

## Václav Černý a strukturalismus

Jiří Pelán

Tomu, kdo si položí otázku vztahu Václava Černého ke strukturalismu, se patrně na prvním místě vybaví tvrdý morální odsudek Jana Mukařovského, jak jej Černý uložil do třetího dílu svých *Pamětí*. S meritem tohoto odsudku lze sotva polemizovat: Mukařovský tehdy zapřel celou svou vědeckou minulost, jako rektor Univerzity Karlovy (1948-53) sankcionoval potupné čistky na akademické půdě a připojoval svůj souhlas ke všem dobovým tažením, ať šlo o Fučíkův odznak, nebo proces s Miladou Horákovou.<sup>1</sup>

V Černého očích je soupis Mukařovského hříchů obrovský a jeden z nich je zcela neomluvitelný: totiž právě skutečnost, že pod jeho rektorskou záštitou byl destruován profesorský sbor a v prověrkách roku 1949 byla „doslova rozdupána“ celá jedna studentská generace. V tomto ohledu má Černý s Mukařovským zcela osobní účty: jednak řada z vyloučených studentů byla jeho žáky – a výbornými žáky –, jednak poté co byl od února 1950 poslán na nevyžádanou „studijní dovolenou“, oznámil mu v květnu následujícího roku 1951 rektor Mukařovský v přítomnosti děkana Havránka, že se s ním rozvazuje pracovní poměr, protože nevykonává svou funkci.<sup>2</sup> Černý, jak se zdá, připisuje ovšem Mukařovskému podíl téměř na všech křivdách, jež se po nástupu komunistů k moci v akademické sféře odehrály: zánik časopisu *Slovesná věda* („cožpak páni strukturalisté neměli ‚Slovo a slovesnost‘?“<sup>3</sup>), poválečné zneuznání Alberta Pražáka, nucenou emigraci docenta estetiky – a tedy potenciálního konkurenta Mukařovského – Františka Kovárny,<sup>4</sup> „vyloštění“ Bedřicha Fučíka a Václava Černého ze Společnosti F. X. Šaldy a jejího výboru<sup>5</sup> atd.

Po mravním odsudku následuje u Černého odborná diskvalifikace. Při čtení Černého „j'accuse“ se vskutku nelze ubránit dojmu, že mezi mravním soudem a popřením Mukařovského vědeckých zásluh – a potažmo vědecké hodnoty celého českého strukturalismu – je kauzální nexus, jakkoli sám Černý to výslovně popírá. Činí v tomto ohledu explicitní disjunkci, když hovoří o Bohuslavu Havránkovi, jež sice charakterizuje jako „intrikána a úskočného potměšilce postranních metod“, ale vzápětí dodává, že Havránka měl

<sup>1</sup> Tyto jeho aktivity nejlépe dokládá bibliografie Emanuela Macka k příslušnému období in: Jan Mukařovský, *Studie z poetiky*, Praha, Odeon 1982, s. 855nn.

<sup>2</sup> Václav Černý, *Paměti III*, Brno, Atlantis 1992, S. 281.

<sup>3</sup> Tamtéž, cit. vyd., s. 27.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 197.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 372.

a má dosud, „v neposlední řadě vlivem Karcevského, za vynikajícího učence“.<sup>6</sup> U Mukařovského to však neplatí: „Mukařovského jsem pokládal už po dobré dvě dekády za vědeckého šarlatána a zachovával jsem vůči němu v obecném chóru chval, z něhož se distancoval jen Šalda, vždy chlad a kritické mlčení. Mukařovský nebyl duch tvůrčí ani originální, nebyl dokonce ani velkým talentem, jeho metoda byla odkoukaná z několika stran, v naší literární historii neučinil ani jediný objev, ani jeden osobní zjev nebo směrový fenomén v ní nevyložil a neosvětlil nově, jen na ně aplikoval nový pojmoslovný žargon.“ V odborných kruzích se podle Černého Mukařovský a jeho Kroužek prosadil ne zcela čistými metodami: „Co se mi protivilo, byly spíše metody, kterými si Pražský lingvistický kroužek razil cestu k uznání, moci na univerzitách a k vedení v naší duchovědě. Kroužek byl dokonale zorganizovanou *klikou*, která se bezohledně drala vzhůru kolektivním úsilím, zmocňovala se pozic ve vědeckých institucích, měla obsazený vlivný denní tisk, jímž se pilně propagovala, pořádala celá vědecká tažení, ale i jednotlivé veřejné debaty o knihách svých protivníků, k nimž si rozdělávala dílčí popravčí úkoly; ale jako podráždila nohy jednotlivým izolovaným vyznavačům jiných vědeckých směrů,<sup>7</sup> nešetřila kadidlem na veřejné velikány (TGM) a vlivné univerzitní osobnosti (FXŠ, Arne Novák).“<sup>8</sup> Pro Černého to, co bylo vydáváno za přínos Kroužku, bylo z velké části manipulací – nemravnost tu tedy byla od samého počátku – , proto se také nelze divit, že vše bylo tak rychle prohlášeno za omyl: „...kotrmelec, jímž demonstrovali svůj stav *mravní tekutosti* a ochoty k jakémukoli vědeckému i charakterovému *sebevykleštění*, byl světovým rekordem v plivání do vlastní tváře.“<sup>9</sup> Závěr jeho obžaloby je nelítostný: „V dějinách české kultury není člověka hodnějšího opovržení než Jan

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 272.

<sup>7</sup> Že aktivity Pražského lingvistického kroužku byly dobře zorganizovány, že jeho členové dokázali hájit své pozice korporativně a že se tu vskutku sváděly souboje, které nebyly prosty osobních antipatií (s Naší řečí, s Literárněhistorickou společností, reprezentovanou osobnostmi jako A. Pražák, V. Jirátko, K. Polák, K. Krejčí, F. Wollman, K. Svoboda, V. Černý aj.), dokládá výtečně připravený svazek *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci*, ed. Marie Havránková, Praha, Academia 2008. Viz rovněž studii Tomáše Hoskovce „Klub a kroužek, Úvahy o dynamice české filologie“, in: *Moderní filologie na prahu třetího tisíciletí. Vybrané příspěvky z konference k 100. výročí založení KMF* (FF UK Praha 17. 2. 2010), Praha, Klub moderních filologů 2010, s. 26-40, přehledně mapující institucionální formy meziválečné filologie. Hoskovec komentuje vztah Pražského lingvistického kroužku a Literárněhistorické společnosti následovně: „Vynikající postavení Kroužku, vynikající ve smyslu ‚vyčnívající‘, vyvolávalo reakci. Nejdříve se ustanovila Literárněhistorická společnost (LHS). Její obrysy domlouvali nekroužkoví účastníci při návratu z Druhého slavistického sjezdu (Varšava 1934), kde opět viděli, jak Kroužek svou organizovanou semknutostí dokáže účinně vyplnit diskusní prostor (...). Měl-li Kroužek heslo „strukturalismus“, volila Společnost heslo „komparatistika“. Pořádala pravidelná zasedání (veřejná, v Městské knihovně v Praze) a po válce, což je mimořádný výkon, vydala pět ročníků časopisu *Slovesná věda* (1947-1952), jehož název nezakrývá konfrontaci s titulem *Slovo a slovesnost*. Vnější vztahy Kroužku a Společnosti byly korektní (...), zato názory jednotlivců na jednotlivce včetně jejich díla mohly být až idiosynkrasické.“ (S. 38.)

<sup>8</sup> V. Černý, *Paměti III*, cit. vyd., s. 272-273.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 273.

Mukařovský, jeho jméno je hanebnost sama, nikdo si nenamlouvej opak, není možné v něm zachránit ani učitele, ani vědce, ani Čecha, ani člověka.“<sup>10</sup> A Mukařovského strukturalismus, pohřbený na počátku padesátých let samotným zakladatelem, je „největší barnumštinou české literární vědy první poloviny našeho století“.<sup>11</sup>

Mravní důvody odsudku strukturalismu připisuje Černý i druhým: tak například když vzpomíná úmrtí Jirátova, charakterizuje ho jako „jemného a hlubokého ducha, kritika rozhledu světového a nesmírné citivosti esteticko-formální, ačkoli zapřísáhlého odpůrce formalismu a strukturalismu, zde působil jeho štítlivý mravní odpor k škole Mukařovského“. V krásné evokaci posledních dnů Karla Teiga, podle Černého na rozdíl od Mukařovského svobodomyšlného marxisty od samých počátků, neschopného měnit tvář i přesvědčení, se uvádí, že Teige „Mukařovským přímo pohrdal“.<sup>12</sup>

Mukařovského mravní stín dopadá v *Pamětech* i na Mukařovského „adláta“ Felixe Vodičku, dosazeného Mukařovským do redakce Souboru díla F. X. Šaldy namísto „vyloďeného“ Černého. O ostatních členech Kroužku Černý mlčí – a nejen v *Pamětech*. Trochu překvapivé je to v případě Romana Jakobsona – už proto, že také Jakobson patřil k lidem, jimž únorový převrat změnil život, ale i proto, že Jakobson se ve svých pracích dotkl řady témat, jež Černého musela zajímat (např. Černého-medievistu), a že Jakobsona koneckonců ve svých statích pochvalně cituje. Že se v *Pamětech* nehovoří ani o nejmladší generaci Mukařovského žáků, postižených posrpnovými čistkami, je primárně dáno faktem, že *Paměti* končí rokem 1972.<sup>13</sup>

Černého morální soud nad Mukařovským je plodem osobní zkušenosti a osobní mravní perspektivy a nemá smysl jej chtít korigovat. Navíc těžko popřít, že to, co je faktickým středem Černého rozhořčení – Mukařovského služební role při katastrofálních bolševických čistkách na pražské univerzitě, zasahujících stejnou měrou studenty i profesory –, zůstává nesporně hodně černou stránkou Mukařovského životního kurikula.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 275.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 462-463.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 70 a 252.

<sup>13</sup> Výjimkou je Mojmír Grygar, návštěvník Černého poválečných seminářů a student estetiky u Jana Mukařovského, v letech 1951-54 Mukařovského asistent v estetickém semináři. Černý ho ve třetím svazku *Pamětí* zmiňuje pětkrát, do souvislostí s Mukařovským ho však výslovně nedává. Zahnuje ho mezi aktivisty poúnorových prověřkových komisí a vidí v něm spíše fámula Ladislava Štolla (Grygar jeho seminář navštěvoval rovněž). Vede ho k tomu Štollem inspirovaný Grygarův článek „Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře“ (Tvorba 20, 1951, č. 43 a 44), publikovaný v rámci protitrockistického tažení. Grygar ve svém příspěvku na náhodské konferenci o Václavu Černém, konané v březnu 1995, svou účast při prověrkách kategoricky popřel a připomněl, že Štollem vyžádaný článek o Teigovi prošel drastickou redakční úpravou (Mojmír Grygar, „Václav Černý a marxismus“, in: *Václav Černý. Život a dílo*, ed. Věra Brožová, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 1996, s. 317-321).

