

Boris Andrejevič Uspenskij

Poetika kompozice

Struktura uměleckého textu a typologie kompozičních forem

(Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo tĕksta i tipologija kompozicionnoj formy, 1970)

V úvodu „Hledisko“ jako problém kompozice (9–18) se představuje vymezení hledisek a jejich vztahů jako jedna z možností postižení textové struktury. Hledisko (v literární teorii se tímto termínem označuje časoprostorově a hodnotově určená pozice, z níž je nahlížen a k níž je orientován svět v daném literárním díle představený) je přitom podle Uspenského názoru ve větší nebo menší míře ústředním problémem kompozice každého uměleckého díla (9). Částečně je jeho důležitost omezena v druzích umění spjatých spíše se syntaktikou než sémantikou (hudba, ornament, abstraktní malířství, popř. architektura, kde k syntaktice přistupuje zřetel pragmatický). Vlastní oblastí uplatnění hlediska jsou druhy umění označené Uspenským jako dvouplánové (v nich lze rozeznat rovinu výrazu a obsahu, zobrazení a zobrazovaného — malířství, sochařství, literatura, divadlo, film — umělecké druhy „reprezentativní“, 10). Na základě definice textu jako „jakékoliv sémanticky organizované znakové posloupnosti“ (14) směřuje Uspenského studie v návaznosti na metodologická východiska podaná u → Michaila Michajloviče Bachtina, Valentina Nikolajeviče Vološina, → Viktora Vladimiroviče Vinogradova a Grigorije Alexandroviče Gukovského ke stanovení typologie kompozičních principů (5) v literárním díle a také ve spojitosti s jinými druhy umění aj.

V 1.–4. kap. „Hlediska“ v ideologické rovině (19–29), „Hlediska“ ve frazeologické rovině (30–77), „Hlediska“ v rovině časoprostorového určení (78–105), „Hlediska“ v psychologické rovině (106–129) se problém hlediska analyzuje na různých rovinách výstavby literárního díla. Zvláštní důraz je kladen na odlišení dvou základních protichůdných autorských pozic (autorem rozumí „tu osobu, které náleží veškerý zkoumaný text“, 48): hlediska vnějšího, jež se nesblíží s hledisky postav, stojí jakoby vně

Monografie ruského sémiotika, představitele Tartusko-moskevské školy, předkládající ucelený výklad kompozice uměleckých textů na základě pojmu hlediska.

zobrazeného, a hlediska vnitřního, které se s hlediskem postav sbližuje. Tento problém Uspenskij sleduje zejména v plánu jazykovém (frazologickém) jako napětí naturalistického přejímání řeči postav a naopak jejího křížení s řečí autorskou (73–77). Všimá si jak elementárních prvků textu, jako je pojmenování (klade důraz na jeho relačnost, zapojenost do komunikace — problém je analyzován detailně např. na proměnách pojmenování Napoleona v Tolstého *Vojně a míru*, 42–47), tak komplexnějších jazykových jednotek. Upozorňuje na „vnitrojazykovou dvojjazyčnost“ (55), míšení a sjednocování různých hledisek, ať již má povahu vlivu cizí promluvy na autorskou, nebo obráceně (48–71). Z tohoto aspektu jsou osvětlovány i takové tradiční problémy lingvostylistiky jako řeč přímá, polopřímá, nepřímá, vnitřní monolog, skaz apod. Důležité místo mají v Uspenského výkladu otázky prostorové a časové perspektivy ve výstavbě textu (78–106); perspektivou se přitom rozumí „systém přenosu zobrazení troj- či čtyřrozměrného prostoru v podmínkách uměleckých postupů odpovídajícího uměleckého druhu“ (78). V rámci úvah o prostoru se Uspenskij zabývá shodou prostorové pozice vypravěče a postavy (79–81); podrobněji pak poukazuje na jejich disparátnost: na případy pohybu pozorovatelovy pozice (81–86), na možnost uplatnění celkového, všezahrnujícího hlediska (tzv. ptačí perspektivy, 87–88), na existenci tzv. němých scén signalizujících prostorovou vzdálenost pozorovatele (88–89). Z okruhu problémů spjatých s hlediskem časovým se Uspenskij věnuje především způsobům postižení chronologie událostí. Za podstatné přitom považuje rozlišení tzv. hlediska synchronního (autor zaujímá hledisko přítomnosti postavy) a tzv. retrospektivního hlediska (autor v jiné časové pozici než postava, jakoby hledí z její budoucnosti), promítající vlastně rozdíl hlediska vnitřního a vnějšího na plán časové charakteristiky (89–93). V souvislosti s tímto rozlišením je pak naznačeno vysvětlení významových rozdílů mezi préteritem (fixace retrospektivního hlediska) a historickým přítomem (fixace hlediska synchronního) (93–99). Kapitulu uzavírá úvaha o stupni konkrétnosti časoprostorového hlediska v různých druzích umění (100–105). Na základě konfrontace literárních textů s malířstvím Uspenskij konstatuje, že výtvarné umění je vnímáno především v prostoru, ne nutně v čase, který podle jeho názoru není pro výtvarné umění příliš relevantní. Oproti tomu vnímání literárního díla je zásadně spjato s pamětí (tj. v zásadě i s obdobným čtenářskými mechanismy jako např. zapomínání), a tedy i s časem. V závěru tohoto oddílu (109–134) se pozornost přenáší k hlediskům vyčleňovaným již v rovině psychologické (subjektivní a objektivní podání, vševědoucí pozorovatel a pozorovatel nezainteresovaný apod.).

