

Konkretizace literární tradice¹

Rolf Hellebust

Přestože byla v minulém století kategorie *literární tradice* pro široký okruh literárněteoretického diskurzu nepostradatelná, nečinilo se téměř nic pro to, aby se jí dostalo teoretického ukorvení.² Vědecké bádání bylo odkázáno buďto na široce intuitivní pojetí, nebo příliš restriktivní definice, které vznikaly z nutnosti polemiky. Literární věda odkazovala k rozmanitým podobám literární tradice mnoha termíny: *věk, kánon, epocha, éra, generace, hnutí, období, škola, tendence, směr* atd. Stejně početné jsou i přídomky, které tyto termíny kvalifikovaly. Tyto kvalifikátory jsou nejčastěji zcela mimoliterárního původu – etnického, politického, náboženského, filozofického atd.,³ což potvrzuje, že tradice je stejně tak reflexí sociálně-politického vývoje jako výsledkem čistě literárního vývojového procesu.

Toto zjištění by bylo možné aplikovat na všechny literární kategorie, i když u kategorie tradice se jeho vhodnost ukazuje zvlášť zřetelně. Umělecké dílo existuje současně jako estetická i historická skutečnost; přesto je zřetelně dáno teoretické vymezení hranice mezi fikčním textem a jeho historickými konkretizacemi. Literární tradice takové rozlišení nedovoluje. To platí i pro literární žánry; formální kritéria, na nichž jsou založeny, lze definovat v estetickém, ahistorickém smyslu. Tím se značně usnadňuje chápání žánrů jako imanentních literárních jevů. (Jak potvrzuje W. Jackson Bate, představa, že žánry „nejsou rozvrstveny jednou provždy, jako by pocházely od Boha“ a že se vyvíjejí pod vlivem mimoliterárních sil právě tak, jako se vyvíjí literární tradice, pronikala do uměleckého vědomí jen pomalu a „navzdory obrovskému vnitřnímu odporu“).⁴

Mimoliterární vlivy působící na vývoj tradice se zdaleka nevztahují jen na faktory, které se dotýkají procesu literární tvorby, jako jsou biografické údaje o autorech. Zahrmují všechny sociální kontexty, které na recepci tradice v průběhu let či staletí její existence působí. Literární tradici je potom možné studovat jako umělecký i jako sociální fenomén. Ve dvacátém století zastupují umělecký přístup ruští formalisté, jejichž teorie literárního vývoje vysvětluje dynamiku tradice na základě konfliktu uměleckých prostředků. Druhou krajnost představují ti současní kritikové, pro něž *kánon* značí statický řád daný kulturním establishmentem a sloužící k ospravedlnění určité sociální struktury.

Kritikové literární tradice jako ideologického faktu mají tendenci obejít se bez obecných soudů o povaze předmětu svého studia. Pokud nám jde právě o tyto soudy, musíme zkoumat analýzy, které se zaměřují na tradici jakožto umělecký fenomén. Tak například formalismus užívá heuristický model založený na imanentních zákonech literárního vývoje. Tento model ostře kontrastuje s historickými projevy literární tradice, jak se o nich formalisté zmiňují ve svých empirických bádáních. Fakt, že užívají specificky vytvořenou terminologii, tento rozpor jen podtrhuje. *Literární řada*, *literární systém* atd. kontrastují s historickými označeními, jako jsou *zlatý věk* a *romantismus*, ale také *epigonství*, *diletantství* atd. (také se samotným označením *tradice*) — s termíny, které jsou definovány příliš volně a nejsou dostatečně odlišeny od empirických kategorií, aby je bylo možné uplatnit v teoretickém diskurzu.

Roman Jakobson zahájil formalistický útok na staré termíny ve širavém článku z roku 1921.⁵ O šest let později volá po přehodnocení literárněhistorického metajazyka také významný teoretik literárního vývoje Jurij Tyňanov.⁶ Tyňanovovi a dalším se také podařilo udělat první kroky vedoucí k přehodnocení; přesto si

ještě v roce 1942 na neadekvátnost literárněhistorické terminologie může postěžovat pražský strukturalista Felix Vodička.⁷ Nakonec, i přes snahy Vodičkovy a jeho kolegů, Lubomír Doležel v roce 1982 píše, že Vodičkův vlastní slovník

zůstává na předteoretické úrovni. Nemůže poskytnout systematickou teorii, klasifikaci nebo vysvětlení změny v literatuře. Tato situace se dodnes nijak nezměnila, protože literární historie obecně, a historická poetika zvláště, se nepokusily o kritickou analýzu vlastního metajazyka.⁸

Přestože se pražští vědci zasloužili o rozšíření formalistické analýzy literárního procesu, v oblasti literární historie nebyly jejich pokusy o zavedení přesné terminologie tak úspěšné jako v jiných oblastech studia literatury. Je pochopitelné, že strukturalisté, jako třeba Vodička, shledávali, že je obtížnější navrhnout terminologii pro historickou poetiku než pro poetiku vyprávění, abychom uvedli alespoň jeden příklad. Prvním důvodem je, že historická poetika nemůže navázat na bohatou lingvistickou terminologii, kterou Pražská škola tak úspěšně přizpůsobila studiu literárních jevů na rovině slova.⁹ Musí si vystačit s vágnějšími výrazy ze sousedních disciplín, jako jsou psychologie, sociologie a historie.

Za druhé, a to především, pro studium literární historie nelze vytvořit přesný metajazyk sémanticky zcela nezávisle na slovníku literární kritiky, která je součástí předmětu studia.¹⁰ Historické pojmy literární tradice a evoluce společně vytvářejí umělci, kritici a širší čtenářská obec. A právě v literární kritice je toto názvosloví ustaveno, ne-li definováno. Na druhé straně, psaní, které tuto terminologii zavádí, není izolováno od jevů, které se pokouší popsat, ale ovlivňuje ty jevy, jež odpovídají za další směr literární evoluce. Metafora literárního vývoje jako systematického procesu diference

a následnosti pochází z přírodovědy. Ale na rozdíl od biologického systému je si literatura vlastního vývoje takřka jako vědome. Do jisté míry se tradice stává tím, čím je pro své kritiky/tvářce, ať už je jejich prvotní popis oprávněný, či nikoli. (Samozřejmě že samotný fakt, že tento popis úspěšně pronikl do veřejného povědomí — což je podmínkou jeho vlivu na následný vývoj —, dokazuje, že byl přinejmenším částečně opodstatněný.)