Podstatně problematičtější je Černého odsudek metody, na jejíž formulaci má Mukařovský lví podíl, totiž strukturalismu. Černý totiž v *Pamětech* neuvádí důvody, proč je pro něho strukturalismus – to barnumské zboží – nepřijatelný, ačkoli sám termín tu opakovaně padá a jiným myšlenkovým směrům či jedinečným myšlenkovým výkonům je zde věnováno hodně místa.

Černý ovšem o strukturalismu dlouho mlčel i jako literární vědec.

Nejranější text, v němž zaujímá postoj ne zrovna ke strukturalismu, ale k východiskům, na nichž strukturalismus ve svých počátcích staví, je recenze známé Erlichovy knihy *Russischer Formalismus* (1964), publikovaná na stránkách Lidové demokracie 26. 9. 1965.<sup>14</sup> Podle Černého znamenitá Erlichova kniha, byť napsaná ze vstřícných pozic, vystavuje zároveň formalismu úmrtní list, upozorňujíc na jeho nedostatky. Formalismus, jenž mimořádně zdůraznil „imanentní a zvláštní zákonitost světa uměleckých skutečností“, není schopen „zhodnotit příčinnou spojitost uměleckého díla se společností“ a „postrádá přesné estetiky a nedospívá k žádné celkové koncepci podstaty uměleckého tvoření, nedopracoval se dále ani spolehlivých měřítek estetického soudu, nepodal platná kritéria uměleckokritického hodnocení“.<sup>15</sup> Za sebe Černý formalismu vytýká, že eliminoval problematiku tvůrčí osobnosti a uměleckého étosu. Nedostatků a přemrštěností formalismu se podle Černého dovedl vystříhat pouze Žirmunskij – komparatista jako on sám.

O směrech formalistických, pro něž je vývoj umění „procesem autonomním“, referuje Černý – velmi stručně – také ve svém přehledu *Co je kritika, co není a k čemu je na světě* z roku 1968; překvapivě však ilustruje tuto výkladovou tendenci především jménem Brunetièrovým a Croceho. V případě těchto badatelů oceňuje, že jejich formalismus vedl k „veliké, celkové a nové koncepci národní literatury a k přehodnocení jejího historického průběhu“.<sup>16</sup> Jinými slovy, metoda tu v poslední fázi plodně ovlivnila literární historii. To však neplatí ani v případě ruského formalismu, ani v případě jeho následných dědiců: tento formalismus „nevyšel z roviny jednotlivého analytického technicismu“.<sup>17</sup>

Překvapivé svědectví, že Černého ve skutečnosti strukturalismus nenechával chladným, přinesla jeho pozůstalost. Jindřich Pinkava upozornil na náchodské konferenci o životě a díle Václava Černého, jež se konala 23.-25. března 1995, na více než osmdesátistránkový rukopis z roku 1973, nazvaný *Moje poznámky k formalismu-*

<sup>14</sup> Přetištěno in: Václav Černý, *V zúženém prostoru*, ed. Jan Šulc, Praha, Mladá fronta 194, s. 109-115.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 111.

<sup>16</sup> Václav Černý, *Tvorba a osobnost I*, ed. Jan Šulc a Jaroslav Kabiček, Praha, Odeon 1992, s. 232.

<sup>17</sup> Tamtéž.

*strukturalismu*, v němž se Černý pokusil sumarizovat své výhrady vůči tomuto směru.<sup>18</sup> Text je minimálně dokladem toho, že v první polovině sedmdesátých let Černý pocítil potřebu vyrovnat se se strukturalismem zásadnějším způsobem – nejspíše i pod vlivem úspěchu, jehož se mezitím strukturalismus domohl ve Francii. Bohužel v době, kdy Černý tento text psal, byl už znovu bez publikačních možností a studie nebyla zveřejněna (a nezahrnul ji ani žádný ze svazků, jež vyšly po Černého smrti). Je to přitom nejvýznamnější dokument k našemu tématu: věcný, důkladný, a třebaže si Černý ani zde neodpustil morální invektivy *ad personam* (ostatně částečně převzaté do *Paměti*), zabýval se v této studii vskutku hlavně „metodou“.

Černý zde především konkretizuje své výhrady, zhruba v následujícím pořadí:

Pokud jde o literárněhistorické interpretace (Neruda, Němcová, Polák), strukturalisté – na tomto místě poněkud zkratkovitě ztotožnění s autory akademických *Dějin české literatury* – pouze rozvádějí postřehy Šaldovy, Novákovy, Vlčkovy, Tilleho či Nejedlého. Mukařovského vysoké hodnocení M. Z. Poláka není žádným průlomem, najde se už u Hněvkovského, Puchmajera či Jungmanna a sankcionoval je Vrchlický (v kollárovské studii v *Nových studiích a podobiznách* z roku 1897).<sup>19</sup> Polák navíc může posloužit jako doklad, že nelze vše vysvětlovat samopohybem: „Po stránce své obnovené básnické struktury Polák nikterak není úkazem nějakého autonomního samopohybu veršové struktury v Čechách, nýbrž projevem externího, cizího vlivu na nás básnický vývoj, tedy úkazem rychle pokračujícího začleňování české poezie do společného proudu básnictví evropského, jejího poevropšťování: Polák byl bytostným rousseauistou pateticky preromantického ražení a ztotožnil svou inspiraci s proudem německo-anglické přírodně-deskriptivní a filozoficko-reflexivní poezie Thomsonovy, Kleistovy, Hallerovy atd.“<sup>20</sup>

Odtud pak principiální výhrada: „Metoda, která buď jen potvrzuje výsledky metod starších anebo přináší výsledky sice nové, jichž by však bylo možné dosáhnout i metodickými postupy jinými, postrádá vážného jádra.“<sup>21</sup> Zásadně nových výsledků vidí Černý ve strukturalismu málo: „velkou zásluhu“ přiznává v tomto ohledu pouze verzologickým studiím

<sup>18</sup> Jindřich Pinkava, Václav Černý a strukturalismus, in: *Václav Černý. Život a dílo*, cit. d., s. 101-112. Ještě předtím glosoval jednu pasáž z této studie (Černého kritiku pojetí estetické hodnoty a normy v Mukařovského teorii) Aleš Haman: „K jednomu místu v Poznámkách Václava Černého k formalismu-strukturalismu, in: *Václav Černý. 26. 3. 1905 – 2. 7. 1985. Sborník z konference konané 4. 11. 1993 na Dobříši*, ed. Marie Langerová, Praha, Obec spisovatelů – Český spisovatel 1994. Za upozornění děkuji J. F. Podhajskému.

<sup>19</sup> V Černého textu to vypadá, jako by Mukařovský o této recepční prehistorii nevěděl, Mukařovský však ve své polákovské studii všechny tyto ohlasy cituje a komentuje.

<sup>20</sup> LA PNP, fond Václav Černý, č. inv. 5521 (rukopis zapsaný v sešitě, 87 stran, paginováno pouze namátkově). Citát ze s. 5.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 6.

Jakobsonovým a vedle nich řadě studií Felixe Vodičky, jež ovšem „čím dál tím zřejměji, ač nedost přiznáváně a upřímně, z orbity strukturalismu vůbec vybíhají“.<sup>22</sup>

Poté co Černý znovu zkritizuje ochotu strukturalistů podřizovat se politické objednavce, zabývá se původností strukturalismu. Původnost neupírá ruskému formalismu jako reakci na sociálně-utilitaristickou tradici přístupu k literárnímu dílu, jak ji reprezentovala škola Bělinského. V Čechách ovšem takové lekce nebylo třeba, měli jsme ji už za sebou: literární věda prošla formalismem v rámci českého herbartismu (Durdík, Hostinský), chápajícího estetické jako vnitřní uspořádání a harmonizovaný vztah složek, a překonala jej zřetelem k psychologii tvůrce v estetice Zichově a literárně-historické metodice Šaldově, Novákově a Fischerově. K herbartismu se nakonec sám strukturalismus přiznal (Mukařovský v interview *Strukturalismus pro každého* ve Čtete 1942) a tuto genetickou vazbu potvrdily i studie Zumrovy a Susovy. „Na této antikvární herbartovské antecedenci formalismu,“ uzavírá Černý, „není znevažujícího nic, jen tolik podotkněme, že *náš* formalismus opravdu nemůže v *Čechách* uplatňovat *ruské* nároky na pověst převratně nové literárně-vědní teorie.“<sup>23</sup>

S oporou v Erlichovi pak Černý rekapituluje dráhu ruského formalismu jakožto podloží českého strukturalismu a zdůrazňuje jeho lingvistickou orientaci. Lingvistický formalismus, chápající v saussurovské stopě slovo – a posléze i dílo – jako znak, však v Černého pohledu není vhodným nástrojem pro interpretaci básnického textu: saussurovské pojetí znaku na básnické slovo aplikovat nelze: „To slovo je dáno prostě s jistým svým ovzduším, je nadáno *aurou*, osobní a jedinečnou aurou, osobní v tom smyslu, že je u každého jiná, ba mění se i u jediného člověka podle případu použití a chvíle, jedinečnou v tom smyslu, že vůbec není možné, aby se jedna a táž aura opakovala identicky dvakrát. Nuže, lingvistická věda může, ba musí zkoumat slovo v jeho platnosti znaku, ale do poezie slovo vchází vždy jednak svou platností znaku (jinak by báseň nebyla výrokiem obecně srozumitelným), jednak ale, a to absolutně nutně, i *svou aurou*: ba to, co je v básnickém slovu prvkem účinku vskutku *estetického* plyne *výhradně* z této *aury*. V poezii slovo není pouze znakovou definicí věci, abstraktní obecninou, v poezii slovo pokaždé znovuvytváří věc nebo událost naprosto konkrétní a osobně jedinečnou, slovo básnické je slovo tvůrčí, tj. slovo *osobní* (slovo-osobnost) a slovo *svobodné* (slovo-svoboda). Jinak než osobnost a než svoboda se slovo v poezii vůbec nevyskytuje a žádnou poezii nevytváří, a pojímat v poezii slovo jako znak a

<sup>22</sup> S. 7.

