

TEORIE VYPRÁVĚNÍ V KONTEXTU PRAŽSKÉ ŠKOLY

Bohumil Fořt

OBSAH:

Úvod

I. Ruská formální škola a její přístup ke zkoumání narativu

Básnická funkce

Dílo a literatura

Terminologie

I. Lingvistické zdroje naratologie Pražské školy

Básnický jazyk a pražská estetika

Zkoumání promluv a promluvových typů

I. Estetické zdroje a metodologické souvislosti českého strukturalistického myšlení

Protostrukturalistická estetika

F. X. Šalda (prakticky) o narativu – apendix

Literatura a osobnost

Látka a forma: kompozice a styl

Naratologické kategorie

I. Koncept vyprávění a estetika Jana Mukařovského

Subjekty a objekty

Struktura vývoje a dílo

Celek a části

Význam a smysl

Struktura vývoje

Umístění struktury vývoje

Vymezení struktury vývoje

Estetická funkce, norma a hodnota

Apendix

Rozbory konkrétních literárních děl

Mezi naratologií a stylistikou

I. Vodičkovy zkoumání narativu

Vývoj literatury

Tematika literárního díla

Kontexty a lingvistika

Estetika a sémantika literárního díla

I. Vývojové a literárněhistorické bádání Pražské školy

Jan Mukařovský a projekt literární historie

Literatura a její historie

Literární vývoj a subjekt

Literární historie v příkladech

Jan Mukařovský mezi formalisty a Vodičkou (appendix)

Projekt Vodičkův

Pražská historie dnes

I. Současnost Pražské školy a teorie vyprávění

Květoslav Chvatík

Milan Jankovič

Zdeněk Kožmín

Oleg Sus

Miroslav Červenka

I. Fikční světy a Pražská škola

Motto: Rytíř v azbestovém brnění je, jak naznačuje adjektivum, patrně hasič; tomu nasvědčuje i zmínka o plamenech a dýmu; je však současně i kýmsi, kdo štípe dříví a hází je do otvoru studny-ohniště, tedy topičem. Hádanka je dvojsmyslná a její rozluštění zní buď „hasič“, buď „topič“; splynutí těchto dvou protikladných skutečností umožnila snad sekerka, kterou je hasič vyzbrojen. **Jan Mukařovský**

ÚVOD

Pražská škola bývá tradičně spojována s tím nejlepším, co se v českých zemích v oblasti literární vědy kdy urodilo. Díky snaze několika neúnavných popularizátorů a zastánců jejího odkazu se dá říci, že dnes se její dědictví dostalo do jisté, byť stále velice omezené míry, i do povědomí některých badatelů mimo hranice České republiky. V žádném případě nechci spekulovat o tom, zda toto dědictví čeká vůbec nějaká budoucnost, a ještě méně chci domýšlet, proč tomu tak je. Faktem je, že v domácím kontextu je toto dědictví explicitně i implicitně obsaženo v mnohém, co se v literárních zkoumáních děje – ve výzkumných ústavech, ale především na univerzitách. Stačí si jenom připomenout, kolik ze zvučných jmen, o nichž bude tento text pojednávat, se v minulosti účastnilo zásadních literárněhistorických a teoretických projektů, jejichž výstupy jsou dodnes platnými vědeckými kanonickými spisy a

studijními materiály. Navíc, a to je třeba bez jakékoli senzacechtivosti zdůraznit, dějiny Pražské školy jsou pevně svázány s dějinami samotného státu a národa – Pražská škola po více než osm desetiletí reagovala (a stále reaguje) na vnější vlivy, které se na utváření jejich tvarů bezesporu podílely a podílejí. Tyto tvary už byly zkoumány z mnoha úhlů pohledu a v nejrůznějších výsecích – ani tento text není výjimkou. Jeho ústředním tématem je vztah Pražské školy a teorie vyprávění, respektive různé aspekty tohoto vztahu: nejenom, že se snaží ukázat základní vývojové tendence v historickém běhu strukturalistické literární vědy či vztah pojetí jednotlivých teoretiků k teoretickému uchopení vyprávění, ale zároveň se snaží mít neustále na zřeteli základní diachronní i synchronní charakteristiky světové literární teorie, alespoň do té míry, do níž souvisejí s výsledky kontextu českého. Jinými slovy, s jistým vědomím kontextu obecné a současné naratologie se tento text soustřeďuje na ty koncepty v dějinách české literární vědy, o nichž si jeho autor myslí, že nějakým způsobem souvisejí s tímto kontextem; jak je z rozptylu osmi předkládaných kapitol zřejmé, autor si myslí, že s tímto kontextem souvisí leccos – proto tři exkursy do ruského formalismu, pražské lingvistiky a estetiky, které na první pohled souvisejí s teorií vyprávění jen okrajově; na straně druhé některé souvislosti mezi českým strukturalismem a světovou literární teorií jsou velmi dobře doložitelné, jak, doufejme, ukazuje kapitola poslední. Zbylé kapitoly jsou soustředěny především na jednotlivé ucelené systémy vysvětlující obecné aspekty a fungování literárních děl, které v sobě zahrnují nějaký naratologický rozměr, jakkoli široce je tento vztah chápán. Kniha není pokusem přinést novátorský či vyčerpávající přehled české strukturalistické naratologie, ale spíše představuje osm samostatných sond postavených na jednotlivých problémech či pojetích, jejichž sjednocujícím prvkem je teoretické zkoumání vyprávění v rámci české strukturalistické doktríny.

Text samotný je výstupem z grantového projektu „Přínos českého strukturalismu k teorii vyprávění“ podporovaného v letech 2004–2006 GAAV. Děkuji tedy GAAV za přidělenou podporu, která mi umožnila se na práci samu dostatečně soustředit. Děkuji i všem, kteří mne při práci na této knize, i jinak podporovali. Knihu chci připsat svému velkému vzoru, učiteli a příteli, Mirku Červenkovi, který už sice není mezi námi, ale jako by tu stále byl. Děkuji mu tím za to, co vše pro mne kdy velkoryse udělal.

I. RUSKÁ FORMÁLNÍ ŠKOLA A JEJÍ PŘÍSTUP KE ZKOUMÁNÍ NARATIVU

V případě ruské Formální školy lze jen stěží mluvit o jakémkoli jednotném či jednotčím přístupu k teoretickému průzkumu vyprávění. Nejdůležitější je v tomto smyslu fakt, že to, co

nazýváme Formální školou, je velmi různorodá skupina badatelů, jejichž sjednocujícím faktorem je v první řadě snaha po vytvoření určitého systému, kterým by bylo možné podchytit nejširší spektrum literárních jevů nově a jinak. Nově a jinak znamená negativní vymezení vůči tehdejšímu pojetí literárněvědného zkoumání, které bylo dle formalistů založeno na psychologizujících a filozofujících přístupech, a nedokázalo tak reflektovat a uchopit nové směry rodící se avantgardní literatury, především pak ty ovlivněné symbolismem a futurismem.

V případě ruského formalismu, stejně jako v případě jakéhokoli literárněvědného jevu, který proběhl před dostatečně dlouhou dobou na to, aby mohl být podroben historicko-kritickému zkoumání, je důležité vymezit jakési nosné badatelské jádro – to je nositelem zásadních idejí –, ale i jistou periferii, kam zpravidla umístíme badatele, kteří pro zvolený úhel pohledu zásadní nejsou, či pouhé názorové spiklence a sympatizanty. Smyslem této kapitoly není pokus o novou interpretaci jejich výsledků, která by zásadně ovlivnila ustavený pohled na bádání Formální školy – za první, obecných prací a systematických analýz této školy je k dispozici hned několik a v několika jazycích, za druhé, zkoumání narativu na obecné rovině je jen jednou z oblastí, kterým se formalističtí badatelé ve svém zkoumání věnují. Navíc se nezdá, že je možné vysledovat nějaký jednotící rys tohoto zkoumání, který by bylo možné považovat za kritérium obecnějších úvah, jež by tento nový pohled umožnilo. Zkoumání vyprávění však jednoznačně patří k dědictví ruské Formální školy, a proto je nutné pokusit se některé koncepty systemizovat a interpretovat v souvislosti s dnešním teoretickým uchopením narativu.

Mluvím-li o tom, že formalistické zkoumání vyprávění je pouze jedním z problémů, na který se formalisté soustřeďují (ať už jde o členy obou center, petrohradského i moskevského), je třeba říci, že naopak konkrétním literárním narativům a jejich analýzám je věnován mnohem větší prostor – to proto, že jedním z cílů formální metody bylo též kritické přehodnocení a nová interpretace zásadních děl ruské i světové literatury; tyto pokusy ovšem často přerůstají ve fundovaná zkoumání komparatistická. Zároveň je třeba zdůraznit vývojový rozměr formalistického zkoumání narativu – dalo by se říci, v souladu s třífázovým modelem periodizace formalistického zkoumání, že k obecnějším závěrům o vyprávění a jeho vymezení formalisté docházejí poté, kdy jsou relativně stabilizovány modely přístupů k literárním dílům a s nimi ruku v ruce se usazující terminologie. Formální metoda je prvotně ve svých vyjádřeních zaměřena na jednotlivé literární dílo, a to až do té míry, že se často uvádí, že

formalisté izolují literární díla od jakýchkoli vlivů a souvislostí. Ovšem další sledování vývoje formalistických přístupů zřetelně ukazuje, že od jednotlivých literárních děl se pozornost badatelů přesouvá k širším souvislostem spojeným se samotným „faktem“ literatury a jejím vývojem, které vedou až k obecným zkoumáním v oblasti literární sémantiky, žánrových typů a vývojových literárních struktur.

Pokusme se tedy zmapovat ty ideje, které představují nosné jádro formální metody, a ukázat buď přímo jejich souvislost s formalistickým průzkumem literárního narativu, či vysledovat, jak se v tomto zkoumání skrytě odrážejí. Formalisté považují literaturu za specifický objekt zkoumání a chtějí k němu přistupovat s pomocí metod a strategií, který si sám určuje – jak shrnuje Boris Ejchenbaum: „Principiální otázkou pre ‚formalistov‘ nie je otázka metód skúmania literatúry, lež otázka literatúry ako predmetu skúmania“ (EJCHENBAUM 1971 /1925/: 19). Tento předpoklad ovšem vyžaduje zásadní krok, kterým je pokus o vymezení *identity literatury* – literatura je dle formalistů specifickým fenoménem podléhajícím svým vlastním (imanentním) pravidlům, která nejsou odvoditelná z okolní mimoliterární skutečnosti a kauzálně nezávisí na mimoliterárních vlivech. Toto vymezení je nezbytné pro to, aby literatura mohla být „odříznuta“ od simplifikujících psychologických či sociologických interpretací. Ovšem v čem tkví ona literárnost literatury? V první fázi je odpověď jasná: Literatura používá vlastní jazyk, který je odlišný od jazyka každodenní skutečnosti a který zakládá její identitu – jazyk zaumny či básnický: „Podle formalistů je básnický jazyk vnímán na pozadí jazyka běžného“ (EHLICH 1969: 234). Počáteční formalistická snaha oddělit literární dílo od mimoliterárních souvislostí tak ústí ve snahu odpreparovat literaturu od každodenní komunikace, od sémantiky každodenní jazykové skutečnosti. Takovéto odtržení je však velmi diskutabilní – pokud nemluvíme přímo o jistých jazykových útvarech, které se objevují v básnictví a téměř nikdy v každodenním neliterárním užití, jazyk literatury se stoprocentně kryje s jazykem naší každodenní komunikace: „Ba i když zjistíme, které tvárné prostředky jsou typické pro básníky dané doby, neobjevíme demarkační čáru poezie. Stejných aliterací a ostatních eufonických prostředků užívá i soudobé řečnictví, nedosti na tom – užívá jich i každodenní hovorová řeč“ (JAKOBSON 1995 /1933–1934/: 24).

Raní formalisté, kteří ještě nepřemýšleli v pojmech literární a mimoliterární reference (respektive reference literárních děl, která mají potenciál vytvářet specifické entity a referovat k nim), pro radikální proměnu básnického jazyka, který je materiálem literárních děl, zavádějí

pojmem tvárného *postupu* (prijom): básnický jazyk je sice v jistém smyslu totožný s jazykem každodenní lidské komunikace, ale tím, že jako *materiál* při „vstupu“ do literárního díla podléhá specifickým *postupům* zpracování, se jeho sémantika v rámci literárního díla jako celku zcela mění. Tolik zdůrazňované autonomie literárního díla je tak dosaženo radikálním odtržením materiálu, který do něho vstupuje (přirozeného jazyka), od jeho vazeb, a to právě transformací tohoto praktického každodenního jazyka za pomoci svébytných postupů, které mu propůjčují kvality jazyka zaumného (či básnického). Tento předpoklad má pro dějiny literární vědy a teorie závažné důsledky.

Za prvé, snaha vytrhnout literární dílo z jakéhokoli spojení s realitou či souvislosti s jinými neliterárními diskursy vede k tomu, že objektem literárního zkoumání tak zůstává sama literatura se svou esenciální kvalitou literárnosti. To s sebou v prvním plánu sice přináší negativní vymezení objektu tohoto zkoumání vůči objektům zkoumání jiných, ovšem na druhé straně umožňuje analýzu vztahu literatury a mimoliterární skutečnosti na rovině významu – tím zakládá celou důležitou tradici průzkumu literární reference a sémantiky.

Za druhé, jestliže formalisté považují básnický jazyk za materiál, který díky tvárnému postupu prochází radikální proměnou, je nutné nalézt

A. nejenom termíny a strategie, kterými tyto specifické tvárné postupy mohou být popsány a vyděleny z postupů jiných – zásadní je pojem stylistické analýzy, který propojuje lingvistiku s pragmatikou: „Toto protipostavenie [materiál a postup] vyžaduje rozvinutie a prehĺbenie v súvislosti s teleologickým pojmom štýlu jako jednoty umeleckých postupov“ (ŽIRMUNSKIJ 1971 /1921/: 86),

B. ale i termíny a strategie, které mohou sloužit k popisu výsledků této metamorfózy – literárních děl samých (motiv, zápletka, syžet, fabule aj.); a to v souvislosti s různými vrstvami literárních děl, které s vývojem takového zkoumání vyvstávají.

Tyto skutečnosti mají pro literární vědu dalekosáhlé důsledky, které je možné zhruba shrnout do dvou širších oblastí. Oblast první souvisí primárně s nutností pojmenovat specifické postupy uplatněné při konstrukci literárního díla s ohledem na podobnosti útvarů básnického a nebásnického jazyka; jinými slovy, jedná se o analýzy atributů básnických a nebásnických promluv ústící v otázky spojené s funkcí těchto promluv – tím se literárněvědnému zkoumání otvírá oblast funkční a pragmatická (která je doménou bádání stylistických). Oblast druhá je pak založena na kombinaci výsledků analýz oblasti první s ideou imanentního literárního vývoje – je-li literatura odtržena od mimoliterární skutečnosti, není-li jí (zcela) determinována

a podléhá-li vlastním pravidlům, pak není ani vývoj literatury bezezbytku determinován vývojem mimoliterárním a má po řadě také svá vlastní pravidla. Tato oblast v konečném důsledku souvisí s otázkami obecného významu literatury, její funkce a hodnoty.

Zdůrazněme na počátku, že jakkoli silně bylo odtržení básnického jazyka od jazyka řečové reality v rámci formalistické doktríny vyhlášeno, jeho praktické naplnění nebylo zdaleka tak radikální jako toto jeho vyhlášení. Ovšem radikalita tohoto vyhlášení má ve svých důsledcích zásadní význam jak pro celý systém formalistického přístupu k literatuře, tak pro moderní systémy formalismem inspirované. Proto, když Michail Michailovič Bachtin říká, že: „Všech svých ‚objevů‘ dosahují tedy formalisté dosti zvláštním způsobem: tím, že slovu a ostatním složkám uměleckého díla odejmou různé podstatné momenty“ (BACHTIN 1980: 84), měl by stejným dechem dodat, že tato zvláštnost zakládá tradici, která ve svých reinkarnacích dodnes přináší zásadní důsledky pro chápání specifičnosti literatury. Formalisté akceptují (alespoň ve svých konkrétních rozborech) fakt, že umělecké dílo literární je založeno primárně na jazykovém materiálu podstupujícím zásadní proměnu zpracování konstruktivním postupem – proto nevydělují literární dílo a jeho zkoumání z oblasti jazykovědy a sémantiky a jejich výzkumných kategorií; toto sepětí poetiky a lingvistiky pak provází celé formalistické bádání o literatuře.

Básnická funkce

Pokusme se alespoň stručně nastínit, co vedlo rané formalisty k tak radikálnímu oddělení básnického a každodenního jazyka. Na příkladech, které máme k dispozici, vidíme, že svou roli sehrála nejenom snaha odříznout literární dílo od naivních psychologických či filozofických interpretací, a soustředit se tak především na jeho pravou, „literární“ podstatu, ale pro vyslovení konceptu básnického jazyka byl důležitý i samotný materiál, na němž se formalistické zkoumání odehrávalo. Formalisté si teoreticky všímají především žánrů, do nichž vstupuje každodenní řeč, která se pak podřizuje specifické (celkové) výstavbě díla (ta deformuje běžný jazyk a jeho struktury do struktur básnických), nebo přímo těch literárních směrů, které každodenní jazyk deformují a priori. S průzkumem jednotlivých struktur vyprávění zásadně souvisí zavedení pojmu *básnické (poetické) funkce jazyka* – tento pojem se právě ve spojení s formalistickým konceptem básnického jazyka dočkal detailního propracování (jak víme, dostalo se mu velké teoretické pozornosti v pojetí Pražské školy). Formalisté se v této oblasti nechali inspirovat především teoretickým návrhem G. Vinokura, který odlišil poetickou funkci jazyka od funkce komunikační – ten ovšem neztotožňuje

poetickou funkci s funkcí estetickou, jak je tomu v některých (pozdějších) systémech. Pojem básnické funkce, který vyrůstá ze srovnávací analýzy struktur básnického a nebásnického jazyka, má pro literární teorii zásadní důsledky: poetická funkce jazyka „odhaluje strukturu jazykových prostředků“ (HORÁLEK 1967: 103), a tím vnáší do studia jazykových promluv nový, teleologický rozměr ovlivňující zásadně zkoumání literárně ontologické. Vidíme, že formalisté, když mluví o básnickém jazyku v souvislostech s básnickou funkcí, spojují ho s pojmem sebecentralizace, a tím jej jednou provždy spojují s pragmatickou rovinou procesu literární komunikace – básnický jazyk tak soustřeďuje pozornost na sebe sama, a naopak odvrací pozornost od reality; dostáváme se tedy ke konceptu, který odpovídá pozdějšímu pražskému pojetí estetické funkce: „praktický účel ustupuje do úzadia a jazykové útvary sa stávají samoúčelnými“ (JAKUBINSKIJ 1971 /1916/: 193).

Jako zásadní se pro tento směr uvažování ukazuje spojení myšlenky básnického jazyka s klíčovým pojmem *ozvláštňení* (který ovšem souvisí s pojmy automatizace a inovace): „věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatismu vnímání, s tím, že cílem tvůrce při tom je její vidění a že věc je ‚uměle‘ vytvořena tak, aby se vnímání na ní zachycovalo a dosáhlo, pokud možno, největší intenzity a délky, při čemž věc není vnímána ve své prostorovosti, ale takříkajíc ve své ustavičnosti. Těmto podmínkám odpovídá i ‚básnický jazyk““ (ŠKLOVSKIJ 1948: 23). Myšlenka ozvláštňení ve spojení s pojmem básnického jazyka a konstruktivního postupu vede samozřejmě k tázání jak po tom, čím je tato schopnost díla produkovat specifické umělecké fenomény založena (otázky stylistické analýzy a estetické interpretace), tak po tom, jak se tyto postupy proměňují či vyvíjejí v konkrétních literárních směrech či žánrech (otázky vývojové a žánrové): „pojem *ozvláštňení* [...] umožňuje nové pojetí literární historie: nikoli z důvodu jakési hluboké kontinuity tradice charakteristické pro idealistickou historii, nýbrž proto, že můžeme historii nahlížet jako sérii náhlých diskontinuit, kde je každá nová literární skutečnost chápána jako rozchod s dominantními kánony předchozí generace“ (JAMESON 1972: 52).

Dílo a literatura

Ještě než přistoupíme k otázkám vývojovým, zastavme se u formalistického nahlížení vztahu literatury jako takové a konkrétních děl. Formalisté chápou literaturu jako celek i jednotlivé dílo především jako *svébytné systémy*: „je třeba přistoupit předem na to, že literární dílo je systém a že systémem je i sama literatura“ (TYŇANOV 1987 /1924/: 190). Takováto definice umožňuje nahlížet jak dílo, tak literaturu jako strukturované entity a pokusit se nalézt zásadní

paralely, které mezi těmito systémy mohou existovat. Protože se formalisté v prvním sledu soustředí výhradně na analýzu básnického jazyka a tvárných postupů, můžeme hovořit o snaze po vystavění svébytného výzkumného systému literární vědy a jeho pojmů a strategií zdola, na základě empiricky nahlížených specifík literárních děl: „Hovoríme a můžeme hovořit iba o niektorých teoretických princípoch, ktoré nevyplývajú z toho alebo iného hotového metodologického alebo estetického systému, lež zo skúmania konkrétneho materiálu v jeho špecifických zvláštnostiach“ (EJCHENBAUM 1971 /1925/: 19). (Na tomto mieste se setkáváme s dosti radikálním odmítnutím spekulativně, shora aplikovaných estetických a poetologických systémů, které jsou typické pro pozdější českou strukturalistickou doktrínu.) Ejchenbaum zároveň akcentuje empirické založení formalistické poetiky a důsledky, které tento přístup s sebou nese pro následná teoretická zkoumání: „Neručíme za svoje schémy, ak sa ich niekto pokúsi aplikovať na nám neznáme fakty – fakty si môžu vyžiadať zmeny, komplikácie, opravy. Práca na konkrétnom materiáli nás prinútila k tomu, že sme začali hovoriť o funkciách a tým sme skomplikovali pojem umeleckého postupu. Teória si sama vyžiadala východisko k histórii“ (46). Snaha přistupovat k literárním dílům jako ke specifickým systémům se tak ve svém důsledku odráží v nutnosti nahlížet literární vývoj jako dynamickou systémovou proměnu.

Trochu hyperbolicky můžeme říci, že formalisté od počátku svého bádání v oblasti literatury směřovali (byť možná zpočátku nikoli záměrně) k jednomu konkrétnímu cíli, a tím je uchopení literárního vývoje. Chci zdůraznit, že přechod od básnického jazyka ke tvárnému postupu je motivován epistemologickou nutností – chtějí-li formalisté analyzovat specifika jednotlivých literárních děl, která předtím odtrhli od předmětné skutečnosti, musí je porovnávat mezi sebou, a tím určovat funkce jednotlivých literárních jevů; od komparace jednotlivých děl vede už jenom malý krok k porovnávání celých jejich řad – pojem literárních (vývojových) řad má zásadní důsledky jak pro formální školu, tak především pro školu pražskou a od ní odvozenou literární historii a historiografii: „Historická studia se podle úhlu svého pohledu dělí přinejmenším na dva hlavní typy: na studium *geneze* literárních jevů a na studium *evoluce* literární řady, literární proměnlivosti“ (TYŇANOV 1987 /1927/: 190).

Tyňanov zakládá své úvahy na pojmu *literárního faktu*, který je podle jeho názoru jasně oddělitelný od faktu naší reality. Ve spojení se zmíněným předpokladem, že literární dílo je systémem, postupuje k tomu, že i jednotlivý literární žánr je taktéž systémem, a to systémem nikoli nehybným, ale systémem vyvíjejícím se: „V epoše svého rozpadu se žánr přemísťuje

z centra na periférii a na jeho místě v centru se z oblasti literárních drobnůstek, ze zastrčených koutů a spodních vrstev vynořuje nový jev“ (TYŇANOV 1987 /1924/: 128). Ovšem historické zkoumání ve formalistickém pojetí nezahrnuje pouze výzkum imanentně se vyvíjejících literárních jevů, ale vznáší též požadavek výzkumu interakce vývojové řady literární s řadami mimoliterárními, s řadami „životního bytí“ (TYŇANOV 1971 /1927/: 143–144), čímž je zřetelně překonáno radikální odtržení literatury od všech neliterárních skutečností a vlivů, a otevírá se tak cesta k modernímu literárněhistorickému bádání.

