východiska k jádru vnáší vedle syntaxe zcela nové členění, do veršů, takže vytváří nesyntaktické celky (tj. celky, jež sama syntax neumožňuje, jsou tu navíc). Díky tomu je slovo v poezii více významově zatíženo. Dalším rysem, který můžeme sice občas objevit i v próze, ale jenž je pro poezii příznačný, je, že v rámci syntagmatických dvojic a vůbec syntaktických konstrukcí „spojuje nespojitelné“ (zatímco próza „spojuje spojitelné“): Jde o to, že lexikální zásoba je strukturována tak, že určitá slova vyžadují určitá doplnění, přičemž próza toho pravidelně dbá, zatímco poezie naopak toho pravidelně nedbá a právě na tom zakládá svoji sdělnost. Pro ilustraci uveďme příklad, který osvětlí smysl naší úvahy. Slovo *dům* může být doplňováno slovy různých okruhů, tak, jak to na základě skutečných vztahů vyjadřuje i jazyk, lexikum: dům může být malý či velký, může mít střechu, okna, dveře, atd. atp., takže lze zcela bezpříznakově říci *okna domu*. A najednou přijde básník a řekne *oči domu*. Má dům nějaké oči? Nemá. A přesto toto sdělení pro nás překvapivě nese jakýsi dešifrovatelný význam: ono spojení nám zhuštěně tvrdí, že dům má cosi jako oči, něco, čím se jakoby dívá, zřejmě to budou okna, takže při pohledu na dům ten vypadá jako obličej a okna na jeho čelní stěně vypadají jako jeho hledící oči. Jak jste si jistě všimli, přes stručnost vyjádření toto

„nepřípustné spojení“ nese řadu informací, které vytvářejí přesnou představu. Jen je třeba ji „vyluštit“.

Ještě něco poezie pravidelně používá, co se v próze vyskytne jen málokdy: klade důraz na zvukovou podobu slova. Projevem toho je jak rytmus, tak rým, případně i jiná zvukomalba.

Právě zmíněné prostředky vedly v poezii k vytvoření řady speciálních forem, tropů a figur. Ne však všechny texty, které jsou jimi vybaveny, patří do poezie. Pokud všechny výrazové prostředky textu nejsou „srostlé“ v jeden celek, podřízený vnitřnímu řádu, jehož smyslem je ucelené sdělení, nejde o poezii, nýbrž jen o pokus o ni či hru na poezii.

Jak sevřený je skutečný básnický text (tak, že výsledná představa magicky zajiskří), bych rád doložil na pouhém dvojverší, objeveném, vytvořeném či nalezeném Pavlem Blatným:

*A dole na řece, jak na hladině vína,
ze džbánu komína pár jisker dohasíná.*

Slyšíte a vidíte? To promluvil básník. V čem tkví to kouzlo?

Pokusme se slovo po slově, v podstatě přepisem do prózy, vysledovat vznik představy. Slovo *A* vypovídá, že něco předcházelo, něco se stalo a teď že následuje něco dalšího. My jsme někde nahoře, to, co vidíme, se děje *dole, na řece*, vidíme její (hladkou) *hladinu*, která se podobá *hladině vína*, jako by to nebyla voda (ale něco tmavšího, hustšího, hladčího), *vína*, které se z výše vylévá proudem *ze džbánu* tak, jako z *komína* vylétají *jiskry* (jsou vidět, je tedy tma), jež při letu dolů *hasnou* a *pár* jich *dohasíná na hladině*. To vše je přitom řečeno tak, že se slova magicky a melodicky uzavírají rýmem *-ína, -ína, -íná* jako klíčem a zvukomalbou *a, i, n* se spínají do kruhu jako náhrdelník, který *A* začíná a *á* končí (takže můžeme dvojverší, i přes jeho úvodní otevřenost, jež naznačuje příslušnost do širšího kontextu, vnímat i jako svébytný, samostatný celek).

Konečným cílem však není sama představa, nýbrž její smysl, význam okamžiku, který nám tak utkvěl před očima; co to vlastně vidíme? *Jiskry*, které ve tmě *hasnou*: cosi pěkného vidíme v zániku, uvědomujeme si onu věčnou radost z krásy i onen věčný smutek z její pomíjivosti; na vlně zvukomalebného rýmu jsme za zřejmě podzimního večera dopluli až k pocitu nostalgie a vědomí pomíjivosti všeho, jak to ve chvíli inspirace prožíval i básník. A zachytil textem, který je schopen nám toto poselství předat.

Čím bylo umožněno toto zjevení?

Ze syntaktických konstrukcí, jež dovolují „legálně“ „spojovat nespojitelné“, se nejčastěji v poezii uplatňuje srovnávací konstrukce se slovy *jak, jako*, jež vedle sebe staví dvě entity tak, že se jejich vlastnosti obvykle konfrontují, srovnávají; v básni se přímo účastní významové stavby. Také Pavel Blatný ji ve svém dvojverší užívá.

Zároveň se tu objevuje „spojení nespojitelného“ v syntagmatické dvojici *džbánu komína*.