<sup>23</sup> S. 17-18.

pouze znak poezii vyvrací, totiž zahrnuje důsledek zásadní neexistence a nemožnosti poezie.“<sup>24</sup>

Proti Saussurovi se Černý dovolává Ballyho stylistiky. Lingvistika, jež zneužívá živý psychismus tvůrce a neklade si otázku jeho úmyslu a cíle, je myšlenkou veskrze technologickou. Tím ovšem není řečeno, že tato metoda je zcela neúčelná: je účelná tam, „kde se otázky *estetického* rozboru nebo hodnocení jakéhokoliv konkrétního uměleckého díla vůbec nekladou“.<sup>25</sup> Účelná je například v případě Jakobsonových exaktních rozborů staročeského verše, jež se cíleně omezují na prozodické principy. Problematičtější jsou Mukařovského rozboru Máchova *Máje*, řešící otázku eufonie: stranou tu zůstává, že báseň říká něco životně důležitého, a tudíž se také popírá, že i eufonie je založena ve významech slov.

Je struktura objektivní skutečností, nebo naší konstrukcí, „jíž si věc činíme srozumitelnou“?<sup>26</sup> Černý akceptuje první výměr a nepochybuje, že i umělecké dílo je „struktura“. Polemizuje však znovu s původností tohoto hlediska, a namítá, že jen slovo je nové, nikoli věc: kdysi se ve stejném duchu mluvilo o „systému“, „řádu“, „skladbě“, „skladebném řádu“ či „organismu“.

Černý kvituje pohyb původního formalismu k otázkám literárního vývoje a k uznání vlivu mimoliterárních faktorů na genezi a podobu díla, a registruje i Mukařovského pokus začlenit do strukturalistického konceptu díla individuálně psychologický a sociologický zřetel. Tento „proces syntézy stanoviska strukturalistického a vědních přístupů psychologických a sociologických byl v podstatě dovršen roku 1942 studií Felixe Vodičky ‚Literární historie, její problémy a úkoly‘... Vodičkova studie vidí ve struktuře literárního díla východiskovou realitu jeho vědní analýzy; ale potom daleko striktní strukturalismus přesahuje uznáním vztahů, jimiž je dílo jednak diachronicky zapojeno do systému historického vývoje literatury, jednak geneticky spojeno se strukturami psychologickými a sociálními...“<sup>27</sup> Takto se však podle Černého strukturalismus de facto vracel k metodice, již znaly a platně exploatovaly i starší, nestrukturalistické směry (počínajíc Tainem a Sainte-Beuvem).

Nic nového není pojetí díla jako „výrobku“, jenž je „udělán“: už dávno před strukturalismem se hovořilo o výstavbě, kompozici díla. Pojem „sociální zakázka“ či „objednávka“ popisuje fakt, o němž se rovněž vždycky vědělo: mecenát je prastará záležitost.

---

<sup>24</sup> S. 27-28.

<sup>25</sup> S. 32.

<sup>26</sup> S. 41.

<sup>27</sup> S. 47.

Nové není ani upozornění na to, že mezi básní a psychickou realitou básníkovy života není nutně přímá genetická kauzalita: dávno víme o básnických maskách a autostylizacích. Nové není ani Šklovského „ozvláštnění“: dříve se tomu říkalo originalita. To, co Mukařovský nazývá estetickou funkcí a normou, se kdysi pojednávalo pod pojmem vkusu. Pojem estetické hodnoty je nicméně pro Mukařovského neřešitelný: z pozic „technicismu tvoření“ s ním ostatně nelze hnout, je řešitelný pouze analýzou „niterného tvůrčího psychismu“. „Problém estetické hodnoty a estetického soudu zůstal tedy v Mukařovského strukturalismu takřkajíc nedotčen, tento strukturalismus vůbec ani žádný systém hodnot nemá.“<sup>28</sup> Za pouhé rétorické tiky pokládá Černý zálibu v husserlovském termínu „intersubjektivitu“ (kde se dosud vystačilo s objektivitou) a v hegelovském či marxistickém pojmu „dialektiky“, používaném často ve velmi vágním významu. Je to je okrajový doklad faktu, že strukturalismus „učinil nekonečně méně objevů než vynalezl slov“.<sup>29</sup>

Kriticky se Černý vyjadřuje k Mukařovského studii „Básník a dílo“ (přednáška ze 40. let), kde se řeší otázka básníkovy osobnosti. Černý je překvapen, že tu o faktickou osobnost vůbec nejde, že se tu ve skutečnosti mluví o empirickém, biografickém autorovi (osobě, ba „úsobě“) ve smyslu „starožitných monografií voborníkovských, flajšhansovských nebo strejčkovských“.<sup>30</sup> Co je osobnost, ovšem Černý ví lépe než kdo druhý: věnoval tomuto tématu jednu ze svých prvních knih, filozoficko-eticko-estetickou rozpravu *Osobnost, tvorba a boj* (1947), shrnující eseje z let 1939-42 – knihu, v níž rezonuje nietzschovská, gidovská a šaldovská inspirace a jež dnes působí, také pro svou nadnesenou dikci, jako jedna z dobově nejvíce vázaných Černého knih. Mukařovskému tudíž připomíná: „Osoba je pouze předpokladem a infrastrukturou osobnosti, a osobnost je to, co ze sebe, tj. ze své osoby individuum *sebetvorbou* udělá. Vlastní život a vlastní osoba byly by pro osobnost pouhým materiálem sebestvoření, takřkajíc cihlami, jež se stanou budovou: bez cihel by budovy nebylo, ale co vědí cihly o budově?“<sup>31</sup> Černý v této souvislosti připomíná Valéryho, jenž „vůbec z kritiky vymítá studium autorova života“, výrok Montaignův: „Nestvořil jsem svou

<sup>28</sup> S. 49.

<sup>29</sup> S. 52.

<sup>30</sup> S. 54. Přednáška je přetištěna ve svazku J. Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha, Československý spisovatel 1971. Mukařovský tu vskutku empirickou osobu básníka neztrácí ze zřetele, důraz je však položen na autora jako uskutečňovatele nadosobní umělecké tradice, která je majetkem celého společenství a „která existuje v povědomí jeho členů jako soubor, struktura norem“ (cit. vyd., s. 163). Biografické osobnosti básníka je přiznána větší váha např. ve studii *Básník* (1941): „Básníkův život a dílo vykonávají na sebe vzájemný vliv. Působení života na dílo je někdy zjevné (např. v dílech rázu autobiografického), jindy zastřené. Sblížení života s dílem může však být i pouhým prostředkem uměleckým, bez nároků na dokumentární platnost díla; naopak zase ani při zastřeném vztahu mezi dílem a původcem nepozbývá významu otázka jejich souvztažnosti.“<sup>30</sup> J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon 1966, s. 144.

<sup>31</sup> S. 55.



knihu o nic víc než moje kniha stvořila mne...“, a především Šaldu a jeho opakované hlásání dobrodružné tvorby života i díla. „Osobnost,“ resumuje Černý, „je člověk, jenž se především v nejvyšší možné míře *osvobodil*, jenž za druhé ví, *co počít* se svou svobodou, a za třetí dává své svobodě výraz *činem*.“<sup>32</sup> Takovému etické hledisko ovšem strukturalismu chybí: „Kdy vůbec strukturalismus projevil pochopení pro význam svobody v jakékoli tvorbě?“<sup>33</sup>

V závěru Černý konstatuje: „Ani v nejmenším techniku strukturalistické analýzy neodmítáme, vykazujeme jí pouze její místo a vymezujeme její význam; a rovněž ovšem nepopíráme pojetí uměleckého díla jako struktury; opakujeme však, že ve vědě o umění vůbec není něčím novým.“<sup>34</sup> Stručně se zmiňuje o tom, že strukturalismus mezitím pronikl do dlouhé řady věd: vcelku korektně interpretuje základní teze strukturální antropologie Lévi-Strausse (připomíná jeho knihu *Le Structures élémentaires de la parenté* z roku 1949) a zběžně – ironicky – se dotkne Rolanda Barthesa (aniž se zdá, že ho vskutku četl).

Následuje finální resumé. Černý strukturalismus schvaluje, ale zdůrazňuje, že jde o jeden „metodický aspekt“ – pohled, jenž se soustřeďuje na dílo jako autonomní a v sobě celistvý celek – , a že tato metoda nemůže pokrýt celou oblast literární vědy. Připomíná, že věda proměnila svůj „explikativní zřetel“ už mnohokrát, opuštěná hlediska se opakovaně znovu vracela do hry a průběžně zjemňovala: „...není pochyby, že genetický zřetel biograficko-psychologický byl zároveň oživen a velmi prohlouben, a to za naší paměti, psychoanalýzou podvědoma; že literárněvědní sociologismus zároveň ožil a byl obohacen jak marxismem, tak například Nadlerem, Petersenovou teorií generační střídy atd.; že herbartovský formismus i jiné formalismy byly zároveň obnoveny a podstatně reformovány jak německým gestaltismem, tak strukturalismem.“<sup>35</sup> Poznání literatury představuje složitý úkol a lze jen doporučit, aby se strukturalistická inspirace kombinovala s jiným hlediskem: Spitzerovou stylistikou, Freudovou a Jungovou psychoanalýzou atd. Nakonec se Černý vrací k Lansonovi, který ve své *Metodě literárního dějepisu* praví, že není metod pro všechno a každý jednotlivý autor si nadiktuje metodu svou. S tím Černý bezvýhradně souhlasí a dodává: „Takový implicitní diktát postřehne ovšem jen analytik citlivý, nikoliv majitel analytického mlýnku.“<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> S. 58-59.

<sup>33</sup> S. 60-61.

<sup>34</sup> s. 63.

<sup>35</sup> S. 68.

<sup>36</sup> s. 69.

Na řadu Černého výtek lze snadno odpovědět. Že Mukařovský nevychází z *tabula rasa*, je banální skutečnost, a Černého neochota uznat, že rozvádí-li strukturalismus to, co už naznačili jiní, činí tak z nových teoretických pozic, je rozhodně nepřiměřená věc. Sám si v tomto bodě v závěru ostatně poněkud protiřečí, když připouští, že herbartovský formismus byl strukturalismem podstatně reformován. Že herbartovskou inspiraci via Hostinský a Zich strukturalisté nezapírali, konstatuje sám Černý, a musí dokonce ve své studii uznat, že ji zásadně dynamizovali. Pojetí struktury jako souboru dynamických antinomií, důraz na její „energetický a dynamický ráz“,<sup>37</sup> je ovšem proti někdejšímu herbartismu nesporně zcela zásadní posun,<sup>38</sup> a jestliže Černý pokládá častý výskyt termínu „dialektický“ jen za exhibici nové odborné hantýrky, svědčí to o hlubokém nepochopení samotných východisek strukturalistického uvažování. V sedmdesátých letech, kdy Černý svou studii psal, už o zásadním přínosu strukturalismu nebylo možné pochybovat: bylo zřejmé, že tu došlo ke změně epistemologického paradigmatu a namísto někdejších jednosměrných kauzálních souvislostí se pod heslem „struktury“ začala zkoumat kauzalita mnohostranná a systémová.