V 5. kap. Vzájemný vztah hledisek díla v různých úrovních. Složené hledisko (130–150) se dosavadní výklad — přehledně organizovaný po rovinách — vlastně problematizuje, protože určité hledisko se přirozeně většinou vyskytuje ve více či všech rovinách najednou. Autor se ovšem dále zabývá především neshodou hledisek různých úrovní analýzy (např. reprezentace očima skrytého, nepřímého pozorovatele) a sloučením odlišných hledisek ve stejné úrovni (zde především pozice postavy a vypravěče).

V 6. kap. Některé speciální problémy kompozice uměleckého textu (151–161) Uspenskij dospívá k odlišení sémantiky kompozičního ustrojení textu (vztah hlediska k zobrazované skutečnosti), jeho syntaktiky (vztahy různých hledisek v rámci textu) a pragmatiky (vztah zobrazení ke čtenáři) (159–160). Podrobněji se zastavuje u případů, kdy je volba hlediska nikoli dána jen vůlí autora textu, ale závisí na předmětu zobrazení (151–156), a dále u otázek pragmatiky (jako nesoulad autorského a čtenářského hlediska vykládá komické efekty — ironii, grotesku, anekdotu, 156–159). V závěru definuje dílo z pohledu komunikačního procesu jako „sdělení“ prostředkující mezi autorem (odesilatelem) a čtenářem (příjemcem); konstatuje přitom, že na rozdíl od závazně vnější pozice čtenáře a závazně vnitřní pozice postavy má hledisko autora možnost volného pohybu mezi pólem vnitřním a vnějším (161).

7. kap. Strukturní jednota různých uměleckých druhů. Společné principy organizace díla v malířství a v literatuře (162–200) zkoumá protiklad vnitřního a vnějšího hlediska v oblasti umění výtvarného: konče obdobím středověku umělec sám sebe situuje jakoby dovnitř pozorované skutečnosti, nestojí v odcizené pozici (hledisku vnitřního pozorovatele odpovídá i inverzní perspektiva), od renesance je podle Uspenského naopak jeho pozice vnější, mezi pozorovatelem a zobrazovaným světem je pomyslná bariéra (tomu odpovídá přímá, lineární perspektiva, svět je vnímán z pevného stanoviště — vnějšího ve vztahu k zobrazené skutečnosti) (167–168). Obdobné principy jsou pak nalézány např. i při řešení tzv. rámce (*ramka*), tj. hranice uměleckého díla — sleduje se význam začátku a konce z hlediska sémiotického, problém přechodu světa reálného a zobrazovaného (v divadelním ději rampa, opona; výtvarnému dílu pak právě rámeček dodává sémiotickou povahu). Obecná sémiotická aktuálnost tohoto problému je dána funkcí hranice organizovat zobrazení jako zobrazení sémioticky významné (171). V daném ohledu pak specifika hranic textu spočívá v jejich potenci prostředkovat přechod od světa reálného k světu zobrazenému (169). V tomto smyslu je problémem hranic uměleckého textu problémem čistě kompozičním,

1 Původně K poetice Chlebnikova. Problemy kompozicii, in: Ju. M. Lotman (ed.), *Sémiotiké. Sborník statěj po vtoričnym modelirujuščim sistěmam*, Tartu 1973, s. 122–127.