Neexistuje překážka, která by stála v cestě vytvoření exaktního metajazyka pro ty oblasti literatury, které doposud nebyly vyčleněny a popsány účastníky literárního procesu. To se týká verbální a tematické struktury narativu. Předtím, než se naratologii začal zabývat formalismus a strukturalismus, nebyly některé základní prvky této struktury nikdy plně konceptualizovány. Naopak, literární teoretikové nikdy nevytvořili žádnou vhodnou formulaci literární tradice, která by nekorepondovala s nějakou už existující kategorií. A jelikož tyto kategorie mají konkrétní účinek na vyvíjející se literární strukturu, není možné je zcela opustit — i přes jejich nejednoznačnost a nestálost. Miloš Sedmidubský to formuluje tak, že historická poetika musí vzít v úvahu „komunikativní funkci nadindividuálních literárních struktur“, místo aby s nimi zacházela jako s „aposterioriálními, ahistorickými konstrukty“.¹¹

Povšimněte si, že zde předložena argumentace předpokládá, že existuje, *pace* Foucault, alespoň jistý stupeň kontinuity mezi následnými převtěleními literární tradice. Tj. předpokládá se, že každá tradice má nějaký tvůrčí základ v samotných uměleckých textech; že ji tvoří její autoři, a ne jenom současní čtenáři a kritici, nebo — jak často zdůrazňuje historický dekonstruktivismus — badatelé doby pozdější. Například David Perkins tvrdí, že vznik skupiny básníků, kteří se dnes řadí k anglickému romantismu, a vývoj *pojmu* anglický romantismus byly zcela nezávislé procesy — přičemž to druhé je „konstrukcí literárních historiků“.¹² Pokud by tomu

tak bylo, nic neobhájí představu anglického romantického hnutí, které si uvědomuje samo sebe jako vyvíjející se literární tradici. Na druhé straně je možné srejnit dobře tvrdit, že títo historikové jsou právě tak produktivní anglického romantismu (i když se mu tak nebude říkat), jako je tomu naopak. Rozhodně jsou ale v soudobém klimatu historického relativismu jedinými literárními uskupeními, která snesou přezkoumání, taková, která se mohou vykákat určitým stupněm sebeuvědomění (Sedmidubského „komunikativní funkce“, či, jak uvádí Perkins, „historický dopad“¹³).

Sebevědomý, historicky dynamický komplex literárních a mimoliterárních sil, který utváří literární tradici, je jen nejasně patrný ve své standardní podobě představované kánonem děl nebo autorů. Tato dynamičnost se zcela ztrácí ze zřetele, když tento kánon redukuje na statický soubor uměleckých či jiných norem, jak tomu často bývá ve vědeckém bádání dvacátého století. Tradici je možné vždy spojit s dominantním systémem norem — i když ona sama je něčím víc. Když tradici popisují historikové, představují si ji čtenáři nebo ji odrážejí literární díla, která ji pojmají jako estetický celek, nikdy to není pouze systémem norem. Na tuto skutečnost naráží Vodička ve svém recepčně orientovaném bádání — když rozšiřuje svůj pojem *konkretizace* na „vyšší literární celky“ v „Problematice ohlasu Nerudova díla“.¹⁴ Obecně řečeno, Vodička o tomto problému pojednává jen povrchně. Ve stati „Literární historie, její problémy i úkoly“ uvažuje pouze o konkrétní zaci děl a autorů;¹⁵ zaměření „Problematiky“ je jen o něco širší. Na začátku svého eseje Vodička definuje konkretizaci jako „odraz díla v povědomí těch, pro něž je dílo estetickým objektem“.¹⁶ Obdobně zachází s postavou autora a konkretizace literárních uskupení, období a národních literatur se dotýká jen v závěrečných odstavcích. Vodička zdůrazňuje, že tyto „vyšší literární celky“ (tj. tradice na různých úrovních) jsou literár-

něhistorické pojmy. Nicméně také jasně konstatuje, že by se s nimi nemělo zacházet jako s konstrukcemi literárních historiků, ale jako s produkty subjektivní historické recepce:

Ale ony vyšší jednotky nejsou předmětem jen vědeckého zkoumání, ale jsou uváděny ve vztah s živou literaturou tím, že esteticky jsou hodnoceny na podkladě soudobé normy... I tu budeme moci hovořit tedy o ohlasu a o konkretizaci těchto vyšších struktur v současném literárním dění.¹⁷

V „Literární historii“ však Vodička jasně předpokládá, že konstruování (a ne pouhé rekonstruování) literárních tradic je věcí analytické odpovědnosti historiků.¹⁸ Uvědomíme-li si nepřesnost jeho literárněhistorické terminologie, mohli bychom vyslovit podezření, že Vodička tu pod jedním označením pracuje se dvěma samostatnými jevy. Příklady konkretizované literární tradice, které v „Problematice“ uvádí, mají všechny podobu hierarchií děl a autorů, jak se projevují v jednotlivých případech recepce.¹⁹ Jinde zase jako by Vodička pohlížel na tradici spíše jako na soubor literárních a mimoliterárních norem, které jsou v těchto hierarchiích reflektovány. Připomeňme si ale, že mu jde především o identifikování tohoto systému norem s použitím svědeckvých historických konkretizací – nejen konkretizací tradice jako celku, ale konkretizací rozličných literárních jednotek. To je možné jedině tehdy, jestliže jsou historikové schopni rozlišit mezi subjektivními elementy dané konkretizace a těmi se „stálou platností dobovou“. A toho mohou dosáhnout, jak Vodička tvrdí, tím, že budou odkazovat k literárnímu *kontextu* – „souboru souvislostí umožňujících esteticky vnímat a hodnotit dané dílo“.²⁰ Není však zcela jasné, jak se tato kategorie liší od té, kterou má definovat, tj. od tradice jako „činitele organizujícího estetickou působnost díla“.²¹ Pojem *kontext* je vlastně jen jedním

z mnoha široce synonymních termínů, kterých Vodička používá, když mluví o tradici jako souboru norem v rámci skryté literární struktury. Ty vedle pojmu *literární tradice* zahrnují *literární konvence určité doby*, *literární normu dobovou*, *literární požadavky dobové*, *literární situaci*, *soustavu literárních hodnot*, *celkovou literární atmosféru*, *skutečnou literární atmosféru* atd.²² (Zdá se, že ve skutečnosti dokonce ani samotný termín *literární struktura*, přestože jej Vodička explicitně odlišuje od *literární normy*, neoznačuje opravdu nezávislou kategorií.)²³

Pokud se těchto kategorií používá tímto způsobem, jsou všechny – včetně *literární tradice* – nadbytečné. Nejenže pro tento účel úplně stačí *systém norem*, ale je možné srozumitelně použít samotný termín *norma* pro uskupení vedlejších norem fungujících jako jednotka. Takto se s ním často setkáme v pracích českého strukturalismu a základní význam pojmu se nijak nenarušuje. Literární norma na jedné úrovni díla je systematickými vztahy spojena s normami četných jiných tematických a formálních rovin (nemluvě o jejich vazbách na mimoliterární normy), a proto nelze přesečně stanovit pořadí. Jakákoli norma může být položena na stejnou rovinu jako uskupení norem, které ji vytvořily. A podobně tradici – jestliže na ni pohlížíme jako na soubor norem – můžeme vnímat jako manifestaci jedné dominantní normy či jednotící ideje zahrnující všechny normy ostatní. Perkins si všiml, že literárněhistorické školy devatenáctého století shodně vnímají předmět svého studia jako „nadosobní entitu“ – „duch“ doby či „vědomí“ národa, jak se zrcadlí ve svých národních literárních tradicích.²⁴ Vodička pochopitelně ostře protestuje proti před-formalistnímu tvrzení, že tradici v její diachronní celistvosti je možné redukovat na ideu. Zdůrazňuje například, že vyvíjející se evropská koncepce řecko-římského klasicismu se jeví jako dialekticky nediferencovaná jednotna pouze z perspektivy určitého kontextu a ... ve sku-

tečnosti zahrnuje v sobě složky, z nichž některé mohou být přijaty a zdůrazněny klasicisty, jiné romantiky.²⁵