Dostáváme se tak ke svébytnému systému literární evoluce, který obsahuje dvojí motivaci: imanentistickou, ale i historickou (a recepční): „Když badatel uměle izoluje literární dílo, rozhodně je tím nevymaňuje z historických projekcí, pouze k němu přistupuje se špatným, nedokonalým historickým aparátem příslušníka jiné epochy“ (TYŇANOV 1987 /1924/: 129). Důsledky tohoto tvrzení se dají shrnout do jediného bodu: pro proces vědecké analýzy je literární dílo neoddelitelné od souvislostí se strukturami historickými – literatura souvisí se světem a vývoj literatury souvisí s vývojem mimoliterárních skutečností. Ovšem nezapomínejme na fakt literatury odtržené od předmětné každodenní reality – postup, který používá jazyk jako materiál, je zárukou literární identity, identity jejího imanentního vývoje: „Pri genetickom hľadisku neberie sa do úvahy práve umelecký postup, metóda jako svojrázne využitie materiálu, neberie sa do úvahy výber materiálu čerpaného zo životného bytia ani jeho transformovanie ani konštruktívna úloha, napokon neberie sa do úvahy to, že životné bytie vymizne, avšak zostane jeho literárna funkcia, nie ako prostý prežitok, ale ako literárny postup, ktorý zachováva svoj význam i mimo súvislosti so životným bytím [...] museli sme postaviť nové chápanie literárneho vývinu a samej literatúry – bez pojmov pokroku a pokojného nástupníctva, bez pojmov realizmu a romantizmu, bez materiálu, ktorý je vedľajší pre literatúru jako špecifický rad javov [...] museli sme poukázat' na konkrétne historické fakty, na plynulosť a premenlivosť formy, na nevyhnutnosť brať do úvahy konkrétne funkcie toho alebo iného umeleckého postupu – slovom: poukázat' na rozdiel medzi literárnym dielom ako istým historickým faktom a jeho voľným výkladom z hľadiska súčasných literárnych potrieb, vkusov a záujmov“ (EJCHENBAUM 1971 /1925/: 33–47). V rovině konkrétní aplikovatelnosti se s takovým přístupem setkáme u Šklovského v jeho empirickém zkoumání prózy: „Jako pravidlo obecné dodávám: umělecké dílo je chápáno na pozadí uměleckých děl jiných a cestou asociování s uměleckými díly jinými. Formu uměleckého díla určuje jeho poměr k jiným formám, které existovaly před ním. *Materiál uměleckého díla je nezbytně pedalisován, to je vydělen, ‚vypjat z reálné souvislosti‘ [...] Nová forma se neobjevuje proto,*

aby vyjádřila nový obsah, ale proto, aby změnila formu starou, která svou uměleckost už ztratila“ (ŠKLOVSKIJ 1948: 34).

Pokusil jsem se v hrubých rysech nastínit ty zásadní momenty formalistického přístupu, které se nějakým způsobem vztahují k naratologickému zkoumání Pražské školy, v němž pevně zakotvily mnohé pojmy a strategie odvozené z formalistické tradice – například pojmy fabule a syžetu, o nichž se ještě zmíníme. Připomeňme jen přímou souvislost mezi oddělením praktického a básnického jazyka a zkoumánými stylisticko-narativními, jak je předkládá Pražská škola – ostatně je to právě průzkum stylových charakteristik literárních děl, který se přímo odvíjí od pojmu (tvárného) postupu; tento postup, který způsobuje zásadní disrupci přirozeného jazyka, působí, skrze svou básnickou funkci, že je naše pozornost (čtenářská a potažmo teoretická) napřimována k materiálu jazykového díla, k jeho stylovým vlastnostem: „Túto jednotu postupov básnického diela označujeme termínom *štyl*. Při skúmaní štýlu umeleckého diela rozkladáme jeho živú, individuálnu jednotu na uzavretý systém básnických postupov [...] Z formálneho hľadiska ten istý postup neraz dostáva rozličný umelecký zmysel v závislosti od svojej funkcie, t. j. od jednoty celého umeleckého diela, od celkového usmernenia všetkých ostatných prvkov“ (ŽIRMUNSKIJ 1971 /1921/: 103–105). Odtud vede už jen malý krok k funkční stylistice Pražské školy.

Terminologie

Označení básnického jazyka za *materiál* s sebou přináší zásadní důsledky, a to především při průzkumu toho, *jak* je tento materiál vstupující do literárního díla pořádán a měněn příslušnými uměleckými postupy – tento přístup s sebou především přinesl původní rozdělení na *syžet* a *skaz*, jejichž zkoumání de facto stojí v základu pozdějšího studia narativních způsobů či modů. Studiu skazu i syžetu byl v ruské formální škole věnován dostatečně velký prostor, nicméně se zdá, že současná naratologie pojem skazu ke svému účelu buďto nepotřebuje vůbec, nebo jej nahradila pojmy jinými, spojenými s průzkumem narativních způsobů; naproti tomu pojem syžetu je dodnes jedním ze základních naratologických pilířů – oproti původním významům podstatně zúžen. Podle formalistů je zásadním rozdílem mezi skazem a syžetem fakt, že jako skazové jsou charakterizovány ty útvary praktického jazyka, které při své transformaci do jazyka básnického vykazují rysy osobního tónu autora (Ejchenbaum) či živého ústního vyprávění: „[Skaz] vznikol spočiatku ako jeden z aspektov rozprávača. Rozprávač musí podľa všetkého disponovať formami ústnej reči, a nie písanej, forma jeho odtlačku na jazykovej osnove diela je znamenie, ktoré nám dovoľuje vytušiť v nej

prvok živého, ústneho rozprávania“ (VINOGRADOV 1971 /1926/: 372). Ovšem právě z Vinogradovových úst slyšíme i striktní kritiku tohoto pojmového rozlišení: „Sám pojem ‚skaz‘ sa stal synonymom hlmistého pojmu ‚ústnej reči‘, stal sa pohodlnou nálepkou, oslobodzujúcou skúmateľa od ďalšieho bádania“ (372). Nicméně opět ze stejných úst se dočkáme i patrně nejpronikavější charakteristiky tohoto útvaru jakožto monologu narativního typu: „Skaz je osobitné literárnoumelecké zamierenie, orientácia na ústny monológ rozprávacieho typu, je umelecké napodobenie monologickej reči, ktorá, tlmočiac výpravnú fabulu, utvára sa jakoby jej bezprostredným hovorením“ (381). Skaz tedy můžeme charakterizovat jako průsečík subjektivizovaného narativního modu s určitým linearizovaným předkládáním fabule – jako takový by byl dnes chápán čistě jako narativní typ, zatímco pojem syžet chápeme jako pojem systémový, takže by se mohlo zdát, že formalisté, když tyto dva pojmy označovali za téměř antagonické, pohybovali se na dvou zcela odlišných a neslučitelných úrovních. Zkusme se však na celou věc podívat blíže a zjistit, jaký je vlastně význam slova syžet používaného ruskou formální školou v souvislosti s významem téhož pojmu pevně zakořeněného v současné naratologii.

Je-li syžet postaven do protikladu ke skazu, je zřejmé, že musí být výsledkem postupu dostatečně odlišitelného od postupu utvářejícího skaz, a to v rámci obecného postupu umělecké transformace praktického jazyka v jazyk básnický – oba jsou postupy, oba transformují praktický jazyk v jazyk básnický, a tím vytvářejí zcela originální (narativní) díla, tedy systémy. V čem se tedy tyto dva postupy natolik liší, že jsou formalisté přesvědčeni o teoretické nutnosti této distinkce? Explicitně se tento rozdíl pokouší pojmenovat Boris Ejchenbaum: „Celkom inou sa stáva kompozícia, ak sujet sám osebe, ako spletenie motívov pomocou ich motivácie, prestáva mať organizujúcu úlohu, t. j. ak rozprávač tak či inak dá sebe vystúpiť do popredia, jako by sujet používal iba pre spletenie jednotlivých štylistických postupov. Ťažisko sa prenáša zo sujetu na postupy skazu“ (EJCHENBAUM 1971a /1919/: 354). Jedná se především o hlavní organizační strategii celého díla: je-li jí více příběh sám se svou kauzalitou a logikou a svými motivy, zdá se, že Ejchenbaum mluví o syžetu; je-li však touto strategií cosi sepnuté subjektivizujícími postupy vypravěče vstupujícího do vyprávění, jde spíše o skaz. Na tomto rozlišení, které se z dnešního pohledu nezdá příliš nosné, je pozoruhodných několik momentů. Za prvé vidíme, že formalisté rozlišovali narativní postupy podle toho, jaká je v nich *role vypravěče*, a podle míry jejich *subjektivizace*. Za druhé je patrné, že zde zmiňovaná *kombinace motivů* souvisí s tím, co dnes chápeme v termínech jako *logika vyprávění* či *kauzalita narativu*. A konečně za třetí, pokud spojíme pojem *syžetu*

s pojmy *motiv* či *logiky vyprávění* (potažmo s pojmem *kauzality vyprávění*) a pokud aplikujeme toto spojení na analýzu konkrétních narativních děl, zakládá tato aplikace stěžejní koncept formalistické doktríny, koncept *funkce*, který se později stal základním stavebním kamenem narativních gramatik.

Viktor Šklovskij ve své *Teorii prózy* (1925), která položila mnohý základ našeho dnešního vidění literárního narativu, je „zodpovědný“ za naše současné chápání pojmu *syžetu* a *fabule*; ovšem neméně důležité je i místo, které určil pojmu *motiv*. Podívejme se, jak při budování svého systému postupuje – nejprve definuje právě *motiv*: „Motivem rozumím nejjednodušší výpravnou jednotku, která odpovídá obrazně na různé otázky, kladené primitivním rozumem nebo pozorováním života. Takové motivy při shodě nebo jednotě životních a psychologických podmínek v prvních stadiích lidského vývoje mohly vznikat samostatně a mít při tom přece rysy shodné“ (ŠKLOVSKIJ 1948: 28). Pomocí motivů pak definuje i syžet: „Sujetem nazývám thema, do něhož jsou vetkány různé situace – motivy“ (28). A ještě dále: „Uvedu srovnání. Děj literárního díla se odehrává na šachovém poli; šachovým figurám odpovídají typy – masky, emploi soudobého divadla. Sujety odpovídají gambitům, to je klasickým rozehrávkám této hry, jejichž různých variant hráči užívají. Úlohy a peripetie odpovídají roli tahů protivníkových“ (62). Naším úkolem není zkoumat psychologické (a nesémantické) založení Šklovského motivů či vágní a nedefinovaný pojem tématu, důležité je přirovnání syžetů k šachovým gambitům čili k nějakým ustáleným strategiím majícím daná pravidla odvislá od konkrétního stavu celého systému – šachovnice. Z posledního uvedeného citátu by se dalo usuzovat, že Šklovskij v podstatě již mluví o pozdějších Proppovských funkcích a rolích v ruské zázračné pohádce. Takové vidění by podporovala i další definice, v níž Šklovskij popisuje rozdíl mezi syžetem a fabulí: „Pojem *sujetu* bývá velmi často směřován s popisem událostí – s tím, proč navrhuji konvenční název *fabule*. Fabule je ve skutečnosti jen materiál pro sujetové zformování“ (199).

Ovšem ve stejném roce, v jakém vydává Šklovskij svou *Teorii prózy*, vydává svou knihu i jiný teoretik ruské formální školy, Boris Tomaševskij. Když ve své *Teorii literatury* mluví o fabulí, říká: „Fabule potřebuje nejen příznak času, ale i příznak příčiny [...] Souhrn událostí a jejich vzájemných vnitřních souvislostí tedy nazveme fabule“ (TOMAŠEVSKIJ 1970 /1925/: 124–125); vidíme, že obohacením pojmu fabule o příčinný rozměr se Tomaševskij de facto blíží moderním úvahám o tzv. minimálním narativu. A Tomaševskij pokračuje dále, stejně jako Šklovskij, směrem k syžetu, ovšem tentokrát v jisté paralele k zavedení pojmu fabule:

„Z tohoto hlediska je fabule souhrnem motivů v jejich logických, příčinných a časových souvislostech, syžetem je souhrn těchže motivů v té následnosti a těch souvislostech, v jakých jsou předvedeny v díle“ (128). To, co je důležité a co spojuje Šklovského a Tomaševského přístupy, je skutečnost, že syžet jakožto tvárný postup souvisí v jejich pojetí s pojmem *motivů* jakožto základní jednotky vyprávění, takže je primárně součástí tematické výstavby díla: tím je syžet – tvárný postup provždy oddělen od (básnického) jazyka.

Ovšem pojmy syžetu, fabule a motivů nejsou jediným, byť důležitým, příspěvkem Viktora Šklovského a jeho souputníků k moderní teorii vyprávění. Šklovskij sám se teoreticky soustřeďuje hned na několik vrstev a částí literárního díla. Cenná jsou například pozorování týkající se děje a času vyprávění, v nichž si všímá plynutí děje vyprávění – mluví tak o technikách *zpomalování* či *brždění* děje (ŠKLOVSKIJ 1948: 44, 55) či o funkci časových digresí: a) uvést do románu nový materiál, b) zdržení děje, jeho brždění, c) vytváření kontrastů (226–227). Druhou oblastí vyprávění, které se Šklovskij detailněji věnuje, je *kompozice* – asi nejdůležitější je jeho typologie možných kompozičních schémat vyprávění. Kompozice syžetu pak podle Šklovského může být založena na *stupňování*, *prstencovitém rozvíjení*, *navlékání*, *paralelismu* či *rámcování*.

Zastavme se však u toho, jaké atributy Šklovskij přiřazuje pojmu syžetu a jak syžet souvisí s významovými a referenčními charakteristikami literárního díla. Dalo by se říci, že ve smyslu formalistické dichotomie materiál versus postup Šklovskij chápe právě postup neboli syžet jako základní kompoziční a významotvornou složku vyprávění. Jazyk, materiál vyprávění, Šklovského zajímá pouze jako materiál uchopený již nějakým tvůrčím postupem: „Tak přicházíme k definici poesie jako řeči *bržděné*, *křivé*. Poetická řeč je *řeč-stavba*. Próza je pak řeč obyčejná: ekonomická, lehká, pravidelná (dea prosae – bohyně pravidelných, snadných porodů, ‚přímé‘ polohy dítěte)“ (ŠKLOVSKIJ 1948 /1925/: 25). Tento tvůrčí postup, forma, zakládá identitu literárního díla: „Pohádka, novela, román jsou kombinace motivů; píseň je kombinace motivů stylistických; proto sujet a sujetovost je právě takovou formou jako rým. Při rozboru uměleckého díla z hlediska jeho sujetovosti není třeba pojmu ‚obsah‘. Formu je tu třeba chápat jako stavební zákon předmětu“ (63). Tato identita literárního vyprávění je založena na jeho odtržení od reálného světa – operací selekce a kompozice: „*Sujet je paklíč, ne klíč*. Sujetová schemata odpovídají životnímu materiálu, který formují, jen velmi přibližně. Sujet kazí materiál už tím, že jej vybírá [...] Sujet hraje úlohu deformační jak faktem výběru, tak faktem zformování“ (243–245).

Šklovskij ve své *Teorii prózy*, která podstatně ovlivnila moderní literární teorii (přestože se v ní ne vždy setkáváme se systémově formulovanými návrhy), v podstatě definuje mnohé z termínů a strategií moderního literárněteoretického bádání. To se týká i uvažování, které bychom velmi velkoryse mohli nahlížet jako počátek narativně gramatických úvah, souvisejících s pojmem funkce či role ve vyprávění: „Jak jsem už řekl, řešení úkolů zabírá druhdy pohádku celou. Můžeme rozeznávat, ne podle povah, ale jako metody technické – dva typy řešení: řešení na základě uhodnutí a řešení na základě použití nějakého čarodějného nebo nečarodějného pomocného předmětu“ (50) – ovšem hlavním inspirátorem narativních gramatiků je Vladimir Propp.

Vladimir Jakovlevič Propp sice nepatřil ke členům ani petrohradského ani moskevského formalistického centra, je ale považován za důležitého člena-sympatizanta ruské formální školy – minimálně kvůli svému vlivu: de facto stojí v základu všech narativně gramatických systémů a ovlivnil učence jako A. J. Greimas, T. Todorov či C. Brémond. Dodejme jen, že Proppův systém též podstatně souvisí s funkčním viděním vyprávění, které je tak příznačné pro Pražskou školu.

Propp v *Morfologii pohádky* (1928) při zkoumání ruských zázračných pohádek akcentuje funkční aspekt jednajících postav. Tím nabízí dostatečně abstraktní systém, na jehož základě lze nahlédnout jak obecná narativní schémata, tak vrstvu konkrétních naplnění těchto schémat: „V uvedených případech jsou veličiny stálé a proměnlivé. Mění se pojmenování (a s nimi i atributy) jednajících osob, nemění se jejich činnosti neboli *funkce*. Z toho vyplývá, že pohádka často připisuje stejné činnosti různým postavám. To nám umožňuje zkoumat pohádku *podle funkcí jednajících osob*“ (PROPP 1999: 26). Přičemž „*Pod pojmem funkce rozumíme akci jednající osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje*. Tato pozorování můžeme stručně formulovat takto:

1. *Stálými, stabilními prvky pohádek jsou funkce jednajících osob, nezávisle na tom, kdo a jak je plní. Tyto funkce tvoří základní součásti pohádky.*
2. *Počet funkcí, které jsou kouzelné pohádce vlastní, je omezený.*
3. *Posloupnost funkcí je vždy totožná.*
4. *Všechny kouzelné pohádky co do své stavby náležejí k jednomu typu“ (27–29).*

Propp zakládá svou typologii zázračných pohádek a typologii jednotlivých jednajících postav

na analýze tematické vrstvy těchto narativů, přičemž tato analýza stojí na „srovnání pohádek podle syžetů“ (PROPP 1999: 26). Samozřejmě postupuje směrem od množiny zázračných pohádek abstrakcí až k tomu, že definuje prakticky žánr ruské zázračné pohádky na základě sedmi základních rolí (dárce, škůdce, pomocník, hledaná osoba, odesílatel, hrdina, nepravý hrdina) a jejich kombinací. Jednotlivé postavy jsou do těchto sedmi kategorií rozčleněny na základě společných okruhů jednání typických pro postavy pohádkové: „můžeme ukázat, že četné funkce se logicky sjednocují do jistých okruhů. Tyto okruhy ve svém celku odpovídají vykonavatelům“ (70).

Je pochopitelné, že sedm základních rolí nevyčerpává popis všech možných variant fungování postav v pohádkách. Propp tak rozvádí jedenatřicet funkcí následujících po výchozí situaci – sedm základních rolí pak vzniká abstrakcí z množiny narativních funkcí. Role jsou tedy metajazykové entity náležející rovině obecně narativní, přičemž Propp si uvědomuje rozdíl mezi abstraktními rolemi a způsobem jejich ztělesnění: „Při dalším zkoumání zjišťujeme, že pohádkové postavy, ať jsou jakkoli rozmanité, často *dělají* jedno a totéž. Způsob realizace funkcí se může měnit: představuje variabilní veličinu“ (PROPP 1999 /1928/: 27). Toto synkretizující hledisko najdeme prakticky ve všech následných narativních gramatikách po Proppovi.

Na závěr úvah o Proppově návrhu se chci zastavit u jedné skutečnosti, která je sice v celku jeho díla marginální, ale přesto zakládá dlouhou tradici a do jisté míry koresponduje s některými návrhy formální školy – je jí spojitost funkcí ve vyprávění s jazykovými kategoriemi. Propp, byť se o jeho pojetí často uvažuje jako o předstrukturalistickém systému spojujícím narativní a jazykové kategorie, neodvozuje narativně gramatické kategorie od kategorií syntaktických, jak je tomu například v pojetí Greimasově, ale přesto se o strukturaci jazyka ve spojitosti se svým pojmem funkce zmiňuje: „Veškerý obsah pohádky může být vyložen v krátkých větách, např.: rodiče odjíždějí do lesa, zakážou dětem vycházet ven, drak unese dívku atd. Všechny *přísudky* pak vymezují kompozici pohádky, všechny *podměty*, *předměty* a jiné větné členy určují syžet. Jinými slovy: táž kompozice může být základem různých syžetů. Unese-li drak carovu dceru, nebo čert rolníkovu dceru nebo popovu, je z hlediska kompozice lhostejné“ (PROPP 1999 /1928/: 99). Pro Proppa se zdají jisté lingvistické kategorie přínosné pro výzkum struktur vyprávěcích – tento předpoklad ovšem stojí v podloží všech narativně gramatických koncepcí. Vezmeme-li však v úvahu širší požadavek Žirmunského týkající se žádoucí paralely mezi lingvistikou a poetikou: „Když

materiálom poézie je slovo, základ systematického budovania poetiky má tvoriť klasifikácia jazykových faktov, ktorú nam dáva lingvistika. Každý z týchto faktov, podriadený umeleckej úlohe, stáva sa tým básnickým postupom. Takým spôsobom každej kapitole jazykovedy musí zodpovedať osobitná kapitola teoretickej poetiky“ (ŽIRMUNSKIJ 1971 /1921/: 96), vidíme, že obecná inspirace lingvistikou a jejími kategoriemi tvoří důležitou součást tradice, která začala v Rusku a pokračovala v Praze. Pravděpodobně nejzásadnějším a zároveň nejexplicitnějším vyhlášením (nutného) vztahu lingvistiky a poetiky na formalistické půdě ovšem najdeme v článku Jurije Tyňanova a Romana Jakobsona „Problémy zkoumání literatury a jazyka“ (1927) – zde je vznesen a akcentován především požadavek synchronně diachronního zkoumání jazyka: „Ostrý protiklad mezi synchronním (statickým) a diachronním průřezem bylo ještě donedávna jak pro lingvistiku, tak pro dějiny literatury plodnou pracovní hypotézou, neboť prokázal systémový charakter jazyka (resp. literatury) v každém jednotlivém okamžiku jejich života. V současné době nás důsledky synchronické koncepce nutí přezkoumat i principy diachronie. Pojem mechanického aglomerátu jevů, nahrazený pojmem systému, struktury v oblasti synchronního zkoumání, byl podroben obdobné proměně i v oblasti zkoumání diachronního. Dějiny systému jsou zase systém. Čistě synchronní přístup se nyní jeví jako iluze: každý synchronní systém má svou minulost a budoucnost jako strukturní elementy systému samého. (A. archaismus jako stylový fakt; jazykové a literární pozadí, vnímané jako přežívající se, staromódní styl; B. novátorské tendence v jazyce i literatuře, přijímané jako inovace systému). Protiklad synchronie a diachronie byl protikladem pojmu systému a pojmu vývoje; principiálně tedy přestává být podstatný, jakmile přijmeme předpoklad, že každý systém je nezbytně dán jako vývoj a na druhé straně vývoj má nezbytně systémový charakter“ (TYŇANOV a JAKOBSON 1995 /1927/: 111).

Pokusíme-li se na závěr shrnout největší přínos ruské Formální školy pro výzkum literárního narativu (a tedy i vliv, který mělo toto zkoumání na Pražskou školu), musíme především vyzdvihnout fakt, že tato škola systematicky formulovala otázku po identitě literatury; tato skutečnost se stala startovacím bodem moderní naratologie. Navíc Formální škola tím, že se při řešení identity literatury soustřeďuje především na básnický jazyk, navždy už spojuje vědu o literatuře s lingvistikou a sémantikou, což je velice důležité pro rozvoj pražského literárněvědného strukturalismu. Společně se zkoumáním literárnosti a básnického jazyka formulují formalisté jakési proto-okruhy, které se staly základem jednotlivých odvětví a úrovní literárněteoretického výzkumu – s tím souvisí i pojmové a systémové uchopení

literatury v termínech (jedná se především o motiv, syžet, fabule, aktualizace, automatizace) a strategiích (zkoumání narativních promluv a jejich typů, otázky literární teleologie), které ovlivnily Pražskou školu a které používá česká teorie ve svých výzkumech dodnes.

