

čtenář byl mu vůbec na samém okraji obzoru. Zichova vědecká práce byla tvrdší diskuse se samým sebou, boj o každou píď. To, co napsal, byly zpravidla marginálie k tomu, co vsuktu pomyslí. Proto často s úžasem zjišťujeme, že jistá myšlenka, vyslovená kdesi jako nahodilá poznámka, se pojednou v některé mnohem pozdější práci vrací jako důležitý člen důkazu atp. To je třeba chápat tak, že Zichovo přemýšlení bylo soustředěné. Nikdy nemyslí toliko na úsek, o kterém psal. Vždy měl na mysli celý systém své vědy, stále kontroloval niti, které spojují jednotlivé problémy. Byl sám se sebou důsledný: vyvíje se doplňoval se, ale nebyl se sebou v rozporech. Odtud silný dojem zákonitosti, který na nás vane ze Zichova díla. Jen tak bylo možno, aby vyrostl v-zjev silný a v důležitý vývojový článek v době krize a přechodu. (1934)

K ČESKÉMU PŘEKLADU ŠKLOVSKÉHO TEORIE PRÓZY

Spis Šklovského přichází k nám se značným opožděním, a včleňuje se tak do zcela jiné situace vědecké, literární i obecně kulturní, než s jakou se setkal ve chvíli svého vzniku; kromě toho padá na váhu i rozdílnost ruského a českého prostředí. Odtud nesnadný přístup k němu i pro ty, kdo se s ním touží poctivě vyrovnat, protože chápou, že toto dílo nelze minout bez povšimnutí, ať již soud o něm dopadne kladně nebo záporně; jsou ovšem i jiní, kteří z dětského nedostatku soudnosti a stoudnosti bez rozpaků zakávají Šklovského i „formalism“ argumenty ze školských učebnic — avšak o těch je lépe pomlčet. Máme-li být ke knize Šklovského — spravedliví a chceme-li vytěžit užitek, který je i dnes schopna vydat, musíme si být současně vědomi obojí její tvárnosti: té, kterou měla jednak pro autorovo publikum, jednak ze stanoviska soudobého stavu vědy, i oné, které nabývá dnes u nás vlivem změněného prostředí a vědeckého vývojového kontextu.

Pokusme se proto nejdříve nastínit původní její podobu. Vyšla roku 1925, avšak všechny její studie vznikly a byly uveřejněny dávno před tímto datem, počínaje již rokem 1917. Dějištěm jejího vzniku je tedy Rusko za revoluce a těsně po ní, plné neklidu a kvasu. V evropském zkoumání literárním mají až do této chvíle téměř nomezenou vládu směry, jejichž společným imenovatelem je přezírání důležitosti umělecké stránky díla: jedny pojmají dějiny literatury jako pouhý odraz dějin ideologie nebo kultury v širším slova smyslu, jiné interpretují básnické dílo jako dokument o vnějším nebo vnitřním životě básníkův, jiné mu konečně přiznávají toliko platnost pouhého komentáře dění společenského

nebo i hospodářského. V Rusku, kde je stará tradice zájmu o uměleckou výstavbu, má ovšem silnou pozici škola Potebnova, která — vyrostlá z vědeckého zaměření souběžného s básnickým hnutím symbolistickým — interpretuje umělecké dílo jako obraz; tím však i ona redukuje uměleckou stránku na cosi druhotného, činí umělecké dílo pasivním odleskem čehosi, co je mimo umění, neodlišuje dostatečně specifickou funkci básnického jazyka od funkce projevu sdělovacího. Šklovskij však je členem celé skupiny mladých učenců, většinou lingvisticky zaměřených, kteří — opět v těsném spojení se svými vrstevníky mezi umělci — hájí princip, že ona vlastnost, která básnické dílo činí výtvorem uměleckým, odlišuje je podstatně od jakéhokoli projevu sdělovacího a že právě ona musí být ústředním zájmem a osou vědeckého zkoumání literatury.