Přesto však přijímá ideu synchronní konkretizace literární tradice jako „dialekticky nediferencované jednoty“ – tj. jako systém norem vyjádřený jako jediná dominantní norma. I v „Problematic“, kde Vodička tuto konkretizaci prezentuje spíše jako hierarchii děl a autorů než jako soubory norem, s ní stále pracuje jako s výrazem jednotícího pojetí, reflektujícího dominantní normu daného historického období:

Literární směry minulosti, vytvořené jako abstrakce nad určitými konkrétními díly, odlučují se od nich, takže se o nich vytvářejí fikce, které žijí v povědomí literární veřejnosti tím způsobem, že mají podobu jen zjednodušených schémat. Ve skutečnosti tvoří i literární období strukturu bohatě odstíněnou dynamickým napětím složek, takže aktuální pojetí vystihuje jen jeden z možných způsobů konkretizace dané struktury.²⁶

A tady na sebe Vodičkovy protichůdné pojmy narážejí. Třebaže se hovoří o „abstrakci vytvořené nad určitými konkrétními díly“, struktura tradice je vymezena v souladu s Mukarovského pojetím individuálního díla jako „dynamické rovnováhy rozličných norem, aplikovaných zčásti kladně, zčásti záporně“.²⁷

Dílo, jakkoli typické pro dobu, v níž vzniklo, není produktem jediného systému norem, ale je výsledkem dynamického napětí mezi konkurujícími si systémy. Toto napětí má v jednotlivých konkretizacích odlišnou povahu, ale nutně zůstává nevyjasněné, má-li si dílo podržet svůj potenciál pro estetickou recepci. Sřet systémů norem se jasně projevuje v popisech historických konkretizací: ty nejsou nikdy pouhými reflexemi dominantního systému norem – ať už systému doby vzniku díla, nebo systému doby jeho recepcce. Takže je

popis konkretizace „jen zřídka kdy syntetizující“.²⁸ Není důvod, proč by se nedalo Vodičkovo tvrzení aplikovat také na konkretizaci tradice, jsou-li za její komponenty považována individuální díla, z nichž každé představuje rovnováhu konkurenčních norem.

Vodička přesto trvá na pojetí těchto konkretizací jako „zjednodušených schémat“, která odrážejí jednotný systém norem. Pokud se vskutku jedná o pravou konkretizaci, pak je to asi konkretizace něčeho jiného než literární tradice. Tato interpretace je podpořena samotným autorem: už ve větě bezprostředně následující po výše citované delší pasáži nemluví o hnutích a obdobích, ale o „ohlasu ... principů umělecké tvorby.“ Vodička dále rozlišuje mezi pravými tradicemi a oněmi „základními principy poezie“, které ztratily svoji dobrou specifčnost:

Tak je to s pojmy klasicismus, romantismus, realismus, baroknost. Tu již velmi často nemůžeme mluvit o ohlasu, poněvadž vztah k vlastním dílům, na podkladě jejichž vlastností vznikly abstrakci ony vyšší jednotky, je opuštěn; tu prostě jde o termíny, jež mají spíše obecný význam, týkající se principů básnictví.²⁹

Zkrátka řečeno, skutečnost, že do Vodičkova studia recepcce vyšších literárních jednotek proniklo pojetí tradice jako normového systému, je odpovědná za to, že se mu nepodařilo předložit žádný adekvátní model konkretizace literární tradice – ať už na ni pohlédneme jako na množinu děl, či norem. Jistá alternativa – že by tradice, je-li nemyšliteľná čistě jako soubor norem, mohla nicméně představovat určitou syntézu děl a norem – se objevuje ve Vodičkových ojedinelých poznámkách, které se přímo vztahují ke kategorii *literární tradice*. Na jedné straně ji v „Problematic“ formuluje jako „soubor platných estetických norem a hodnot“, na straně druhé klade tyto estetické hodnoty na stejnou

úroveň se samostatnými díly, která „se zařazují (...) do aktuální literární tradice jako hodnota.“³⁰ Obdobně v „Literární historii“ činí Vodička z literární tradice základ jak pro normativní historickou řadu, tak pro řadu existujících děl. Správně však trvá na dialektické antinomii mezi těmito řadami jako pramenem „celé rozmanitosti života literárních děl.“³¹ To by nás mohlo vést ke zpočátku chybě opodstatněnosti konceptu, jehož jedinou funkcí by bylo tato dvě pojetí sloučit.

Vodička tvrdí, že tradice jsou podřízeny historickému procesu recepce a konkretizace tak, jako jsou totožné s procesem podřízena individuální díla a autoři. Jestliže zároveň umělecká norma představuje základní prvek skryté literární struktury, je těžké přijmout Vodičkův model konkretizace tradice jako procesu hodnocení nějaké struktury literárních norem.³² Zbývá ještě jedna možnost: že totiž umělecká norma nakonec neexistuje skrytě, ale jako součást vědomé literární struktury, a je tudíž předmětem hodnocení a konkretizace jako kterýkoli jiný literární prvek. Česká strukturalistická estetika tuto možnost popírá a rozlišuje mezi skrytými uměleckými normami a explicitními normami ostatních kulturních oblastí. Přesto tuto distinkci nezachovává důsledně: Vodičkova nejistota týkající se povahy literární tradice ukazuje na hlubší nejednotnost českého strukturalismu, pokud jde o vnímání umělecké normy.

Hlavním cílem badatelů Pražské školy je rekonstruovat skryté systémy norem ze záznamů jejich subjektivních projevů. Mukařovský rozlišuje skutečnou normu od jejích kodifikací v podobě vědomých literárních pravidel a konvencí,³³ kdežto Vodička zdůrazňuje intuitivní základ, na němž čtenáři tuto normu užívají, aby hodnotili literární díla.³⁴ Mukařovský ale také definuje normu jako veřejně přiznaný standard v rámci kolektivního vědomí. Zatímco Vodička varuje: „Není vždy skutečnou normou to, co se za ni vydává.“³⁵ Mukařov-

ský tvrdí: „O skutečné normě lze mluvit teprve tenkrát, jde-li o cíle obecně uznávané...“ Podřízení se této normě není nevědomé, jako v případě nějakého přírodního zákona, ale závisí na vůli jednotlivce.³⁶ Mukařovský tady nepochybně má na mysli normy obecné, v to zahrnuje explicitní právní a morální konvence; přece však svoje zevšeobecnění vztahuje i na normy z oblasti umění. Tenkýz nedostatek zjišťuje Sedmidubský ve Vodičkově argumentaci, když se dopustil

zmatení dvou různých pojetí normy: normy jako explicitně formulovaného postulátu a normy jako pravidla konstituujícího implicitní skutečný základ lidské komunikace v „literární“ sféře. Druhým pojetím se člověk obvykle řídí nevědomě, toto pojetí se zakládá na tichém souhlasu dané komunikační *Gemeinschaft*. Jeho „normalnost“ z velké části pramení právě z jeho implicitní povahy.³⁷

Jakobson, ve své strukturalistické fázi, dovádí do krajnosti předpoklad vnímatelnosti uměleckých norem, když čtenářům literárního díla přisuzuje

živé vědomí dvou řádů: tradičního kánonu a umělecké novosti jako odchylky od tohoto kánonu.³⁸

Jen ve spojitosti s díly, která své vlastní prostředky úmyslně odhalují – tj. ve spojitosti s tím druhem umění, kterému formalisté věnovali nejvíc pozornosti –, má smysl hovořit o tomto vědomí, ať už živém, či nikoli, ze strany běžných čtenářů. (Mohli bychom být přítom v pokušení zahrnout i formulkovitě žánry, jako třeba thrillery nebo červenou knihovnu; takováto díla čtou běžně s „živým vědomím“ jejich konvenčních aspektů jen literární vědci.) Navíc ani v tomto případě čtenář nepostrehne normy, které se v díle realizují, ale spíše si povšimne, když jsou normy „tradičního kánonu“ porušeny.