II. LINGVISTICKÉ ZDROJE NARATOLOGIE PRAŽSKÉ ŠKOLY

Mluvíme-li o Pražské škole v souvislosti s teorií vyprávění, nemůžeme opomenout klíčovou konstitutivní složku strukturalistické doktríny, kterou je lingvistika obecně a stylistika a lingvistická sémantika konkrétně. Mnozí badatelé jasně ukázali souvislosti mezi lingvistikou a poetologií Pražské školy, takže v této kapitole se chci soustředit především na ty lingvistické návrhy, které vzešly z plodného podhoubí Pražského lingvistického kroužku a které se v konečném důsledku podílely či podílejí na specificky českém příspěvku narativní teorii. Josef Vachek ve svém *Lingvistickém slovníku Pražské školy* (francouzsky 1960; česky 2005) říká, že „Pražský směr jazykozpytný má dva názvy, které jsou oba stejně důležité a oba zdůrazňují to nové, co Pražská škola přináší. Je to především *strukturálnost*: to znamená, Pražané vnášejí do jazykové problematiky problematiku útvaru, problematiku, jak je jazyk utvářen, jak jeho části spolu souvisí. Za druhé však, a na to se nesmí zapomínat, pražská lingvistika je *funkční* – kde ovšem slovo funkce znamená úkol, a nikoli závislost: to znamená, pražská lingvistika studuje problém semiologický“ (VACHEK 2005: 62). Dostává se nám precizní vyjádření podstaty pražské lingvistiky, ovšem pro úplnost je nutné soustředit se na několik dílčích okruhů, které jsou pro náš účel klíčové. Jedním ze zásadních vyhlášení, které přímo stojí u vzniku PLKu, je explicitně formulovaná nutnost zkoumat jazykové struktury nejenom synchronně, ale i diachronně: „Strukturalismus, nechce-li se dopouštět známé metodické chyby *metabasis eis allogenos*, musí rozbírat strukturálně i jazykovou historii: jazyková fakta nesmějí při diachronickém zkoumání měnit svůj profil“ (TRNKA 1972 /1943/: 62) – pražští lingvisté se tak negativně vydělují především vůči teoretickým návrhům de Saussurovým, který ve svém kanonickém díle *Cours de linguistique générale* (1916) historické zkoumání jazykových jevů poněkud ignoruje, a zároveň tak ve svém postoji navazují na tradici tzv. německých mladogramatiků (či mladogramatické školy): „Charakteristickým rysem učenců přináležejícím do tohoto prvního proudu bylo jejich úsilí proniknout tak daleko, jak jen je to možné, zpět do prehistorie jazyka a rekonstruovat zvuky a slovní formy nedochovaných, prehistorických stádií jazyka tím, že porovnávali nejstarší dochované jazykové dokumenty, které se vyvinuly z nedochovaného proto-jazyka“ (VACHEK 2005: 15). Naproti tomu synchronní součást bádání Pražské lingvistické školy je, podobně jako velká část evropské lingvistiky vůbec, ovlivněna strategiemi a terminologií

lingvistiky humboldtovské a jejími pokračovateli. Zdůraznění diachronního přístupu se zásadním způsobem odráží v postojích a přístupech literárněvědných strukturalistů, a to na dvou základních rovinách: projevuje se jak v jejich soustředění na vývojové otázky literatury, ovšem sekundárně pak i v jejich soustředění na problémy historie literatury.

Druhým stimulem pražských lingvistů, který se promítl do konečného tvaru českého literárněvědného strukturalismu, je *zkoumání teleologie jazyka a promluvy* – to ústí do jednoho z nejdůležitějších „vynálezů“ pražské lingvistiky, tedy do *teorie funkčních stylů*. Ve zkoumání literárněvědném se pak tyto výsledky projevují v analýzách kreační a recepční stránky literární komunikace, tedy ve výzkumech stylistických a pragmatických aspektů literárních děl. Z právě uvedeného vyplývají dva důležité přesahy: za prvé, s teorií funkčních stylů tak na jedné straně souvisí otázky spojené s básnickým jazykem (a jeho aspekty), jakožto stěžejního rysu identity literatury a literárnosti, či problematika automatizace a aktualizace – ta stojí v základu specifické estetiky a systému básnické sémantiky Pražské školy; za druhé, od studia funkčních stylů je odvozena analýza spektra promluv a promluvových typů, která, moderním žargonem řečeno, ústí v průzkum narativních modů či situací – ty jsou nedílnou součástí moderních naratologických zkoumání.

Básnický jazyk a pražská estetika

Pražská (lingvistická) teleologie je založena na funkčním pojetí jazyka a promluvy: „mluvčí při své mluvné činnosti sleduje různé cíle/funkce a přiměřeně těmto cílům volí i jazykové prostředky, volí přiměřený *funkční jazyk*“ (STARÝ 1995: 36). O tom, jak pražská lingvistika přispěla vývoji zkoumání funkčních stylů, existuje rozsáhlá literatura a naším cílem není opakovat vyčtené; ovšem chci se pokusit popsat způsoby, kterými se teorie funkčních stylů odráží ve strukturách literárněvědných. Fakt, že promluva je cílený komunikát směřující od vysílače k příjemci a že má vždy nějaký účel, se projevuje především v pojetí literárního díla jakožto specifického estetického komunikátu – bez tohoto mezikroku bychom nikdy nepochopili dostatečně celý koncept estetické funkce a jejího specifického zaměření a fungování. Princip estetické funkce zdůrazňuje důležitost *ne toho, co se říká, nýbrž jak se to říká* – v moderní sémantice bychom použili termínů *extense* a *intense*, intuitivně (byť příliš zjednodušeně a nepříliš přesně) bychom pak mohli mluvit o obsahu a formě. Princip funkčních stylů se do literárněvědného bádání promítá na dvou rovinách – a) vede ke konceptu básnického jazyka jakožto specifického jazyka literární komunikace, b) umožňuje sledovat stylová rozrůznění v rámci literárních děl a interpretovat jejich fungování v rámci

významové výstavby těchto děl.

Jazyk je v pojetí Pražské školy svébytnou strukturou, která je primárně znakové podstaty – z toho plynou jeho zásadní vlastnosti, projevující se jak v jeho strukturaci, tak ve vztahu k označovanému. Tato specifika se pak samozřejmě odrážejí v pražském pojetí *básnického jazyka*: „Je třeba se vyvarovati opakované chyby vzájemného ztotožňování básnického a sdělovacího jazyka“ – takto explicitně je vysloven požadavek pražských lingvistů v jednom z kanonických dokumentů PLKu, v „Tezích předložených prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929“. O něco dále se dozvídáme, že „specifickou vlastností umělecké řeči je zdůraznění momentu zápasu a přeformování“ (MATHESIUS 1970 /1929/: 47), ovšem zároveň: „Ba i když zjistíme, které tvárné prostředky jsou typické pro básníky dané doby, neobjevíme demarkační čáru poezie. Stejných aliterací a ostatních eufonických prostředků užívá i soudobé řečnictví, nedosti na tom – užívá jich i každodenní hovorová řeč“ (JAKOBSON 1995 /1933–1934/: 24). Víme, že pojem básnického jazyka jakožto definujícího principu literárnosti předchází zkoumání Pražské školy, a to především u ruských formalistů, ovšem pražský strukturalismus díky analýze stylových aspektů obohacuje tento pojem o vztah celku a jeho částí. Zatímco formalisté tvrdí, že v básnickém díle je jazyk vytržen ze svých konvenčních významových souvislostí, čeští strukturalisté se snaží ukázat, v čem tkví jinakost literárních děl používajících stejný jazyk jako naše každodenní komunikace v souvislostech s významem celků a jejich částí: „Základním rysem jazyka uměleckého jest jeho sugestivnost [...] Hlavním prostředkem této sugestivnosti je estetická působivost. Jazyk uměleckému spisovateli není pouhým nástrojem interpretace myšlenek, skladištěm vyjadřovacích prostředků. Forma se stává umělci nedílnou součástí obsahu, obsah oddělen od formy ztrácí to, co je na něm uměleckého, totiž svou sugestivnost. Týž obsah, je-li vyjádřen jinou formou, mění se v nové umělecké dílo, odlišné od díla původního, nebo vůbec přestává být dílem uměleckým. Ale stejným právem musíme říci, že v uměleckém díle nelze ani formu oddělit od obsahu, neboť pak se ztrácí konkrétní důvod jejího použití. Tím však ještě nechceme tvrdit, že by se nemohla oddělit myšlenka nebo některý obrat z celku díla. Ale tím okamžikem se stávají celkem o sobě a mohou nabýti působivosti značně odlišné od té působivosti, kterou mají v celém díle“ (BEČKA 1948: 22–23). Zvláštní, posunutá sémantika každodenního jazyka je tak produktem celku díla – celek je tím elementem, který zakládá v konečném důsledku sémantiku svých částí. Tento mereologický model, příznačný pro celou funkční lingvistiku Pražské školy, se projevuje především v díle Jana Mukařovského.

Mluvíme-li zde o jazyku, který Pražská škola nahlíží jako specifickou znakovou strukturu, je třeba zdůraznit, že jedním z jeho explicitně vyhlášených vlastností je jeho arbitrárnost vzhledem k realitě: „Jinými slovy, podle pojetí Pražské školy jazyk není uzavřeným celkem, hermeticky odděleným od mimojazykové skutečnosti, ale de facto je jeho hlavní funkcí reagovat na tuto realitu a referovat k ní. Bylo by dobré připomenout, že to byla Mathesiova koncepce jazyka, která zakládá funkční přístup: Mathesius tím, že zdůrazňuje, že virtuální identita faktů může být vyjádřena všemi jazyky světa, a tím, že směřuje analytickou pozornost k rozmanitosti způsobů, kterými je k těmto faktům odkazováno v různých jazycích, velmi příhodně zdůraznil to, co se stalo specifickou diferencí koncepce Pražské školy“ (VACHEK 2005: 7). Vzpomeňme v této souvislosti, že Jakobson explicitně formuluje specifičnost básnického jazyka jakožto jedinečného znaku, když spojuje básnický jazyk s poetickou funkcí na jedné straně, na straně druhé poukazuje na jeho vztah ke skutečnosti – oba tyto impulsy se zúročily ve strukturalistické literární vědě: „Každý slovní projev v jistém smyslu stylizuje a přetváří událost, kterou líčí [...] Už jsem se zmínil, že labilní a časově podmíněný je obsah pojmu *poesie*, ale poetická funkce, básnickost je, jak zdůraznili ‚formalisté‘, prvkem sui generis, prvkem, který nelze mechanicky redukovat na prvky jiné [...] Ale v čem se projevuje básnickost? – V tom, že slovo je pociťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (JAKOBSON: 1995 /1933–1934/: 28–31).

Dosud jsme mluvili o básnickém jazyku a o analýze promluv v souvislosti s funkční stylistikou. Pro další literárněvědná zkoumání v rámci pražské strukturalistické doktríny jsou v souvislosti s básnickým jazykem důležité otázky spojené s *automatizací* a *aktualizací* užitých jazykových prostředků. Tento koncept souvisí s některými návrhy ruské Formální školy předloženými v rámci zkoumání básnického jazyka a je zásadní pro úvahy spojené s estetickou či poetickou funkcí a samotným fungováním literárních děl v procesu estetické komunikace. Bohuslav Havránek ve stati „Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura“ se přímo vyděluje oproti starším pojetím a explicitně stanovuje nutnost zkoumat automatizaci a aktualizaci jako jazykové jevy užitě autorem a vnímané čtenářem (HAVRÁNEK 1932: 53). V tomto bodě můžeme jasně spatřovat počátek pozdějších (strukturalistických) zkoumání pragmatické stránky literárně komunikačního procesu a vůbec estetiky Pražské školy, stejně jako zkoumání vývojových aspektů literatury, které jsou právě bytostně spjaté s pojmy

aktualizace a automatizace básnického jazyka. Aktualizace a automatizace jsou vlastní jazyku jako útvaru obecně, ovšem v případě estetické komunikace aktualizace estetické výpovědi podléhá specifickým podmínkám. Mluvíme-li o aktualizaci a automatizaci jako o pojmech provázejících komunikační a dynamické aspekty jazyka, je třeba zdůraznit, že tyto pojmy, opět pro svůj funkčně teleologický základ, těsně souvisí s konceptem *dominanty* jakožto principu zjevujícího se na nejrůznějších úrovních jazykové komunikace a principu obzvláště důležitého pro komunikaci estetickou: „Dominantu můžeme definovat jako směrodatnou složku uměleckého díla, která ovládá, určuje a transformuje ostatní složky. Právě dominanta zajišťuje jednotu a soudržnost struktury“ (JAKOBSON 1995 /1935/: 37).

S pojmy *dominanty* a *automatizace* a *aktualizace* bytostně souvisí zkoumání literárního vývoje, ovšem tyto pojmy se zásadním způsobem podílejí i na výsledném tvaru pražské strukturalistické estetiky – nejedná se jenom o to, že paralelně k dominantě literárního díla je uvažována estetická funkce, která je dominantní funkcí estetických uměleckých textů a ovlivňuje strukturu celého díla (podle Jana Mukařovského ovšem není „žádnou reálnou vlastností předmětu“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 85), nýbrž je dílu přisuzována vnímajícím subjektem), ale jde především o skutečnost, že pojmy *dominanty*, *aktualizace* a *automatizace* de facto podmiňují působení estetické funkce. Podmínkou k tomu, aby vnímající subjekt mohl zaujmout k artefaktu estetický postoj, jsou takové kvality artefaktu, které vnímateli umožní napřímit jeho pozornost k dílu jakožto složitě strukturovanému znaku s dominující estetickou funkcí. A jsou to právě entity jako *dominanta*, *automatizace* a *aktualizace*, které konvenčně s (možným) estetickým působením díla esenciálně souvisejí.

Zkoumání promluv a promluvových typů

Analýza básnického jazyka je v Pražské škole spjata s analýzou stylovou – ta nejenom přihlíží k významu částí v rámci celku, ale zároveň zakládá průzkum funkcí a validity jednotlivých druhů promluv uvnitř celku literárního díla. Analýza promluvových struktur stojící v podloží českých stylistických koncepcí padesátých a šedesátých let dvacátého století, které jsou zásadními příspěvky k analýze narativních situací či modů, se váže už k úsilí první generace pražských strukturalistů. Tato část pražského bádání je spojena s klíčovým pojmem *funkce*: tento pojem referuje k sémanticko-teleologickému (a pragmatickému) pojetí jazyka a jazykové komunikace – kromě Bohuslava Havránka či Viléma Mathesia, Romana Jakobsona a Karla Bühlera, jejichž přínos k analýze funkčních stylů je dobře znám a popsán, zdůrazněme i jméno J. V. Bečky, jehož návrhy mohou mít svou důležitost pro další výzkumy. J. V. Bečka

zakládá svou typologii objektivních a subjektivních stylů na vztahu mluvčího k vnímání:
„Mluvíme-li o subjektivitě a objektivitě slohu ve stylistice, máme na mysli, zda je autor v přímém vztahu ke vnímání či nikoli [...] Pro ráz slohu je velice důležité, zda autor chce a může v projevu odhalit své nitro či zda postaví svou osobu mimo zpracovanou látku, zda autor zaměří projev na určitého vnímatele (třeba jen imaginárního, k němuž se přímo obrací, či zda zaměří svůj projev na nekonečno a vnímatele postaví mimo látku“ (BEČKA 1948: 368). Dá se říci, že se setkáváme s návrhem, který anticipuje celou jednu část naratologických zkoumání soustředěných na problematiku toho, *Kdo ke komu mluví?*; tyto a podobné úvahy pak ústí v průzkum narativních modů.

Obecně se dá říci, že analýza promluv a promluvových typů je leitmotivem bádání Pražské školy od jejích počátků. Již jsme naznačili počátky této tradice, ovšem svého zúročení se tyto analýzy až po druhé světové válce. Poválečná stylistika je mj. úzce spjata se jménem Lubomíra Doležela, který rozvíjí východiska pražské lingvistiky předválečné; jako výsledek pak předkládá specifický systém stylistické analýzy a typologie promluv, který zásadním způsobem ovlivnil nejenom světovou diskusi o tzv. narativních způsobech spojovanou s problematikou vyprávěče, fokalizace a fikčního statusu, ale jeho systém de facto leží v samotné podstatě sémantiky fikčních světů, již je Doležel spoluzakladatelem.

Ve své první knize *O stylu moderní české prózy* (1960) Doležel představuje stylisticko-sémantické nástroje, které používá k interpretaci některých narativních aspektů konkrétních děl české literatury. Když popisuje promluvové typy a jejich funkce v rámci konkrétních děl, definuje tyto promluvové typy na základě analýzy konkrétních narativních promluv, přičemž sleduje, zda a jak tyto jednotlivé promluvy vykazují či nevykazují jisté stylové charakteristiky. Tento systém je později zúročen ve druhé Doleželově knize, původně anglicky psaných *Narativních způsobech v české literatuře* (anglicky 1973; česky 1993). Právě zde Doležel rozpracovává svůj systém, který se v konečném důsledku odráží v modelu specifické strukturace fikčních světů, kterou autor předkládá v ucelené podobě o čtvrtstoletí později ve svých *Heterocosmica* (anglicky 1998; česky 2003). Ovšem vraťme se k východiskům tohoto pojetí. Když J. V. Bečka ve svém *Úvodu do české stylistiky* (1948) mluví o subjektivním a objektivním slohu, vnáší do české lingvistiky a potažmo literární vědy dva důležité momenty: za prvé, důsledně propracovává a systemizuje subjektivní a objektivní aspekty stylové výstavby promluv, za druhé, touto systemizací předjímá určité aspekty narativní pragmatiky spojené s pojmy jako *fokalizace* či *point of view*. Bečkova typologie

objektivních a subjektivních aspektů stylové výstavby promluvy je, dnes poněkud překvapivě, založena čistě na vztahu mezi autorem a adresátem promluvy: „Mluvíme-li o subjektivitě a objektivitě slohu ve stylistice, máme na mysli, zda je autor v přímém vztahu ke vnímateli či nikoli. Nejde tu tedy o subjektivitu a objektivitu ve smyslu filosofickém, nejde tu o to, zda autor pronáší vskutku soudy všeobecně platné či jen své domněnky a city“ (BEČKA 1948: 368). Naproti tomu Doležel ve svém příspěvku do *Knížky o jazyce a stylu moderní české literatury* (1961) definuje subjektivitu a objektivitu vyprávění na jiném základu: „Vypravěč je jediným nositelem vyprávění, které rozvíjí děj a vykresluje jeho vnější podmínky i okolnosti; postavy se projevují dialogy (řidčeji monology), které sice mohou posouvat děj kupředu, ale nejsou součástí vlastního vyprávění. Vyprávění má výrazně objektivní ráz, kdežto promluvy postav jsou nezastřeně subjektivní, vyjadřující osobní stanovisko hrdiny k zobrazené skutečnosti“ (DOLEŽEL, KUCHAR 1961: 25). Vidíme, že na rozdíl od Bečky, pro něhož je otázka subjektivity a objektivit vyprávění bytostně spojena s komunikačním schématem literární kreaace a recepce, Doleželovo dělení souvisí s mírou objektivit výpovědi jednotlivých složek narativu o světě literárního díla. Ovšem účelem celého Doleželova snažení není ukázat oba krajní póly, (čistě) objektivní a (čistě) subjektivní styl, nýbrž ukázat jisté přechodné pásy mezi oběma krajnostmi a na základě předem stanovených kritérií tyto přechody typologizovat a interpretovat v rámci moderní české literatury. Pro Doleželovu typologii jednotlivých stupňů subjektivizace, respektive objektivizace vyprávěcího stylu je klíčová množina kritérií – tato množina je různorodá a obsahuje kritéria z různých plánů stylistického zkoumání. Patrně nejúplnější a nejpřehlednější systémový návrh v tomto ohledu Doležel předkládá ve svých *Narativních způsobech v české literatuře*. Zde především definuje to, co považuje za subjektivní a objektivní text – v subjektivním textu „[m]luvicí subjekt kontroluje výstavbu své výpovědi v mnoha ohledech: text je orientován k jeho časové a prostorové pozici, vyjadřuje osobní vidění a interpretaci světa a je, aspoň potenciálně, dialogický (je apelem k jinému subjektu)“, zatímco textu objektivnímu chybí „subjektivita jak expresivní, tak apelová. Proto jej můžeme oprávněně nazvat objektivní, jestliže toto označení chápeme v sémantickém, nikoli v gnoseologickém smyslu. Gnoseologická objektivita předpokládá metafyzickou nadsubjektivní pozici, kdežto sémantická objektivita je textová konvence, která nevyžaduje nic víc než potlačení odkazů k mluvícímu a přijímajícímu subjektu v jazykové výstavbě promluvy“ (DOLEŽEL 1993: 12). Zdůrazněme, že Doleželův primární cíl je poskytnout dostatečně validní nástroje, které by mohly být použity pro detailní analýzu vypravěčských postupů moderní prózy. Aby mohl dobře popsat přechodová stadia mezi objektivními a subjektivními texty, rozlišuje jednotlivé typy na základě sítě

distinktivních rysů, které dělí na kategorie gramatické (slovesná osoba a čas), výpovědní (apel a deixe), sémantické (významové znaky), slohové (znaky slohové roviny), a konečně grafické (rozmanité grafické znaky). Vzhledem k přítomnosti či nepřítomnosti těchto rysů v promluvách mluví o konkrétních *promluvových typech*; rozlišuje tak objektivní vyprávění (nejobjektivnější), polopřímou řeč a přímou řeč (nejsubjektivnější), avšak uvažuje ještě jednu kategorii, kterou nazývá smíšenou řečí, ovšem tato kategorie označuje narativní promluvu, kde jsou původní distinktivní rysy objektivních a subjektivních promluv natolik setřeny, že vzniká tento konglomerát neustále poddrávající konvenční sémantiku vyprávění. (Kromě promluvových typů Doležel mluví v souvislosti se subjektivitou a objektivitou vyprávění ještě o obecnějších vypravěčských způsobech, které jsou založeny na jednotlivých promluvových typech a sledují celkovou míru subjektivity a objektivitu vyprávění – jsou to způsob objektivní, rétorický a subjektivní; můžeme tak mluvit o subjektivních, rétorických a objektivních er-formách a ich-formách.

Jak můžeme pozorovat, Doležel se v této fázi svého zkoumání blíží jednomu z důležitých konceptů moderní naratologie – průzkumu narativního vypravěče a postav, který souvisí s pojmy, jako jsou vyprávěcí situace či způsoby, ale i fokalizace či point-of-view, jak je najdeme v díle Genettově, Stanzelově, Bal(ové), Cohn(ové) aj.

Právě poslední zmíněné jméno je důležité v souvislosti s dalším rysem Doleželova díla – Dorrit Cohn(ová) bývá nejčastěji spojována s průzkumem tzv. narativního vědomí (*Narrative Minds*, 1978). Způsoby, jakými jsou zachyceny a zobrazeny nejintimnější city a pohnutky narativních postav, zajímají literární vědce tak dlouho, jak tyto způsoby samy existují – můžeme vzpomenout Forsterovu esej *Aspects of the Novel* (1927), v níž autor mluví konkrétně o tom, jak a do jaké míry jsou čtenářům přístupné pohnutky jednotlivých postav: „V každodenním životě nikdy nerozumíme jeden druhému, protože nejsme ani jasnozřiví ani nám nemůže být sděleno vše. Známe se přibližně pomocí vnějších znaků, a tyto slouží dostatečně dobře jako základ společnosti a dokonce i intimity. Ale lidé v románu mohou být čtenáři známi zcela, přeje-li si to romanopisec; může být vystaven jak jejich vnější, tak i jejich vnitřní život. A to je také důvod, proč se zdá, že jsou postavy literární mnohem určitější než postavy historické, anebo i než naši vlastní přátelé: bylo nám o nich řečeno vše, co se o nich říci dalo“ (FORSTER 1970: 54–55). Doležel explicitně říká, že schopnost moderní prózy zachytit tyto „obsahy myslí“ je jedním z jejích základních distinktivních rysů – toto tvrzení se týká především přítomnosti tzv. vnitřního monologu: „Svou podstatou je vnitřní monolog zvláštní druh monologické promluvy postavy, a to monologické promluvy nepronesené; je

záznamem vnitřního, duševního dění. V lidské mysli sice nevznikají žádné myšlenky bez jazyka, bez jazykového vyjádření, ale stupeň jazykového zformování těchto myšlenek je velmi různý. Vnitřní monolog moderního typu usiluje zobrazit a postihnout duševní dění v jeho zárodečném, nehotovém, často chaotickém a rozporuplném stavu, kdy ještě nedospělo ke konečnému uspořádání a propracovanému jazykovému vyjádření. Jazyková výstavba vnitřního monologu v současné literatuře je určována touto snahou; má vyjádřit dynamiku těch vrstev vědomí, v nichž se rodí lidské myšlenky, city i činy [...] Typickým prostředkem pro vyjádření vnitřního monologu v moderní próze se stává nevlastní přímá a zejména polopřímá řeč [...] Schopnost vnitřního monologu proniknout cestou ‚sebevyjevování‘ až k nejskrytějším vrstvám duševního života epického hrdiny je jen jednou stránkou jeho využití v moderní próze. Vnitřní monolog zde má také velmi důležitou úlohu kompoziční, ovlivňuje v základech stavbu vyprávění. Vnitřní monolog není totiž ostře oddělen od vyprávění, nýbrž je s ním velmi úzce spjat, stává se jeho stálým doprovodem. Právě jazyková výstavba vnitřního monologu, forma nevlastní přímé nebo polopřímé řeči, umožňuje toto těsné sepětí vnitřního monologu s vyprávěním. Vnitřní monolog se dynamicky prolíná s vyprávěním a toto prolínání je výrazem stálé konfrontace ‚vnějšího‘ světa s ‚vnitřním‘ světem hrdinů“ (DOLEŽEL, KUCHAR 1961: 47–50). Doležel tak systematicky završuje propojení hlediska sémiotického se stylistickým.