Vážněji je třeba vzít Černého upozornění, že řada strukturalistických pojmů má v přemýšlení o literatuře starší rodokmen. V tomto ohledu má Černý pravdu, v myšlení o literatuře se opravdu od Aristotelových časů vracejí stále stejné motivy, a nemůže tomu ani být jinak; a má pravdu i v tom, že novost svých termínů strukturalisté často – z pochopitelných důvodů, daných zejména v rané, militantní fázi potřebou jasně deklarovat specifická východiska svého teoretizování – příliš a ne zcela právem zdůrazňovali. V řadě případů jde vskutku o revizi starších pojmů a jejich definic – která ostatně pokračuje: tak je v dnes tak populárním termínu „intertextuality“ nově zhodnocena stará kategorie „vlivu“ - , ale prověření tradičního instrumentáře je nepochybně nutným krokem každé „nové“ metodologie. Černý zcela přehlíží, že pokud se strukturalisté pohybují v rámci už dávno zahlédnutých problémů, definují je s novou přesností a činí z nich vskutku užitečné nástroje vyšších technických parametrů, umožňující nový pohled na literární fakty, a ne-li zcela nové, pak jistě „exaktnější“ výstupy. Pokud jde například o verzologii, nemůže to ani Černý

<sup>37</sup> J. Mukařovský, „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“, in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha, Svoboda 1948, s. 15.

<sup>38</sup> Ve skutečnosti byla herbartovská inspirace ve strukturalistickém myšlení nepochybně přeceňována. René Wellek dokonce vykládá Mukařovského přihlášení se k Herbartovi, potažmo k Hostinskému a Zichovi, jako snahu zastřít evidentní dluh vůči ruskému formalismu jmény domácích předchůdců, a připomíná, že mnohem podstatněji ovlivnili filozofickou kulturu strukturalistů například Karl Bühler, Edmund Husserl, Roman Ingarden, Max Dessoir, Emi Utitz a Broder Christiansen (který již v roce 1909 ve svém spise *Filozofie vkusu* rozlišil umělecké dílo a „estetický objekt“). Viz René Wellek, *Storia della critica moderna. VII. Germania, Russia ed Europa orientale 1900-1950*, Bologna, Il Mulino 1995, s. 574-576.

neuznat. Rozhodně tedy neplatí to, co je vlastním leitmotivem Černého kritiky: že strukturalistická metoda postrádá „vážného jádra“, neboť k výsledkům, jež prezentuje, je možno dojít i jinými cestami.

Černého právem dráždí „imanentistická koncepce“ vývoje, nebere nicméně v potaz – jakkoli příslušné studie zná – , že sám Mukařovský se pokusil jednostrannost tohoto hlediska radikálně překonat pozorností k psychologickým a sociologickým faktorům tvorby. Černý si však neuvědomuje ani to, že tento – původně formalistický – důraz na jedinečnost literárních faktů byl v okamžiku, kdy byl formulován, plodem jedinečné intuice a jeho původní extrémnost byla dokonale omluvena jeho produktivností: umožnil zahlédnout v nové perspektivě „konstruovanost“ literárních textů a zabývat se na mnohem solidnější bázi jejich technickými aspekty, a nejen to, umožnil také jasně definovat sám předmět literární vědy. V době, kdy Černý svůj esej psal, byla nicméně původní – a už u formalistů záhy překonaná – rigoróznost imanentistického hlediska mnohostranně nahlodána (jednou z variant, jak zrušit rigidnost původního imanentismu, byla například i Jakobsonova ochota integrovat mezi „literární fakty“ také „soukromé“ psaní typu Máchových deníků).

Černého kritika navíc míří v tomto bodě vedle: existence „externích vlivů“ – zdůrazněná Černým v souvislosti s M. Z. Polákem – ve skutečnosti myšlenku imanence ještě nekompromituje, ale spíše posiluje: právě komparatista by měl vědět, že dialog literárních faktů se principiálně neodehrává pouze na poli národní literatury. Pravdivý je však postřeh, že důsledně převedl strukturalismus na komparatistickou půdu teprve Vodička.

Překvapivě naivní je Černého polemika se strukturalistickým chápáním znaku, jejímž jádrem je plaidoyer za uznání konotativních významů básnického slova, označovaných Černým poněkud archaickým termínem „aura“. Z bodu, do něhož dnes sémiotika dospěla, je užití termínu „znak“ u Mukařovského ještě poněkud tápavé a definičně ne vždy ujasněné – minimálně lze poznamenat, že je-li znakem „slovo“ i „dílo“, pohybujeme se poněkud zmatečně ve dvou rozdílných sémiotikách – , nicméně platí, že pokud jde o slovní „znak“, strukturalisté jej rozhodně nechápali pouze ve smyslu saussurovské *langue* (a ponechme na tomto místě stranou, že i u Saussura je ve skutečnosti znak dynamizován jakožto hodnota daná vztahy a rozdíly „z hlediska ostatních termínů jazyka“<sup>39</sup>), ale jako segment *langage*, promluvy, a věnovali obrovské úsilí tomu, aby popsali specifičnost znaku jakožto nositele estetické funkce. Otázce, již se dotýká Černý, byla ostatně věnována značná pozornost už ruskými formalisty a jednou z nejpronikavějších analýz sémantických transformací slova ve

<sup>39</sup> Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák, Praha, Odeon 1989, s. 145.

verši je do dnešních dnů Tyňanovova studie „Problém básnického jazyka“ z roku 1924.<sup>40</sup> Nepochopitelné zůstává, proč Černý zcela pomíjí strukturalistické vyčlenění estetické funkce mezi ostatními funkcemi jazyka jakožto funkce přivozující „soustředění pozornosti na znak sám“,<sup>41</sup> jež je jak pro Jakobsona, tak pro Mukařovského základní bází jejich popisu básnického jazyka. V tomto popisu se pak, jak dokládá například Mukařovského studie „O jazyce básnickém“ z roku 1940 (částečně inspirovaná právě Tyňanovem), dostává široké pozornosti aspektům zmiňovaným Černým, a nejen jim.

Podobně překvapivý je Černého útok na Mukařovského studii „Básník a dílo“ a jeho výtky, že obrací pozornost k empirickému autoru. Jestliže tak Mukařovský do jisté míry činí, pak by to ve skutečnosti Černému, který biografickou faktografii nikdy zcela neztrácel ze zřetele, mělo být sympatické. Psychologicko-sociologické aspekty, jež Mukařovský postupně vtahoval do hry, jsou ostatně právě pokusem revidovat původní striktní formalisticko-strukturalistickou pozici, v níž se pracuje pouze s textovým „subjektem“ apod. Pravdou však zůstává, že právě formalismus a strukturalismus udělaly nejvíce pro to, aby empirický autor a „subjekt“ textu nebyly směřovány. Poté, co byl empirickému individuu vymezen jeho podíl na díle, rozlišuje Mukařovský „osobnost“ jakožto společného jmenovatele všech děl, jež vytvořila,<sup>42</sup> a jakožto emitora znaku (díla), odpovědného za duševní stav, který dílo vyvolalo ve vnímání.<sup>43</sup> Tato osobnost je od psychofyzického původce díla odlišná, nalézá se výlučně v textu a je spoluutvářena vnímatelem: „Ani ‚já‘, *subjekt*, který se nejrůznějšími sice způsoby, ale v každém umění a v každém díle nějak projevuje, není totožný s nijakým konkrétním psychofyzickým individuem, ani ne s autorovým. Je to bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoli osobnost, stejně vnímatelská jako autorská...“<sup>44</sup> Jistě, Černého pohled v otázce autorské osobnosti není se strukturalismem identický: Černému jde, lze-li to tak říci, ne tak o „sémantické“ jako o „etické gesto“, jež autor do svého textu vkládá. Nicméně malý smysl pro „vymítání autorova života z díla“ rozhodně strukturalismu vyčítat nelze; ba právě naopak.

Vytýká-li Černý Mukařovskému, že při rozboru máchovských eufonií zůstal v rovině technického popisu a popřel vazbu eufonie na významy, nečetl Mukařovského dost pozorně. Ať už výsledek Mukařovského analýz budeme hodnotit jakkoli, je nesporné, že o vazbě

<sup>40</sup> Česky in: Jurij Tyňanov, *Literární fakt*, Praha, Odeon 1988, s. 425-534.

<sup>41</sup> Jan Mukařovský, „O jazyce básnickém“ (1940), in: *Kapitoly z české poetiky* I, Praha, Svoboda 1948, s. 80.

<sup>42</sup> Jan Mukařovský, „Básník“ (1949), in: *Studie z estetiky*, cit. vyd., s. 145.

<sup>43</sup> Jan Mukařovský, „Individuum a literární vývoj“ (1937), in: *Studie z estetiky*, cit. vyd., s. 227.

<sup>44</sup> J. Mukařovský, „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“, in: *Kapitoly z české poetiky* I, cit. vyd., s. 18.

eufonie a významu byl dostatečně poučen Zichovou studií „O typech básnických“ a že tento vztah byl přímo v centru jeho zájmu: „Rozbor zvukosledu, který jsme podnikli, byl toliko rozbor *strukturní*, jehož účelem bylo objeviti kostru, která dodává pevných obrysů proměnlivému pásmu zvuků. Avšak zvuková barvitost má v Máji často vedle funkce strukturní i funkci *expresivní*, tj. bývá jí užito jakožto nositele jistého významu.“<sup>45</sup>

Jiné Černého výtky jsou závažnější: tak například výtka technicistní orientace strukturalistických analýz, pomíjející vlastní „poselství“ básně. Ideograficky strukturalismus orientován nebyl, „etický“ rozměr textů ho vskutku nezajímal. Kritizuje-li Černý Mukařovského analytickou strohost – a vlastně i pléduje-li za větší pozornost k „auře“ slov –, zaznívá v podtextu této kritiky také – ne tak naivní, jak by se mohlo zdát – výtka přílišného odstupu od něčeho, co má být především prožito a procítěno.<sup>46</sup> Za platnou lze pokládat rovněž Černého polemiku s imperiálními nároky jakékoli metodologie a upozornění na to – s odvoláním na Lansonu –, že metodu analýzy by si měl text určit sám. Je to především – moudré – varování před tím, aby se jakákoli metodologie aplikovala mechanicky, jako formální cvičení, varování, jemuž by mělo být nasloucháno zejména na univerzitní půdě.