2 Pův. Anatomija metafory u Mandelštama, *Novoje litěraturnoje obozrenije* 1994, č. 7, s. 140–162.

3 Např. Sémiotičeskije problemy stilja v lingvističeskom osveščennii, *Trudy po znakovym sistěmam* 4, 1969, s. 487–501;

Problemy lingvističeskoj tipologii v aspekte različěnija „govorjaščego“ (adresanta) i „slušajuščego“ (adresata), in: *To Honor Roman Jakobson* 3, The Hague 1967, s. 2087–2108; V. V. Ivanov – Ju. M. Lotman – A. M. Pjati-gorskij – V. N. Toporov – B. A. Uspenskij, Tezisy k sémiotičeskomu izučěniju kultur, in: *Sémiotyka i struktura tekstu*, Wrocław et al. 1973, s. 7–32.

4 Uspenskij odkazuje především k Bachtinově monografii *Dostojevskij umělec*, Praha 1963 [1929, přeprac. vyd. 1963]

5 L. Heczková – K. Sva-toňová, „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uspenskij z několika hledisek, *Svět literatury* 2011, č. 43, s. 182–186; zde také o Uspenského pojetí formalistického pojmu *ostraněnije*.

6 R. Mayenowa – Z. Saloni, *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970.

7 N. Friedman, Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept, *PMLA* 1955, č. 70, s. 1160–1184.

bezprostředně spjatým s protikladem vnějšího a vnitřního hlediska. Dále se autor zabývá principy zobrazení „pozadí“ — v malbě, literatuře i na jevišti; všem uměním společná je podle něj menší znakovost popisu ústředních postav, tedy větší realističnost oproti postavám „druhořadým“, v pozadí.

Základní tvrzení studie, především nejobecnější strukturální principy vnitřní organizace uměleckého textu, jsou shrnuty v Závěrečných poznámkách (201–206).

Ve druhém vyd. (2000) připojil Uspenskij oddíl Stati o poezii. Kap. K poetice Chlebnikova. Problémy kompozice (213–218)¹ vznikla nedlouho po *Poetice kompozice* a vychází ze stejné metodologie, aplikované v tomto případě na poezii (střídání různých hledisek ve větě, změna perspektivy zobrazení ad.). Pozdější kap. Anatomie metafory u Mandelštama (219–252) pochází z 90. let.²

Kniha vyšla jako první svazek edice Sémiotické práce z teorie umění (programově zaměřené na analýzu a popis „jazyka umění“) v témže roce jako hlavní teoretická práce → Lotmanova, *Struktura uměleckého textu*. Uspenského snaha objasnit obecné principy stavby uměleckého textu je zcela v souladu se směřováním Tartusko-moskevské školy, jejíž metodologii Uspenskij rozvíjel i studii obecně sémiotickými, studii z oblasti teorie mýtu a sémioticky orientovanými studii lingvistickými.³ Podobně jako Lotman navazuje Uspenskij zásadně na Bachtinovu koncepci polyfonie a dialogu,⁴ resp. polyfoničnost několika nezávislých hledisek v díle a přináležitost hlediska účastníku vyprávění či vypravěči představují východisko jeho úvah (21). Analogicky k Bachtinovu vnímání nemožnosti oddělení textu od dalších „textů“ kultury chápe Uspenskij dialogické postupování textu a jeho sémiotického kontextu.⁵

Potřeba metodologicky jednotného uchopení různorodých textů — vzhledem k pojetí kultury jako komplexního sémiotického systému jsou totiž verbální texty jejich dílčími realizacemi a textem jsou rozuměna i díla neslovesná — při zkoumání jejich strukturální organizace pomocí pojmu hlediska (*točka zrenija*) vedla k netradičnímu pojetí kompozice jako usouvztažnění struktury hledisek. Toto pojetí nebere v úvahu dosavadní historii pojmu v ruské formální škole, jejíž teoretici chápali kompozici spíše jako uzavřenou stavební jednotu díla. Samo využití termínu hledisko odkazuje k ruské stylistice,⁶ silnou tradici má také v literárněvědné tradici anglosaské (Henry James, → Percy Lubbock, Norman Friedman).⁷ Uspenského koncept hlediska či perspektivy je možno — byť z nich přímo nevychází — stavět vedle starších a soudobých přednaratologických a naratologických konceptů, pro něž jsou ústředními kategoriemi analogie tohoto pojmu:

Lubbockův *point of view* (hledisko jako prostředek podání vyprávění; 1921), v rámci → Stanzelovy koncepce vyprávěcí situace pak vnitřní a vnější perspektiva jako parametry závislé na umístění ohniska vyprávění (1955)⁸ či → Genettova fokalizace, zbařená vizuálních konotací (1972). Na rozdíl od těchto konceptů, které jej využívají jako klasifikačního kritéria třídění literárního materiálu, usouvztažňuje Uspenskij hledisko, popř. perspektivu⁹ v intencích Tartusko-moskevské školy s širšími souvislostmi formace systému kultury, s utvářením obecného systému sémiotického uchopení světa. Hlediskem se implicity (výslovně teoreticky vymezeno není) rozumí jak jistá pozice autora (ale i vyprávěče, postavy), tak její koordináty prostorové a časové, a také způsob organizace představovaného světa, aniž by bylo jednoznačně zakotveno v analýze subjektové vystavby textu.

Uspenského práce, velmi rychle přeložená do hlavních světových jazyků, si získala ohlas především ve formující se teorii vyprávění, přesto — či právě proto —, že nerespektuje dosavadní tradici pojmu hledisko. Patřila také k impulzům přezkoumání Genettových postupů: Uspenského model vicesložkového hlediska v této souvislosti přímo rozpracovávají Shlomith Rimmon-Kenanová, Wolf Schmid či Jaap Lintvelt.¹⁰

Přínosem Uspenského práce jsou bezpochyby také zasvěcené rozbor literárních děl (zvl. Tolstého a Dostojevského) i náčrty interpretace děl malířských (ovšem výtvarná díla 20. století prosazující tezi o svébytnosti obrazu i „moderní“ typy perspektivy jsou ve studii ponechána stranou).¹¹ Aplikací pojmu hledisko na výtvarné umění a z toho vyplývající možnosti srovnávacího pohledu na sémiotické systémy, již shrnul v inspirativní 7. kap. *Poetiky kompozice*, se Uspenskij zabýval také v dalších dílech věnovaných sémiotice umění.¹² V kontextu interdisciplinarizace a intermedializace současného literárněvědného diskurzu tak Uspenského práce nadále potvrzuje potřebnost mezioborově zaměřené textové analýzy, jež je disponována odhalit skrze specifiku vnitřního ustrojení textu i jeho širší působnost v „textu kultury“.

Vydání

Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo tĕksta i tipologija kompozicionnoj formy, Moskva 1970; Sankt Petěrburg 2000; též in: *Semiotika iskusstva*, Moskva 1995, 2005. Poétique de la composition, *Poétique* 1972, č. 9, s. 124–134 (část). *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley – Los Angeles 1973, 1983. *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Komposition*, Frankfurt/M. 1975. *Poetika kompozicije*,

8 Rozvinuta v *Teorii vyprávění*, Praha 1988 [1979, přeprac. 1982].

9 Perspektivismem se z jiného pohledu zabývali také → Leo Spitzer či Nancy Sullivanová: L. Spitzer, Linguistic Perspectivism in the Don Quijote, in: *Linguistics and Literary Theory. Essays in Stylistics*, Princeton 1970, s. 41–85; N. Sullivan, *Perspective and the Poetic Process*, The Hague 1968.

10 S. Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění* (1983, č. 2001); W. Schmid, *Narratologija*, Moskva 2003, přeprac. s tit. *Elemente der Narratologie*, Berlin – New York 2005; J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue“*. *Théorie et analyse*, Paris 1981.

11 Zatímco u Uspenského jde spíše o tvárné paralely, resp. využití postupů jednoho umění k ilustraci či metaforickému znázornění druhého, snahy o soustavnější propojení problematiky perspektivismu přes hranice jednotlivých umění nacházíme v následujícím desetiletí v západoevropských *inter-art studies*, srov. např. M. Ros-ton, *Changing Perspectives in Literature and The Visual Arts 1650–1820* (1990).

12 Ve stejné době vzniká *Semiotika ikony* (1971); dlouhodobé bádání o perspektivě v západní malbě shrnuje nejnověji *Prospettiva divina e prospettiva umana. La pala di Van Eyck a Gand* (2010).