To se shoduje se základním chápáním dvojí funkce umělecké normy v českém strukturalismu ztělesněném v Mukařovského charakteristice díla jako „dynamické rovnováhy rozličných norem, aplikovaných části kladně, zčásti záporně“. Literární historie chápe záporné použití normy jako nahrazení této normy nějakou konkrétní normou, dílo jako celek je potom projevem neustálého soupeření – k němuž samo přispívá – systémem norem, které urváří literární evoluci. Obrtižným úkolem literárních historiků je rekonstruovat komplexní svazek norem daného díla, s použitím nejrůznějších materiálů přesahujících text samotný. Tím se dílo k batedelům dostává jako literárněhistorický artefakt, a ne jako estetický objekt. Oproti tomu konstrukce estetického objektu skrze čtení žádné takové aktivní hledání norem nepředstavuje. Naopak, umělecká norma funguje v estetické recepci analogicky ke gramatickým pravidlům. Tam, kde gramatický rys značí komunikativní funkci sémantické jednotky, přidává jí norma funkci estetickou: za prvé klasifikuje jednotku jako uměleckou strukturu; a za druhé, vyvoláním přidruženého systému norem působí na estetickou percepci ostatních prvků v díle.

Jak gramatická pravidla, tak umělecké systémy norem se běžně uplatňují nevědomě. Text, který přitahuje pozornost ke svým vlastním gramatickým rysům, například jazyková učebnice, je účinně přetváří na rysy sémantické, protože jejich primární funkce už není funkce pravidel, která užíváme, abychom tvořili výpovědi, ale je funkcí výpovědi („Máme takový či takový gramatický rys“) samotných: V románu Alaina Robbe-Grilleta *Le Rendez-vous*, který imituje učebnici, je běžná funkce gramatiky zastíněna dodatečnou sémantickou funkcí, která zatemňuje vyznačitelný příběh, až už text přestává být „l'écriture d'une aventure“ a stává se „l'aventure d'une écriture“.³⁹

Tak jako v případě gramatického rysu funkce porušené umělecké normy není anulována, ale je spíše zastíněna poselstvím „Toto je norma“. Tady se umělecké a neumělecké normy odlišují. Mukařovský si všimá, že „každá norma, dokonce i norma právní, dává pocítit svou působnost, a tedy i existenci, právě tehdy, dojde-li k jejímu porušení“.⁴⁰ Avšak pouze v případě umělecké normy není toto sejmutí masky pouhým symptomem, ale přímo esencí jejího porušení. Záporné použití normy je pro čtenáře spíše transformací kódu do sdělení než nahrazením jednoho kódu jiným. Kdyby šlo o nahrazení, mohli bychom očekávat maximální estetický účinek při maximálním odchýlení od dominantní normy – zatímco pravděpodobně dojde jen k tomu, že vůbec nebude možné dílo přijmout jako estetický objekt. Z estetického hlediska může nejučinnější porušení normy vyplývat z minimálního narušení zapojených prvků: stačí jedny uvozovky (či jejich funkční ekvivalent), za předpokladu, že jsou příznivé podmínky k recepci.

Tato zjištění potvrzují důležitost distinkce mezi skrytými uměleckými normami a jejich explicitní kodifikací. Distinkce je nezbytná, chceme-li porozumět nejen konstrukci individuálního estetického objektu, ale literární evoluci jako celku. Mimoto se chápání estetického objektu jako rovnováhy mezi kladnými a zápornými užitími uměleckých norem střetává s představou, že tyto normy mohou současně v širokém historickém měřítku projevit proměnlivost do té míry, do jaké jsou realizovány nebo porušeny. Čeští strukturalisté (tak jako tolik jiných teoretiků, kteří se nechali svěst apriorními představami vývoje umění jako oscilace mezi protilehlými póly) ztotožňují střídání klasicismů a romantismů s podstatou literární evoluce. Mukařovský tvrdí, že zatímco umělecká norma obvykle slouží jako pouhé pozadí konstantnímu porušování, v období klasicismu může „vykázati doklady tendence k platnosti neproměnné.“⁴¹ Skutečná proměnlivost tady nespočívá

v podstatě normy, jak vyplývá z Mukařovského vyjádření, ale v tom, jak je tato podstata *vnímana*. Studie věnované dílům, která byla současnou kritikou považována za vzory jedné či druhé krajnosti, zamítají jakékoli vazby mezi dobovým postojem k literární konvenci a skutečnou rovnováhou mezi porušením a realizací norem v literatuře dané doby.

Vezměme si například Vergiliovu *Aeneidu* (T. S. Eliotem považovanou za skutečně klasické dílo světové literatury), které se od 19. století ve školách vykládá jako příklad dokonalého naplnění klasických norem. A přitom obsahuje prvky, které byly v kontextu augustovského Říma výrazně novátorské. Víc než jakákoli jiná klasická báseň je *Aeneida* proniknuta tím, čemu jeden kritik říká „dvojití vidění“ a co vypovídá o „dekonstrukci poetického žánru“, kterého si nikdo v augustovské době nepovšiml — v historické perspektivě se jejich literatura nejeví jako nepůvodní tvorba, kterou z ní dělají současní kritikové.⁴² Tento příklad je příznačný nejen proto, že vypovídá o extrémní povaze daných tvrzení podporujících normu, ale také proto, že se týká následných klasicismů v Západní literatuře — které všichni, při obraně zděděných hodnot, zásadně odkazují k řecko-římské ose jako ke svému vzoru.

Na druhé straně, literární díla pocházející z období, která si cení inovací, nejsou obecně řečeno o nic víc prosta normativních prvků, než je Vergiliova báseň prosta porušení normy. Dokonce i v případě takového zenitu/nadiru ruského futurismu, jakým byl zaum V. Chlebnikova, můžeme dokázat, že reflektuje normy celé řady extra- i intra-literárních řad.⁴³ Samozřejmě, umělecká inovace se skutečně může jevit jako hlavní hodnota avantgardní básně v tom, že převáží nad jakoukoli zjištělnou věrností normám příslušné čtenářské obce. V tom případě však bude mít dílo nízký potenciál k tomu, aby je čtenáři konkretizovali jako estetický objekt — tento potenciál totiž závisí na křehké

rovnováze mezi realizací uměleckých norem a jejich porušením. Totéž platí pro vysoce konvenční dílo klasického období. A přece je nesprávné hovořit — jak činí Mukařovský — o nerovnováze mezi kladnými a zápornými užitími norem v rámci literárněhistorického období, pokud celé období nelze charakterizovat jako esteticky neplodné. Diachronní komparaci, kterou Mukařovský provádí mezi klasicismy a romantismy, je lépe aplikovat synchronně, na dualitu novátorské vysoké literatury a konvenční masové literatury, která je typická pro každé období, klasické či romantické. Abych byl přesný, v každém umění existuje synchronní kontinuum rostoucí konvenčnosti — od těch nejzotetnějších vysokých forem přes populární díla, která se více řídí normami, až po mimoestetickou sféru, v níž, jak poukazuje Mukařovský, estetická funkce plně nabývá váhy, která je jí v umění odepřena.⁴⁴