Představili jsme několik základních pojmů a strategií pražské lingvistiky – některé z nich se ukázaly jako klíčové pro rozvoj estetiky a literární vědy Pražské školy. Je samozřejmé, že popsat podrobněji načrtnuté souvislosti a jejich důsledky pro výsledný tvar pražského strukturalistického bádání je otázkou několika komplementárních studií značného rozsahu. Proto považujeme tento příspěvek za jakousi iniciační studii ke zmíněné problematice.

III. ESTETICKÉ ZDROJE A METODOLOGICKÉ SOUVISLOSTI ČESKÉHO STRUKTURALISTICKÉHO MYŠLENÍ

Protostrukturalistická estetika

Je zřejmé, že na konečné podobě českého strukturálního myšlení o literatuře se podílely jisté estetické koncepty, na jejichž základě si strukturální estetika a věda vybuodovala svá vlastní systémová řešení. Některé estetické návrhy, které stály u zrodu českého strukturalismu, můžeme považovat za inspirativní, jiné přímo za protostrukturalistické. Ovšem je třeba mít na paměti, že česká estetika konce devatenáctého a počátku dvacátého století má vlastní inspirační zdroje, které souvisejí především s německou estetickou tradicí. Není účelem této

kapitoly analyzovat, u kterých českých představitelů a do jaké míry najdeme v těchto estetických koncepcích vlivy estetiky romantické či duchovnědné, nebo jak se v nich odráží přístupy kantovské, hegelovské, holistické a později i fenomenologické. Mnohem důležitější je ukázat, které z okruhů či problémů řešených v rámci české estetiky své doby se nějakým zásadním způsobem odrážejí právě v českém myšlení strukturálním. Velmi zjednodušeně jsem pracovně tyto okruhy rozdělil do čtyř rovin: a) na první rovině nalezneme řešení problémů týkajících se definice uměleckých děl (jejich strukturace) a též vymezování jejich identity (básnický jazyk), b) na rovině druhé, s první související, jsou to otázky spojené s analýzou aktu kreace (postup) a recepce (konvence) uměleckého díla, c) na rovině třetí pak otázky spojené s koncepty osobnosti v umění, uměleckého vývoje a vztahu světa a zobrazované reality, d) a konečně na rovině čtvrté jsou to vybrané aspekty rozborů konkrétních uměleckých děl, které doplňují teoretické explikace prvních tří rovin.

Podíváme-li se na české prestrukturalistické koncepce z chronologického hlediska, dostáváme se k *Poetice jakožto estetiky umění básnického* (1881) Josefa Durdíka. Samozřejmě bychom mohli jít úspěšně ještě dále do historie a najít další zdroje, například z obrozenecké epochy, nicméně se zdá, že je to právě Durdíkova *Poetika*, která byla zásadním impulsem, na jehož základě byla ustavena estetika strukturalistická. Přestože Durdíkově koncepci bude z právě uvedených důvodů v této části věnováno dosti prostoru, pozornost bude věnována i důležitým návrhům těch estetiků a teoretiků umění, kteří buďto z Durdíka přímo vycházeli, či jím byli ovlivněni či inspirováni. Jmenovitě Otakara Hostinského a Otakara Zicha; zapomínat bychom neměli ani na jména T. G. Masaryka či Otakara Fischera. F. X. Šaldovi bude věnována samostatná podkapitola.

Jak jsme naznačili, většina později strukturalistických konceptů, tak jak je rozpoznáváme v systémovém přístupu Jana Mukařovského a jeho následovníků, se ve více či méně propracované podobě objevují právě už v Durdíkově *Poetice*. Už Durdík chápe umělecké dílo jako složitě strukturovaný dynamický celek složený z částí, které jsou ve vzájemném dialektickém napětí: „Poněvadž všechny jeho složky k sobě se hodí a harmonický celek skládají, tak že nemůže nic býti přidáno ani odňato, každá složka kvůli ostatním a ony zas kvůli ní bytovati se zdají, příkládá se výtvaru název organismu, ovšem ve smyslu přeneseném. Totéž chceme naznačiti slovem ucelenosti, jen že při organismu ještě zdání života přistupuje. Každý orgán má svůj účel, a podobně v uměleckém díle každá složka, nechť bychom její účel, její „rozum“ nemohli určitým slovem uvědomiti“ (DURDÍK 1881:

66). Vidíme, že pozdější strukturalisté přijali nejenom model uměleckého díla jako organismu, v němž jsou všechny jeho složky vzájemnými vztahy pospojovány v organický celek, ale též myšlenku neustále se obnovující rovnováhy celé struktury v závislosti na vzájemných vztazích jednotlivých složek – samozřejmě pod silným vlivem strukturalistické lingvistiky.

Pro účely naší práce je důležité, že Durdík z této roviny obecně umělecké v zásadním oddílu své knihy přechází k uměleckému dílu básnickému a mluví o jeho aspektech: „Řeč tedy prvotně básníkovi není materiálem ani látkou, nýbrž prostředkem, instrumentem, hýblem: materiálem jsou představy, látek pak jsme vyčetli dost“ (DURDÍK 1881: 56). Toto tvrzení má důležité důsledky pro vztahy mezi básnickým dílem a jeho „okolím“. Klíčovým elementem je v tomto smyslu osobnost básníka: „Básník neopětuje skutečný zjev [...] On nápodobí svou vidinu, pro kterýžto pochod právě zvolili jsme slovo: vypodobiti, aby v něm sloučeno bylo jednak podobnost, jednak umělecké vytříbení její. Vypodobením látky povstává teprv umělecké dílo“ (57). Básník tedy nezobrazuje skutečnost, kterou vnímá, nýbrž *tvůrčím aktem* vybírá a přetváří látky, které mu tato skutečnost nabízí, ve své představy, které se stávají materiálem uměleckého díla: „Umělec vyjme jen některé rysy, ostatní vyloučí: čistí svou látku, a zas i doplňuje jinými rysy odjinud vzatými, sesiluje je a v nový řád uvádí, řídě se při tom svou vzornou představou o celku čili vidinou, zkrátka idealisuje“ (67). Umělecké dílo tedy není pravdivé natolik, nakolik zobrazuje pravdivě skutečnost, nýbrž má svou vlastní esenci pravdivosti: „Pravdivost uměleckého díla je význačnost a typičnost [...] vždy má básník vytknouti to význačné: má charakterisovat [...] Jeho předmět není všední skutečnost, než skutečnost, jak by měla a mohla být, tedy pravděpodobnost, a vzhledem k člověku psychologičnost“ (60–61). Zdá se, že v této části svého teoretického návrhu Durdík přímo rozpracovává klasickou Aristotelovu myšlenku o tom, že tragédie je nápodobou dějů vznešených v tom, jaké by mohly být, ovšem dle principů pravděpodobnosti a nutnosti; ovšem záměnou Aristotelova principu nutnosti za princip psychologičnosti činí zcela zásadní obrat: otevírá umělecké dílo individualitě autorově i individualitě vnímatelově. Domnívám se, že právě zde leží základ pozdějšího strukturalistického kreačně-recepčního modelu literární komunikace. To ostatně autor dokazuje hned vzápětí, když mluví o básnickém jazyku, který původně nazval instrumentem básníkovým, jako o mediátoru estetické informace mezi *básníkem a čtenářem*: „Za nejmírnější vodítko zde platí, aby podobné myšlenky [...] básník způsobem vyslovení pozdvihl na výši básnickou, aby abstraktní slovece nahradil výrazy konkrétními, všeobecnou větu obrazem, a tak prostý obsah ozdobil. Tím způsobem jen

vznikají sentence básnické“, a *čtenářem*: „nám při posuzování aesthetickém nejde o myšlenku samu, nýbrž o její formu, totiž o způsob, kterým vyslovena jest, silně, krátce, obrazně líbezně“ (51; 54). Básnickovy individuální představy vzniklé specifickou transformací okolní skutečnosti, jakožto materiálu, a zakódované do básnického jazyka, jakožto instrumentu, jsou individuálním psychologickým aktem vnímatele recipovány a jakožto informace sdílená dvěma individui mohou mít zásadní estetický účín: „Každý člověk má svůj svět; poesie světem tím dovede pohnouti až v jeho základech, vynáší při každém příchmatu jiné a jiné představy na jevo, což vše probíhá podle zákonů psychologických [...] Poněvadž každý má jiný svět, budou i výsledky při působení touž měrou jiné“ (56). Durdík tímto svým „psychologickým“ pojetím básnické komunikace otevírá cestu k pozdějšímu strukturalistickému konceptu *individua v umění*. Ovšem tento koncept souvisí s otázkou po specifické informaci předávané v procesu literární komunikace. Vidíme, že Durdík souhlasí s později hermeneutiky adoptovaným názorem, že literární dílo je specifickým komunikátem, který obsahuje zásadní informace, které jsou základem estetického účínu. Tento princip je jedním z klasických leitmotivů českého strukturalismu.

Vraťme se nyní k samotné podstatě uměleckého literárního díla, k básnickému jazyku. Jaký je tedy básnický jazyk a jak souvisí s vývojovými tendencemi literárními? Durdík říká, že specifíkem básnického jazyka je „konkrétnost a obraznost“: je to „mluva názorná, proto se odvrací od slov abstraktních ke konkrétním“ (DURDÍK 1881: 64). Ovšem básnický jazyk, stejně jako jazyk nebásnický, je dynamickou strukturou, a souvisí tak s termíny jako konvence či inovace. Durdík v těchto souvislostech mluví konkrétně o *poruchách* a *poklescích* a o nově koncipovaných *pravidlech* jako o zásadní hnací síle literárního vývoje: „Nové pravidlo musí však ne abstraktními slovy pověděno, svrchovaně přikázáno, nýbrž na uměleckém činu ve skutečnosti uvedeno býti. Z činu pak se ono pravidlo abstrahuje a na pravidlo zcela uvědoměle povyšuje [...] Tak tvoří mistři razíce novou dráhu, veleduchové, nejen boříce, nýbrž stavíce. Porušují-li vkus, uvádějí se sice v nelibost, ale týmž pochodem určují pomalu vkus nový“ (59). Ovšem v tak komplexním systému, jakým je Durdíkův model literární komunikace, jsou poklesky a nová pravidla zároveň zárukou estetického účínu: „Kde není ani pokleskův, ani vyrovnání jich, kde není protiv a kontrastův ani napnutí z nich následujícího, postrádá dílo zdání života, jest ploské, plané, mělké, šablonovité, snad ulízané a upravené jako skladba baz dissonancí, ale také fádni [...] kontrastům vděčí dílo svou hloubku, svou říznost, svou interessantnost, úplnému vyrovnání jich svou blaživou, konejšivou harmonií [...] Všechno nebývalé vyrušuje nás silněji, a v tom smyslu stává se novost kategorií

aestetickou“ (161, 64). Jak ovšem vidíme z předchozí citace, když Durdík mluví o kontrastech a napnutích v literárním díle, nemá na mysli pouze jazykové disrupce a inovace, nýbrž napětí mezi jednotlivými složkami uměleckého díla obecně – sice kromě konvence a inovace básnického jazyka nespecifikuje přesně a detailně, o jaké složky se jedná a jak toto napětí vzniká, ale zdá se, že celá tato myšlenka je založena právě na již zmiňované dynamické rovnováze složek uměleckého díla jakožto specifické struktury: „V každé i nejmenší básni musí být na počátku dána nebo v průběhu později uvedena jakási rozštěpenost [...] a nepřestává, dokud závěr zvýšeným ladem, tedy v pravdě vyrovnání se nedostaví [...] Konečně má v uměleckém díle všechno souhlasiti, všechny částky mají být z jednoho ladu a skladu, což podmiňuje jednotu celku. Dojem má býti zdůvodněnou výslednicí stejnorodých složek. Každá jeho částka zrcadlí v sobě celek, každý úryvek je příbuzen s ostatními, téhož rodu, téhož rázu, jež mysl esthetická dobře cítí, byť onu veskrz jdoucí příbuznost slovy naznačiti trudno bylo“ (59, 65). Jak vidíme, v této citaci se snoubí Hegelovská dialektika s již zmiňovaným literárně komunikačním modelem.

Na závěr úvah o roli Josefa Durdíka a jeho návrhů v konečném tvaru českého literárněvědného strukturalismu zmiňme ještě dvě skutečnosti. První bychom mohli označit za důležitou v souvislosti s moderními úvahami o „síle“ či „hustotě“ básnické skutečnosti – Durdík na jednom místě explicitně říká, že: „Skutečnost jest opravdu srostilá, plná, živá, kdežto umělecké dílo má jen zdání života“, ovšem zároveň tvrdí, že „síla tu stoupá potud, že básník děj i s postavami před nás vykouzlí a vše s takovou důrazností, že všechnu míru síly naší skutečnosti převyšuje“ (DURDÍK 1881: 67, 63). Druhou podstatnou skutečností je, že Durdík, jak naznačuje už předchozí citace, v rámci básnického díla rozlišuje dvě kategorie, a to kategorii děje a kategorii postav: „Tu jest především děj sám, jakožto řada zjevů způsobených činěním lidským. Pronikavě kouzlí jej básník před nás, tak že zapomínáme zastavovati se na podmínkách krásy, nýbrž vzdáváme se jí, jsouce zajati proudem představ. Každý děj je celek zřetelně se skládající z jiných částí, má průpravný vstup (výklad), stoupání vrchol svůj, obrat a závěr. Děj pak provozen je lidmi, jež básník líčí, postavami. Kdykoli vynikají zvláště silou a důsledností, zoveme je povahami čili charaktery. Děj a postava jsou sdruženy, a sice svazkem příčinnosti obojstranné; jedno k druhému ukazuje. Postava je provoditelem děje, děj průkazem postavy. Někdy spadá váha na děj [...] jindy naopak, postavy jsou prius [...] Obojí jest zdání; jako z děje neplynou postavy, tak ani z postav děje“ (53–54). Kromě výrazně aristotelovské inspirace tohoto modelu zdůrazněme, že Durdík nejenom zřetelně pojmenovává a popisuje dvě z pozdějších strukturalistických

naratologických kategorií či kontextů, ale zároveň poukazuje na jejich vzájemný vztah a tento vztah řeší způsobem, který je výrazně moderní – postavy a děje jsou chápány jako neoddělitelný konglomerát narativních vztahů.

Uvedli jsme, že Josef Durdík rozpracovává témata a strategie, které si později osvojuje strukturalistická literární teorie a estetika, můžeme říci, že jeho ideový sympatizant a následovník, Otakar Hostinský, se zasloužil o detailnější propracování některých z těchto konceptů. Zásadní v tomto smyslu jsou jeho úvahy týkající se funkce umění v lidské existenci a role individua v tomto procesu. Podobně jako Durdík mluví o tom, že nám umění předkládá zcela nový svět, ovšem spojuje tento svět se zásadním morálním aspektem (ostatně podobně jako Aristotelés svět tragédie): „Ale umění činí ještě více: otvírá nám v dílech svých celý nový svět, nevyčerpatelně bohatý, v němž místo nalezly nejhlubší myšlenky, nejušlechtilejší city a snahy, které lidstvo kdy mělo“ (HOSTINSKÝ 1907: 17). Proto je umění důležité pro „*stálé sebezdokonalování lidské přirozenosti*“ a „seznamuje nás se světem“ (22; 24). Umění, v kantovské tradici, je zdrojem důležitého vědění, které má zásadní význam pro morální aspekty lidské existence. Ovšem umění a jeho vývoj v Hostinského pojetí, proto aby mohlo plnit výše uvedenou funkci zdokonalování, je nutně procesuální povahy – podléhá imanentnímu vývoji, který je ovšem pevně spojen s vývojem dějinným a s rolí osobnosti: „Tím však není řečeno, že by *osobnost umělcova* byla beze všeho významu pro vývoj umění. Právě naopak; spatřujeme v ní nového důležitého činitele, který však, a na to nikdy nesmíme zapomínati, uplatňuje se vždy *uvnitř* oněch, ostatně velmi širokých *mezí*, jež mu vykazují mohutné *proudy dějinné*, a to i tenkrát, když mu připadla úloha, aby přispěl vlastními činy svými k zahájení nových směrů uměleckých, anebo když dokonce zdá se býti radikálním reformátorem samotných základů umění“ (57). Hostinský tak v české tradici spojuje imanentní vývojové aspekty umění s aspekty dějinnými a zdůrazňuje roli individua jakožto činného činitele těchto procesů (byť těmito aspekty determinovaného). Tím otevírá cestu k příštím strukturalistickým analýzám role individua v umění a v literárně komunikačním procesu.

Otakar Hostinský si v návaznosti na Josefa Durdíka též všímá otázek básnického jazyka spojených s pojmem identity básnického díla. Ovšem v Hostinského případě nabývá idea básnického jazyka mnohem určitějších obrysů směrem k roli konvence a expektace. Jestliže Durdík mluvil o poklesech a nových pravidlech, Hostinský zdůrazňuje komunikační povahu tohoto kódu: „Záleží tedy na tom, abychom měli dojem, že volba slova dle podobnosti nebo

dle jiných jakýchkoli jeho vztahů k původnímu jeho smyslu v daném případě je vědomá a úmyslná, ne snad jen chudobou jazyka bezděky vynucená; jinak nebude se vám způsob mluvy zdát básnickým“ (HOSTINSKÝ 1907: 63). Hostinský přitom vychází explicitně z komunikačního předpokladu, že zdar umělecké činnosti nezáleží pouze na tvůrcích, ale též na obecnstvu, tedy na „vzájemném poměru a styku *obou* těchto [...] činitelů“ (92). V souvislosti s otázkou básnického jazyka zmiňme ještě, že Otakar Zich, podobně jako Durdík, říká, že: „Básnická řeč tíhne [...] *k názornosti*, tj. hledí docílit toho, aby se nám nějaká představa, k smyslu slova neb věty patřící, vybavila co možná jasně“, ovšem své hlubší úvahy posouvá směrem k moderním sémantickým úvahám o významových konotacích a denotacích: „To, čím se liší básnická řeč od řeči všední a dokonce od řeči vědecké, je totiž neobyčejná *náladovost* jejích slov. Tato náladovost je právě způsobena souborem představ k slovu se družících a je tedy *funkcí ‚smyslu‘* slova“ (ZICH 1937: 52, 43). Inspirace pražskou lingvistikou je v tomto citátu více než zřejmá a zřetelně propojuje pozice Zichovy s pozicemi pražských literárněvědných strukturalistů.

Přestože již v Durdíkově *Poetice* najdeme obsáhlé kapitoly vymezující básnictví vůči ostatním vědám, uměním a útvarům, zásadní příspěvky přinášejí až postřehy Zichovy a Hostinského. Zatímco Otakar Zich publikoval v roce 1931 spis *Estetika dramatického umění*, v němž systematicky vyděluje dramatické umění z množiny ostatních umění a popisuje jeho specifika, Otakar Hostinský ve svém díle *Epos a drama* (1911) spojuje přístup systematický s přístupem historizujícím a pokouší se vysvětlit podmínky vzniku epiky a vymezit její funkci vůči umění dramatickému: „Obraz, který slova epikova staví před naše oko duševní, ovšem není tak živý, zejména pak ne tak určitý a význačný, jako to, co ve skutečnosti spatřujeme zrakem tělesným. S druhé strany však nelze neuznati, že volnost, kterou i sebe zevrubnější popis vždy ponechává fantasmii naší, činí možným, aby se v jistých mezích vyhovělo i nejrůznějším směrům vkusu“ (HOSTINSKÝ 1911: 20). Epika tedy, podobně jako u Durdíka, plní důležitou estetickou funkci díky své esenciální polysémantičnosti, kterou divadelní představení postrádá. Ovšem Hostinský ve svých následných úvahách směřuje hlouběji do podstaty epiky v souvislostech s možnostmi „detailního“ zobrazení lidských skutečností: „Vypravováním je totiž možno vniknouti mnohem hloub do nejtajnějšího nitra duše lidské, než provedením dramatickým“ (28). Právě román je, podle Hostinského stěžejního díla *Umění a společnost* (1907) ztělesněním určitého vývoje estetických potřeb – „v němž dokonán byl návrat od závrtných výšin báje ke skutečnému životu všednímu, ale také od oslňující pestrosti a ohromující velkoleposti dějů zevnějších k hlubokému, ryze lidskému zájmu na

dějích vnitřních, třeba nejintimnějších“ (HOSTINSKÝ 1907: 66). Zdá se, že epika v Hostinského pojetí však přeje oběma subjektům, které s literární komunikací souvisejí, tedy i subjektu autorskému: „v epické formě má [básník] mnohem více příležitosti, aby svou vlastní osobnost přivedl k platnosti, aniž by se uschovával za škrabošku hereckou“ (HOSTINSKÝ 1911: 14).

F. X. Šalda (prakticky) o narativu – appendix

S největší pravděpodobností neexistuje validní argument, díky němuž bychom mohli zařadit F. X. Šaldu přímo do dějin českého strukturalistického myšlení o literatuře; dokonce se zdá, že je jeho postoj ke strukturalistickému myšlení v mnoha ohledech přímo antagonistický – zvláště pak tam, kde se Šalda konkrétně negativně vyslovuje k metodologii té literární vědy, v níž můžeme pozorovat některé rysy podobné s rysy strukturalistické doktríny: „Jedině důležitá a v umění významu a smyslu plná jest otázka po *umělecké, tvůrčí*, opravdu *individuální* (nebo, libo-li užít staršího termínu „subjektivné“) metodě, jakou ta která látka je podána, zpracována, v jiný, právě umělecký a právě básnický život proměněna, rozsvícena, vytoužena. Tento, a *jen tento* moment aktivné, *právě činné, horké a tvůrčí transsubstanciace* je rozhodný. Všecko ostatní je základné nepochopení umění a poezie. Ku všemu ostatnímu mohou se utíkat jen tupí filologové, kteří chtějí psát literární dějiny, ale jimž jest říše umění a poezie, její vnitřní charakterová plnost krásy a síly uzavřena na sedm zámků a kteří nemohou se jí zmocnit jinak než docela prázdnou, vnější a bezvýznamnou klasifikací podle látek, syžetů, obsahů“ (ŠALDA 1978 /1898/: 166–167). Na straně druhé ovšem Šalda jakožto jeden z největších kritických zjevů české literární vědy dvacátého století přistupuje k hodnocení literatuře, kromě okamžitého, intuitivního a živelného pohledu na konkrétní dílo, v rámci jistého metodologického itineráře. V jeho obsáhlém díle tak můžeme nalézt některé systémově uspořádané, jednotící postupy a termíny, v rámci kterých analyzuje a hodnotí konkrétní prozaická díla. V tomto smyslu můžeme mluvit o několika rovinách, na nichž se Šalda k takovému typu děl vyslovuje.

Na první rovinu bychom umístili obecné úvahy o esteticko-pragmatických aspektech literatury, systém normativní poetiky narativu a analýzy a charakteristiky konkrétních narativních směrů a žánrů. Rovina druhá se obecně dotýká kompozice narativních literárních děl a vztahu formálních a obsahových komponentů literatury, formy a látky – sem též patří obecné úvahy spojené s motivickou a tematickou stránkou literárních děl, jejich kompozicí a

stylem. A konečně rovina třetí souvisí se Šaldovými popisy a analýzami jednotlivých komponentů vyprávění, jako jsou děj, postavy, čas aj. a jejich vztahů – ty je dobré nahlížet se zřetelem k moderním naratologickým termínům a strategiím.

Literatura a osobnost

Už z výše uvedené citace je zřejmé, že Šalda v případě umění obecně a literatury konkrétně akcentuje individualitu, osobnost, která je tím hlavním a jediným aktérem přeměny nebásnického v básnické. A právě podchycení tohoto zápasu přerodu je pro Šaldu podchycením samé podstaty umění; mluví-li o umění a literatuře, vychází z předpokladu, že „poznání umělecké omezuje se na poznání duše tvořivé“ (ŠALDA 1978 /1907/: 490), a striktně od sebe odlišuje poznání vědecké a umělecké: „Správný pohled na věci umělecké a básnické nemůže získat, pokud nepochopíš, že poznání umělecké jest cosi *svého druhu*, že liší se pojmově a zásadně od poznání vědního. Činnost vědní chce získati všeobecných pojmů, činnosti umělecké a básnické jde o poznání věcí jednotlivých. Vědecká činnost je činnost abstraktná, činnost básnická je činnost *intuitivná*. Poznání vědecké chce podat velké generalizace, abstraktný a všeobecný výklad dění světového i lidského. Básník a umělec naproti tomu jest milenec věcí a stavů zcela určitých a konkrétních, jedinečných; jest opojen cele kouzlem prchající chvíle, která se nevrací. Vědec podává nejvšeobecnější formu dění, básník nebo umělec jeho formu *nejjužší, jedinečnou* [...] Poznání umělecké a básnické jest svět sám v sobě uzavřený a dovršený; co opravdový básník nebo umělec poznal, poznal pro věky, poznal navždycky: stojí to zde jako cosi celého a jednotného, jako akord světla, jemuž nelze nic ubrat, k němuž nelze nic přidat“ (ŠALDA 1978 /1909/: 64–65). Tím se ozřejmuje i Šaldův výpad proti lingvistům a jejich uchopení literatury – toto poznání je vědecké, schematické, a proto nemůže dostatečně jemně a hluboce uchopit jedinečnost výtvoru básníkovu. Právě uvedený citát ovšem v Šaldově pojetí zásadním způsobem souvisí s hodnotou uměleckého díla: to by mělo být, v souladu s požadavkem individuálnosti a vnitřní objektivnosti, *lyrické* – lyričnost činí dílo jedinečným; Šalda v tomto smyslu přímo mluví o moderním (novém) románu a jeho nutné individuální lyrizaci, která dílo vymaňuje ze starých a otřelých látek i forem a oživuje ho: „Má-li se k němu [jádru života] moderní romanopisec přiblížit, musí odhodit všechny staré okoralé a ztuhlé triky, formulky i schémata dějově vyprávěcí, zahodit zděděný fundus instructus starého románu. Poněvadž jsou to školské oslí můstky, konvence a tedy náhražky skutečnosti, zrady na ní, byť bezděčné. Jádro nového románu jako vši nové poesie musí být *lyrické*“ (ŠALDA 1939 /1928–1929/: 206).