Pokud jde o texty, jež vznikly po napsání této studie a jimž dal Černý kolovat – byť pouze v samizdatových prepisech –, ke strukturalismu se vyslovuje už pouze ve dvou.

Sumární kritika strukturalismu je provedena ve stati „Útěk obrazu z obrazu“ z roku 1974.<sup>47</sup> Černý zde znovu interpretuje Saussurovo pojetí znaku, jež oplodnilo zásluhou Jakobsonovou ruský formalismus, a shrnuje takto: „Lingvistický strukturalismus (zde myslíme především na Jakobsona), pokud je aplikován na vědeckou analýzu slovesného díla, obrací svůj zřetel především na samotný znak (*significans*) a zkoumá jeho strukturní vztahy; přinejmenším ze znamenající, signifikující složky vychází. Odvrací tedy svůj výzkum od složky významové, signifikované, znamenáné, tím chce zamezit, aby studium díla utkvělo na věcném obsahu díla, na jeho ideologii. Bylo by lze to říci i tak, že izoluje dílo jak od jeho původce, autora, mluvčího na jedné straně, i od jeho příjemce, čtenáře, adresáta na druhé straně, pomíjí jak výrobce, tak konzumenta, a vědecky zkoumá výhradně *výrobek* jakožto strukturovanou slovesnou realitu soběstačnou. Tato anulace básníka (jeho úmyslu, cílů, osobitosti a osobnosti) i čtenáře (a všeho, co do díla vkládá, jeho porozumění a pochopení),

<sup>45</sup> J. Mukařovský, *Máchův Máj. Estetická studie*, in: týž, *Kapitoly z české poetiky* III, Praha, Svoboda 1948, s. 87.

<sup>46</sup> Tuto kritiku zformuloval precizněji René Wellek: „V Mukařovském je málo toho, čemu mnoho kritiků v průběhu věků přikládalo mimořádnou důležitost: senzibilitu, *Einführung*, smyslového potěšení z umění, osobního angažmá v hodnotovém soudu.“ Viz René Wellek, cit. d., s. 590.

<sup>47</sup> Na stať upozornil již Jiří Pechar in: „Strukturalistická a psychoanalytická metoda z pohledu Václava Černého“, *Svět literatury*, 2008, č. 38, s. 81-86.

toto v pravém smyslu vyvlastnění obou majetníků umění má za přímý důsledek, že strukturální analýza zůstává tkvět v rovině vědeckých analytických konstatací a vylučuje možnost soudu, normativních posudků o hodnotě – analytický strukturalismus nezná, nezahrnuje a striktně vzatu nepřipouští uměleckou kritiku.<sup>48</sup> Proto údajně Mukařovský podává jen tříšť dokladových pozorování k teoretickým vývodům, ale není schopen nakreslit jediný portrét celkové tvůrčí osobnosti.

Tentokrát je Černý zcela stručný a útočí na to, co pokládá za hlavní hřích strukturalismu: jeho „dílocentrické“<sup>49</sup> zaměření. Znovu tedy pomíjí skutečnost – o níž nicméně věděl – , že právě v Mukařovského díle se teoretické izolaci díla a textu dostává soustavně rozvíjených korektur. Nad citovaným odstavcem se nakonec vnucuje otázka, zda tu Černý vůbec mluví o Mukařovském: zda mu ve skutečnosti nepřipisuje pozice, jež zastával zmíněný recentní francouzský strukturalismus (a zda o tomto proudu tedy přece jen nevěděl více, než vyplývá z jen o rok mladšího textu, jež jsme právě komentovali). Francouzský strukturalismus se totiž k původní imanentistické hypotéze znovu vracel. V době, kdy Černý tento svůj příspěvek psal, měl už francouzský strukturalismus svou velkou sezonu za sebou, a dalo by se koneckonců předpokládat, že tuto tak halasnou a vlivnou vlnu staronového literárněvědného myšlení Černý jako romanista – vždy téměř manifestačně projevující zájem o vše nové – zcela ignorovat nemohl.

Právě francouzský strukturalismus dovedl „dílocentrickou orientaci“ do extrémních důsledků, a například Todorovova programová *Poetika* z roku 1968 je toho dobrou ukázkou. Todorov vskutku kategoricky izoluje dílo „od jeho původce“: text je pro něho jediným místem, kde se rodí smysl, a autorova „osobnost“ stojí důsledně před prahem tohoto procesu (Todorov posléze odmítl z tohoto hlediska například tematickou kritiku, a to právě proto, že ta v poslední instanci nachází za básnickými obrazy skutečnosti existenciálního řádu<sup>50</sup>). Vlastní vymaňování smyslu má u Todorova neméně abstraktní charakter, neboť ho v zásadě nezajímá ani problematika recepce.

Vůči českému strukturalismu, jak je zformulován ve zralých dílech Mukařovského, je to ovšem principiální posun, který velmi dobře charakterizoval Emil Volek: „Ten náš strukturalismus by se dal charakterizovat jako ‚fenomenický‘ a ‚funkční‘, snažící se zachytit proměnlivost a energii historického pohybu, jak se odráží v interpretaci literárních textů uvnitř

<sup>48</sup> Václav Černý, *Tvorba a osobnost* I, ed. Jan Šulc a Jaroslav Kabíček, Praha, Odeon 1992, s. 525.

<sup>49</sup> Termín si vypůjčuji od Petra Rákose: viz Petr Rákos, „Úvodem“, in: *Teorie literatury v zrcadle maďarské literární vědy*, Praha, Odeon 1986, s. 14,

<sup>50</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Seuil 1976, s. 101nn.

měnicích se společenských kontextů; ten francouzský zase jako ‚hlubinný‘ a ‚systémový‘, ostře racionalisticky konturovaný, dívající se ‚pod‘ texty až k sémantickým principům jejich generování a vytvářející jakási kantovská/neoplatonská *a priori*, která však zcela míjejí textovou a kontextovou specifikou konkrétních textových artefaktů.“<sup>51</sup> Podle Volkovy trefné sumarizace se pražský strukturalismus orientoval na diskurs-text, a francouzský na kód.

O těchto rozdílech mohl Černého dostatečně informovat v roce 1966 vydaný zcela zásadní soubor Mukařovského *Studii z estetiky*, je však nejisté, zda tento soubor měl vůbec v ruce (ve své nepublikované studii se probíral zejména Mukařovskými statěmi ve Slově a slovesnosti). A tak nadále zcela přehlíží skutečnost, že otázka původce díla na jedné straně a vnímatele na straně druhé (ostatně otázka, jež byla principiálně pojednána už v rané studii „Estetická funkce, norma a hodnota“) jsou pro Mukařovského ústřední motivy a že obě hlediska důsledně a organicky do svého „dílocentrického“ projektu integruje.

Pokud jde o francouzský strukturalismus, nelze vyloučit, že Černý o něm skutečně něco věděl, ale četl-li Lévi-Strausse, nic nenaznačuje, že by četl také Genetta či Todorova. A tak pramenem jeho odporu k „dílocentrismu“ byl s největší pravděpodobností přece jen tendenčně čtený Mukařovský. Mukařovského úvahy byly orientovány k poetice, měly pomoci rozkrýt vnitřní mechanismy výstavby textu. Tyto mechanismy byly nakonec vsutku v Mukařovského perspektivě významnějšími skutečnostmi než individualita díla. Je tedy pravda i to, že do jisté míry tu byla pootevřena cesta k pojetí poetiky, jak ji posléze chápal zmíněný poválečný francouzský strukturalismus – Genette či Todorov – , pokračující takto v nastoupené cestě za kýženou exaktností literární vědy. V této zúžené perspektivě pak nebyly Černého protesty zcela nemotivované.

Větší stať věnoval Černý – o rok později, v roce 1975 – ještě Lucienu Goldmanovi, marxistickému sociologu, který ve svých monografiích využil dobově populárního strukturalistického pojmosloví. Ke Goldmannovi se Černý dostal jako barokista (Goldmann psal o Port Royalu). Goldmann byl pro Černého především dokladem, že „formalistický strukturalismus v původním a u nás ještě obvyklém významu, souvisejícím se zásadami Saussurovy lingvistiky, naprosto *nestačí*“ a že Goldmannův socio-genetický strukturalismus znamená ve skutečnosti „dokonalé opuštění pozic strukturalismu“.<sup>52</sup> Tato verze strukturalismu ovšem Černému vyhovuje, mimo jiné proto, že v něm neshledává nic, co by literárněkritická analýza neznala a dávno nepraktikovala. Proti sociologickému průzkumu

<sup>51</sup> Emil Volek, „Jan Mukařovský redivivus: Co zůstalo z tradice a dědictví Pražské školy?“, in: Ondřej Sládek (ed.), *Český strukturalismus po strukturalismu*, Brno, Host 2006, s. 133.

<sup>52</sup> Václav Černý, *Tvorba a osobnost I*, ed. Jan Šulc a Jaroslav Kabiček, Praha, Odeon 1992, s. 478.

literatury Černý nikdy nic neměl, překládal například Hippolyta Taina – nejen jako historikum, ale jako vzor určitého syntetického myšlení – , a Karla Krejčího, který se tomuto směru snažil dát moderní pravidla, si vážil.<sup>53</sup>

Přehled Černého příspěvků na téma „strukturalismus“ tak svědčí o jistém apriorním polemickém zaujetí a také o tom, že jeho četba strukturalistických textů byla poněkud povrchní. Jestliže v *Pamětech* naznačuje, že Mukařovského školu ignoroval (k čemuž je možno dodat, že Mukařovského škola mu oplácela stejným), jeho bibliografie to alespoň do roku 1964 potvrzuje. Ale úplná pravda to není: pakliže se mu věci jevily tak, že strukturalisté mocenskými prostředky opanovali odbornou scénu, nemohl se s jejich názory nedostat do styku (ostatně při evokaci poválečného období mluví o tom, že Mukařovského pozoroval „dobré dvě dekády“, tedy od počátku). V Kritickém měsíčníku o strukturalistech nepsal, ale jiným to umožňoval: Karel Polák tu například recenzoval sborník *Torso a tajemství Máchova díla*<sup>54</sup> a za nejzdařilejší označil právě studii Mukařovského a studii Jakobsonovu.