Tyto postřehy se však opět týkají spíše objektivního historického působení uměleckých norem než explicitních pravidel formulovaných arbitry literárního vkusu. Takováto kritická paradigma mohou vskutku jevit oscilaci mezi konvencí a inovací, na níž trval Mukařovský — ačkoli i toto tvrzení je nutno blíže vymežit. Vezměme v úvahu neoklasickou posedlost nevyhnutelným úpadkem umění. V tomto světě se neoklasické konvence nejeví jako modely sloužící současné literární produkci, ale spíše jako parametry nedostižného ideálu, které, pokud byly nekriticky použity v postklasickém věku, musely skončit uměleckým neúspěchem. Všímněme si také, že neoklasickou zálibu ve formální korektnosti tehdejší autoři často považovali za ubohou náhražku pohaslé umělecké *originality* starších básníků.⁴⁵

Ať už systémy norem, které konstruovali preformalističtí kritici, vyzdvihují konvenci, nebo inovaci, je možné je od objektivního působení uměleckých norem zřetelně odlišit. Propast mezi pre- a postformalistickými koncepcemi umělecké normy by sama o sobě měla

dostačovat, aby varovala před zrušením této distinkce. Koneckonců jak kritici klasické, tak kritici romantické éry by pravděpodobně odmítli Mukařovského pojetí historicky proměnlivé umělecké normy existující nezávisle na mimoliterárních kategoriích – zahrnuje v to umětenost, přírodní zákon, básnickou imaginaci atd.⁴⁶ To samozřejmě předpokládá, že Mukařovský a jeho souputníci na tomto pojetí sami důsledně lpí. My se zde však nebudeme zabývat otázkou, do jaké míry se strukturalistické zaměňování tradice a systému norem zpronevěřuje preformalistickému chápání tradice redukovatelné na systém neuměleckých, *mimoliterárních* norem. (Vodičkovy konstatování, že řecko-římská tradice je pojímána „jako jednota odpovídající duchovní struktuře antiky“, by mohlo vést k závěru, že tento názor je skutečně rozhodující a že faktor vnímatelnosti – který se týká jen uměleckých norem – je vlastně irrelevantní.⁴⁷ V každém případě je však jasné, že estetický potenciál normy v umění závisí na její skryté povaze. Z toho vyplývá, že každá literární jednotka, která je předmětem estetické konkretizace, musí mít polysémantickou strukturu schopnou evokovat variabilní komplex uměleckých norem – aniž by podléhala přímému uchopení jakožto zřešené určité normy nebo systému norem. Zatímco je tato sémantická schopnost hlavním ohniskem studia individuálních děl, otázka existence analogických polysémantických struktur ve vyšších literárních jednotkách včetně literární tradice – zůstává nezodpovězena.⁴⁸

Pro Vodičku je hlavním rysem, který rozlišuje vyšší jednotky od individuálních děl, nedostatek místa, kam by se taková polysémantická struktura dala umístiti, konkrétní text. Řadí literární jednotky (dílo, autora, skupinu, období, národní literaturu) na osu zvyšujícího se abstrahování od „materiální báze“ díla. Poté, co Vodička popsal proces konkretizace, který funguje na rovině individuálního díla, obrací se k „abstraktnějším“

jednotkám, počínaje autorem. Všímá si, že literární historie hodnotí kategorie díla a autora odlišně v souladu s rozdílem v jejich mimoliterární bázi. Přece však z pohledu recepce není autor biografickou entitou, ale spíše estetickou jednotou děl, a jako takový je v historii různé konkretizován stejně jako individuální literární dílo. Vyšší jednotky jsou konkretizovány obdobně jako estetické jednotky paralelní strukturám autorů a děl, z nichž jsou sestaveny. Každá jednotka je nejenom literárněhistorickým objektem, ale je napojena na vyvíjející se literární strukturu skrze svou konkretizaci na základě dobových norem.⁴⁹

Právě Vodičkův předpoklad nesubstanciálnosti existence vyšších jednotek motivuje jeho jemné rozlišení mezi povahou jejich recepce a recepcí individuálního díla. Všechny literární jednotky se podrobují konkretizaci; ale vyšší jednotky jsou jen „esteticky hodnoceny“, a ne esteticky „prožívány“, jako je prožíváno dílo. Je jasné, že Vodičkův postřeh rostoucí volnosti „vztahu mezi materiálním základem jednotlivých děl“ je jak opodstatněný, tak pronikavý.⁵⁰ Jde zde však pouze o rozdíl v míře a neospravedlňuje se žádná kvalitativní distinkce v tom, jak jsou tyto jednotky konkretizovány. Taková distinkce je jednoduše důsledkem Vodičkovy počáteční tendence vnímat vyšší literární jednotky jako „pojmy“ spíše než jako estetické struktury. Tyto „pojmy“ jsou vlastně pouhými *interpretacemi* tradic (vyvořenými převážně na mimoliterárním základě), a ne konkretizacemi. Nakonec tedy abstraktní pojem literární tradice existuje jen jako pomůcka pro interpretaci individuálních děl. Je proto přirozené, že by její historická recepce měla být jiného druhu, než je recepce estetických objektů, které je podřízena. To, že předpokládaný rozdíl v konkretizaci nemá nic společného s materiální neexistencí vyšších jednotek, je zřejmé z povahy recepčního procesu. I když se estetický objekt zakládá na konkrétním textu, nikdy není přímo do-

stupný z jednoho písemného pramene. Je spíše syntézou mnoha textů — psaných i nepsaných — do koherentní umělecké struktury.⁵¹ Taková struktura je, jak Mukařovský zdůrazňuje, fenomenologickou, ne empirickou skutečností, jejíž povaha není jednoznačně dána empiricky existujícím dílem.⁵²

Tento postřeh zahrnuje i otázku integrity uměleckých struktur, která — zatímco je samozřejmě ovlivněná existencí textového artefaktu — je konečně determinována samotným procesem čtení. Skutečnost, že je něco svázáno do jednoho svazku, titlu, který se opakuje na každé stránce, čísla stránek: to všechno jsou pouhé konvence, a třebaže mají velký vliv, samy o sobě nezaručují konstrukci jednotného estetického objektu. Pokud jde o tento nezákladnější aspekt literární tvorby, nevyhnu se dokonce ani záměry autora a editora vrtochům historické recepcce. Jednotlivé kapitoly či sloky mohou být znovu přečteny jako celistvá díla (a jako celistvá díla je lze znovu vydat). Kritické mínění může dílo fakticky rozdělit na domény uměleckého významu a domény čisté akademického zájmu; celé části mohou být odstraněny jako interpolace atd.