Teorie prózy je bojovná výzva adresovaná těm, kdo nečiní rozdílu mezi básnickým jazykem a projevem, který slouží sdělení. Je to kniha útočná, psaná tak, aby její hlas nebyl přeselechnut ani za obecného rozruchu dní. Přesto je plodem pečlivé přípravy; kterákoli bibliografie „formalistického“ hnutí ruského ukáže, že již před ní předcházela a současně s ní pokračovala řada odborných a detailních studií celé jmenované skupiny pracovníků. Ve chvíli, kdy Šklovského kniha byla psána, bylo již možno odvážit se jistě, být intelektuálně značně náročné popularizace výsledků odborného bádání: proto úhrnná přehlídka základních principů přijala vzhled kanonů paradoxů, jejichž úhel dopadu byl předem přesně vypočten. Spisovatel se obrací spíše k literární veřejnosti než k odborníkům; přitom však žádá od publika, aby z úryvkovitých narážek uhodlo celkový plán a směr útoku. Místo obsírných důkazů podány u něho synekdochické ilustrace. Básnický materiál k nim vybral Šklovskij bez něžného ohledu ke konvenčnímu vkusu, spíše se snahou po plakátové výraznosti: z děl — starších i současných — dává přednost těm, která dráždí a překvapují, před takovými, jejichž hrany byly obroušeny ať rukou původce, ať dlouhou poutí po příručkách a antologiích. Ani s protivníkem se Šklovskij nemazlí: neváhá protivně mínění uvést ad absurdum. Říká tak vyhrčeně a vyzývavě, jak jen možno, že umění není k ničemu jinému než k tomu, aby bylo uměním; s nadšením vypráví anekdotu o princí, který dal tanci po rukou přednost před krásnou nevěstou. Kompozice a stylizace *Teorie prózy* jsou založeny na slabě spo-

jitě souřadnosti vět i celých odstavců, nikoli na plynulém spojování podřadujícím. Jak záliba v paradoxu, tak i úryvkovitá formulace mohou dezorientovat v českém prostředí, kde již sám ráz jazyka vede k vyjadřování explicitnímu, dovolujícímu zdrženlivé výhrady a opatrná omezení.

Avšak hlavní závadou, která se dnes u nás staví v cestu adekvátnímu pochopení knihy Šklovského, je její „formalism“, lépe řečeno fantom formalismu. Nezapomínáme, že toto jméno bylo bojovným heslem při nástupu skupiny, ke které Šklovskij náležel, a že proto má i nárok na úctu prokazovanou praporům, jež prošly bitvami. Jestliže však svou jednostranností křivdí — zejména v očích naší veřejnosti, pro kterou asociace slova „formalism“ s herbartovskou estetikou je dosud živá — věci samé, musí být demaskováno jako pouhé slovo: je nutno ukázat, že se ani v době, kdy bylo přijímáno za formulaci programu, nekrylo se skutečností.

Nelze popírat: v *Teorii prózy* je několik míst, z kterých by se radovalo srdce ortodoxních formalistů herbartovských, tak například toto (s. 223): „Literární dílo je čistá forma, není to věc, není to materiál, ale poměr materiálů. Jako žádný poměr nemá ani tento poměr rozměrů. Proto je měřítko díla, aritmetická hodnota jeho čitatele a jmenovatele, věcí lhostejnou, důležitý je jen jejich poměr. Díla žertovná, tragická, světová, pokojová, postavení světa proti světu či kočky proti kameni jsou mezi sebou rovna.“ — Musíme však uvážiti, že Šklovskému šlo nejdříve o to, aby v „hmotném“ díle vyhmatal obrysy estetického objektu (struktury), který je sice s dílem spjat, ale existuje v povědomí kolektiva; odtud výrok, že „literární dílo není věc“. Sálhl při tom k terminologii a pojmům, které byly po ruce, užil herbartovského formalismu jako můstku k rozběhu. V podstatě je však jeho práce prvním krokem k překonání formalismu a její zdánlivá jednostrannost pramení z polemického rázu: proti bezvýhradnému zdůraznění „obsahu“ musila být postavena stejně radikální antiteze zdůrazňující „formu“, aby bylo možno se dobrat syntézy obou, strukturalismu. Šklovskij k němu směřoval od začátku. Tak například důležitý a charakteristický je výrok (s. 225), že obsah díla se rovná