Přesto pokládám za vyloučené, že by bylo možné redukovat Černého vztah ke strukturalismu jen na historii animozity a osobních antipatií. Jestliže byl Černý se strukturalismem konfrontován už od dvacátých let a pokud zde bylo od počátku jisté napětí – a nejspíše bylo – , pak muselo mít jiné důvody než osobní. Lze předpokládat, že Černý byl zaskočen tím, že ve chvíli, kdy importoval do Čech vědecké metody, jimiž ho vybavili tak výsostní učitelé jako Lanson, Baldensperger či Hazard a jež jednak osvěžil dravým duchem *Nouvelle revue française* – lekcí Gidovou a Thibaudetovou – a jednak napojil z pramenů samorostlého myšlení Šaldova, se ve sféře jeho činnosti vynořil velice sebevědomý proud, který koncipoval vědu o literatuře zásadně odlišným způsobem a velice rychle se – dle Černého ne zcela kalými způsoby – prosazoval. Ve hře byla nesporně také odborná rivalita.

Tato rivalita ovšem měla věcné jádro, a to je podstatně zajímavější než její eventuální vnější důvody. Ačkoli je Černého polemika se strukturalismem v mnoha ohledech vratká, lze přesto z výše citovaných pasáží vyrozumět, kam Černého výhrady míří. Faktické jádro jeho polemiky lze po mém soudu najít už v prvních fragmentárních glosách v textech z šedesátých let. Černý zde za prvé vytýká strukturalismu, že není schopen „normativních posudků o hodnotě“ (výtku pak zazní znovu i v jeho velké rukopisné studii), a že tudíž – jak dodává ve studii „Útěk obrazu z obrazu“ z roku 1974 – , „nezná, nezahrnuje a striktně vzato nepřipouští

<sup>53</sup> Jako „skutečného vědce“ ho doporučoval v roce 1969 svým studentům, když musel znovu opustit filozofickou fakultu Karlovy univerzity a své přednášky předal právě Krejčímu.

<sup>54</sup> Kritický měsíčník 2, 1939, s. 77–90.



uměleckou kritiku“. A za druhé, že mu analytický technicismus brání, aby dospěl – na rozdíl od podobně formalisticky orientovaného Brunetièra či Croceho – k literární historii.

Pokud tyto výtky platí, pak je Černého postoj srozumitelný a nelze ho bagatelizovat: Černý se vždy autodefinoval jako literární historik (komparatistika pro něho byla jen odnoží literární historie<sup>55</sup>) a jako kritik (v šaldovském smyslu, byť bez šaldovského akcentu na tvůrčí dimenzi kritického výkonu). Strukturalismus by pak vsutku – a zákonitě – stál z jeho pohledu mimo jeho vlastní zájem, byl by pro něho „nezajímavý“. V této perspektivě by bylo také možné dobře rozumět Černého podrážděné reakci na fakt, že se Mukařovský hlásil k Šaldovi, neboť jak se může k Šaldovi hlásit někdo, kdo kritiku ze svého programu škrtl?

Jistěže je to znovu hrubý soud: nelze popřít, že Mukařovský se opakovaně dotýkal i otázky diachronního průzkumu literatury a že v druhém svazku *Kapitol* podal řadu interpretací literárních textů, jež *de facto* pod výměr kritiky spadají. Ale zároveň není sporu o tom, že strukturalismus, jak ho koncipoval on, byl zakotven v estetice a směřoval k poetice a že se pohyboval v obecnějším řádu, než v jakém se běžně pohybuje literární historik a kritik.

Pro Černého – i pro Šaldu – tomu bylo jinak: kritik, vyzbrojený erudicí a profesionální kompetencí, byl především vykladačem autorské osobnosti. Šlo mu vsutku o „celkový portrét“ básníka (a nejen o „tříšt“ dokladových pozorování k teoretickým vývodům“, jak to Černý vytýká Mukařovskému). Nepracoval s předem připravenou teoretickou výzbrojí, neboť byl přesvědčen, že individualita autora se jakémukoli apriori vzpírá, a spoléhal se tudíž často zcela nepokrytě na svou intuici. Jeho úkolem bylo identifikovat jedinečné hodnoty, jež dílo v sobě nese.

A zde jsme patrně v jádru problematiky. Pro kritika, jakož i pro literárního historika, je hodnocení zcela základní operací. Černý však kategoricky vytýká strukturalismu, že na hodnocení prostě rezignuje.

Zní to ovšem podivně, neboť je notoricky známo, že Mukařovský věnoval jeden ze svých nejinspirativnějších textů právě otázce estetické funkce, normy a hodnoty (1936) a otázkou hodnoty se zabýval předtím i potom.<sup>56</sup>

Mukařovský nicméně fenomén estetické hodnoty podrobuje analýze, nepodává návod, jak hodnotu v díle identifikovat. Konstatuje, že hodnota je sociální fakt, vázaný na proměnu

<sup>55</sup> Srov. Václav Černý, *Úvod do literární historie*, ed. Otakar Mališ, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1993, s. 12.

<sup>56</sup> J. Mukařovský, „Básnické dílo jako soubor hodnot“ (1932), „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“ (1939), in též, *Studie z estetiky*, cit. vyd.; přednáška „Problémy estetické hodnoty“ (1935-36), in: *Cestami poetiky a estetiky*, cit. vyd.

estetického objektu v čase; že při proměnlivosti hodnocení platí konkrétní zdůvodnění estetického soudu jen vzhledem k poměru mezi dílem a onou konkrétní společností, z jejíhož stanoviska je soud pronášen; a že společnost si ovšem vytváří instituce, jimiž se snaží regulovat hodnocení děl (jednou z takových institucí je právě kritik). Mezi jeho nejzajímavější úvahy patří pokus nalézt nad vším tímto relativismem předpoklady objektivní estetické hodnoty na bázi pochopení díla jako znaku, jenž má svůj referent nikoli ve skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, ale ve skutečnosti čtenářových citů a volných hnutí: objektivní hodnota díla je pak vázána na tuto schopnost opakovaně ožívat ve vnímatelově intimní zkušenosti, na pozadí jeho komplexního postoje ke skutečnosti vůbec.<sup>57</sup>

Mukařovského analýza estetické hodnoty je subtilní, plná bystrých postřehů, není apodiktická a průběžně odpovídá na možné námitky. Zredukujeme-li však jeho výklad na základní teze – jak jsme právě učinili –, vskutku se nezdá, že by zde bylo řečeno něco, o čem by Šalda nebo Černý nevěděli. Otázka, jak z těchto tezí o hodnotě dospět k vlastním podmínkám kritického hodnocení, se zde neklade: zjevně nebyla součástí zadání. Jsou tu nanejvýš náznaky, a ty jsou sporné. Lze usuzovat, říká na jednom místě Mukařovský, „že nezávislá hodnota uměleckých artefaktů bude tím vyšší, čím četnější trs mimoestetických hodnot dovede k sobě artefakt upoutat a čím mohutněji dovede dynamizovat jejich vzájemný vztah.“<sup>58</sup> Toto kvantifikující hledisko (jež se občas ozve i z některých sémiotických úvah: kvalitnější je to dílo, jež předává komplexnější informaci) je ovšem poněkud simplistní a v takto obecné formulaci navíc ani neplatí: nebere totiž v potaz – zůstaneme-li v oblasti literatury – například existenci složitých a jednoduchých žánrů a pomíjí skutečnost, že

<sup>57</sup> Poznámka na okraj: to je nesporně velmi dobrá formulace, byť nijak zvlášť nová. Otázkou je spíše, jaký význam tu je přikládán kategorii „znaku“. V tomto širokém – a řekl bych metaforickém – pojetí znaku se Mukařovský ocitá zcela mimo prostor saussurovské sémiotiky. Pro Saussura je znak především cosi, co se v komunikačních aktech vrací jako relativně identická hodnota a co je kolektivem dešifrováno v rámci jazykového kódu, „předchází úmluvy mezi členy společenství“: „všichni reprodukuji – i když ne jistě přesně, ale jen přibližně – tytéž znaky sjednocené s týmiž pojmy“ (F. de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, cit. vyd., s. 51, 49). Díky existenci kódu mohou znaky také denotovat (byť sám akt denotace není pro Saussura zajímavý). V literárním kontextu by tak byl znakem například Hloupý Honza nebo sonet jakožto sémantizovaná forma. Když Mukařovský definuje artefakt, „dílo-věc“, činí tak sice znovu saussurovskou terminologií a vidí v něm „vnějškový symbol (značitel, *signifiant* podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam (jemuž občas říkáme *estetický předmět*)“ („Umění jako sémiologický fakt“, 1934, in: *Estetické studie*, cit. vyd., s. 85), analogie k jazykovému znaku je tu však značně nepřesná. Jednotlivé artefakty zajisté nevytvářejí „jazyk“ v saussurovském smyslu a o postulování existence jakéhosi čtenářského „kódu“ se tu zjevně neuvažuje (dokonce se to popírá: „Umělecké dílo nelze identifikovat ... s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají“; tamtéž, s. 85). Inspirací je v tomto případě spíše husserlovské chápání znaku, kde znaky-výrazy žijí pouze v našem vědomí a „nic neoznačují, protože jejich význam je přímo „přítomen“ ve vědomí subjektu“ (používám formulace Petra Steinera z jeho instruktivní studie „Na obranu sémiotiky“, *Filozofický časopis XL*, 1992, č. 4, s. 575, jejíž teoretický záběr je ovšem podstatně širší).