Jsou-li takové případy poměrně vzácné, příklady dokládající opačný jev, při němž jsou mnohé texty konkretizovány jako jediný estetický objekt, jsou méně neobvyklé. Intertextovost zajišťuje, že každá konkretizace zahrnuje četné texty i tehdy, když se zaměřuje na jeden empirický artefakt. Konstruování jediného estetického objektu ze skupiny děl je dáno aktualizací několika textů (spíše než jen textu jednoho) ze všech textů, kterých se proces čtení dotýká, a tedy vytvořením spojeného ohniska pro estetický prožitek. My zde můžeme uvést jen pár zřejmých podnětů, které stimulovaly konkretizaci četných děl jako jednotlivých estetických objektů. Tak třeba triviální příklad cyklu, hranice mezi jedním textem a množstvím textů je zatlačena do pozadí explicitním označením. K této motivaci jednotné kon-

kretrizace dále přistupuje skutečnost, že díla, o která se jedná, jsou od jednoho autora. (Z téhož důvodu je možné číst celý korpus mnoha autorů jako jednotku, jejíž symbolickou páteř tvoří autorova biografie.) Počtom je zde dílo, které existuje ve variantách, které mají všechny stejnou váhu, — třeba verze Wordsworthovy básně „Preludium“ z let 1805 a 1850. Konkretizace této básně (alespoň pro nadšené příznivce anglického romantismu) vyžaduje asimilaci četných autoritativních textů, ale nijak nepochoybňuje identitu estetického objektu. Nejde o extrémní případ: identita může zůstat zachována, i když si žádá z mnoha textů nedělit zvláštní nárok na autoritu, jako například početné písemně zaznamenané verze úrvarů ústní lidové slovesnosti.

V rámci recepcce tedy není možné vyznačit tlustou dělicí čáru mezi jedním textem a skupinou textů — mezi jednotlivým dílem a vyššími literárními jednotkami. Je ovšem pravda, že v případě Vodickových „nejabstraktnějších“ jednotek si jen těžko představíme konkretizaci, která by vyžadovala asimilaci (či dokonce identifikaci) každého z nesčetných nejasně propojených textů. Ale nejen že není nutné asimilovat každý člen literárního uskupení, aby bylo možné dojít k nějakému druhu konkretizace, je vlastně nepředstavitelné, že jakýkoli takový proces „dílo po díle“ by se dal provést bez pomoci sekundárních zdrojů, které stojí na počátku toho, že si čtenář nějaké uskupení uvědomí. Ve skutečnosti je vždycky konkretizace tradice směsí prožitku většího či menšího počtu exemplárních děl a nepřímého hodnocení literární historii a kritikou. Extrémním případem by byli univerzitní studenti studující přehled literatury, ti jsou na základě setkání s nejnvýznamnějším z autorových děl nuceni do konkretizace autorova celoživotního díla — nebo například mají číst Vergília jako typického představitele celé klasické literatury. Jakkoli mohou být takové konkretizace

adekvátní z konvenčního literárněhistorického pohledu, je důležité, že integrální struktura ve čtenářově vědomí vzniká procesem v podstatě obdobným recepci jednotlivého uměleckého díla. Skutečnost, že tradice, v jistém smyslu, neexistuje mimo svoji konkretizaci, znamená, že je možné ji pouze „esteticky hodnotit“, a ne zakoušet jako estetický objekt. Takový prožitek ne-pochybně zahrnuje prvek estetického potěšení, nikoli pouze racionální analýzu; a takovéto potěšení může vzniknout jen v komplexní struktuře paralelní struktury individuálního díla.⁵³ A přece tato struktura není re-dukovatelná ani na konkrétní dílo, ani na Vodickova „zjednodušená schémata“, ani na sumu děl a schémat. Připomíná spíše Mukaťovského *estetickou hodnotu*, existující čistě jako dynamická totalita vzájemného vztahu různých prvků.⁵⁴

Pátrání po struktuře pro text literární tradice (označení *text*, v jeho sémiotickém dosahu, je zde vskutku příležitavé) musí jednoznačně začít kanonickými formulacemi komplexních literárních historií. A současně, protože tuto strukturu nelze svázat se sumou děl a pojedmů, se toto hledání musí vyhnout tomu, co soudobí kritikové jako oporu úplné literární historie napadají: tj. katalogu děl doprovázenému seznamem mimoliterárních hodnot, které tato díla údajně ztělesňují. Aby bylo možné manifestovat strukturální princip, bylo by lépe zaměřit se na to, jak jsou prvky takového katalogu propojeny – jelikož esence tradice spočívá spíše ve vztazích mezi věcmi (předávání či *tradere*) než ve věcech samotných. Přesně řečeno, je třeba pohlížet na *narativní strukturu*, v níž jsou prvky tradice určeny v dílech literární historie: ne na specifickou vlastních jmen, ale na „zplodil“ v „Lomonosov zplodil Děržavina, Děržavin zplodil Žukovského, Žukovský zplodil Puškina, Puškin zplodil Lermontova“, jak navrhuje Tyňanov (dlouho před polemikou Barthesovou a dalších) jako biblickou parodii na „genealogický obraz“ konvenční literární

historie.⁵⁵ Jinak řečeno, jaká dispozice faktů (nebo fikce) způsobuje, že je každý autor vnímán jako ten, který plodí dalšího.

Tim, že se poukáže k narativnímu prvku ve „fiktivně jednotné, na pohled ucelené řadě“⁵⁶ historiografie (literární či jiné), neříká se nic nového. Uplynulá desetiletí zažila neobvyklý vzestup pojmu *narativ* jak v samotné literární teorii, tak napříč celou řadou humanitních věd, v nichž uplatňuje svůj vliv.⁵⁷ Proměna všech kritických argumentů, teorií a explikací na narativy (*bien entendu* bez jakékoli změny způsobu psaní těchto textů) pro ně předpokládá právě tu polysémantickou estetikou strukturu, která nás zde zajímá. Přesto se však narativitě nepodařilo zajistit existenci takovýchto struktur, protože současně poukazuje k jejich nahodilému zavedení individuálním *vypravěčem*, a tak popírá možnost polysémie: jestliže pro některé vědce „narativ představuje militantní neurčitost“, pro jiné je „hyperstrukturovaným nositelem dogmatického přesvědčení, které naléhavě potřebuje relativizovat.“⁵⁸

Tento paradox se nevyřeší tím, že se narativ rehabilituje pod rouškou *diskurz*u, nebo dokonce bachtinovské *dialogičnosti*. Samotný *narativ* totiž je v tomto ohledu pouhou mystifikací za *fikci*, se zakořeněným dvojím významem imaginativní hypotézy/klamu. Jestliže, jak ne-zakrytě prohlašuje Paul de Man, „historie není fikce“, a přesto teoretický konsenzus je i nadále takový, že na „literární historii, jako na všechny formy historie, je třeba lépe pohlížet jako na [...] soubor fikcí konstruovaných z určitých interpretačních úhlů“⁶⁰, pak literární historie vskutku nemůže existovat. Přinejlepším se oblokem vrátila tam, odkud vyšla, od zastaralého pojetí, kdy se na literární historii pohlíželo jako na literární uměleckou formu, ke svému současnému bytí, tedy k tomu, že je „otevřeně to, co vždy v skrytu byla – žánr kulturní imaginace“.⁶¹ Dokonce i František Galan, který útočí hned v úvodu své knihy o historické poetice pražské školy

prohlášením, že to, co „nejostřeji odlišuje český strukturalismus od ostatních literárních teorií dvacátého století, je jeho oddanost literární historii“⁶² nakonec ve své monografii obviní jejího vůdce Mukářovského, že ignoruje „místo fikčních prvků v syžetových schématech, které jsou vnuceny každé historiografické kompozici“⁶³. Místo přejímání poststrukturalistických útoků na pražskou školu měl Galan odhalit skutečný strukturalistický terč soudobé kritiky: René Welleka, jehož verze literární struktury jako systému norem se stala základem relativního konsenzu, který v literárněhistorické teorii existoval do let sedmdesátých,⁶⁴ — a Wellek také stimuloval tážení, které vedlo k jeho rozpadu.