1) Pravím-li „herbartovský formalism“, označuji tímto názvem jistý typ pojetí umělecké výstavby, nechávám však stranou otázku, zda existoval skutečně bezprostřední styk Šklovského s estetickými názory Herbartovými.

součtu jeho stylistických metod. Pojem „formy“, do jehož obsahu bývají stylistické metody (postupy) zahrnovány, zachovává totiž skutečně „formalistický“ ráz jen potud, pokud se činí rozdíly mezi formou jakožto slupkou a obsahem jakožto jádrem. Jakmile přestaneme toto obojí stavět v protiklad, to je, jakmile za formu prohlásíme vše, co v díle je, změní se její pojem a mělo by se změnit i slovní označení. Avšak je-li tomu tak, jak pravíme, není správné vytýkat Šklovskému, že se omezuje na pouhou část díla, a to dokonce méně podstatnou (neboť slupka platí za méně důležitou než jádro, které obaluje). Nepravíme, že by stanovisko zastávané v *Teorii prózy* bylo nedostupné námitkám: jsme si vědomi, že proti tezi „vše v díle je forma“ je možno, ba nutno postavit antitezi „vše v díle je obsah“, která se týká rovněž všech složek, a pak hledati syntézu obou, jak se o ni pokouší dnešní strukturalismus; snažíme se však ukázat, že pověra formalismu zastírá kritikům nejpodstatnější přínos Šklovského a jeho druhů. Toto zjištění je důležité, protože většina námitek adresovaných u nás Šklovskému zasahuje nikoli jeho specifické názory, ale fantom — a to ještě vulgarizovaný — estetického herbartovství.

Na doklad toho, že Šklovského pojetí „formy“ se vlastně týká celé rozlohy básnického díla, bylo by lze uvést nesečtná místa z jednotlivých článků jeho knihy: spokojíme se několika ukázkami. Na straně 117 se uvádí (při rozboru Cervantesova *Dona Quijota*) citové přehodnocení jako kompoziční prvek v románu. Nuže, termín „kompozice“, je-li pochopen skutečně formalisticky, znamená architekturu díla, to je vzájemný poměr a sklad jeho částí daný například různou nebo stejnou rozlohou, pravidelností nebo zpřeházením jejich sledu a tak podobně. Označí-li se však jako kompoziční prvek citové hodnocení, přestává být forma sama sebou: citové hodnocení je zřejmě jedna z příslušností obsahu. Jindy je řeč o kompozičním využití času nebo tajemství v epickém ději (s. 120), nebo dokonce o kompozičním zdůvodnění volby tématu; tak například na stránce 225 se vykládá, že při směnách básnických škol bývají pro tu, která nově přichází, zakázána témata oblíbená školou předešlou, zřejmě nikoli proto, že by se situace jim odpovídající přestaly již v „životě“ vyskytovat, ale proto, že jde o obnovu stavby díla. Jindy (s. 110) se vykládá o pocitu reálnosti jako činiteli kompozičním. Tím vším nabývá pojem kompozice zabarvení neformalistického: nejde již o architekturu (pro-

porce a sled částí), nýbrž o organizaci významové stránky díla. Ve smyslu Šklovského bylo by lze přenést definici: „Kompozice je soubor prostředků charakterizujících básnické dílo jako významový celek.“ Význam je však i podle běžného pojetí součástí obsahu, nikoli formy. A proto lze Šklovského knihu, naplňující pojem kompozice novým obsahem, označit jako první krok k vývojovému překonání protikladu mezi formálním a obsahovým pojetím umění.