Ve hledání syntaktických konstrukcí, jež umožňují „spojení nespojitelného“, vyniká Vladimír Holan, jak dosvědčuje i jeho čtyřverší:

*Máš ještě všechna žebra svého spánku
a netušíš ty šťastný Adame,
proč protahujem noce ouškem džbánu
a žízeň látáme.*

Napsal ji nad kolébkou Halasova syna Františka. Tato konkrétní situace (místo názvu básně) se nám stane východiskem k výkladu. Je toho zapotřebí, neboť text je natolik zašifrován, že vědět tuto základní informaci je nezbytné.

Chlapec v kolébce *spí*. *Spí*, jako kdysi *spal Adam* a byl ještě *šťastný*, protože *měl všechna žebra*, totiž ještě nebyla stvořena Eva, žena. *Spí a netuší*, co ho čeká, až se probudí, až se setká se ženou a nebude už *šťastný* a bude vědět, *proč* tak, jako pijáci po *nocích* hasí ze *džbánu* svou *žízeň*, i my hasíme svou *žízeň* po ženě tím, že *protahujem noce* a v těch dlouhých *nocích* tak jako nit *ouškem* jehly, podobným *oušku džbánu*, se *protahujem* ženou, jako bychom *látali* díru (na punčoše), která se podobá svou rozevřeností postupně zaplňované *žízni* naší i *žízni* pijáka i ženě.

Toto vše je řečeno tak, že se to beze švu, hladce, plynule uzavírá rýmy do jednoho jednolitého celku. Umožňují to zejména „nepřipustná spojení“ dvojic či složitějších konstrukcí *žebra – spánku*, *noce – protahujem ouškem – džbánu*, *žízeň – látáme*.

Tak nějak funguje, na rozdíl od prózy, která buduje, evokuje světy, poetický text, kde struktura slov je nástrojem exprese. Poetický text je program svého druhu a v tom je zakleta magická moc poezie.

3. Závěr

Pokusíme-li se uspořádat předchozí úvahy, výsledek vypadá takto:

V zásadě lze hypoteticky rozlišit dvě linie typu fungování literárního díla, jak se do dneška vyvinuly. Jsou to tendence, naznačující spínání lyriky s poezií, expresí, slovem a případně i ich-formou a epiky s prózou, evokací, větou a příp. i er-formou.

Poezie a próza jsou založeny na rozdílné práci s jazykem, vytvářejí dva odlišné typy jazykových programů a jako takové vyžadují i odlišné způsoby dešifrace, čtení. Čtení prózy je blízké obvyklému čtení textu po větách, zatímco čtení poezie po slovech se musíme naproti tomu zvláště učit. Toto tvrzení je opravňováno např. zjištěním, že na rozdíl od prózy, jež buduje větu nepříznačným způsobem, používá poezie syntax jak nepříznačově, tak příznačově. Syntax ve větě poezie jednak umožňuje formálně realizovat výpověď, ale tato forma (např. syntagmatická dvojice) je navíc ještě využívána k vytváření významových efektů prózou většinou nerealizovaných. Próza pracuje tak, že převážně „spojuje spojitelné“, tj. realizuje ta spojení, jež jsou z hlediska lexikálního přípustná, zatímco poezii „legální“ syntaktické spojení často umožní „spojit nespojitelné“ (z hlediska možných doplnění slova, co se týče lexikálního okruhu možných doplnění slova).

Rozdíl mezi poezií a prózou, zřejmý z formy textu, se ve fungování textu při vytváření aktuálního mentálního modelu realizuje jako rozdíl ve způsobu vytváření aktuálního mentálního modelu: poezie je založena na expresi, próza na evokaci. A výsledkem je rozdílná povaha vytvořených aktuálních mentálních modelů: poezie, či lépe lyrika konstituuje náladu, zatímco próza, či lépe epika buduje svět.

Řekli jsme, že každý artefakt je program, vedoucí k vytváření aktuálního mentálního modelu z artefaktu. Je-li tomu tak, pak musíme z tohoto hlediska artefakt studovat a dojdeme tak nejen k poznání fungování artefaktu, ale i k (hlubšímu) pochopení, jak artefakt budovat.

Prameny

WEISS, Jan
1948 *Dům o 1000 patrech* (Praha, Družstvo Dílo)

Literatura

BEJBLÍK, Alois
1985 „Úvodní studie“; in E. A. Poe: *Havran, šestnáct českých překladů* (Praha, Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění)

CLARKE, Arthur C.

1996 „Silnice k moři“; in *Zkazky z planety Země* (Praha: Knižní klub ve spolupráci s nakladatelstvím Baronet), s. 13–68

FOUCAULT, Michel

2007 *Slova a věci* (Brno: Computer Press)

GORKIJ, Maxim

1951 O literatuře (Praha, Československý spisovatel)

JEFREMOV, Ivan

1960 *Mlhovina v Andromedě* (Praha, Mladá fronta)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky, díl I; Obecné věci básnictví* (Praha, Svoboda)

NICHOLL, Charles

2006 *Leonardo da Vinci – Vzlety mysli. Životopis* (Praha: Jiří Buchal – BB/art)

POE, Edgar Allan

1970 „Filosofie básnické skladby“; in J. Zábrana (ed.) *Jak se dělá báseň* (Praha, Československý spisovatel), s. 1–26

SEKORA, Ondřej

2000 „Jak jsem kreslil Ferdu Mravence (a nebylo to tak snadné)“; *Rovnost*, 11. 3., s. I