

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 zařikávají 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 neomezenou vládu směry, jejichž společným jmenovatelem je přezírání důležitosti umělecké stránky díla: jedny pojmají dějiny literatury jako pouhý odraz dějin ideologie nebo kultury v širokém slova smyslu, jiné interpretují básnické dílo jako dokument o vnějším nebo vnitřním životě básníkově, 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 Potebňova, která — vyrostši 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 pasívním 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 společenství se svými vrstevníky mezi umělci — hájí princip, že ona vlastnost, která básnické dílo činí výtvozem 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 přeslechnut 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 jisté, byť intelektuálně značně náročné popularizace výsledků odborného bádání: proto úhrnná přehledka základních principů přijala vzhled kanonády 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 obširných 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 o-broušeny ať rukou původce, ať dlouhou poutí po příručkách a antologiích. Ani s protivníkem se Šklovskij nemazlí: neváhá protivné mínění uvést ad absurdum. Říká tak vyhoceně a vyzývavě, jak jen možno, že umění není k ničemu jinému než k tomu, aby bylo uměním; s nadšením vypráví anekdotu o princi, který dal tanci po rukou přednost před krásnou nevěstou. Kompozice a stylizace *Teorie prózy* jsou založeny na slabě spojitě 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 „formalismus“, lépe řečeno fantóm 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 „formalismus“ 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 (str. 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“. Sáhl přitom k terminologii a pojmům, které byly po ruce, užil herbartovského formalismu jako můstku k rozběhu.¹⁾ 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 radikální antiteze zdůrazňující „formu“, aby bylo možno se dobrat syntéze obou, strukturalismu. Šklovskij k němu směřoval od začátku. Tak například důležitý a charakteristický je výrok (str. 225), že obsah díla se rovná součtu jeho stylistických metod. Pojem „formy“, do jehož obsahu bývají stylistické metody (postupy) zahrnovány, zachovává totiž skutečně „formalistický“ ráz jen potud, pokud se činí rozdíl 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, změnil 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 syntézi obou, jak se o ni pokouší dnešní strukturalism; 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 fantóm — a to ještě vulgarizovaný — estetického herbartovství.

Na doklad toho, že Šklovského pojetí „formy“ se vlastně týká celé rozlohy básnického díla, bylo by lze uvést nespočetná 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 románě. 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 epic-

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.

kém ději (str. 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 (str. 110) se vykládá o pocitu reálnosti jako činiteli kompozičním. Tím vším nabývá pojem kompozice zabarvení neformalistického: nejde již o architekturu (proporce a sled částí), nýbrž o organizaci významové stránky díla. Ve smyslu Šklovského bylo by lze pronést 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 pojmáním umění.

Důležitost, kterou mělo překonání tradičního pojetí formy jako pouhého obalu, vysvitne zřetelně při srovnání s teorií (a dějinami) umění výtvarného. Tato věda mnohem dříve 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 pojmání 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 portrétu, jejichž specifický ráz je dán právě jistými vlastnostmi významovými. Pochopením struktury uměleckého díla jako složité stavby významové věda o literatuře teorii umění výtvarného netoliko dostihla, ale předstihla.

Tolik bylo nutno říci na objasnění nepokojné a znepokojující knihy Šklovského a zčásti 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.

Vyjdeme od slov pronesených Šklovským v závěru předmluvy: „Zabývá se při studiu literatury zkoumáním jejich vnitřních zákonů. Mám-li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém

bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsoby 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 zákonitostí vyvíjející se řady), ale současně i potřebami trhu, poptávkou a nabídkou; o literatuře 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 zvnějška, 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 literatuře autonomní vývoj, jednostrannost formalismu zase v tom, že umisťoval 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 dějinách kultury, popřípadě na dějinách ideologie nebo společnosti. Strukturalism, jakožto synteze obou jmenovaných protikladů, podržuje sice postulát autonomního vývoje, avšak neochuzuje literaturu o vztahy k zvnějšku; 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 kteroukoli 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 vyvažují. Nesmí proto žádná z nich být apriorně nadřazována ostatním, neboť v jejich vzájemných vztazích nastávají vývojem nej-různější přesuny; ale nesmí také být přezírána základní důležitost a zvláštní charakter specifické funkce dané řady (v případě básnictví je to funkce estetická, vížící 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 podrobně principy, které strukturní pojetí vnáší do zkoumání funkcí; snažili jsme

se jen naznačit, že strukturalismu je dokonale přístupné i pole literární sociologie.²⁾

Strukturalism 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 strukturalism 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 protkán, 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 Šklovského a od formalismu. Šklovskij si totiž záměrně uzavřel výhledy za hranice struktury literární a zakázal si kategoricky tyto hranice překročit. 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 vědeckých pojmů. Teprve později, když bylo nové noetické zaměření upevněno, bylo lze vracet se poněnáhu k tradičním problémům literárního zkoumání, již bez obavy, že dosavadní automatizovaný způsob pojímání 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.

Čin 6, 1934

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

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—21).