Vidíme, že kromě požadavku lyričnosti, která vlévá životní energii do znehybnělých románových struktur, Šalda hovoří o skutečnosti a jejích náhražkách. Zdá se, že v tomto místě svých úvah se autor setkává s otázkou po podstatě literatury, která je esenciálně svázána s problematikou *básnické reference*. Je to *skutečnost*, která je pro Šaldu klíčovým pojmem odkazovaným hned v několika polohách. Předně, literatura, pokud je dobrá, napomáhá k tomu, aby byla sama skutečnost neustále prověřována, tzn. literatura, jakožto umění přinášející specifické poznání, neustále předkládá otázku po skutečnosti: „Dobrý román odpovídá vždycky, ať přímo, ať nepřímo, na otázku, co je skutečnost“ (ŠALDA 1939 /1934–1935/: 107), protože „dnešnímu člověku, vykořeněnému z víry náboženské, není skutečnost jistotou, nýbrž problémem: hledá ji, dobývá se k ní, skládá si ji a komponuje ji. Celé dnešní umění slovesné snaží se nalézt a dát člověku onu ztracenou jistotu – zrekonstruovat pro něho a před ním skutečnost zpřetrhanou a roztříštěnou, vésti a vložit znovu ruce jeho v její teplé rány, jako prsty Tomášovy v rány Kristovy“ (ŠALDA 1939 /1930–1931/: 28). Ovšem naskytá se otázka: Co přesně Šalda pojmem skutečnost myslí? A dostává se nám explicitní odpovědi, která je opět pevně spojena s pojmem individua v literatuře a specifickým uměleckým poznáním: „Skutečnost není povrchová vlastnost věcí, nýbrž *stav nitra*, osvobozeného od malosti a vráceného sobě tvořivým otřesením“ (ŠALDA 1939 /1928–1929/: 203). Aniž se na tomto místě chci zevrubněji zabývat Šaldovými filozofickými a estetickými východisky, nemohu nezdůraznit, že v právě načrtnutém „systému“, který spojuje otázky básnické reference s otázkami noetickými a estetickými, se objevuje hned několik inspiračních zdrojů, od estetiky kantovské a schellingovské po fenomenologii hegelovskou – především ty se snoubí v příznačný Šaldův hermeneutizující postoj.

Řekli jsme, že básník sděluje dílem skutečnost přetvořenou jedinečným tvůrčím aktem, ovšem toto sdělení, aby mohlo být považováno za dešifrovatelnou zповěď tvůrčího nitra, musí podle Šaldy splňovat určitá kritéria. Šalda, kritik přesvědčený o svém poslání, v aristotelovských intencích normativně stanovuje za taková kritéria *opravdovou zákonnost (nutnost)* a *pravdivost*: „Neboť v dokonalém románě jako v každém dobrém uměleckém díle musí jít o *železnou nutnost*, a ne o pouhou větší nebo menší pravděpodobnost; vyřešit dějství do čiré *zákonnosti* musí být cílem dobrého romanopisce, a ne nechat je ve sféře náhodnosti a libovůle!“ (ŠALDA 1939 /1932–1933a/: 294). *Zákonnost a pravdivost* uměleckého díla Šalda spojuje s pojmy „styl“ a „řád“ a staví je do kontrastu s pojmy jako „vyseděná a vyrozumovaná apartnost“ a „manýra“. Zdá se, že to, co má na mysli, když mluví o zákonnosti a pravdivosti,

je pevně zakotveno v pragmatické stránce literárně komunikačního modelu – po umění žádá, aby bylo v neustálém a pevném styku s nově se objevujícími lidskými otázkami po skutečnosti. Požadovaná zákonnost a pravdivost jsou zárukou toho, že čtenář bude schopen dešifrovat a interpretovat sdělení o skutečnosti, které mu předkládá tvořivé individuum. V souladu se svým pojetím individua Šalda požaduje, aby to byly především literární postavy, které mají vzbuzovat ve čtenáři románu pocit, že se jedná o vnitřně pravdivý příběh odehrávající se podle nutných zákonů – „Theoretikové moderního umění ukázali několikrát, že dojem vnitřní pravdivosti vzniká jen tam, kde je figura nesena zákonem *naproste nutnosti*, z jejíhož žhavého středu jedná“ (ŠALDA 1939 /1933–1934/: 416). Uvědomíme-li si, že Šalda je prominentním kritikem a propagátorem právě moderního umění, jeho tvrzení o tom, že „v románovém umění jdeme k nové objektivitě“ (ŠALDA 1939 /1932–1933a/: 308), završuje celé jeho pojetí zásadního noetického úkolu, které plní umění, i pojetí role individua a individuální skutečnosti, kterou skrze umění prezentuje, ale též vývojového směřování moderního umění právě k oné subjektivně předkládané a sdílené objektivitě. Nicméně, tato objektivita, v souladu s Šaldovým počátečním vyhlášením, je zcela jiného druhu než objektivita, kterou vyhlašuje strukturalistická lingvistika a poetologie – ta, která podle Šaldy tolik moderní umění znesvěcuje. Nicméně, Šalda, přes svoje radikální vyhlášení, se v jistých strategiích a termínech, jimiž uchopuje literární dílo obecně, a narativ konkrétně, zřetelně blíží strategiím a termínům používaným právě touto lingvistikou.

Látka a forma; kompozice a styl

Poněkud zjednodušeně, avšak výstižně je možno říci, že Šalda, i když se na mnoha místech dotýká otázky literární látky a formy, neřeší tuto otázku „o samotě“, nýbrž ji vždy spojuje s pojmem osobnosti – jako by látka a forma byly na jedné straně tvůrčího procesu (jakožto entity víceméně komplementární), na jehož konci druhém panuje již zmiňovaná tvůrčí osobnost. Výše jsme si ocitovali pasáž pojednávající o tom, že pro kvalitu literárního díla je důležitá především „*umělecká, tvůrčí*, opravdu *individuální* metoda, jakou ta která látka je podána, zpracována“ (ŠALDA 1978 /1898/: 166). Zůstává otázkou, co přesně pojem „tvůrčí metoda“ v Šaldově slovníku znamená. Kromě toho, že Šalda považuje látku za pasivní složku literárního díla – „V umění látka sama jest věc v jádře indiferentní“ (166) –, obvykle ji ve svých úvahách spojuje s celostnější problematikou literárního vývoje a jeho jednotlivých stadií: „Kdykoliv se některé umění zaběhne do slepé uličky nebo proběhne kruh svých tvárných možností, vyskytne se ten zjev, že *látka* sama se dostává do popředí; že se očekává všechno od přítoku nových surovin životních. Lidé se domnívají, že látka sama v sobě nese

formu nebo může ji nahradit; že stačí přiblížit se k ní jen s dostatek, bez prostředníků, abys z ní hned vyčetl její formu; že stačí ji pouze přepsat, abys stvořil dílo. Je to doba bezvládní uměleckého a stylového. Taková doba nastává vždycky, kdykoliv je vyčerpána stará umělecká metoda a nové posud není“ (ŠALDA 1939 /1932–1933b/: 335). Všimněme si, že tentokrát Šalda mluví o *formě* jakožto o druhé zásadní složce literárního díla a že též zmiňuje pojem *stylu*. Co tedy rozumí pod pojmem formy a jak tento koncept souvisí se zmiňovaným pojmem tvůrčí metody a pojmem stylu? Šalda tyto pojmy do velké míry používá jako synonyma, ovšem je možné rekonstruovat jemné nuance, které se uvnitř jeho pojmového aparátu vyskytují. Především je nutno zdůraznit, že pokud Šalda na jedné straně mluví o pouhé *látce* jakožto pasivní, indiferentní, a tudíž vzhledem k tvůrčí metodě co do důležitosti sekundární složce literárního (uměleckého) díla, na straně druhé se podobným způsobem vyjadřuje i o pouhé *technice*, *formě*, kterou je látka díla zpracována: „Koneckonců jest umělecké dílo ztělesněné drama umělcovy duše; čím více z ní vyjímá a předpodstatňuje, tím jest větší; čím širší rozlohy duševní dýchají za uměleckým dílem, tím výše stojí na žebříku hodnot. Nejnižší jest dílo, které jest jen zdařilým dokladem té nebo oné techniky – neboť technika není nic než inteligentní organizace hmoty; nejvyšší dílo, které svou celou zákonnou formou napovídá jen a nedostatečně opisuje a symbolizuje duchové drama tvůrcovo“ (ŠALDA 1978 /1907/: 490). Tímto citátem se dostáváme zpět na počátek našich úvah o látce a formě: na jedné straně jsou tu tedy dvě složky, látka a forma, tvořící jednotu uměleckého díla, jejichž převaha jedné nad druhou dle Šaldy degraduje kvalitu literárního díla (dalo by se říci, že ani pouhý námět, ani pouhá manýra nemůže uspokojit tohoto „strukturálního“ kritika), na straně druhé je tu individuální přetavení příslušné látky a její zakomponování do tvaru tvůrčím aktem básníkovým, který je zárukou jedinečnosti a umělecké pravdivosti uměleckého literárního díla.

Šaldovy úvahy o *látce* a *formě* je možné sledovat ještě na jiné, poněkud méně abstraktní úrovni, než je ta související s osobností básníkovou. Je to úroveň, na níž Šalda mluví jednak o námětech a motivech literárních děl a jednak o jejich kompozici a stylu – v této souvislosti dodejme, že Šalda často tyto i jiné pojmy spojuje s estetickým účinkem, který mohou (spolu)vyvolávat ve čtenáři. Tato rovina tedy souvisí s otázkami esteticko-pragmatickými, které jsou v literárním ovzduší své doby a své zeměpisné příslušnosti primárně propojeny s otázkou funkce a funkčnosti. Na rovině konkrétních literárních děl Šalda mluví o dichotomii látky a formy především tam, kde chce zdůraznit, že buď látka, nebo forma jsou pro to které dílo zásadnějším principem než druhé – ovšem je zřejmé, že zatímco o látkách (a námětech)

hovoří pomálu a jaksi doplňkově, především když popisuje nějaké stěžejní společensky založené změny literárního kánonu, o formách a jejich proměnách mluví mnohem častěji a podrobněji a v širších uměleckých souvislostech. Dnešním jazykem by se dalo říci, že na úrovni konkrétních literárních děl je u Šaldy forma problematizována, zatímco látka nikoli. Kromě toho, že uvádí konkrétní příklady změn formálních atributů literárních děl ve spojení se společensko-axiologickými změnami (válka) a uměleckými trendy (dadaismus), používá formální atributy k analýze konkrétních literárních děl – tak například, když mluví o specifikách prózy Vančurovy, říká: „Forma slovná je u Vančury *prius*, všecko ostatní, děj, postavy, osudy, *posterius*: odvozené z ní. Tvar, forma rodí u Vančury skutečnost doslova a do písmene. Vezmi určitý vymezený prostor, zaplň jej úplně a beze zbytku tvarem, a zrodil jsi skutečnost“ (ŠALDA 1939 /1934–1935/: 100). Na úrovni konkrétních literárních děl je použití pojmu *forma* příliš obecné na to, aby jeho pomocí bylo možné podchytit pravidelnosti literárních děl dostatečně jemně. Vzhledem k této skutečnosti používá Šalda ve svých popisech další dva termíny, *kompozice* a *styl*. Zatímco o kompozici Šalda mluví tam, kde popisuje jisté atributy literárního díla z hlediska vyprávění obecně (dnes bychom mluvili o rovině naratologické), o stylu hovoří v souvislosti s popisem (vyprávěcích) strategií jednotlivých segmentů vyprávění (dnes bychom mluvili o narativních situacích či modech). Ve svých pozorováních týkajících se kompozice Šalda především popisuje to, co bychom v tradici Ruské a Pražské školy mohli nahlížet jako jednotlivé strategie syžetové výstavby. Asi nejvíce výsledkům těchto škol se tak Šalda přibližuje ve svém rozboru Joyceova *Odyseya*: „Obraznost Joyceova je kosmická. Stačí si přečíst meditaci v dublinské porodnici nad vznikem lidského života ze zárodku, abys pochopil, že Joyce myslí *cyklicky* a že všechno je u něho odkazem a podobenstvím. Cyklismus a periodicitu jsou vlastní kompoziční tajemství Joyceovo: ony prostupují svou hudebností celý román Joyceův a nadávají jej ukrytým řádem a zákonem“ (ŠALDA 1978 /1929–1930/: 311). Přestože nikoli tak systémově jako například Viktor Šklovskij či Felix Vodička, ale spíše metaforicky, Šalda předkládá určité pozorování důležitých principů a pravidelností výstavby Joyceova románu, které je dostatečně obecné natolik, abychom je mohli považovat za protonaratologické. Ovšem mluví-li o kompozici literárních děl, je pochopitelné, že mluví též o jednotlivých segmentech těchto celků, o jejich jednotlivých motivech. Na této úrovni, ať už mluví o motivech Čapkových či Máchových, se Šalda více a více přibližuje otázkám literární pragmatiky – pro kritika jeho typu je zásadní právě pojmenování jednotlivých motivů a postupů, kterými jsou tyto motivy spojovány, v souvislostech s otázkami po *funkci* a *účinku* literatury obecně. Proto se Šalda vydává ještě o jednu úroveň „níže“, k popisu stylových atributů literárních děl: v této části autorových úvah

se setkáme s pronikavými průhledy do otázek literárně žánrového a historického zkoumání v souvislostech s typickým použitím jistých vyprávěcích forem a strategií na straně jedné a do specifických ustrojení konkrétních literárních děl na straně druhé – dozvídáme se tak například o specifické roli vnitřního monologu v Joyceově *Odysseovi* či o roli přímých a nepřímých charakteristik v naturalistickém díle B. Benešové a A. M. Tilschové.

Naratologické kategorie

Bylo by zjednodušující tvrdit, že je možné oddělit Šaldaova pozorování týkající se kompozice a stylu od těch míst, na kterých mluví o ději, času, prostoru či literárních postavách – naopak, tyto dva druhy bývají úzce propojeny a jejich konglomerát slouží k jemnějšímu uchopení konkrétních atributů konkrétních děl: „Ale je možno také vidět smysl kompozice Vančurovy v hledání a nalézání děje, tj. dějové předmětnosti, neboť bez ní není života osobám románovým [...] Toto hledání děje, toto hledání činu, jak je to charakteristické pro dnešní románovou tvorbu!“ (ŠALDA 1939 /1930–1931/: 30). Přestože kategorie děje v této citaci odpovídá tomu, co dnes nahlížíme spíše v pojmech jako jsou *děni* či *akce*, je na tomto příkladu vidět, že Šalda používá své analytické pojmy podobně, jako je tomu v dnes již tradiční naratologii: ta sice teoreticky chápe jednotlivé kategorie svého aparátu do jisté míry odděleně, avšak zároveň je při konkrétních analýzách používá provázaně s dalšími pojmy odkazujícími ke kompozičním a stylovým atributům jednotlivých děl. Ovšem podobně je tomu i u způsobu, kterým Šalda zachází s jednotlivými „naratologickými“ kategoriemi: často, opět ve zcela zjevné paralele k moderním naratologickým výzkumům, popisuje konkrétní umělecká díla a jejich jedinečnost právě na základě určitého napětí mezi jednotlivými kategoriemi – mluví-li tak například o dílu Vančurově, říká, že „Vančura nejde ani za charakterem, ani typem, úmyslně se jim brání a úmyslně je odmítá“ (ŠALDA 1939 /1934–1935/: 100), aby na jiném místě explicitně uvedl, že „všecko básnický tvořivý úsilí Vančurovo je boj o *děj*“ (ŠALDA 1939 /1930–1931/: 29).

Zatímco se Šalda spíše letmo a povrchně věnuje kategoriím, jako jsou *čas* a *prostor*, a poněkud větší prostor věnuje kategorii *děje*, zásadní část svých úvah věnuje kategorii *literární postavy* (či charakteru) – tato skutečnost není příliš překvapivá, vezmeme-li v úvahu místo, které patří osobnosti v jeho pojetí procesu literární krece a recepce a axiologie. Literárních postav se Šalda dotýká na vícero úrovních – od té konkrétní související s jednotlivými díly až po rovinu abstraktní, na níž spatřuje literární postavy jakožto subjekty dění či jakožto specifické textové konstrukce. Jeho zájem o literární postavy vyplývá ze způsobu, kterým tyto

narativní elementy nahlíží: „Zajímá dnes člověk ne jako člověk soukromný, nýbrž jako činitel funkční; nazíráme jej tedy pod jiným, vyšším a širším zorným úhlem. To je metoda strukturálná: osoba jako odkaz a poukaz *za sebe a nad sebe!*“ (ŠALDA 1939 /1934–1935/: 107). Právě onen zde zdůrazňovaný funkční činitel Šaldu pevně váže se strukturalistickou tradicí, ovšem s tím rozdílem, že zatímco strukturalisté chápou literární postavy jakožto jistá strukturální schémata a přisuzují jim v rámci narativů jisté funkce, Šaldovy postavy odkazují ke konkrétním osobnostem a jejich „životnému“ zápasu: „Ale ovšem život se nikde ve starých papírech nenajde, ten musí tvůrce slovesný vyvolat odvážným tvůrčím činem“ (ŠALDA 1978 /1934–1935/: 565). Kromě „životnosti“ literárních postav, která do určité míry koresponduje s moderními naratologickými přístupy k literárním postavám, existují i jiné Šaldovy úvahy o těchto elementech, které přímo anticipují či odrážejí jisté milníky v této oblasti literárněteoretického (a naratologického) zkoumání. Pro názornost si ocitujme delší pasáž týkající se literárních postav, která nám cele odhalí šíři a hloubku Šaldova názoru: „Figury Dostojevského jsou tvořeny zcela jinou metodou než figury románových mistrů západních. Cele z vnitra, z ohromné žízně životní, z nesmírného napětí a rozstupu duše. U jiných mistrů, u Balzaca, u Flauberta, u Dickense, stále cítíš, že jsou opisovány z vnějška, že vznikly pojmovou prací z vnějška, že zhušťují a utřídíjí vnějškový svět. Balzac nebo Flaubert vezmou normálního člověka, přeženou do výstřednosti jednu jeho vlastnost, například smyslnost, lakotu, ctižádost, a stvoří typy, které jsou stále blízky alegorii. Jsou to spíše psychologická schémata, oživené logické kostry, než ten temný a propastný vír, jímž je vpravdě každý z nás žijících lidí. Snad jen s figurami Stendhalovými jsou postavy Dostojevského trochu spřízněny, a to v tom, že obojí nesou si v duši sen, který si střeží víc než oko v hlavě, který je jim dražší nad sám život, ale jinak je patrný velký rozdíl mezi mistry západními a mistrem východním. Postavy Dostojevského jsou sám oheň proudný, beztvary i mnohotvarý a jako on zavalený dýmem. Dostojevskij sám varoval: ‚*Ó, nevěřte v jednotu člověkovu,*‘ a vytýčil tím sám zásadní rozdíl mezi logickou jednotící perspektivou beletrie západní a chaotickou mnohoosostí figur svých. Poněvadž tyto figury jsou v podstatě neplastické, jest osud jejich nepředvídatelný a ony samy jsou nedopočítatelné. Nemůžeš o nich ani s určitostí říci, jsou-li zlí nebo dobří. Jsou dvojpolární, jako je dvojpolární celý mravní kosmos Dostojevského [...] Ale všem je jedno vlastní: šílená žízeň po životě, život s hlubokým ponorem, extáze až do sebezničení. Nejsou to ani osobnosti, ani karaktery, ani typy, jsou to elementární síly, výbuchy lidských niter hubící jiné i sebe, a přece nesoucí ve svém posledním jádru touhu po vykoupení“ (ŠALDA 1978 /1930–1931a/: 314).

Kromě toho, že Šalda velice expresivně vystihuje specifika Dostojevského postav, používá pojmy a příklady, které korespondují s některými koncepty a návrhy moderní naratologie. Chci zdůraznit především dvě skutečnosti, které se mj. v citované pasáži objevují. Za prvé je to věta, v níž Šalda mluví o „oživených logických kostrách“ v kontrastu k „víru žijících lidí“. Na tomto místě explicitně hovoří o dichotomii, která je vlastní všem moderním analýzám fenoménu literárních postav: Do jaké míry jsou postavy textové konstrukty a do jaké míry jsou podobné nám, živým lidem? Šalda samozřejmě používá tuto dichotomii pouze k tomu, aby popsal možnou typologii literárních postav, nechápe ji tedy jako teoretický problém, ovšem důležité je, že tuto dichotomii vnímá a pojmenovává. Za druhé, když mluví o „neplastických“, „nedopočitatelných“ postavách Dostojevského, de facto používá stejnou typologii, kterou do literárněteoretického kontextu zavádí E. M. Forster ve své zásadní studii *Aspects of the Novel* (1927), tedy ploché (flat) a plastické (round) postavy. Ze způsobu, kterým Šalda mluví o literárních postavách je zřejmé, že pro jeho účely je důležitá především jejich typologie – typy postav jsou pro Šaldu klíčové, protože mu umožňují mluvit o typech charakterů, tedy o osobnostech, které jsou pro jeho pojetí zásadní. Proto je životnost postav, jejich opravdovost a pravděpodobnost kvalita, již Šalda rozpoznává (a hodnotí kladně). Typy postav nejsou důležité pouze pro uchopení jednotlivých charakterů literárních postav, ale Šalda je též často pojmenovává a porovnává tam, kde mluví o jednotlivých literárních etapách s směrech, pro něž jsou podle jeho názoru tyto typy signifikantní – například když odkazuje k realistickým a naturalistickým textům. Ovšem jeho pojetí typů je důsledně mimetické – jestliže je celá lidská existence zakotvena v neustálé hledání svého vztahu ke skutečnosti, pak literární postavy, jakožto symboly lidských osobností a jejich literární protějšky v sobě odrážejí celý tento zápas o lidství; hledání osobnosti je na platformě literární komunikace vtěleno do hledání typu: „Celou moderní literaturou táhne se nárek lidí, kteří nemohou jednat, nebo nemohou jednat souvisle; ti všichni propadli rozkladu svého já. Ztratili svůj syntetický typ, který by měli naplnit úsilím celého svého života; ztratili svou úsobilost. Proto je v moderní literatuře tolik typů negativních, lidí rozkolísaných, kteří žijí planými hrami obraznosti, kteří nezaujali žádného důsledného postoje k životu. V mladé literatuře se tvoří potřeba tvořit typy, které by žily opravdu něčím jiným než stínovým položivotem-neživotem rozkolísaného, a jak se říká, náladového já, typy objektivně, schopné žít i nezávisle na problematice autorově“ (ŠALDA 1978 /1932–1933/: 602–603).

Jak jsme uvedli na počátku, Šalda (právem) není a nemůže být považován za příslušníka Pražské školy, ovšem v některých svých úvahách o vyprávění do jisté míry vychází

z podobných poetologických, estetických a filozofických východisek jako čeští strukturalisté. Tato podobnost není dána pouze konkrétními zdroji, které formují myšlení Šaldova, a zároveň se objevují i ve formující se doktríně strukturalistické, ale i společnou dobou, v níž se utvářejí jednotlivé názorové koncepce, které plodí jistý vědecký a názorový kvas, který stojí v podstatě těchto ustavujících se pojetí. Ač Šalda není strukturalistou, nahlédnout strukturalistickou doktrínu prizmatem Šaldova přístupu může obohatit náš pohled, a to především tam, kde jde o svébytnost strukturalistického myšlení a jeho souvislosti se staršími zdroji či s jeho vědeckou současností.