Důležitost, kterou mělo překonání tradičního pojetí formy jako pouhého obalu, vysvitne zřetelně při srovnání s teorií (a dějinami) umění výtvarného. Tato věda mnohem dřív než teorie a historie literatury pochopila, že nesmí být přezíráno to, co umělecké dílo uměním činí, totiž jeho zvláštní výstavba. Ulpěla však příliš na herbartovském pojetí formy, a proto se jí podnes — přes skvělé výsledky, kterých dosáhla — nedostává pochopení jak pro funkci tématu jakožto významu v celkové výstavbě díla, tak i pro ocenění významové (sémantické) platnosti oněch složek, kterým se říkává formální. Tento nedostatek je méně citelný při zkoumání netematického umění, jakým je architektura, než při studiu výrazně tematického malířství, zejména pak některých jeho druhů, jako například ilustrace nebo portréty, jejichž specifický ráz je dán právě jistými vlastnostmi významovými. Pochopením struktury uměleckého díla jako složitě stavby významové věda o literatuře teorii umění výtvarného netoliko dostihla, ale předstihla.

Tolik bylo nutno říci na objasnění nepokojné a znepokojující knihy Šklovského a části i celého údobí literární teorie a historie, které bývá nazýváno „formalistickým“. Snažili jsme se vylíčit, jak kniha Šklovského fungovala v prostředí, pro které byla napsána, a ve vývojové situaci vědní, do které náleží datem svého vzniku. Nyní je však třeba konfrontovat ji s výsledky dalšího vědeckého vývoje. Pravíme-li: vývoj, naznačujeme již předem, že není možno ani nutno přijímat dnes bez výhrady a bez rozdílu všechna tvrzení Šklovského, i shodujeme-li se s ním v základním zaměření. Hodnota jeho knihy záleží nejen v tom, co řekl trvale platného, ale i v tom, co formuloval s nekompromisní jednostranností jako protiklad k opačné jednostrannosti předchůdců: jen radikální zdůraznění protikladů umožňuje překonání jich.

Vydáme od slov pronesených Šklovským v závěru předmluvy: „Zabývá se při studiu literatury zkoumáním jejích vnitřních

zákonů. Mám-li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsobu tkaní.“ — Rozdíl mezi hlediskem dnešního strukturalismu a citovanou formalistickou tezí dal by se vyjádřit takto: „způsob tkaní“ je sice i dnes středem zájmu, ale je zároveň již jasno, že nelze odmyslet ani „situaci na světovém bavlnářském trhu“, ježto vývoj tkaní — i ve smyslu neobrazném — je řízen nejen rozvojem tkalcovské techniky (vnitřní zákonitosti vyvíjející se řady), ale současně i potřebami trhu, poptávkou a nabídkou; o literaturě platí mutatis mutandis totéž. Tím se otvírá nový výhled historii literatury: je jí umožněno přihlížet současně i k souvislému vývoji básnické struktury danému stálým přeskupováním prvků, i k zásahům z vnějška, které sice vývoj nenesou, ale každou z jeho fází teprve jednoznačně určují. Každý literární fakt se z tohoto hlediska jeví jako výslednice dvojí síly: vnitřní dynamiky struktury a vnějšího zásahu. Omyl tradiční literární historie byl v tom, že počítala toliko s vnějšími zásahy a upírala literaturě autonomní vývoj, jednostrannost formalismu zase v tom, že umísťoval literární dění do vzduchoprázdného prostoru. Stanovisko formalismu, byť jednostranné, bylo podstatným výbojem, ježto odhalilo specifický ráz literární evoluce a osvobodilo dějiny literatury od parazitní závislosti na obecných dějinných kulturách, popřípadě na dějinných ideologiích nebo společnostech. Strukturalismus, jakožto syntéza obou jmenovaných protikladů, podržuje sice postulat autonomního vývoje, avšak neochuzuje literaturu o vztahy k vnějšku; poskytuje proto možnost zachytit vývoj literatury v celé jeho šíři, ale i zákonitosti.