<sup>58</sup> J. Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in: *týž, Studie z estetiky*, cit. vyd., s. 52.

intenzita účinku je dána především v průsečíku strukturovanosti díla a „naladění“ vnímatele. Sám Mukařovský nakonec resumuje: „Z principů, ke kterým jsme došli, je ovšem nemožno vyvozovat jakákoli detailní pravidla.“<sup>59</sup>

Na okraj lze poznamenat, že lepší východisko k novému promyšlení problematiky estetické hodnoty mohl představovat Mukařovského pozdější koncept záměrnosti jakožto základního činitele dojmu, jímž dílo – jak se stanoviska původcova, tak vnímatelova – působí,<sup>60</sup> koncept paralelní k myšlence sémantického gesta. Ani z těchto pozic ovšem nelze popřít základní skutečnost, již Mukařovský opakovaně zdůrazňuje: totiž fakt, že hodnocení je svobodným aktem vnímatele, a to i přesto, že tento akt je z jedné strany regulován sociálním kontextem a z druhé strany znakovou energií artefaktu. Hodnocení zůstalo pro strukturalismus, jenž usiloval o exaktnost, vskutku problémem, ve francouzské verzi strukturalismu otevřeně přiznaným. Todorov ve své *Poétique* říká: „Tout ce qu'on nous a proposé jusqu'à présent comme recettes pour atteindre la valeur, n'a été, dans le meilleur des cas, qu'une bonne description; et il ne faut pas présenter la description, même correcte, pour une explication de la beauté. Il n'existe pas de procédé littéraire dont l'utilisation produit obligatoirement une expérience esthétique.“<sup>61</sup>

Lze připomenout, že jistým důsledkem této rezignace na hodnocení bylo nakonec i prolamování hranic mezi literárním a „neliterárním“ diskursem (u Mukařovského, Jakobsona či Todorova), rozšiřování kategorie „stylu“ za hranice stylu „uměleckého“ a zrovnoprávnění vysoké literatury a triviálních žánrů, k němuž dal strukturalismus podnět a z něhož posléze čerpala sémiotika (zvláště systematicky například Umberto Eco): ukázalo se například jako atraktivní připomenout, že velmi často se pod díly vysoké literatury a triviálními žánry nacházejí stejné narativní vzorce (hrdinové romantického titanismu se vracují v komiksech o supermanovi). Je otázka, zda Černý, upírající strukturalismu odvahu hodnotit, mohl myslet také na tyto důsledky.

Pro Černého kritika tu ovšem žádná zásadní dilemata nebyla: hodnotit bylo pro něho profesionální nezbytností, a nikoli problémem. Pokud tu nějaký problém byl, pak nikoli teoretického, ale etického řádu a vyplýval prostě z kritikovy povinnosti garantovat svůj ortel osobně a soudit padni komu padni (možná že ho v této souvislosti mohl dráždit vstřícný zájem, jež Mukařovský věnoval svým avantgardním druhům, sám byl příkladně vůči

<sup>59</sup> J. Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in: týž: *Studie z estetiky*, cit. vyd., s. 53.

<sup>60</sup> J. Mukařovský, „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943), in: týž, *Studie z estetiky*, cit. vyd., s. 106-107.

<sup>61</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil 1968, s. 103.

Nezvalovi podstatně přísnější<sup>62</sup>). Vše zjednodušovalo i Černého přesvědčení, že jakkoli kritik nesmí být diletant – podmínkou zdatu je i v jeho případě vědecké školení a schopnost vědeckého úsudku – , to, co provozuje, není věda.<sup>63</sup> Kritik, spjatý se svou dobou a jejím estetickým kánonem, nakonec vždy soudí příliš krátkým metrem. Vědou je teprve literární historie, která si materiálem, jež připravil kritik, může posloužit.

Pouze literární historie se totiž podle Černého může přiblížit k výměru estetické hodnoty skutečně kvalifikovaným způsobem, neboť literární historik je s to rekonstruovat také estetické působení děl (a důvody tohoto estetického působení) v kontextu doby jejich vzniku. Pouze on také může stanovit, kde leží básnické vrcholy, musí ovšem předtím vykonat spoustu heuristické práce: seznámit se i s uměleckými nížinami, z nichž se toto dílo pozvedá, s dobovým literárním prostředím, jež obsahuje i četné nehodnoty, s dobovými tendencemi, se vkusem publika atd.<sup>64</sup> Jak lze vyčíst například z jeho *Soustavného přehledu obecných dějin naší vzdělanosti*, hlavním úkolem literárního historika je pak identifikovat v průběhu kulturních dějin takové osobnosti, které jsou minuciózně přesným výrazem doby a zároveň svým osobním vkladem tuto dobu přesahují a posouvají ji k budoucnosti (takovými osobnostmi jsou pro něho Dante, Montaigne, Shakespeare, Calderón, Komenský, Goethe, možná Gide). Jinými slovy: hodnotu lze exaktně stanovit pouze v diachronní perspektivě.

Vytýká-li Černý strukturalismu, že není schopen literárněhistorického pohledu, nezdá se ovšem, že je úplně spravedlivý. Nelze nevidět, že Mukařovský i ve svých nejteoretičtějších textech využívá neustále literárněhistorický materiál a že své teze neustále prověřuje právě v diachronních perspektivách. Ale možná že právě ono teoretické zacílení – u estetika naprosto legitimní – Černému vadilo: že se mu věc jevila tak, že strukturalisté používají literárněhistorický průzkum jen jako ilustrativní materiál, navíc často převzatý z děl „skutečných“ literárních historiků.

Jakkoli tedy tuto Černého výtku nelze zcela akceptovat, nutí nicméně k zamyšlení: nahrává jí nepopíratelná skutečnost, že *de facto* žádné literární dějiny nebyly ze strukturalistických pozic napsány. Projekt strukturalistické literární historie tu ovšem byl:

<sup>62</sup> Srov. studie „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii“ (1938) a „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické próze“ (1938), nyní in: Václav Černý, *Tvorba a osobnost I*, cit. vyd., s. 601-614 a 618-624. – Vztah Černého a Mukařovského k meziválečným avantgardám a zejména k surrealismu by nesporně stál za samostatný rozbor. Zatímco Černého vztah k surrealismu byl odmítavý – srov. např. studii *Surrealismus* (1935) in: Václav Černý *Tvorba a osobnost*, cit. vyd., s. 381–396, či stručný náčrt in: Václav Černý, *Francouzská poezie 1918-1945* (1945/46), ed. Petr Turek, Praha, Kra 1994, s. 93-94 – , mezi strukturalismem a avantgardními programy panovala empatie a vědomí souvislosti (viz též dedikace Nezvalových surrealistických básní Mukařovskému). I v tomto případě byl tedy rozpor motivován věcnými, a ne osobními důvody.

<sup>63</sup> Srov. V. Černý., *Úvod do literární historie*, cit. vyd., s. 17.

<sup>64</sup> Srov. tamtéž, s. 18-19.

navrhl jej Felix Vodička v programové studii „Literární historie. Její problémy a úkoly“, publikované ve sborníku *Čtení o jazyku a poezii* v roce 1942.

Vodička založil svou koncepci na formalistické myšlence imanentního vývoje literatury, v jehož rámci jsou plněna funkční zadání.<sup>65</sup> Říká zde: „Pro rozbor imanentního vývoje literárního je důležité znáti tendence tohoto vývoje. Jednotlivá díla mohou tyto tendence tlumočit...“<sup>66</sup> V tom je ovšem nemalý kámen úrazu, neboť kdo tyto tendence stanovuje? Literární evoluci pak Vodička chápe jako naplňování abstraktních potencialit dobového literárního diskursu: „možností, jež daná situace poskytuje“, „pomyslného inventáře všech možností literární tvorby“<sup>67</sup> (a jsou to teze, jež mají už silnou todorovovskou příchutí). Inspirace Mukařovským je tu zjevná: takto, jako postupné uskutečňování teoreticky postulovaného literárního diskursu, podal Mukařovský vývoj českého verše. Riziko této metodiky je ovšem značné: stanovíme-li napřed „tendence“, texty mohou nakonec sloužit jen jako dokladový materiál, a kde je garance, že naše konstrukce není umělá?

Zda tento projekt může obstát v praxi, Vodička neprokázal: když dostal příležitost koncipovat jeden díl akademických *Dějin české literatury*, doba se změnila, strukturalismus byl zavržen a svazek byl pojat v obligátní marxistické optice. Jistou *pars pro toto* zůstala Vodičkova monografie *Počátky krásné prózy novočeské* z roku 1948. Dodnes je to jedna z nejlepších českých literárněhistorických prací, zdá se nicméně, že – jak soudil právě Černý – její kvality vskutku nejsou jednoznačně vázány na teoretická východiska zformulovaná ve výše citované programové stati. Základnou Vodičkova výkladu je tu jedinečná komparativní analýza zcela v tradici velkých francouzských mistrů (týchž, od nichž se učil Černý) a základním analytickým nástrojem je tu stylistická kritika textů ve spitzerovské tradici.

Každopádně lze mít za to, že pro Černého musela být koncepce literárních dějin jako popisu využívání pomyslného inventáře možností literární tvorby absurdně reduktivní. Černý jako literární historik zůstával věrný lansonovské vizi literárních dějin. Lansonovská literární historie – v praxi zakotvená v heuristickém bádání, studiu pramenů, textologii, biografických rešerších – ovšem neviděla v literatuře pohyb forem, ale výraz společnosti. Dílo zasazené do literárněhistorických souvislostí bylo podle Lansonona nejen individuálním výkonem, ale také

<sup>65</sup> Vracím se na tomto místě k úvahám, které jsem zformuloval ve svém diskusním příspěvku na kolokviu o aktuálních otázkách literární historie a komparatistiky, uspořádaném Vladimírem Svatoněm a Annou Houskovou na FFUK 15. 2. 2006 (viz *Svět literatury* 34, 2006, s. 78nn.). Srov. též Dalibor Tureček, „Doptávání po metodě dějin literatury“, in: Vladimír Papoušek – Dalibor Tureček, *Hledání literárních dějin*, Praha – Litomyšl, Paseka 2005, s. 13nn., a Eva Pelánová, „Rozvodí“, in: *Revolver revue* 59, 2005, s. 274-278.

<sup>66</sup> Felix Vodička, „Literární historie. Její problémy a úkoly“, in: *Čtení o jazyku a poezii*, Praha, Družstevní práce 1942, s. 354.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 348, 346.

sociálním faktem. Plně lansonovský byl i Černého důraz na to, že každý „chef-d'oeuvre“ je především sumou dobových intencí, vždy však svou dobu také přesahuje. V Lansonových stopách Černý dále připomínal, že chceme-li identifikovat „génia“, musíme si k tomu vytvořit pozadí tím, že věnujeme pozornost i autorům prostředním – neboť právě ti, jak říkal Lanson, nesou v sobě „teplotu svého prostředí a úroveň svého čtenářstva“.<sup>68</sup>

Vzhledem k tomu, že v Lansonově pojetí měla literární historie jasný sociologický rozměr, bylo možno v jejím rámci zužitkovat vše, co hovořilo o historickém vývoji společnosti a o místě člověka v ní. A právě takto pojímal Černý každý svůj literárněhistorický výklad, nejinstruktivněji v sérii přednášek *Soustavný přehled obecných dějin naší vzdělanosti*. Začíná se tu historickým přehledem, nato se rekapituluje klíčové momenty kulturní historie, analyzuje se sociálně-ekonomický vývoj společnosti, vývoj mentalit (Černý v době, kdy pracoval na svých přednáškách na rok 1968, určitě už četl Le Goffa), proměny dobové religiozity, hlavní filozofické systémy apod., a teprve poté, na tomto širokém pozadí, dochází na literární fakty. Nejsou to dějiny forem, ale dějiny člověka.