IV. KONCEPT VYPRÁVĚNÍ A ESTETIKA JANA MUKAŘOVSKÉHO

Jan Mukařovský, ač ambiciózní ve svých obecně estetických a versologických zkoumáních, se na teoretické uchopení narativu příliš nesoustřeďuje, respektive nesoustřeďuje se na něj nikterak soustavně či metodologicky konzistentně. Pokud máme uvážit přínos, který představuje pro teorii vyprávění, musíme se ubírat třemi paralelními cestami: za prvé, musíme prozkoumat, jak svým obecně estetickým systémem ovlivnil následující přístupy ke zkoumání narativu, jeho sémantiky a pragmatiky, za druhé se musíme pokusit rekonstruovat zásady jeho přístupu k výzkumu narativu analýzou jeho rozborů konkrétních textů české literatury a abstrahovat a formulovat zásady tohoto přístupu jakožto přístupu ke zkoumání narativních děl, a konečně za třetí musíme svou pozornost soustředit na obecné autorovy úvahy týkající se jednotlivých problémů či úrovní literárněteoretického a stylistického výzkumu.

Jan Mukařovský ve snaze vytvořit ucelený estetický systém předložil jisté teoretické návrhy, z nichž se některé podstatně podílely na formování tradice českého strukturalistického myšlení. Projevily se i v některých naratologických zkoumáních, která jsou touto tradicí ovlivněna. Ve svém esteticko-sociologickém bádání se Mukařovský zaměřuje na nejobecnější aspekty literatury a spojuje ho s koncepty *dynamických a statických struktur, kolektiva a individua, subjektu díla, vývoje obecného a imanentního, kreative a recepce, celku a částí*. V rámci těchto termínů je možné vysledovat obecné rysy Mukařovského přístupu k literatuře, tedy i k vyprávění. Co se týče estetických návrhů plynoucích z jeho systému, nedá se říci, že se týkají pouze žánru narativu – v rámci jejich intence po co největší obecnosti je možné je aplikovat na literaturu obecně, bez žánrového rozlišení. Pokud budeme sledovat důslednou (Hegelovou metodou inspirovanou) dialektičnost Mukařovského systému, můžeme formulovat tři základní systémové dichotomie, které se zároveň odrážejí ve struktuře celé této podkapitoly o Mukařovského učení – jsou to *subjekt versus objekt, obecné versus jednotlivé a*

statické versus *dynamické*. Tyto a další koncepty sice slouží k vybudování jednotného estetického systému a jsou zajímavé z hlediska fungování literatury jakožto jedné struktury mezi strukturami ostatními, ovšem pro účely výzkumu naratologických zkoumání autorových nejsou zásadní. Alespoň ne v chápání teorie vyprávění v úzkém, nefilozofujícím a neestetizujícím smyslu, byť je třeba uvést, že Mukařovského systémová zkoumání v mnohém souvisí se širším pohledem na narativ a jeho funkce ve světě prezentované ve výzkumech nedávno minulých či současných.

Kromě tří dichotomických dvojic můžeme (opět s hegelovskou intencí) Mukařovského učení obecně charakterizovat i třemi tezemi, tedy za prvé jakožto *striktně zaměřené na subjekt literárně komunikačního procesu*, za druhé, jakožto *založené na subjekt přesahujícím imanentním vývoji literatury*, a konečně, za třetí, jakožto *silně spjaté s kantovskou schellingovskou tradicí, považující literární dílo za důležitý element pořádací vztah člověka ke světu*.

Subjekty a objekty

Subjekty hrají klíčovou roli ve všech vrstvách Mukařovského literárněteoretického a estetického systému. Ještě než přistoupíme k jejich průzkumu účastných v procesu estetické literární komunikace, uveďme si Mukařovského definici uměleckého díla jakožto znaku. Tato definice je ústředním bodem, z něhož se odvíjí celý autorův literárně estetický systém: „Každé umělecké dílo je *autonomní* znak, který se skládá“ 1. z ‚díla-věci‘, jež funguje jako smyslový symbol; 2. z ‚estetického objektu‘, který je v kolektivním vědomí a funguje jako ‚význam‘; 3. ze vztahu k označované věci, který nemíří na zvláštní odlišnou existenci – jelikož běží o autonomní znak –, nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů [...] daného prostředí“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1934/: 214).

Subjekty, které představují základní předpoklad výskytu estetické funkce, jsou prvotně nahlíženy na úrovni specifického komunikačního schématu – jsou to subjekty spojené s kreací a recepcí literárního díla, tedy s autory a čtenáři. Druhou úrovní „výskytu“ subjektů v literárně komunikačním procesu je samotné literární dílo; subjekty se v něm vyskytují esenciálně svázány s jeho znakovou podstatou, tedy jakožto sémiotické entity – v této poloze subjekty souvisí se sémantickou výstavbou literárního díla a její konzistencí (subjekt autorský x subjekt čtenářský). Ovšem ani sémantická rovina díla není poslední, k níž Mukařovský v souvislosti se subjektem odkazuje. Subjekt hraje, jak vyplývá z úvodního citátu, klíčovou

roli v samotné genezi a ontologii literárního díla jakožto estetického objektu. Subjekt je tak bytostně spjat s konkrétní literárně komunikační situací estetické povahy, ale Mukařovský jej propojuje i s dalšími pojmy, jako jsou norma, hodnota či literární vývoj.

Pokud se máme detailně zabývat pojmem subjektu, musíme se nejprve zastavit u pojmu *individua* v umění – ten patří k stěžejním konceptům Mukařovského systému. Individuum propojuje několik vrstev zájmu Mukařovského bádání v oblasti literatury i obecné estetiky či sociologie umění, naprosto zásadní je však ve spojení s vývojem literární struktury. Ta ovšem v Mukařovského pojetí podléhá především svým vlastním, specifickým, *imanentním* vývojovým impulsům (z podstaty literatury jakožto literatury, jak navrhuji už formalisté) a zároveň se do určité míry (ovšem nikoli deterministicky!) vyvíjí pod vlivem celé sociální reality. Mukařovský akceptuje jedinečnost konkrétních literárních děl, a proto do svého systému zapojuje element, který tuto jedinečnost zaručuje – kdyby tomu tak nebylo, všechna díla by podléhala stejným vnějším vlivům i imanentnímu vývoji a musela by být stejná. Tento element Mukařovský získává zavedením pojmu *individua*. Individuum je zárukou určitého stupně jedinečnosti, protože se podle Mukařovského v konkrétním individuu vždy aktualizují jen určité možnosti z veliké množiny všech možností vývojových. (Ve svých pozdějších studiích se pokouší uplatnit termíny jako talent či náhoda, ale i toto řešení je zcela v intencích determinovanosti nadřazeným vývojovým systémem.) Individuum je v Mukařovského pojetí tou jedinečnou entitou mimoliterárního vývoje, která zasahuje do struktury literárního vývoje konkrétním dílem: „*Jednotlivé individuum* zdá se pouhým nahodilým nositelem tohoto nadosobního proudění. Při pohledu zblízka ukáže se však, že právě v individuální nepředvídanosti každé z básnických osobností má svůj zdroj vývojová dynamika literatury. Básnická osobnost, zejména silná, je průsečíkem, v kterém se srážejí a navzájem mísí síly dané jednak směřováním vyvíjející se národní literatury samé, jednak vycházející zvnějška, totiž z cizích literatur, z ostatních umění, z jiných oblastí kultury i ze společenské organizace a jejího vývoje; výslednicí tohoto jedinečného utkání sil, ke které svým podílem přispívají vrozené dispozice básnickovy, je básníkův zásah do nadosobního vývojového proudění v literatuře“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1941/: 268–269).

Když mluví o individuu v umění, nesoustřeďuje Mukařovský svou pozornost pouze na *individuum-původce*, ale zdůrazňuje i roli *individua-vnímatele* – v jeho pojetí literární komunikace je vnímatel neméně důležitý než původce, byť mají jakožto individua nutně jinou funkci: „Individuum-autor se od ostatních individuí odlišuje; nedosahuje-li plně jedinečnosti,

tedy k ní alespoň směřuje, kdežto individuum-vnímatel je právě proto pasivní, že se prezentuje jako člen společnosti, projevuje tendenci opačnou, ke konformitě úsudku o uměleckém díle, ke konsenzu o estetickém soudu. Individuum-vnímatel je pouhý člen kolektiva, jednotka nemající jiné individualizující určení než svou početní singularnost“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946/: 311). Mukařovského rovné zaměření na původce i vnímatele je podmíněno jedním ze axiomů jeho systému, jímž je *znaková podstata literárního díla* fungujícího ve specifickém procesu komunikace. Termíny jako *znak* či *komunikace* umožňují Mukařovskému nejenom hlubší teoretickou analýzu estetiky a sociologie umění, ale i přestup z obecné estetické úrovně *individuum-původce – dílo-znak – individuum-vnímatel* na konkrétní komunikační rovinu *subjekt-původce – dílo – subjekt-vnímatel*, tedy de facto na úroveň jedinečného literárního díla a jeho sémantiky: zatímco individuum zůstává čistě na rovině systémové estetiky, na úrovni konkrétních děl můžeme mluvit jen o konkrétních autorech (původcích), čtenářích (vnímatelích) a subjektech. Vidíme, že touto operací, paralelním přesunem komunikačního schématu z roviny obecně estetické do roviny konkrétního díla, Mukařovský naplňuje základní dichotomii svého pojetí obecných a konkrétních struktur a systémů.

Ocitneme-li se na úrovni konkrétního literárního díla, nesmíme opomenout podmíněnost autora i čtenáře jak objektivními (respektive mimo-subjektivními) činiteli, tak jejich individuálními dispozicemi odrážejícími se v kreaci a recepci díla. Je však zřejmé, že dvojice autor-čtenář jakožto dvojice dvou psychofyzických bytostí leží na jiné úrovni než dílo, které je znakem, a to znakem specifickým, s dominující estetickou funkcí. Pojem *subjektu* Mukařovskému umožňuje přehoupnout se přes hranici mezi psychofyzickým a znakovostí a zůstat na úrovni díla jeho sémantiky.

Mukařovského zavádění pojmu *subjektu* prochází jistým vývojem, přičemž je třeba říci, že i přes malé rozdíly související s konkrétními účely definování subjektu zůstává samotná jeho definice v podstatě stejná napříč Mukařovského uvažováním. Subjekt je zpravidla nahlížen jako: *plošina*, „z které lze dílo přehlédnout jako celek“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1939/: 475), či „bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoli osobnost, stejně vnímátelem jako autorská“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1940–1941/: 14–15), anebo „bod, z kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení. Je proto mostem od básníka ke čtenáři, který může do subjektu promítnout své vlastní ‚já‘, a ztotožnit tak svou situaci vzhledem

k dílu s básníkovou“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1941/: 264). Mukařovský dále tvrdí, že subjekt je především jakýsi „noetický předpoklad“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946/: 307) a podporuje své tvrzení tím, že říká, že v některých dílech subjekt přímo vystupuje do popředí, to jest lyrický subjekt (lyrických) básní, někde bývá subjekt rozdroben do řady subjektů dílčích, jako je tomu v epických dílech, kde vystupuje vícero postav, a někde dokonce bývá zcela upozaděn.

Na jedné straně je tedy subjekt pevně spojen se sémantickou jednotou díla, zračí se v něm celá skutečnost (to vyplývá z podstaty uměleckého díla jakožto estetického znaku, který má schopnost soustředit pozornost ne na skutečnost samu, ale na vztah mezi skutečností a subjektem), na straně druhé může být do subjektu promítnut jak subjekt-původce, tak subjekt-vnímající. Pokud Mukařovský chápe literární dílo jako entitu, do níž akty kreace a recepce vstupují konkrétní lidé, musí v literárním díle najít na úrovni jeho sémantiky prostor, do něhož je možné (při zaujmutí estetického postoje) vstoupit, a de facto tak s dílem samotným komunikovat na jeho, tedy na čistě sémantické úrovni. Subjekt je tak v Mukařovského pojetí především onou styčnou plochou, která je nejzazší podmínkou možnosti přístupu k dílu a rozumění dílu.

Viděli jsme, že Mukařovský v souvislosti se subjektem používá termíny jako *plošina* či *bod*, ze kterého je možné přehlédnout celé dílo. Zároveň explicitně uvádí, že „subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1944/: 286). Pokud bychom zůstali pouze u této charakteristiky, mohli bychom nabýt dojmu, že subjekt je zárukou významové jednoty díla, a to právě proto, že dílo je vytvořeno se záměrem sloužit jako specifický znak v esteticky akcentované komunikaci: „je jen jeden subjekt v díle obsažený, a ten je dán jeho záměrností“ (286). Pak by bylo zcela pochopitelné, že takovým principem jednotného významu je právě subjekt. Ale připomeneme-li si, že podle Mukařovského se do subjektu v díle promítají subjekty konkrétní, idea subjektu jakožto záruky sémantické jednoty díla je poněkud problematizována – sémantickou jednotu díla jen obtížně zaručuje pouze entita, která umožňuje konkrétním subjektům zaujmout postoj k realitě, která se dle definice v subjektu odráží. Takový prostor, který Mukařovského subjekt nabízí, ona nabízená možnost intersubjektivit, je založen na oboustranném přijetí komunikačního estetického aktu.

Mukařovského subjekt je tedy zárukou sémantické jednoty díla a zároveň umožňuje všem zúčastněným psychofyzickým subjektům promítnout se do díla, esteticky komunikovat.

V souvislosti se subjektem však nesmíme opomenout pojem *sémantického gesta*, které je definováno jako „princip významového sjednocení“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1943a/: 372). A Mukařovský tento pojem dále rozvádí: „Za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: značný podíl připadá i vnímateli a nebylo by nesnadno ukázat podrobnějším rozbořem např. novějších analýz a kritik starších děl, že často vnímatel sémantické gesto díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje“ (373). Z citovaného tak zřejmě plyne, že je to i sémantické gesto, které je obecnou zárukou významové jednoty díla, navíc podobnou záruce, kterou nabízí subjekt. Ovšem kromě těchto dílčích nejasností musíme zdůraznit, že jak pojem subjektu v estetické komunikaci, tak pojem sémantického gesta patří mezi koncepty, které vzbudily největší teoretickou pozornost u Mukařovského následovníků či ideových sympatizantů.

Struktura vývoje a dílo

Celek a části

V samém počátku svých úvah ve studii „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“ (1940–1941) říká Mukařovský o celku: „Strukturální celek *znamená* každou ze svých částí a naopak *znamená* každá z těchto částí právě tento a ne jiný celek. Další podstatný příznak struktury je její ráz energetický a dynamický. Energetičnost struktury záleží v tom, že každá jednotlivá ze složek má ve společné jednotě jistou funkci, která ji do strukturálního celku zařadí a k němu ji poutá; dynamičnost strukturálního celku je pak dána tím, že pro svou energetickou povahu podléhají tyto jednotlivé funkce i vzájemné vztahy neustálým proměnám. Struktura jako celek je proto v neustálém pohybu na rozdíl od celku sumativního, který se proměnou ruší“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940–1941/: 11). První zásadní charakteristikou Mukařovského pojmu struktury je, že tato entita je důsledně *mereologická* – co tato charakteristika přesně znamená, shrnuje jiný pražský teoretik, Bohuslav Havránek: „Struktura v tomto smyslu je tvořena z jednotlivých jevů jako vyšší jednotka (celek), nabývající vlastností celostních, které jsou cizí částem; není prostě souborem, sumací složek. Jednotlivé jevy nejsou oddělitelné součásti rozložitého celku, ale spojeny vzájemnými vztahy, jsou tím, čím jsou, vždy jen se zřetelem k celkům hierarchicky uspořádaným“ (HAVRÁNEK 1940: 452). Mereologický model, známý v nejrůznějších odvětvích moderní vědy, stojí v základu většiny těch přístupů k literárnímu dílu, jeho sémantice a jeho interpretaci, které chápou literární dílo jako jistý strukturovaný celek. Takové pojetí je samozřejmě vlastní i poetologii a estetice Pražské školy, která má pojem struktury a strukturace už ve svém názvu.

Mukařovský pokračuje ve specifikaci a negativním vymezení pojmu struktury: „Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1934/: 27). Z právě uvedeného plyne, že druhou základní charakteristikou pojmu struktury je její *dynamičnost* založená na specifických vztazích jejích složek, ať už to pro aplikaci na literární díla a jejich vývoj bude znamenat cokoli. Ponechám teď stranou konkrétní literární dílo jako jedinečnou strukturu a začnu probírat Mukařovského systém shora.

Mukařovský nevymezuje strukturu vývoje pouze vůči ostatním strukturám, ale vymezuje ji i vůči ostatním druhům *entit*, které podle jeho názoru souvisí se vztahem mezi celky a částmi. Explicitně říká, že mimo *struktury* existují ještě *útvary* a *kontexty*. Obojí vymezuje vzhledem ke strukturám. *Útvary* vůči nim negativně vymezuje z hlediska vnitřní dynamiky, o níž tvrdí, že přísluší strukturám, nikoli však jakýmkoli útvarům: „Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946a/: 27). Naopak *kontexty* jsou definovány jako: „sled významových jednotek (například slov, vět), sled nepřemístitelný bez proměny celku, při kterém se význam postupně akumuluje [...] Teprve ve chvíli ukončení kontextu nabývá celek i každý z jednotlivých dílčích významů definitivního vztahu ke skutečnosti [...] Dokud kontext není ukončen, vždy ještě je jeho celkový smysl nejistý, leč významová intence směřující k celosti kontextu provází vnímání jeho od prvního slova. I při kontextu, podobně jako při tvaru je zřetel soustředěn k celosti.“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1945/: 42–43). Mukařovský zároveň dává příklad toho, co považuje za charakteristiku literárního díla jako útvaru – tou je například jeho *kompozice* –, a říká, že zejména na kompozici je jasně zřejmý rozdíl mezi útvarem a strukturou. Neboť „je zcela jasné, že kompozičním rozбором sebedrobnějším není básnické dílo charakterizováno jako struktura, i když pořádný kompoziční rozbor neskládá dílo z částí, nýbrž vychází od celkového uspořádání částí, od ‚tvarové vlastnosti‘. Proporcionalita, symetrie, koncentričnost a podobné kompoziční charakteristiky nejsou charakteristiky strukturní, i když struktura díla vykonává rozhodující

vliv na jeho kompozici a i když naopak způsob, jímž je dílo kompozičně vybudováno, může být badatelsky využit jako jeden ze symptomů strukturního složení díla“ (42). Ani kompozice, tedy určitá popsitelná pravidelnost výstavby konkrétního literárního díla, ani kontext, který je výsledkem procesu významových kumulací v rámci recepce opět konkrétního díla, nemohou vyhovovat Mukařovského pojetí struktury, které chápe konkrétní díla jako pouhá ztělesnění určitých stadií nepřetržitého vývoje nadřazené struktury literární. Tyto dvě charakteristiky literárního díla vypovídají pouze o jistých jeho vlastnostech, nedokážou podchytit jeho celistvou strukturní podstatu v celé její šíři.

Význam a smysl

V souvislosti s pojetím celku a částí je nutné zaměřit se detailněji na otázku významu a významovosti obecně, a to jak u jednotlivého literárního díla, tak ve vztahu ke struktuře vývoje. Mukařovský, když mluví o významu konkrétního literárního díla, vychází z jeho znakové podstaty: „Znakovost umění se však neprojevuje jen v jeho stycích s vnějším světem, ale i ve *složení umělecké struktury samé*: bylo již naznačeno, že každá složka uměleckého díla je nositelem jistého částečného významu; úhrn těchto částečných významů, řadících se v jednotky postupně stále vyšší, je dílo jako složitý významový celek. Znakový a významový ráz uměleckého díla v částech i v celku stává se zjevným zejména při uměních tzv. časových, tj. takových, jejichž vnímání probíhá v čase: dokud není vnímání ukončeno, dokud výstavba díla není v mysli vnímatelově přítomna jako celek, nemá vnímatel jistoty o smyslu a významu jednotlivých částí. Vše v uměleckém díle i v jeho vztahu k okolí jeví se tedy strukturní esteticou znakem a významem; v tom smyslu může být považována za součást vědy o znaku, čili *sémiologie*“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940–1941/: 19). Vidíme, že kromě pojmu *význam* Mukařovský používá též pojem *smysl* – zatímco jednotlivým částem (složkám) literárního díla je přiřknut význam, jakožto kvalita plynoucí z jejich znakové podstaty, je uměleckému dílu jako objektu specifické recepce přiřknut navíc smysl. Všechny složky díla jsou nositeli významu, ale k jeho odkrývání a kumulaci dochází teprve aktem čtení. Z pozice celku, ať už je tím celkem celé dílo anebo jednotlivý významový kontext, lze tedy nahlédnout význam částí, což je důsledně mereologický přístup. Dále se zdá, že jednotlivé složky literárního uměleckého díla mají též, kromě významu, své dílčí smysly, které jsou, podobně jako jejich významy, celkově nahlédnutelné až z pozice smyslu celkového. Nicméně, otázka po tom, co je myšleno významem a co smyslem částí a celku, zůstává nezodpovězena – zatím se můžeme pouze domýšlet.

Mukařovský pokračuje: „Je však načase věnovat pozornost další důležité vlastnosti uměleckého díla, jeho povaze *znaku*. Umělecké dílo je určeno – jako každý znak – k tomu, aby (způsobem sobě vlastním) prostředkovalo mezi dvěma stranami; původcem znaku je zde umělec, stranou znak přijímající vnímatel. Umělecké dílo je však znak velmi složitý: každá z jeho složek a každá jeho část je nositelem dílčího významu. Tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla. A teprve tehdy, když je celkový smysl díla uzavřen, stává se umělecké dílo svědectvím o vztahu původcově ke *skutečnosti* a výzvou ke vnímateli, aby ke *skutečnosti* jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací, citový i volní zároveň. Než se však vnímatel celkového smyslu dobere, musí proběhnout proces vytváření tohoto celkového smyslu. A na tomto procesu záleží při uměleckém díle především. Je známo z dějin umění, že v některých obdobích umělecké dílo směřuje k neuzavřenosti smyslu – neděje se to však ke škodě jeho umělecké účinnosti; neuzavřenost smyslu je v takových případech součástí umělcova záměru. Charakteristická pro umělecké dílo jako znak je i schopnost mít několikerý smysl zároveň; opět beze škody na jeho působnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946/: 30; kurziva u slova *skutečnosti* B. F.).

Zde se dostáváme k jednomu z ústředních problémů vědy o literatuře, a tím je vztah literárního díla a reálného světa, respektive samotný problém *básnické reference*. Při řešení této problematiky se obvykle setkává hledisko filozofické s hlediskem sémantickým a pragmatickým. Jan Mukařovský v této souvislosti sleduje dodnes zastávanou teoretickou tradici, jejíž počátky sahají až k nauce Aristotelově a podle níž literární dílo prostředkuje nějakým způsobem vztah mezi čtenářem a jeho vztahem k realitě. Má v tomto případě jistě na mysli realitu jakožto celek, pravděpodobně jakési celostní okolí člověka, jehož složkou je bezesporu i to, co nazývá realitou sociální. Mukařovský ovšem zároveň poukazuje k dodnes přijímanému kantovsko-heideggerovskému modelu „dění smyslu“: „Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946a/: 31). Vypadá to, že smysl literárního díla má základ v kumulaci významových kvalit jednotlivých složek literárního díla, která probíhá, dokud není celkový smysl díla uzavřen. Jakmile je tento proces uzavřen, může příjemce zaujmout svůj vlastní vztah ke skutečnosti jako celku. Protože je v případě uměleckého díla kladen důraz na proces, kterým vztah vnímatele ke skutečnosti vzniká, je možné vidět akt čtení jako diskrétní posloupnost jednotlivých stadií kumulace významových jednotek díla: „A tak se každé umělecké dílo jeví vnímateli jako významová souvislost, jako kontext. Každý nový dílčí

znak, který si vnímatel během procesu vnímání uvědomuje (tj. každá složka i každá část díla, když vstoupí do významotvorného procesu kontextu), se nejen přiřazuje k těm, jež pronikly do vnímatelova vědomí před ní, ale také mění větší nebo menší měrou smysl všeho, co předcházelo. A zase naopak: všechno, co předcházelo, působí na význam každého nově uvědomovaného dílčího znaku“ (31). V této citaci se sice dozvídáme o regresivní proměně smyslu a progresivní proměně významu při aktu čtení a také to, že „částečné významy se skládají v celkový smysl díla“ (30), bohužel se nedozvídáme nic bližšího o tom, jaký je v autorově pojetí vztah samotných pojmů „smysl“ a „význam“. Z dosud uvedeného můžeme vyvozovat, že Mukařovského zacházení s pojmy smysl a význam je spíše intuitivního charakteru; jejich samotný vztah není problematizován a tematizován.