Vracíme se ještě jednou k citátu o výrobě látek, abychom podotkli, že ani „situace na bavlnářském trhu“, to je to, co je vně literatury, ale ve vztahu k ní, není sama o sobě chaos, nýbrž že je řízena pevným řádem a má svůj zákonitý vývoj stejně jako „způsob tkaní“, to je vnitřní sklad básnického díla. Oblast sociálních jevů, jejíž složkou je literatura, skládá se z množství řad (struktur), z nichž každá má svůj autonomní vývoj; jsou to například věda, politika, ekonomie, společenské rozvrstvení, jazyk, morálka, náboženství a tak dále; přes svou autonomnost však jednotlivé řady na sebe navzájem působí. Vezmeme-li za východisko teroukolu z nich, abychom zkoumali její funkce, to je působení na řady jiné, ukáže se, že i tyto funkce tvoří strukturu, že se stále přeskupují

a navzájem vyzávuají. Nesmí proto žádná z nich být apriorně nadřazována ostatním, neboť v jejich vzájemných vztazích nastávají vývojem nejrůznější přesuny; ale nesmí také být přezírána základní důležitost a zvláštní charakter specifické funkce dané řady (v případě básnictví je to funkce estetická, vizičí se k básnickému dílu jako estetickému objektu), protože při jejím úplném potlačení by řada přestala být sama sebou (tedy například básnictví uměním). Specifická funkce kterékoli řady není dána jejím působením na řady jiné, ale naopak směřováním k autonomnosti řady samé. Nelze na tomto místě vykládat podrobné principy, které strukturalismu je dokonale přístupné i pole literární sociologie.²⁾

Strukturalismus neomezuje tedy literární historii toliko na rozbor „formy“, ani není v nejmenším rozporu se sociologickým bádáním o literatuře; nezužuje rozsah materiálu ani bohatství problémů, ale trvá na požadavku, aby vědecké zkoumání nepohlíželo na svůj materiál jako na statický a rozdrobený chaos jevů, nýbrž aby pojímalo každý jev jako výslednici i zdroj dynamických impulsů a celek jako složitou souhru sil. Připomínáme konečně, že strukturalismus v literární teorii a historii není osamělou výjimkou: dospívajíc k němu připojuje se literární zkoumání jen k obecné tendenci současného vědeckého myšlení; téměř na celém území současné vědy se odhalování dynamických vztahů, kterými je vědecký materiál protkáno, osvědčuje jako účinný pracovní postup, tak například ve vědách o umění i v obecné estetice, v psychologii, sociologii, jazykovědě, národním hospodářství, ba i ve vědách přírodních.

Mluvili jsme nyní o strukturalismu a odbočili tak zdánlivě od knihy Školovského a od formalismu. Školovskij si totiž záměrně uvědomil výhledy za hranice struktury literární a zakázal si kategoricky tyto hranice přetřouct. Bylo to zcela přirozené a nutné: nejprve musila být soustředěna všechna pozornost na bod, který byl dosavadnímu zájmu literární historie nejvzdálenější, totiž na vnitřní stavbu a specifickou funkci básnického díla, neboť jen při tomto omezení a z tohoto bodu bylo možno pohnouti celým systémem

2) Nezapomeňme, že sám Školovskij napsal již roku 1927 článek *Na obranu sociologické metody (V záštitu sociologického metody)* v časopise *Novyj Lef* a že podal v speciálních monografiích sociologický rozbor *Vojny a míru* L. N. Tolstého i několika ruských děl 18. století.

vědeckých pojmů. Teprve později, když bylo nové noetické zaměření upevněno, bylo lze vracet se poněkud k tradičním problémům literárního zkoumání, již bez obavy, že dosavadní automatizovaný způsob pojmání jich svede badatele ke kompromisnímu metodickému eklekticismu. Šklovského kniha a práce jeho druhů však plně vykonaly svůj průkopnický úkol: objevily — souběžně s literární vědou jiných zemí, také naší³⁾ — novou oblast zkoumání a kromě toho zaujaly noetickou pozici, z které se materiál literárního zkoumání i celá jeho problematika objevily v novém světle.

(1934)

3) Mám na mysli zejména práce Šaldovy (články ve spise *Duše a dílo* z roku 1913) a Zichovy (*O typech básnických*, *Časopis pro moderní filologii*, 1917 a *O rytmu české prózy*, *Živé slovo* 1, 1920–1921).