Ve Vodičkově koncepci lze vytušit ještě jedno slabé místo. Ve svém *Úvodu do literární historie* Černý připomíná – jak už jsme uvedli –, že na rozdíl od kritika musí literární historik umět objevit původní estetickou hodnotu i tam, kde ji dnes už vzhledem k proměnám vkusu necítíme. V tom jistě nebyl se strukturalisty ve sporu: tuto zdravou zásadu hlásají i *Teze Pražského lingvistického kroužku* z roku 1929: „Badatel se musí vyvarovati egocentrismu, totiž rozboru a hodnocení básnických faktů minulosti anebo faktů jiných národů pod zorným úhlem básnických návyků badatele samého a uměleckých norem, v kterých byl vychován.“<sup>69</sup> A Vodička této zásadě nepochybně vyhověl: právě na pozadí pečlivé rekonstrukce škály dobových norem nově zhodnotil Lindovu iniciativu při vyplňování bílých míst obrozenického literárního diskursu.

Problém ovšem tkví jinde: v tom, že pro literárního historika tato teze – ve svém jednoznačném zaměření na synchronii – tak úplně neplatí, a Černý – jak ukazuje jeho praxe – to dobře věděl. Poznání dobových norem (a jejich případného porušování) je pro literárního historika jen nezbytným předpokladem, nemůže však zakládat hodnocení evolučního procesu pouze na nich. Za prvé je třeba vzít v potaz, že o konečném místě díla v literárních dějinách rozhoduje také jeho následná produktivnost, jeho diachronní recepce v rámci často velmi

<sup>68</sup> Gustave Lanson, *Metoda literárního dějepisu* (1910, 1924), přel. Josef Kopal, Praha, Jednota českých filologů 1931, s. 21.

<sup>69</sup> „Teze lingvistického kroužku“ (1929). In: *U základů pražské jazykové školy*, ed. Josef Vachek, Praha, Academia 1970, s. 50.

proměněných normativních rámců (a tak je nakonec sporné, jaké místo by Lindovi patřilo ve faktických literárních dějinách), a za druhé – což je věc ještě zásadnější – je třeba uznat, že v praxi se literárněhistorické hodnocení vždy zakládá v průsečíku filologicky zrekonstruované dobové normy a normy aktuální. Popravdě žádný historik literatury nemůže zcela rezignovat na svou vlastní hodnotovou hierarchii, neboť jeho nejvlastnějším úkolem je vytvořit kánon pro danou chvíli.

Zdá se, že Černý tyto zásady ctil: jeho knihy o staročeské epice či středověkém divadle sledují na dlouhé časové ose produktivnost jistých témat a forem a podle této produktivnosti je hodnotí. A o tom, že jeho hodnotové soudy se zpravidla nacházejí až provokativně na průsečíku dobové normy a normy aktuální, netřeba nikoho přesvědčovat. Ocituji na ilustraci pár vět z charakteristiky Dantovy, v níž bohatě rezonuje pro Černého tak přitažlivý dobový personalismus – a možná i existencialismus: „Dante je první *charakter* našich kulturních dějin. Ví, že kulturnost a mravní opravdovost jsou totéž, že tato je podmínkou oné. (...) Dante je charakter ne tím, že by dokonale vyjádřil a ztělesnil obecné a společné rysy třídní nebo jiné, že by byl úplným měšťanem nebo rytířem nebo světcem nebo dokonalým klerikem. Nýbrž tím, že je dokonalým, dotvořeným, úplně rozvinutým *individuem* Dantem: je dokonalá *mravní osobnost*. První osobnost naší kultury, div jedinečnosti.“<sup>70</sup>

Ale je tu ještě jeden rozdíl, možná nejzásadnější. Strukturalisté pracovali analytickou metodou – jak říká Černý, „nevycházeli z roviny jednotlivého analytického technicismu“, „strukturální analýza zůstávala tkvět v rovině vědeckých analytických konstatací“ –, Černý byl však rozený syntetik. Svou literárněhistorickou práci koncipoval vždy na velkém plátně, poučen svými velkými vzory Hazardem, Baldenspergerem, Thibaudetem. Každá syntéza je pak především hledáním a nalézáním smyslu. Pro Černého dějiny, kulturní dějiny, literární dějiny smysl mají. Úvodem ke svému *Soustavnému přehledu* nám také tento smysl odhaluje: „Smyslem umění je tvořit lidskou svobodu, zmnožovat ji, ukazovat jí nové cesty, být historií jejího zápasu v jedinci, obci i celých lidských dějinách (...) Je-li historie umění (literatury) dějinami lidské svobody a zápasu o ni (...), pak každé historické období musí mít svou koncepci svobody... Gotika: být svoboden = být Synem božím, splynout s jeho zákonem; žít u věčnosti... Renesance: radikální ztelurizování skutečnosti svobody. Volná, dokonalá, šťastná a mocná osobnost... Svoboda možná jen pro nemnohé, pro uchvatitele svobody... Baroko: záchvat hrůzy z anarchie a krutosti této svobody, pokus o návrat... Klasicismus: svoboda je

<sup>70</sup> Václav Černý, *Soustavný přehled obecných dějin naší vzdělanosti*, I. *Středověk*, Jinočany, H + H 1996, s. 246-247.

kázeň v řádu... Osvícenství: postupné dégageant rysů moderní koncepce svobody – volně podnikavý člověk neutlačovaný státem (ni církví), užívající k svému blahu (...) rozumu a citově se vyžívající... Romantismus: dnešní pojetí, silně anarchizováno. Touha zmetafyzičtit tuto svobodu. Vůle zdemokratičtit ji... Realismus: deziluze z romantického absolutismu svobody hned a nyní, často egoistické. Svoboda co plod drobné práce... Současná doba: ...Zase zduchovnění pojmu: svoboda co cesta k Bohu. Ale i politické pokřivení smyslu svobody filozofií materialistickou. Svoboda ekonomická bez svobody politické: nové mohutné otroctví, úpadek pocitu svobody. Boj obou těchto principů.“<sup>71</sup>

Dá se předpokládat, že žádný strukturalista by se neodhodlal napsat tak vášnivé, patetické a až vizionářsky sugestivní řádky, a že by si především netroufl předkládat tak velkorysý spekulativní konstrukt. Čtenář Platona, Hegela či Nietzscheho nicméně v tomto velkolepém rozvrhu smyslu literárních dějin patrně nic nadneseného vidět nebude a Černého návrh ideové „struktury“ vývoje evropské kultury přijme se zájmem, ne-li s tichým obdivem.

Ale jde tu vskutku o tak diametrálně odlišnou pozici? Nepředpokládá nakonec každý pokus o diachronní perspektivu odvalu k velkým vizím? Není jistá esenciální paralela mezi vírou, že literární dějiny v sobě uzavírají historii uskutečňování všech možností lidské svobody, a přesvědčením, že literární dějiny v sobě nesou historii uskutečňování všech posibilití literárního diskursu?

Touto záludnou otázkou chci na závěr obrátit perspektivu svých úvah. Je zřejmé, že pozice Černého literární vědy a pozice Mukařovského strukturalismu jsou v mnoha ohledech různoběžné a že ze strukturalistického východiska nelze dospět k pojetí kritika a literárního historika, jak ho koncipuje Černý, a vice versa. Černému se strukturalismus musel jevit reduktivní, strukturalistům se Černý musel jevit jako málo „vědecký“, příliš odvážně kontaminující interpretaci textů mimoliterárními zájmy, příliš spoléhající na intuici a příliš náchylný k ideovým konstruktům a velkorysým zobecněním. Nebylo tu asi mnoho vůle uznat, že vědecký statut Černého úvah garantuje především jeho neobyčejně solidní a mimořádně obsáhlá erudice a neobyčejný dar zahlédnout problém a najít jeho řešení. Černému zase neimponovala ostentativní technická čistota strukturalistických analýz a celou strukturalistickou snahu o exaktnost literární vědy pokládal za eskamotérství.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 5-6.

<sup>72</sup> Formou marginální poznámky lze ovšem v této souvislosti položit otázku, zda skutečně byly strukturální analýzy vždy tak bezchybně „čisté“ a zda se na pohled tak exaktní metodika Mukařovského občas také nespolehala na intuici. Miroslav Červenka například konstatoval při revizi Mukařovského novátorské studie o fonické linii v české poezii, že ne vždy jsou Mukařovského interpretace průkazné a často vycházejí z čistě



Na druhé straně však platí, že i odlišně založené badatelské úsilí, je-li vážné a korektní, se nakonec musí v jistých bodech setkat. Když Černý studoval pouť jistých forem a témat od okcitánských trobadorů k české milostné lyrice karlovské éry, popsal fakticky vývojovou dynamiku konkrétních struktur. Vykládal-li podle Lansonova receptu díla vrcholných zjevů kulturních dějin jako dialektiku dokonalého naplnění a zároveň porušení dobové normy, nacházel se s Mukařovským do značné míry na jedné lodi (srov. např. Mukařovského formulaci: „Otázku zevních vlivů lze tedy koneckonců pochopit jako antinomii mezi souvislou linií imanentního vývoje a řadou stále nových tvůrčích individuí, z nich každé svým nárazem prohýbá linii autonomního vývoje, aniž ji kdy dovede protrhnout“<sup>73</sup>). Naznačuje-li na druhé straně Mukařovský, že objektivní hodnota díla je vázána na jeho schopnost opakovaně ožívat ve vnímatelově intimní zkušenosti, přesouvá se právě na půdu diachronie a je náhle Černému blíže, než se může zdát.

Těmito několika glosami nechci přeinterpretovat ve smířlivém duchu to, co se samo prezentovalo ve velmi polemickém gardu. Kladu jen otázku, zda tu vyhocenost pozic nemá i historické důvody a zda tento způsob polemiky není obecněji spjat s fenomenologií 20. století. Postmoderní pluralismus nás tak ostrým konfrontacím odvykl. Tím však není řečeno, že otázky, jež ze střetu Mukařovský-Černý vyplynuly, nejsou nadále na stole.

---

osobního čtení. Viz Miroslav Červenka, „Mukařovského fonická linie a rozbor veršové intonace“, Česká literatura 39, 1991, s. 242-268.

<sup>73</sup> Jan Mukařovský, „Individuum v umění“ (1937), in: *Studie z estetiky*, cit. vyd., s. 223.