Aniž je primárním účelem této práce poukázat na problematické založení vztahu významu a smyslu v Mukařovského díle, je dobré si uvědomit důsledky, které přináší takové neortodoxní neoddělení smyslu a významu pro teoretické bádání. Mukařovský v souvislosti s významem a smyslem říká: „Teprve ve chvíli ukončení kontextu nabývá celek i každý z jednotlivých dílčích významů definitivního vztahu ke *skutečnosti* (zřejmě např. v detektivních novelách, kde poslední stránka může dodatečně změnit smysl všeho, co předcházelo). Dokud kontext není ukončen, vždy ještě je jeho celkový smysl nejistý, leč významová intence směřující k celosti kontextu provází vnímání jeho od prvního slova“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1945/: 42–43; kurziva B. F.). Logicky sice nepřesně, ale přesto se dá z této citace vyvodit, že když ukončení kontextu znamená ujištění celkového smyslu a zároveň znamená i pro význam(y) nabytí definitivního vztahu ke skutečnosti, je smyslem ono nabytí významu vztahu ke skutečnosti. Jak nabývá celek vztahu ke skutečnosti? Jak může sémantická entita, jako je význam, sama o sobě nabyt vztahu ke skutečnosti, navíc když pravděpodobně sama k nějaké skutečnosti referuje? Nebo je toto vyjádření metaforou aktu čtení? I kdybychom přijali tuto odpověď, tedy že nějak tento celkový smysl díla souvisí s čtenářovým vztahem ke skutečnosti, který se vyvíjí v procesu čtení, nabízí se další otázka: O jakou skutečnost se jedná tentokrát? Ptám se, protože, jak jsem již citoval, na jiném místě Mukařovský explicitně říká: „A teprve tehdy, když je celkový smysl díla uzavřen, stává se umělecké dílo svědectvím o vztahu původcově ke *skutečnosti* a výzvou ke vnímateli, aby ke *skutečnosti* jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací, citový i volní zároveň“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946a/: 30; kurziva B. F.). Jediné, co tedy o Mukařovského koncepci významu a smyslu můžeme říci, je, že je důsledně mereologická, protože až s

přihlédnutím k celku se bezesbytku osvětluje význam jednotlivých částí, vztah jejich významů a významovou kumulaci.

Struktura vývoje

Jak již bylo zdůrazněno, jedním ze základních axiomů Mukařovského systému je, že nahlíží konkrétní literární díla jako ztělesnění určitých fází celistvé struktury literárního vývoje:

„Třebaže je každé umělecké dílo strukturou samo v sobě, není umělecká struktura záležitostí jen díla jediného, nýbrž trvá v čase, přecházejíc jeho postupem od díla k dílu a stále se přitom proměňujíc; proměny záleží v stálém přeskupování vzájemných vztahů a poměrné závažnosti jednotlivých složek“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940–1941/: 13). Zásadním krokem je tedy vymezit tuto strukturu vůči strukturám a entitám ostatním, a to skrze její projevy a nositele, a určit, jaký je vzájemný vztah struktury konkrétního literárního díla a struktury vývoje, a to především skrze průzkum vztahu jejich složek.

Umístění struktury vývoje

Mukařovský, veden nutností plynoucí z idealistického zakotvení struktury vývoje, umísťuje tuto strukturu mimo jakýkoli hmotný produkt, a tedy stranou od konkrétních literárních artefaktů, které hmotné jsou. Proto mluví o vývoji literární struktury jako o něčem absolutním a transcendentním, ale přitom jako o něčem, co se zároveň projevuje hmotně. Proto využívá možnosti lidského mediátora a umísťuje strukturu vývoje do povědomí kolektivu:

„Souvztažnost složek, jejich hierarchie, soulady a rozpory, to vše skládá jistou realitu, ale realitu v podstatě nehmotnou – také jen proto může být dynamická. Místem její existence je povědomí. Čí povědomí však? Mohl by někdo říci: přirozeně umělcovo. Mohlo-li by však takové tvrzení mít zdání oprávněnosti v případě díla právě vytvářeného nebo zrovna dotvořeného, neobstojí, pomyslíme-li na živou tradici. K té je umělec zrovna v takovém poměru jako jiní jeho vrstevníci, jako celé kolektivum, jež umělecká díla jsoucí podkladem živé tradice vnímá. Živá tradice umělecká je tedy realita sociální, podobně jako například jazyk, právo atp. A tato realita, kterou jsme provizorně nazvali živou uměleckou tradicí, se neustále proměňuje, vyvíjí, trvá nepřetržitě“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1945/: 46). Na jiném místě se dokonce zdá, že jedinec je touto strukturou přímo ovládán: „Ani umělecká vloha není tedy jen záležitost samotného individua, ale souvisí s funkcí, která je individuu přikázána objektivním vývojem struktury“ (MUKAŘOVSKÝ: 2000 /1940–1941/: 16). Tato vrcholná struktura, která transcenduje jedince i společenský vývoj, je součástí jakési „sociální

reality“ (ať už pod ní rozumíme cokoli) a je zhmotňována skrze jedince tuto realitu žijící.

Vymezení struktury vývoje

V prvním kroku Mukařovský vymezuje svou strukturu vývoje vůči ostatním strukturám, a to na základě jejího specifického vývoje. Autor je natolik empiricky zakotven, že nepovyšuje vývoj umění na jediný ideální princip, na něco, co je příčinou samotného univerzálního smyslu, ale ponechává jej v určitém vztahu s vývojem celé společnosti: „umělecká struktura se vyvíjí sama ze sebe ‚samopohybem‘ – již toto zjištění brání tomu, aby její vývojové proměny mohly být pojímány jako bezvýhradné a přímé následky vývoje společnosti. Každá změna umělecké struktury je ovšem nějak podnícena (motivována) zvenčí, buď přímo vývojem společnosti, nebo vývojem některé z kulturních oblastí (věda, hospodářství, politika, jazyk atp.), jež jsou ovšem také, stejně jako umění samo, neseny společenským soužitím; avšak způsob, jakým bude daný vnější podnět likvidován, i směr, jakým na vývoj umění zapůsobí, vyplynou z předpokladů obsažených v umělecké struktuře samé (vývoj imanentní)“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940–1941/: 16). Mukařovský zde tedy využívá vývojové imanence jako distinktivního rysu k vymezení struktury literárního vývoje vůči strukturám ostatním, obzvláště pak přírodním, ovšem zároveň též postuluje, že společným rysem všech strukturovaných systémů je, že ve svém vývoji reagují podle svých imanentních daností na impulsy okolí.

Zdá se tedy, že umělecká struktura v Mukařovského pojetí je cosi jako agregát jednotlivých možných deskriptivních charakteristik uměleckých děl. Jako by struktura vývoje obsahovala jako své složky vztahy mezi všemi možnými kombinacemi, které můžeme dostat popisem jednotlivých plánů díla. Konkrétní literární dílo je pak uskutečněním některých z těchto možností, zároveň se však jejich kombinace podílí na specifické významové výstavbě tohoto díla.

Estetická funkce, norma a hodnota

Patrně nejznámějším a nejdiskutovanějším pojmem Mukařovského estetického systému je pojem *estetické funkce* – jak uvidíme, rozkládá se na průniku všech tří v úvodu vytyčených dichotomií a je základním stavebním kamenem celého systému. Dokonce se dá říci, že tento pojem může být obecně považován za klíčovou kategorii celé tradice Pražské školy a jejího vývoje. O tom svědčí i to, kolik teoretické pozornosti věnovali (a věnují) kategorii estetické funkce sami příslušníci této školy či její domácí vykladaatelé i badatelé zahraniční – asi

nejsoustavnější reakce na dílo pražských teoretiků nabízí německé a americké literárněvědné prostředí, ale postupně, tak jak byla stěžejní díla českého strukturalismu překládána do dalších jazyků, byli představováni a reflektováni i v dalších teoretických kontextech. Mým cílem není předložit detailní kritickou analýzu Mukařovského pojmů estetické funkce, normy a hodnoty – s tímto úkolem se již vyrovnávali (a někteří i vyrovnali) teoretikové a teoretičky jako Jurij Striedter, F. W. Galán, Herta Schmid(ová), Lubomír Doležel či Mojmír Grygar –, nýbrž ukázat, jak se tyto koncepty promítají do Mukařovského úvah o literatuře obecně a o vyprávění konkrétně.

F. W. Galán ve své knize *Historic Structures* (1985) o vztahu Mukařovského estetických funkcí, norem a hodnot říká: „Mukařovského teorie pojímá umění jako proces souvislých posunů funkcí, norem a hodnot. Bylo by ale chybou se domnívat, že je tato teorie tak relativistická, že ji není možné posuzovat a verifikovat. Právě naopak“ (GALÁN 1985: 35). Vskutku, jak ukazují především díla výše zmiňovaných teoretiků, je docela dobře možné nahlédnout Mukařovského systémová řešení estetických aspektů umění, případně tato řešení systematizovat. Ovšem zároveň je třeba zdůraznit, že někteří teoretikové stejným dechem upozorňují na problémy, které mohou při průzkumu Mukařovského pojetí nastat – například Jurij Striedter poukazuje na „zkusmé zavádění“ některých Mukařovského termínů (STRIEDTER 2001: 192–194), L. Doležel k vývoji autorova učení přímo říká: „Zároveň v jeho spisech pozorujeme posun od analytického metajazyku ke květnatým, ale vágním básnickým metaforám“ (DOLEŽEL 2000: 172).

Jan Mukařovský tedy předně zavádí tři různé entity, které jsou podle něho založeny zčásti antropomorfičky a zčásti konvencí a které mu umožňují popsat způsob, jakým probíhá neustálá interakce mezi vývojem umění a pragmatikou umění v určité (a jakékoli zároveň) společnosti. Estetická *funkce*, založená ve vědomí kolektiva, umožňuje na základě jistých vlastností díla čtenáři zaujmout specifický estetický postoj, a nechává tak dílo působit jako specifický estetický znak, jehož cílem je ovlivnění vnímatelova postoje ke skutečnosti; nejzákladnější úkol umění je „řídít a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 147). Je samozřejmé, že v této fázi se stále pohybujeme jak na rovině umění, tak i na rovině mimoumělecké skutečnosti – estetická funkce z podstaty svého zavedení má jistě platnost i v oblasti mimoumělecké a tyto dvě oblasti se vzájemně ovlivňují. Pojem estetické funkce pak zřetelně operuje na rovině subjekt-objekt a svět; s imanentním vývojem literatury souvisí jenom sekundárně.

Naproti tomu zavedená estetická *norma* funguje jako spona mezi imanentní vývojovou strukturou literární a jejím ztělesněním v konkrétních literárních epochách a dílech. Zůstává tak na úrovni umění, jeho vývoje, tvorby a recepce. Každé umělecké dílo je podle Jana Mukařovského dialektickým spojením následování a současného porušování určité estetické normy. Estetická norma funguje jako regulativ, jehož základním rysem jsou energetičnost a dynamičnost: „Estetická *norma*, regulativ estetické funkce, není neproměnné pravidlo, ale složitý, stále se obnovující proces“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 148). Jako taková podléhá jenom imanentním vývojovým pravidlům umění a schopnosti přinášet a zachycovat estetickou hodnotu, která „vchází v úzký styk s hodnotami mimoestetickými, jež dílo obsahuje, a jejich prostřednictvím pak i se systémem hodnot určujících životní praxi kolektiva, kterým je dílo přijímáno“ (148). Pojem estetické normy tak zřetelně souvisí s rovinami subjekt-objektové a imanentně vývojové. Aby se Mukařovský mohl vrátit k pojmu subjektu a jeho vztahu ke světu a přitom si při tomto činění podržel i rovinu imanentně vývojovou, zavádí klíčový pojem, který tyto tři roviny propojuje.

Tím se dostává k pojmu estetické *hodnoty*: „Estetická hodnota se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srov. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé strany pohybem a přesunem struktury společenského soužití“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 128). V této fázi je však zřejmé, že Mukařovský musí do svého systému přibrat teleologicky vynucenou entitu, která mu umožní povýšit relativní estetickou hodnotu na hodnotu obecnou, absolutní. Proto spojuje pojem estetické hodnoty s pojmem hodnot mimoestetických, jejichž svazek zaručuje její kýženou objektivní platnost: „Poměr hodnoty estetické k mimoestetickým je takový, že estetická hodnota nad mimoestetickými převládá, avšak neruší jich, nýbrž toliko je spíná v celek, vytrhujíc sice každou jednotlivou z přímého vztahu k obdobné hodnotě prakticky platné, ale umožňujíc zato aktivní vztah celkového souboru mimoestetických hodnot díla k celkovému postoji, který jednotlivci jakožto členové kolektiva zaujímají *ke skutečnosti za účelem jednání*“ (148; kurziva B. F.). Mukařovský takto nejenom pevně zavádí estetickou hodnotu paralelně k zavedení estetické funkce do hodnotového systému člověka a kolektiva, ale zároveň elegantně řeší problém polysémantičnosti uměleckých (literárních) děl (aby nemohl být nařknut z toho, že literární dílo funguje jako statický regulativ lidského zaujímání postoje *ke skutečnosti k jednání*): „Teprve napětí mezi mimoestetickými hodnotami díla a životními hodnotami kolektiva dodává dílu možnost působení na poměr mezi člověkem a

skutečností, působení, které je nejvlastnějším úkolem umění. Proto lze říci, že nezávislá umělecká hodnota uměleckého artefaktu je tím vyšší a trvalejší, čím méně snadno se dílo poddává doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot té které doby a toho kterého prostředí“ (146). Jsouc úzce spojena s estetickou normou a funkcí, nese estetická hodnota tytéž dynamické příznaky jako obě předešlé: estetická hodnota „je procesem, nikoli stavem, *energeia*, nikoli *ergon*“ (122).

Zdůrazněme, že jak v případě estetické funkce, tak i v případě estetické hodnoty Mukařovský mluví o vnímatelově vztahu k realitě – v zaujímání tohoto vztahu hraje umění klíčovou roli. Kurzivou jsem v jednom z předešlých citátů zdůraznil sousloví *skutečnost k jednání*. Právě na tomto citlivém odstínění reality a reality k jednání můžeme vidět zásadní axiom Mukařovského přístupu ke skutečnosti, který je důsledně fenomenologický. Co je touto realitou k jednání než samotný *Lebenswelt*? Zdá se, že Mukařovský si v tomto směru byl velice dobře vědom nebezpečí, která by plynula z tvrzení, že umění ovlivňuje náš vztah k nějaké objektivní realitě. Svět, v němž jednáme, je svět, který zároveň utváříme.

Apendix

Byť kritika Mukařovského pojetí estetické funkce, normy a hodnoty není účelem této práce, považuji za dobré upozornit na některé problematické aspekty jeho slavné studie „Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty“ (1936). V ní Mukařovský explicitně spojuje entity z jejího názvu s kolektivem a jeho vědomím – tím způsobem dostatečně zajišťuje jejich souvislost se subjekty estetické komunikace a jejich postoji, a tedy i jejich potenciálně dynamický charakter. Když v samém počátku svých úvah mluví o estetické funkci, striktně stanovuje, že estetická funkce není žádnou „reální vlastností“ uměleckého artefaktu, nýbrž je mu přisuzována právě subjektem: „Avšak aktivní způsobilost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském: týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 85). S prvním krokem posunu od subjektu k objektu se setkáváme až o deset stran později: „Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem“ (95). Vidíme, že tento popis je zajímavě dvojsmyslný: jedná se o vztah uměleckého artefaktu a lidského kolektiva nebo o to, že skrze umělecký artefakt se upravuje vztah lidského kolektiva ke světu? Tato dichotomie spolupůsobí důležité dialektické napětí, které je leitmotivem celého

Mukařovského systémového přístupu. Nakonec se zdá příklon k objektu dokonán tehdy, když navrhuje nahlížet vztahy mezi artefakty na jedné straně a funkcemi, normami a hodnotami na straně druhé antropomorficky – v ustrojení estetických artefaktů je už vždy něco, co nám umožňuje estetický postoj k nim zaujmout: „Cílem estetické funkce je navození estetické libosti. Bylo řečeno již v první kapitole, že je možné, aby kterákoli věc nebo děj, bez ohledu na své ustrojení, se staly nositeli estetické funkce, a tudíž předměty estetické libosti. Jsou však jisté předpoklady v objektivním ustrojení věci (nositele estetické funkce), které vznik estetické libosti usnadňují“ (102).

Dostáváme se k tomu, co můžeme pracovníě nazvat dvoudomým (subjekt-objektovým) založením estetické funkce – tak je také ostatně nejčastěji estetická funkce pojímána. Je-li estetická funkce založena dvoudomě, je třeba zdůraznit i dvoudomé založení estetické normy a estetické hodnoty. V případě estetické normy Mukařovský nejprve uvádí, že „proměnlivost normy a její závaznost nemohou být obě zároveň pochopeny a ospravedlněny ani ze stanoviska člověka jako druhu, ani ze stanoviska člověka jako individua, nýbrž toliko z hlediska člověka jako tvora společenského“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 99), aby v zápětí stanovil, že si musíme „položít otázku, zda skutečně existují nějaké estetické principy, vyplývající ze samého ustrojení člověka, tedy principy pro člověka konstitutivní, které by ospravedlňovaly směřování estetické normy k platnosti zákonné“ (102). Jenom pro forma dodejme, že paralelně autor zavádí pojem estetické hodnoty: „O skutečné normě lze mluvit teprve tenkrát, jde-li o cíle obecně uznávané, vzhledem ke kterým se hodnota pocítuje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí“ (100); zároveň ukazuje způsob, jakým estetická hodnota souvisí se vztahem člověka a objektu: „antropologické ustrojení člověka, společné lidem všem a uplatňující se jako základna neproměnného poměru mezi člověkem a dílem, poměru, který, promítnut do hmotného jevu, jevil by se jako objektivní estetická hodnota“ (130).

Načrtnutému konceptu můžeme vytknout několik systémových nedostatků, zčásti plynoucích i z toho, co L. Doležel nazval vágními metaforickými návrhy. Ten první se týká samotného konceptu estetické normy ve vztahu ke konkrétním literárním dílům. Problémy nastávají, když autor přechází z roviny čistě abstraktní, na níž tvrdí, že v podstatě každé umělecké dílo je jednak naplňováním nějaké normy a jednak jejím porušováním (z čehož plyne její energetický charakter), do roviny konkrétních literárních epoch a děl, kde tvrdí, že „v umění

je norma často porušena, jen někdy splněna“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 123). Když se pokouší popsat jisté aspekty literatury a jejího vývoje pomocí estetické normy, přechází do roviny dějin a stratifikace literatury – spojuje tak estetickou normu, jakožto systém spekulativní estetiky, s pojmy, jako jsou literární epocha, vysoké a nízké umění, folklór, lidové umění, romantismus apod. Na této rovině pak porušováním estetické normy, které předtím apriori spojuje s jakýmkoli uměleckým tvořením, rozumí záměrnou inovaci, vymezení se vůči stávajícím normám či ovlivňování a porušování literárního kánonu. Zdá se však, že potřeba teoretického zavedení estetické normy pro účely vytvoření uceleného systému spekulativní estetiky, nemá v rovině konkrétních vývojových stadií literatury vhodný protějšek. Podobným komplikacím ovšem také čelíme, když autor spojuje následování či porušování normy s autorskou intencí (116–117) – i v tomto případě se zdá, že jsou směřovány dvě roviny: dynamický tok energie, tedy systémové pojetí estetické normy, s nutně diskrétním a deskriptivistickým pojetím normy, která je uvědomovaným regulativem každodenního literárního života.

Poněkud komplikované se též jeví Mukařovského řešení vztahu subjektu, světa a estetické hodnoty, když zavádí pojem tzv. objektivní estetické hodnoty a nabízí jeho antropomorfizující osvětlení. V případě objektivní estetické hodnoty jde o „jistou obecnou zákonitost, charakterizující vztah mezi uměleckým dílem jakožto estetickou hodnotou vůbec a kterýmkoli kolektivem a kterýmkoli členem jakéhokoliv kolektiva“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 130). Autorův radikální odklon od skutečnosti, který je tak markantní v první fázi studie, se v jejím průběhu stává teoreticky neúnosným, a to především ve chvíli, kdy autor nutně musí zakotvit pojem estetické hodnoty ve světě, v němž se subjekt pohybuje, aby jej bylo možné vůbec kde zakotvit. Podle uvedené citace se zdá, že objektivní hodnota není ničím jiným než možnou obecnou deskripcí fungování estetické funkce.

Nakonec si připomeňme souvislost mezi (estetickou) normou a hodnotou: „hodnota je stabilizována normou, obecným to pravidlem, jež má být aplikováno na každý konkrétní případ, který mu podléhá“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 100). Z uvedeného plyne, že ona kolektivní norma je de facto jakési objektivní pravidlo, které vzniká na základě individuálních hodnot konkrétních entit. Jinými slovy, já jakožto jedinec přisuzuji nějakým konkrétním entitám hodnotu, podle toho, jak mnoho či málo slouží k dosažení určitého cíle. O normě můžeme však mluvit, jde-li tyto cíle obecně uznávané (viz citace ze str. 100) – je tedy ztělesněním objektivní hodnoty nějaké entity pro kolektiv. Avšak mluvit o obecných cílech,

tedy o cílech kolektivních, bez toho, aniž je stanoven vztah mezi cíli subjektivními a objektivními a mezi subjektivní a objektivní normou, znamená nepřekročit mezeru mezi teleologickou definicí hodnoty a poskytnutou definicí normy, tedy vztah mezi hodnotou, jakožto možnou vlastností věci, a normou, která je vyjádřením této vlastnosti; nacházíme se zde na dvou různých úrovních. Norma totiž nemůže být popisem hodnoty ve smyslu deskriptivistickém, protože nejenom popis všech vlastností věci, které k dosažení takového cíle vedou, není možný, nýbrž tyto vlastnosti nemusí zdaleka být všechny uvědomované. Navíc z teleologického hlediska je důležité dosažení cíle, nikoli však popis jeho dosažení. Je-li tedy norma něčím jiným než popisem procesu hodnocení věci, pak je tedy nutně jakýmsi abstraktním pravidlem, jehož následováním by mělo být dosaženo požadovaných cílů, které se zdá natolik spojené s naším hodnocením věci, že se nabízí otázka, zda je možné tyto dvě entity od sebe vůbec oddělovat.

Předložený výčet několika problematických aspektů Mukařovského studie nás nakonec přivádí k důležité otázce: Nejsou pojmy estetické funkce, normy a hodnoty provázané příliš, a to do té míry, že vzdorují podrobnějšímu analytickému uchopení a kritické komparaci? Na jedné straně se nám dostává do ruky návrh, který má ambice zastřešit obecné literárněteoretické a estetické zkoumání systémovým rámcem, který sotva má, alespoň v české literární vědě, obdoby. Na straně druhé je tento systém postaven na terminologické bázi, která neobstojí při hlubší kritické analýze, respektive není dostatečně obecná na to, aby unesla zatížení napříč několika úrovněmi kontextů, v nichž je používána. Proto se tři ústřední termíny Mukařovského studie mnohdy zdají být třemi různými stránkami téže mince (lépe řečeno, téhož konglomerátu), než aby mohly přinést do literárněteoretického myšlení radikální a jednoduše analyzovatelný výsledek.

Můžeme-li přece jenom na závěr této podkapitoly sumarizovat přínos funkční estetiky Jana Mukařovského, musíme zdůraznit, že kromě pojmu estetické funkce, která obrací pozornost k literárnímu dílu jakožto znaku, tedy sdělení s jeho specifickou strukturací a výstavbou, je právě spojení estetické funkce, normy a hodnoty se subjektem a lidským kolektivem tím stimulem, který se objevuje a rozvíjí v moderních, především recepčně založených teoretických přístupech.

Rozbory konkrétních děl české literatury

V této části se soustředím na Mukařovského konkrétní rozbory literárních děl a pokusím se

z nich abstrahovat a systémově popsat ty postupy a strategie, které autor při těchto rozborech používá a které nám mohou přiblížit jeho pohled na vyprávění a jeho uchopení. Jan Mukařovský je při tomto svém zkoumání ovlivněn, kromě dalších estetických a filozofických návrhů, především systémovými předpoklady a terminologií ruské Formální školy (ke konkrétním podobnostem se ještě vrátím). Tato inspirace se projevuje v různých oblastech a na různých úrovních. Za prvé, s formalistickým zkoumáním zaumného jazyka jsou spojeny Mukařovského postřehy z roviny, kterou bychom mohli nazvat jako narativně pragmatickou. Jedná se zvláště o ty úvahy, v nichž mluví o souvislosti mezi charakteristikou jazyka literárních děl, rysech a popisech jeho vlastností a mezi účinkem, kterým tyto vlastnosti působí na významové uchopování díla čtenářem při aktu čtení – nedílnou součástí takového činění jsou i genealogické komparace jednotlivých etap literárního vývoje a jejich proměn na základě proměn specifických rysů básnického jazyka dominantních v tom kterém období. Zdůrazněme, že právě komparativní genealogická zkoumání patří k nejdůležitějším a nejinspirativnějším částem Mukařovského průzkumů na poli analýz konkrétních děl. Druhou souvislost s učením Formální školy nalezneme v oblasti terminologické – Mukařovský používá jak termíny používané v klasických zkoumáních vyprávění předformalistických, jako jsou děj, postava, popis, kompozice, aj., tak tam, kde je to výhodné, používá termíny buďto zavedené Formální školou, či pevně spojené se specifickým použitím v rámci formalistické doktríny, jako jsou *syžet*, *motiv*, *automatizace* či *ozvláštnění*. Třetí úroveň, na níž můžeme nahlédnout podobnosti Mukařovského přístupu s přístupy Formální školy, bychom mohli nazvat úrovní dílčích systémových podobností – jak uvidíme, některé Mukařovského návrhy, především týkající se vyprávění, jeho členění a strukturace, se do jisté míry překrývají s návrhy formalistickými nebo je i rozpracovávají.