Beograd 1979. Japonské vyd., Tokio 1986. *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*, Helsinki 1991. *Poetyka kompozycji*, Katowice 1997. Čínské vyd., Peking 2004. **Poetika kompozice, Brno 2008** (z tohoto vyd. citováno).

Literatura

M. Drozda, recenze, *Umjetnost riječi* 1971, č. 1, s. 83–86. W. Schmid, recenze, *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 1971, č. 4, s. 124–134. S. Mathauserová, recenze, *Československá rusistika* 1972, č. 1, s. 41–43. A. Shukman, recenze, *The Modern Language Review* 1972, č. 3, s. 713–716. R. Scholes, recenze, *Comparative Literature* 1975, č. 4, s. 357–360. W. Steiner, Point of View from the Russian Point of View, *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria* 1976, č. 3, s. 315–327. J. DeJean, In Search of the Artistic Text. Recent Works by Lotman and Uspensky, *SubStance* 1977, č. 6–7, s. 149–158. A. Macurová, *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech*, Praha 1983. O. Sládek, doslov k č. vyd. 2008, s. 253–269. T. Glanc, Na počátku bylo hledisko, *A2* 2010, č. 7, s. 8. A. Jedličková, *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*, Praha 2010, s. 101–127. W. Schmid, Theories of Point of View, Perspective, and Focalization. B. A. Uspensky, J. Lintvelt and Sh. Rimmon, in: *týž, Narratology*, Berlin – New York 2010, s. 95–99. L. Heczková – K. Svatoňová, „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uspenskij z několika hledisek, *Svět literatury* 2011, č. 43, s. 177–187.

Boris Andrejevič Uspenskij (1937)

Ruský sémiotik, lingvista, teoretik literatury a výtvarného umění, historik. Působil (od r. 1977 jako profesor) na Moskevské státní univerzitě, od r. 1993 v Neapoli. Úzce spolupracoval se skupinou v Tartu (zvl. s J. M. Lotmanem) a v mnoha studiích zásadně orientoval sémiotický výzkum Tartusko-moskevské školy (souborně v překladu společné dílo *The Semiotics of Russian Culture*, 1984, aj.). Kromě toho se zabýval zpočátku srovnávací jazykovědou (např. *Principy strukturnoj tipologii*, 1962), historicko-filologickým výzkumem (*Archaičeskaja sistěma cerkovnoslavjanskogo proiznošeniija*, 1968) a výklady vývoje ruské gramatiky (např. *Pervaja russkaja grammatika na rodnom jazyke*, 1975; shrnující *Kratkij očerk istorii russkogo literaturnogo jazyka XI–XIX vv.*, 1994). Soustavně se věnuje sémiotice výtvarného umění (*Semiotika ikony*, 1971; soubor *Semiotika isskustva*, 1995; dlouhodobé bádání o Gentském oltáři a západní malbě shrnuje *Prospettiva divina e prospettiva umana. La pala di Van Eyck a Gand*, 2010) a sémiotice kultury

a dějin (*Car i patriarch. Charizma vlasti v Rossii*, 1998; *Car i imperator. Pomazanije na carstvo i semantika monaršich titulov*, 2000), nejnověji pak náboženské sémiotice a vztahům Východu a Západu (*Krest i krug. Iz istorii christianskoj simvoliki*, 2006; *In regem vinxit. Unzione al trono e semantica de sovrano fra Oriente e Occidente*, 2001; *Il Segno della croce e lo spazio sacro. Perché gli ortodossi si fanno il segno della croce da destra a sinistra, mentre i cattolici da sinistra a destra?*, 2005).

České překlady

Stati: Sémiotika u Chestertona, *Tvář* 1965, č. 7, s. 30–31; O sémiotickém mechanismu kultury (s J. M. Lotmanem) a Historie a sémiotika. Vnímání času jako sémiotický problém, in: T. Glanc (ed.), *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*, Brno 2003, s. 36–58, 237–256. Slovensky též: Stati: Semiotické problémy štýlu vo svetle lingvistiky, *Romboid* 1970, č. 6, s. 52–62; Štruktúrne spoločenstvo rozličných druhov umenia (na materiáli maliarstva a literatúry), in: *O interpretácii umeleckého textu* 3, 1972, s. 111–143.

/am – sf/