Právě Vodička nabízí vysvětlení — i když jen částečné a spleť — krize narativnosti. I když ji nemůže vykázat z žádného textu (ani ze svých vlastních), dokazuje, že v příhodně vybraném vzorku lze narativnost, kterou poststrukturalisté velebili i zatracovali, vysledovat přes despotismus individuálních autorů ke konkretizaci odhalující kolektivní literární postoj. Pokud jde o literární tradici, vyžaduje tento přístup přehodnocení nejnápadnějších kolektivně sdílených „prvků v syžetových schématech“. Tyto prvky totiž nejsou „lepídlem“ (abych použil výrazu Geoffreyho Hartmana) na trhliny oněch „dobrodružných pseudokauzálností, které se dějí ve jménu literární historie“⁶⁵ ale jsou v jistém smyslu její esenci.

„V jistém smyslu“ — protože ve Vodičkově návrhu se ani tak nejedná o esenci literárněhistorického díla jako takového, jako spíše o jednotky, které jsou jeho surovinou. I když tyto jednotky vstupují do literární historie jako více či méně předem strukturované texty, celková struktura (zvláště komplexních historií) není daností, ale je dána odpovědností individuálních autorů. Toto je přinejmenším axiom, který stál za mnoha snahami odkrýt narativní struktury v historiografii obecně, počínaje rokem 1973 a *Metahistorií* Haydena

Whitea. White se domnívá, že na počátku práce historiků je kronika, která postrádá vše kromě minimální struktury temporálního řádu. Jejich úkolem je transformovat kroniku na příběh tím, že interpretují historické události v rámci narativní funkce, a tím, že zavedou celkové rétorické schéma.⁶⁶ U všech autorů, o nichž se White zmiňuje, se výsledné struktury jeví jako vysoce idiosynkratické — dokonce se vzájemně vylučují —, a to i přesto, že tyto autoři pracují s podobným materiálem. Ačkoli White prohlašuje, že jde o „hloubkové“ struktury, jakmile je přeneseme na povrch, připomínají spíše Vodičkova „zjednodušená schémata“ individuálního vědomí než to, co bychom od struktury kolektivně utvářené tradice očekávali. Zaměření Whiteovy literární analýzy historiografie na designéřské zájmy jednotlivých historiků je pro současné snahy v této oblasti typické a nic z nich v našem případě nelze použít.⁶⁷

Není pravděpodobné, že by nějaký Whiteův archetypální syžetový vzorec mohl výstižně, a ne jen částečně popsat strukturu nějaké tradice: i když se tyto syžety vzájemně vylučují, mají společný rys lineárnosti. Ačkoli teleologický prvek je pro literární tradici také nezbytný (jinak by její struktura nemohla být strukturou narativu), nikdy není jasně, zda se tradice ke svému *telos* přibližuje, nebo se od něj vzdaluje. Tato nelineárnost je výsledkem konfliktu, který do jisté míry oživuje každou tradici, mezi nevyhnutelným očekáváním pokroku v umění a Macaulayho „nejortodoxnějším článkem literární víry, že básníci dob nejstarších jsou ti nejlepší“.⁶⁸ Vezměme si pro srovnání Perkinse, který tvrdí, že syžety literární historie je možné redukovat na syžety pokroku a úpadku.⁶⁹ Pokud se jeho závěry dají vztáhnout na celou řadu konkretizací literární tradice, je potom nutně nejspodstatnější vlastností proteovské narativní struktury, která se skrývá za těmito konkretizacemi, její schopnost pojmout obě verze.

Mezi nejdůležitější prvky narativu patří *modality* popsané Doleželem v jeho typologii vyprávěných událostí jako modální omezení. *Aletická, deontická, axiologická a epistemická* modalita skýtají globální sémantická omezení při organizaci vyprávěných událostí do příběhu.⁷⁰ Nadřazenost estetické hodnoty při tvorbě literární tradice upřednostňuje přístup počítající s *axiologickými* modalitami dobra/zla/lhostejnosti. Podle Doležela je základním příběhem axiologického fikčního světa *hledání*, při němž narativní konatel iniciuje akce vedoucí k dosažení vytužené hodnoty.⁷¹ V historii tradice korespondují tyto akce se spisovatelovým hledáním zřetlesnění estetické hodnoty v literárním díle — skrze médium umělecké tvorby. Alternativní přístup je dán *aletickými* modalitami možnosti/nemožnosti/nutnosti. Ty, v klasické variantě, strukturují rozdělení světa na doménu nadpřirozenou a přirozenou.⁷² V literárněhistorickém univerzu tento přístup koresponduje s protikladem individuálního básnického ducha a davu. Velikému spisovateli, stejně jako nadpřirozenému konateli, se dostává schopnosti a on vykonává činy, které jsou pro konatele z přirozeného světa neproveditelné. Zatímco axiologické téma je hledáním inspirace, aletický příběh je tématem zjevení talentu.

Tyto alternativy reflektují prvky pokroku a úpadku v narativu literární tradice. Obě předpokládají, že primární funkci takového narativu je symbolicky vysvětlit genezi estetické hodnoty a její distribuci mezi členy tradice. Zatímco bezprostřední popis tradice je zaujat demostrováním tematických vztahů, které jsou jejím základem, tyto vztahy jsou nakonec samy vyvolány, aby ustanovily sdílenou hodnotu. V axiologickém příběhu je estetická hodnota vytvářena v mnoha diskretních okamžicích; ale *výjimečná* hodnota předepsaná tradicí literární historie vzniká jen jako produkt kumulativního přenosu z předchozích okamžiků. Hledání hodnoty ústí do progresivního sebenaplnění jak individuálního

umělce (od juvenilní až po opus magnum), tak celé tradice — od průkopníků avantgardy, až po spisovatele, který stojí na ramenou předchozích literárních obrů a současně završuje a efektivně zakončuje linii vývoje. V aletickém příběhu jde jednotlivým autorům spíše o hrdinu narativu než o jeho hodnotu. Tento příběh je předáváním dědictví božského vnuknutí — či spíše pátráním po vtěleních napříč generacemi. Je to také příběh vlastního zjevení v pozemském světě a následného nevyhnutelného úpadku. Takže zatímco axiologický příběh začíná řadou nezkoušených talentů a vrcholí v komplexním géniovi, na počátku aletického příběhu stojí génius a na jeho konci dav epigonů.

Interpretace mohou vyzdvihnout jeden z těchto modálních příběhů na úkor druhého. Přesto jsou při každé konkretizaci tradice zastoupeny oba — právě tak jako je svým způsobem v každé době rozšířený spor mezi „klasiky“ a „moderními autory“. Zatímco sám o sobě každý z těchto příběhů propojuje individuální členy tradice, pouze dohromady mohou plně upevnit to, co tvoří základ její integrity: počátek a konec. Při studiu literárních uskupení se vždy nejvášnivěji diskutuje o otázkce vymezení. Vyprostit tradici z literárního kontinua, s jeho všudypřítomnými vzájemnými pojetími, vyžaduje akt víry — akt, pro nějž logika narativní struktury poskytuje tolik potřebnou oporu. Ani slabý axiologický začátek, ani slabý aletický konec samy o sobě k takovému účelu nestačí.

Už předběžný pohled na sémantická omezení působící v narativu tradice vyžaduje, aby se předjímaly odpovědi na celý komplex zásadních otázek vztahujících se k jeho struktuře: kdo jsou konatelé tohoto příběhu, co vykonávají a jaký fikční svět obývají? Konatelé jsou samozřejmě velcí spisovatelé. A zatímco literární tradici lze chápat jako kánon děl i jako řadu autorů, narativ této tradice se orientuje hlavně na autory. Soudobí kritikové, kteří vystupují proti kánonu, poukazují na „rá-

doby empirické vyrovnání textu s událostí⁷³, které je oporou literárních historií; na druhé straně však v příbězích, které tyto historie vyvábí, stojí vlastní publikace díla až za symbolickým přenosem estetické hodnoty. K tomuto přenosu, jakožto jednotící esenci tradice, nedochází mezi dvěma díly, ale přímo od autorů k autorovi.

Tím se předpokládá, že hlavním kritériem formulování tradice musí být prokazatelná intertextovost, ukazuje jako mylný — alespoň pokud jde o historikovy explicitní podklady pro tuto formulaci. Jak potvrzuje Perkins, „[v] rozporu s tím, co bychom mohli naivně předpokládat, je zkoumání textů tou nejneobvyklejší metodou klasifikace, a také tou nejméně efektivní, dá-li se efektivita měřit příznivým přijetím.“⁷⁴ Na místo literárního textu nastupuje biografický text, který — jak říká Tyňanov — může sám o sobě zaujmout „apokryfní“ literární status v historických tradicích.⁷⁵ I když tyto historie přiznávají intertextové spojení, mají tendenci odkázat je zpět k otázce osobního kontaktu (pokud možno přímého) mezi příslušnými spisovateli.

Funkce literární historie se konečným zásadně liší od funkce interpretace textu. Předmětem jejího zájmu není význam literatury, ale literárního fenoménu — literatury jako sociální skutečnosti.⁷⁶ Vyjadřuje-li se většina historiků jen neochotně a ne více než příležitostně k otázce sociální funkce literatury, brání jim v tom spíše estetické hodnocení materiálu než smysl pro historickou logiku. Čtenářova intuíce hlubokého paralelismu literární a sociální evoluce nikdy vlastně nemůže být uspokojena hypotetickými souvislostmi opatrných historiků. Ti jsou tedy nuceni doplnit svoji analýzu *symbolickým* pojetím vztahu mezi literaturou a realitou, se všemi neprůnikatelnými dimenzemi, které s tím souvisejí: včetně narativu literární tradice. Toto pojetí se zaměřuje na spisovatele — spíše než na jejich díla — jako na symbolická spojení mezi světem lite-

ratury (do nějž mají zásluhou kreativity privilegium vstoupit) a světem skutečným. Propojení je například vyjádřeno v symbolických paralelách načrtnutých mezi autory a jejich hrdiny. Některá období zacházejí až tak daleko, že zcela obdařují spisovatele dvojí existencí: existencí biografické postavy a existencí fikční „literární osobnosti“, která se stává ekvivalentem literárního hrdiny.⁷⁷

Modální komplexnost narativu literární tradice zajišťuje její nelineárnost, stejně jako polysémií jejích biografických propojení. Ta byla střídavě popisována jako události symbolizující přenos estetické hodnoty mezi členy tradice a jako nexus mezi paralelními světy literatury a reality. Nyní je na místě syntéza: připomeneme-li Mukatovského pojetí estetické hodnoty, která je pouhou dynamickou totalitou mimoestetických hodnot aktualizovaných uměleckým dílem, jsme nuceni vztáhnout *estetickou hodnotu* tradice k její schopnosti vyvrátit mimoestetickou hodnotu — k tomu, co by se dalo nazvat, z nedostatku lepšího termínu, její *sociální funkcí*. Je potřeba zdůraznit, že obě tyto kategorie, jako nehmataelné prvky symbolického narativu, jsou imunní vůči konkrétní literárněhistorické analýze. (Zevšeobecnující pokus postravit je na stejnou úroveň bytakovou analýzu nepřezil, pokud by vůbec byl proveditelný.) Estetickou hodnotu, jako *élan vital* tradice, nelze redukovat na hermeneutickou sumu nápaditých postupů. A obdobně sociální funkce, které je ekvivalentní, zahrnuje nejšířší možný soubor funkcí — od duchovního odrazu ideální krásy až po poplašné zvonění revolučního programu —, aniž by byla omezena na teroukoli z nich.

Tato harmonizace estetické hodnoty a sociální funkce — nebo, abychom byli přesní, toto symbolické vyrovnání literární a mimoliterární hodnoty — je nepostradatelná pro narativ tradice coby vyřešení ontologické neurčitosti její existence jako umělecké nebo sociál-

ní kategorie. Má-li být literární tradice estetickým objektem (na rozdíl od hermeneutického konceptu s čistě mimoliterárními definicemi), otázka jejího vztahu k realitě musí být vyloučena. Jelikož estetická hodnota tradice ze své podstaty přesahuje uchopení interpretací, musí její sociální funkce zůstat eidetickým potenciálem, mýtem. Tuto verzi sociální funkce lze na nejabstraktnější úrovni chápat i v souvislosti s mýtem rozřešení univerzální duality – harmonizace ideální říše umělecké imaginace („Zlatý svět“ Philipa Sidneyho) s nedokonalou skutečností. Literární interpretace se často snaží transformovat tento mytický potenciál do konkrétní sociální funkce – extrahovat z textu ideologické poselství. Chápe-li se mýtus sociální funkce takto, stává se součástí „pojmu“ Vodičkovy historie tradice jako systému norem. Ačkoli v konkretizaci tradice to může být použito symbolizováno – prostřednictvím narativních motivů, které spojují velké spisovatele skrze jejich přínos společné estetické hodnotě a jejich směřování ke společné sociální funkci. Právě v takovýchto motivech bychom měli hledat primární výraz polysémantické estetické struktury literární tradice, tak jak zde bylo nastíněno.

Přeložila Alice Procházková.

Summary

— The concretization of literary tradition

This article is adapted from the author's current work on a book about literary tradition and the historiography of nineteenth-century Russian literature – itself an extension of his PhD. research under prof. Doležel. While the category of *literary tradition* has been indispensable for a wide range of scholarly discourses over the past century, there have been few attempts to give it any sort of theoretical underpinning. Traditions may be studied with equal validity as artistic or social phenomena. In the twentieth century, the first approach was exemplified by Russian formalism. At the other extreme stand those contemporary critics for whom the word *canon* designates a static order determined by a cultural establishment and used to justify a certain social structure. Yet the self-conscious, historically-dynamic complex of literary and extraliterary forces that makes up a literary tradition is only vaguely apparent in its standard representation by a canon of works and/or authors. This dynamism is lost from sight altogether when the canon is reduced to a static collection of artistic or other norms, as it is in much of twentieth-century literary scholarship. It is never merely as a norm-system that a tradition is depicted by historians or envisaged by readers. This truth is hinted at in the reception-oriented scholarship of the Czech structuralist Felix Vodička – when he extends his concept of *concretization* to the “higher literary units” in his “Problems of the Reception of Neruda's Work.” Vodička refrains from exploring the major implication of this move – that a literary tradition might somehow be subject to concretization as an aesthetic unity with a *narrative* structure, analogous to that of the individual literary work.