Zaměřme se nejprve na literárněvědnou terminologii a specifický způsob, jakým ji Mukařovský používá ve svých rozborech. Ve svých úvahách věnuje největší pozornost kategorii *děje*, a to když mluví o interakci této kategorie s kategoriemi ostatními – od souvislosti slohových charakteristik vyprávění a dějové linie, přes analýzu způsobů dějové výstavby, až po analýzu jejich účinku na čtenáře a interpretaci jejich významotvorných atributů. Prakticky tak často vymezuje děj vůči ostatním pojmům a kategoriím vyprávění; tak je tomu například, když mluví o uspořádání motivů v plynulém ději v *Babičce* Boženy Němcové: „To, co se událo v záblesku jediného okamžiku, *současně*, vypočítává Němcová postupně. Současnost rozložená v posloupnost, toť vrchol dějové mikrotomie! Není jediného zákmitu děje, který by touto metodou nemohl být zachycen. Výsledek pak je ten, že nakupené

details vytvářejí drobnými detaily zcela nenápadně v představivosti čtenářově děj v celé jeho mnohorozměrnosti a mnohotvárné měnivosti. Jednotlivé detaily samy o sobě pozornosti uniknou a zbývá homogenní ovzduší, které zalije čtenáře ze všech stran, sugerujíc mu i věci, které přímo řečeny nebyly“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1925/: 240–241). Oproti tomu, když na jiném místě mluví o ději v souvislosti s Máchovým *Májem*, říká: „Pozornost čtenářova je konečně od děje odvracována jak zbytnělými partiemi popisnými, tak i eufonickou organizací hláskového materiálu, prostupující stejnoměrně celou báseň a přemísťující těžiště jazykového projevu z obvyklého místa na opačné: od obsahu sdělení ke stránce zvukové. Toto neobvyklé zastření děje, oslabení jeho vnitřní soudržnosti a snížení jeho důležitosti má zdůvodnění zřejmě v protikladné vývojové reakci na poetiku eposu klasicistického, jež vyžadovala motivaci až do detailů“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1936a/: 292).

Vidíme, že v obou citovaných pasážích se setkáváme s explicitně formulovaným pohledem na působení specifické narativní struktury na čtenáře – tento pragmatický přístup je možné považovat za jeden z podstatných metodologických rysů Mukařovského praktického zkoumání narativu. V podobném pragmatickém duchu se Mukařovský v jiných svých studiích zmiňuje o vlastnostech plynutí dějové linie v dílech Vladislava Vančury a Karla Čapka; v souvislosti s Čapkem uvádí, že v protikladu k aristotelovskému modelu se nejsilnější moment děje nachází hned na začátku a že „děj neřítí se kupředu, nýbrž postupuje zvolna a zatáčkami, na kterých čekají, účelně rozestavěna při cestě, překvapení“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1939/: 466); v jiné pasáži o Máchovi je zmíněna poetika klasicistická, v pasážích o Čapkovi poetika aristotelovská – tyto zmínky úzce souvisí s genealogickým pohledem na souvislost strukturace děje a konkrétních vývojových etap (české) literatury. S tímto přístupem se konkrétně setkáváme například v citaci, která poukazuje na souvislost Máchy a Erbeny: „Zacházení s dějem ukazuje tedy zřetelněji než cokoli jiného, že Erbenova básnická metoda je založena na vývojovém překonávání Máchy, nikoli na mechanickém návratu ke klasicismu“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1936a/: 293). Nejmarkantněji se tento přístup projevuje tam, kde Mukařovský mluví obecně o překonávání realistické poetiky poetikou modernistickou: „Projevuje se tendence, aby *děj*, jakožto složitý významový celek vznikající vypravováním, byl osvobozen od přílišné závislosti na pouhém časovém sledu faktů bez jednotícího smyslu, který mu odpovídá ve „skutečnosti“, i aby bylo upozorňováno na *způsob podání*, tj. na jazykový výraz a vše, co se k němu pojí“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1934a/: 404). Všimněme si, že v tomto případě Mukařovský odkazuje k postupům, které obecně spojuje s nástupem modernistické literatury, tedy ke specifickému, sebereflexivnímu způsobu

výstavby modernistického textu (jenom na okraj poznamenejme, že i pro ruskou Formální školu a její výzkum básnického jazyka byla spouštěcím mechanismem avantgardní literatura, především dadaistická a futuristická).

S Mukařovského zkoumáním děje souvisí i další termíny – ať už je nahlížíme v dialektickém napětí, či nikoli; jedním z takových termínů je pojem *kontextu*. Nacházíme konkrétní definici tohoto pojmu: „Kontext je tedy významová konstrukce, uskutečňující se v čase, jejíž jednotlivé části jsou na sobě navzájem zavěšeny, ba do sebe vklíněny, a je jim tak bráněno, aby se skutečností navazovaly každá o sobě vztah zvláštní“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1938a/: 314–315). V Mukařovského pojetí je kontext kategorií, která má zásadní vztah k celkové sémantické strukturaci narativního díla podmíněné jeho strukturací stylovou: „Třeba toliko připomenout, že nejzákladnější, poměrně uzavřený útvar kontextu je věta, ovšem věta ve smyslu významového celku, ne jenom jako gramatická konstrukce. Lze předem a obecně tvrdit, že zásady, jakými se u daného autora řídí významová výstavba věty, platí v jeho díle i pro organizaci vyšších jednotek dynamických, jako jsou odstavce, kapitola i celý text“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 515). Kontext v tomto odkazu zřetelně souvisí s Mukařovského „slavným“ pojmem *sémantického gesta*, které je zárukou významové jednoty díla, a zároveň poukazuje k jeho holistickému pohledu na literární dílo a jeho sémantiku. Ovšem stejně jako děj, který má u Mukařovského silné kauzálně temporální základ, může kontext jakožto sémantická entita, která má podle definice časový rozměr, buďto mít, či nemít vlastnosti, jako jsou *plynulost* či *přerušovanost* – Mukařovský tak například odkazuje k sémantické výstavbě díla Vančurova, kde nachází „tendence ke zdůrazňování samostatnosti každé z významových jednotek na úkor plynulosti kontextu, jež se z těchto jednotek skládá“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 525), či díla Máchova, kde mluví o přerušování plynutí kontextu v souvislosti s rozvolňováním větné stavby, především pak hromaděním vět bez slovesného přísudku, nadměrným střídáním slovesných časů, stupňovitým přiřazováním významových jednotek (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1938a/: 336–344). Zdá se tak, že kontext v přirozeném či realistickém vyprávění je entitou, jejíž klíčovou vlastností je kontinuita, zatímco ve vyprávění modernistickém je tato kontinuita (podobně jako kontinuita dějová) rozrušována na úkor funkce seberefereční, jak to Mukařovský nachází u Vančury. Tam je výstavba kontextu řízena „zdůrazněnou akumulací významových jednotek uvnitř významového celku, zdůrazněním přechodu od významové jednotky k jednotce následující a využitím potenciální dynamičnosti slova“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 537); ovšem takovými prostředky

osamostatňujícími jednotlivé složky kontextu mohou být například hromadění adjektiv či eufonie (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1938a/: 317–318).

Mluvili jsme o „klasických“ naratologických pojmech, které Mukařovský při svých rozborech literárních děl používá a které adoptuje z oblasti soudobé estetiky a poetologie – jako jsou *postava*, *čas*, *prostor* či *vyprávěč*. Co se týče literárních postav, Mukařovský k jejich zkoumání nepřistupuje na rovině narativně morfologické (jak je to běžné například v přístupech ke studiu narativních modů či situací), ale ve své studii o Vančurovi je popisuje jakožto dynamické elementy narativu – mluví o vedlejších postavách, které „vedle ostatních postav působivají jako katalyzátory: stále uvádějí svět v pohyb, proměňují své vztahy ke světu a věcem, a zasahují tak, obyčejně nechtíce, i do osudů svého okolí“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 514); o něco dále pak mluví o tom, že u Vančury vždy jedna postava stojí mimo konvence (514), a o tom, že právě jinakost postavy může působit důležité (narativní) napětí a konflikt (520). V tomto konkrétním ohledu se Mukařovský blíží k těm přístupům ke zkoumání literární postavy jakožto zásadního zdroje narativního konfliktu v narativním světě, tak jak o něm později mluví například Marie-Laura Ryan(ová) či Lubomír Doležel. Co se týká prostoročasových aspektů narativu, Mukařovský věnuje jen málo své pozornosti *prostoru*, což v historických souvislostech není překvapivé, a pokud už této kategorii svou pozornost přece jen věnuje, pak povětšinou pouze deskriptivně nebo metaforicky: „Slovní výraz Erbenův má s Máchovým po stránce významové společnou tu vlastnost, že oba skutečnost individualizují. Tento společný sklon je však i zde pozadím protikladu: slovní výraz Erbenův individualizuje věc nikoli v čase, ale v *prostoru*“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1936a/: 295). Oproti tomu se zdá, že kategorie *času* je pro Mukařovského podstatně silnější teoretickou výzvou (jak je tomu ostatně v teoretickém uchopení vyprávění pravidlem): zaměřuje se na čas jakožto na narativní element na několika místech svých rozborů, když diskutuje souvislost mezi slohovými charakteristikami vyprávění a plynutí časové linie – ve svém rozboru Čapkova *Hordubala* tak mluví o vyprávění, které „postupuje jakoby současně s událostmi“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1934/: 414). Právě v propojení analýzy slohových prostředků s analýzou časových aspektů vyprávění můžeme do jisté míry vidět krok k moderním výzkumům času ve vyprávění, ale i krok k obecnější tendenci zkoumání moderní naratologie, kterou je výzkum tzv. *narativních modů* či *narativních situací* – narativní mody jsou komplexní stylisticko-sémantické entity, v nichž jsou klasické naratologické kategorie nahlíženy ve vzájemné interakci, ale především v souvislosti se stylovými rysy vyprávění.

Chci zdůraznit, že v případě Jana Mukařovského samozřejmě nelze ještě mluvit o kategorii narativních modů, ale spíše o jisté tendenci k tomuto budoucímu přístupu. Každopádně v jeho rozborech najdeme dílčí pozorování, která se s výzkumem narativních modů do jisté míry překrývají – ať už se tato pozorování týkají vypravěče a postav a jejich promluv, role monologických a dialogických forem ve vyprávění či větná stavba, intonace či použití interpunkce. Mukařovský tak na specifickém materiálu nachází bohatou bázi pro popis nejrůznějších konstelací slohových charakteristik v jednotlivých narativních segmentech; ve studii o Čapkovi například rozvíjí své úvahy o vztahu vypravěče, postav a čtenáře a použití monologických a dialogických forem, a to vše ve vztahu k subjektu: „V *Hordubalu* je značná část děje podána jako vnitřní, nehlasitý monolog osoby jednající, jako je myšlený hovor této osoby se sebou samou, popřípadě s osobami jinými; v *První partě* pak je celé vypravování, se vším, co obsahuje, ať jsou to části výpravné, ať dialogy jednajících osob, ať jejich úvahy, promítnuto do vnitřního monologu autora. Za každým slovem cítíme autora, nikoli objektivně vyprávěcího, ale hovořícího se sebou samým, ať svým vlastním hlasem, ať hlasem osoby románu“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1939a/: 448). V této citaci můžeme však spatřovat ještě jeden rozměr, který souvisí s moderním naratologickým zkoumáním „slavné“ distinkce mezi *Tím, kdo mluví*, a *Tím, kdo vidí*, která se ve své protoformě v Mukařovského rozborech objevuje hned několikrát.

Na závěr sumarizujme, že podstatou Mukařovského interpretačního úsilí je, že autor, přesvědčen, že sémantika díla je založena ve všech jeho plánech, a tím jest celostní povahy, spojuje analýzu stylistickou s naratologickými pojmy a strategiemi a se svou vlastní intuicí, přičemž jednotným úběžníkem takového snažení je hloubkově strukturované interpretační schéma založené na stylisticko-pragmatické ose.

Mezi naratologií a stylistikou

V rozborech jednotlivých literárních děl či jejich skupin se tedy Mukařovského šetření ubírá v intencích stylové analýzy textů spojené s analýzou aspektů kreačně recepčních. V tomto ohledu se v jeho pojetí snoubí dědictví konkrétních rozborů ruské Formální školy se soustředěním na jazykovou složku textu, typickým pro českou strukturalistickou školu (ostatně Jan Mukařovský ve svých rozborech zvláště k Viktoru Šklovskému odkazuje zcela explicitně, a to zejména v pasážích týkajících se motivací a strategií vyprávění). Ačkoli

nemůžeme tvrdit, že Mukařovský při interpretaci stylových rysů vyprávění používá určité předem definované paradigma, sama tato analýza napovídá mnohé o hierarchizovaném systémovém přístupu, jehož pomocí se Mukařovský soustřeďuje na zásadní aspekty vyprávění – některé rysy vyprávění chápe v termínech a strategiích, které bychom také mohli považovat za protonaratologické. Mám zde na mysli především studie o konkrétních literárních žánrech, o monologu a dialogu či básnickém jazyku. Z těchto a podobných analýz vyplývají některé konkrétní důsledky pro empirické zkoumání literatury, a tedy i pro vyprávění. Tyto důsledky se pak v určité míře objevují v jeho rozborech konkrétních děl české literatury, ovšem je třeba uvést, že v těchto konkrétních rozborech se objevují i strategie, které nejsou založeny ve studiích teoretických.

Zaměřím se zde na několik důležitých okruhů, které se nacházejí ve středu autorova zájmu a které považuji za klíčové pro další vývoj v literárněteoretickém uchopení vyprávění a jeho aspektů.

V samotném úvodu si ocitujeme delší pasáž, která se dotýká vyprávění v jeho různých plánech a úrovních: „Představme si například člověka vyprávějícího o příhodách, které zažil při cestování, na výletě atp. První a nejzákladnější předpoklad je ten, že vypravěč mluví a druhá strana mlčky naslouchá – vyprávění je v zásadě projev monologický, a zůstává jím i tehdy, když například několik lidí živého temperamentu zaživších společně jisté události vypráví je společně tak, že jeden druhému skáče do řeči: jde pak o monolog pronášený střídavě různými osobami, ale činící si přesto nárok na souvislost, jak vysvítá z okolnosti, že mluvčí, jenž byl druhým přerušen, projevuje ihned snahu znovu se ujmout slova. Další nezbytná podmínka – nutná při jakémkoli vypravování vůbec – je ta, aby posluchači byla podána řada faktů *časově následných*: bez pocitu časové následnosti není monologický jazykový projev vypravováním, ale čímisi jiným, například úvahou, líčením. I naopak zase platí, že časová následnost sama o sobě stačí učinit z jazykového projevu projev epický – jak je tomu právě v případě vypravování cestovních příhod [...] Výběr i pořádek faktů ve vypravování tohoto typu jsou zcela nahodilé – jen pocit časového sledu je spíná v jakousi jednotu.

Představme si však, že ve vypravování stále ještě cestovatelském budou události zavěšeny na sledu denních dob nebo na obvyklém pořádku jistých úkonů (např. vstávání – ranní koupel – snídaně atd.) nebo na jiných podobných, zkušeností utvrzených následnostech. Zde budeme již po etapě *a* očekávat etapu *b*, po té pak etapu *c* atd. Kdyby se některý z očekávaných faktů nedostavil, bude posluchač překvapen. Běžným termínem lze říci, že ve vypravování tohoto

druhu je každý fakt kromě faktu počátečního motivován faktem *předchozím*. Ježto pak motivace tohoto druhu postupuje vždy od faktu předchozího k bezprostředně následujícímu, můžeme ji nazvat motivací *postupnou* (progresivní).

Konečně třetí druh vypravování je ještě složitější předešlého. Jako jeho nejběžnější model představme si vypravování nějaké ‚příhody‘. Pojmenování ‚příhoda‘ (také ‚událost‘) označuje již samo soubor faktů, který se podává, jako pevně spjatou významovou jednotu; vyprávění události pak předpokládá výběr faktů – ne všechno, co bylo v dané době na daném místě možno vidět a slyšet, tvoří součást události. Jednota události pak je dána tím, že jistý fakt v řadě převáží nad ostatními: vzniká dojem, že vše, co se stalo před ním, bylo jen přípravou k němu, vše pak, co po něm, jeho nutným důsledkem [...] Fakt *e* (podle termínu aristotelské poetiky peripetie: „změna události v pravý opak“) mění *dodatečně* smysl všeho předchozího. Již od počátku vypravování – třebaže neznám – je očekáván tento fakt *e*.“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 538–539).

Vidíme, že to, co nám zde autor předkládá, je ve skutečnosti detailním popisem jednotlivých kombinačních strategií, které můžeme nahlédnout v obecném tvaru vyprávění. Nemůžeme zde opominout srovnání s *Teorií prózy* Viktora Šklovského, o které jsme se již podrobněji zmiňovali a jejíž český překlad Jan Mukařovský detailně recenzoval. Ovšem to, co chci v souvislosti s právě citovaným na tomto místě zdůraznit, je Mukařovského zaměření na časové aspekty vyprávění a poukázání na jejich ústřední role při výstavbě narativu. V tomto konkrétním bodě můžeme Mukařovského teoretické výsledky považovat za blízké výsledkům, které k tomuto tématu přináší moderní naratologie, ať už ve své evropské či americké tradici. Bez nadsázky můžeme říci, že Mukařovský v českém prostředí definoval všechna základní naratologická témata a kategorie, které se staly jádrou součástí české tradice.

Kromě otázek po strukturaci a kompozici vyprávění si Mukařovský klade obecné otázky spojené s jeho podstatou a identitou. Jedním z témat, kterými se autor zabývá v souvislosti s naratologicko-ontologickým zkoumáním, je *básnický jazyk*, kterému věnuje celou studii: „O jazyce básnickém“ (1940) – v ní v návaznosti na ruský formalismus a pražskou lingvistiku říká, že básnický jazyk, který vstupuje do uměleckého díla jako materiál zvenčí, je součástí celkového jazykového systému, a pokouší se vůči ostatním jazykovým útvarům negativně vymezit jednotlivými charakteristikami: ozdobností, krásou, emocionálností, názorností, individuálností. Ovšem nakonec charakterizuje, opět v intencích Pražské školy, básnický

jazyk v souvislosti s pojmem funkce: „Básnický jazyk je trvale charakterizován jenom svou funkcí; funkce však není vlastností, nýbrž *způsobem využití* vlastností daného jevu. Staví se tak básnický jazyk po bok četným jiným jazykům funkčním, z nichž každý znamená přizpůsobení jazykového systému nějakému cíli vyjádření; cílem vyjádření básnického je estetický účín. Estetická funkce však, která takto dominuje v jazyce básnickém (jsouc v jiných funkčních jazycích toliko jevem průvodním), přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám – a je tak pravým opakem skutečného zaměření na cíl, jímž je v jazyce sdělení [...] v básnictví, kde převládá funkce estetická, nemá otázka pravdivosti vůbec smyslu: projev ‚míní‘ zde nikoli onu realitu, která tvoří jeho aktuální téma, ale soubor realit všech, univerzum jako celek nebo – přesněji – celou životní zkušenost autora, popřípadě vnímatele“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1940a/: 18). Tedy básnický jazyk jakožto podstata uměleckého díla literárního, které je znakové povahy, umožňuje subjektu zaujmout k dílu estetický postoj, a tím umožňuje fungování estetické funkce, která je v uměleckých dílech dominantní. Ovšem naskytá se otázka: Jakými způsoby na sebe básnický jazyk strhává pozornost? Mukařovský opět v souladu s lingvistickým učením Pražské školy považuje za klíčové spojení básnického jazyka s pojmy *automatizace* a *aktualizace*: „Aktualizace vzniká tím, že se daná složka nějak, nápadněji či méně nápadně, odchýlí od běžného úzu“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940b/: 250); básnický jazyk není jazykem pouze aktualizovaným, ale jeho estetický účín závisí na poměru aktualizovaného a automatizovaného: „Intimním zapojením básnického pojmenování do kontextu lze alespoň zčásti vysvětlit i sám sklon básnického jazyka k pojmenování obrazným, zejména pak k obrazům novým, neautomatizovaným. Radikální přesun slovního významu je totiž možný jen s tou podmínkou, že okolní souvislost sdostatek zřetelně naznačuje skutečnost, k jejímuž pojmenování bylo daného slova-obrazu nezvykle a nepředvídaně užito; kontext vnucuje takto čtenáři význam propůjčený slovu individuálním a jedinečným rozhodnutím básníka“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1936b/: 75). Z toho ovšem plynou důležité důsledky pro literaturu v jejích vývojových souvislostech. Básnický jazyk tak není útvarem statickým, nýbrž je proměnlivý v závislosti na pojmech automatizace a aktualizace – básnický jazyk se mění, protože se mění estetická účinnost literárních projevů. Jan Mukařovský nezůstává u čistě teoretického řešení pojmů jako aktualizace, automatizace či dominanta, nýbrž v mnoha svých rozbořech ukazuje, jak se tyto procedury a pojmy podílejí na celkové významové výstavbě konkrétních literárních děl. Ukazuje se, že procedury automatizace a aktualizace mohou jít napříč všemi plány uměleckého díla, od roviny lexikální, přes rytmicko-intonační a syntaktickou až do roviny kontextu a celkové sémantiky díla – různé procedury se přitom na různých rovinách kombinují a výsledkem je specifický účín

literárního díla. Pro literárního historika jsou tato pozorování obzvláště cenná, protože vývoj aspektů básnického jazyka odkazuje k vývoji celé struktury literární.

K tomu, co bylo řečeno o básnickém jazyku v pojetí Jana Mukařovského, je nutné dodat dvě další skutečnosti, které souvisí s obecným rozvrhem pražského strukturalismu. Za prvé, básnický jazyk, který z útvarů jazyka nebásnického vyděluje pouze jeho funkce, je, stejně jako jazyk obecně v pojetí pražské lingvistiky, mereologická struktura: básnický jazyk konkrétního díla se jakožto „soubor jazykových složek stále přebudovává vzhledem k estetické účinnosti celého projevu“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 / (1940a/: 26). Za druhé, básnický jazyk je, plně v intencích Mukařovského estetiky, „nad jiné způsobilý k tomu, aby neustále oživoval poměr člověka k řeči a řeči ke skutečnosti“ (20). Pokud si vzpomeneme na požadavek arbitrárnosti jazyka vůči realitě, který zdůraznila pražská lingvistika, pak básnický jazyk, pevně spojený s estetickou funkcí, která soustřeďuje vnímatelovu pozornost na dílo jakožto na znak samý, referuje specifickým způsobem ke skutečnosti, kterou zobrazuje. Protože ovšem tato skutečnost není naší realitou, básnický jazyk v celku díla používá k této referenci specifické formy a strategie – proto Mukařovský věnuje dosti své pozornosti analýze dialogických a monologických forem ve vyprávění a především rozboru vnitřního monologu, který moderní literatura používá k reprezentaci „vědomí“ svých aktérů; v tomto smyslu je Mukařovského zkoumání v přímé souvislosti s funkční stylistikou Pražské školy, ale předchází i naratologickým výzkumům nejsoučasnějším.

V. VODIČKOVO ZKOUMÁNÍ NARATIVU

Felix Vodička je znám především jako žák a přímý následovník Jana Mukařovského, ovšem jeho jméno je též spojováno s jedinečným projektem, jímž je pokus o ustavení rámce pro vybudování konceptu literární historie na strukturalistické bázi. Způsob, jakým se Vodička při svém bádání nechal inspirovat konkrétními návrhy Jana Mukařovského, byl již dostatečně prozkoumán, stejně jako souvislost mezi Mukařovského a Vodičkovými návrhy a fenomenologickým přístupem silně ovlivňujícím ustavující se strukturalistickou doktrínu. Opomineme prozatím Vodičkův klíčový příspěvek k metodologii literární historie a v této části se soustředíme na spojení Vodičky–teoretika literární historie a Vodičky–literárního historika využívajícího svých teoretických vývodů: právě v tomto místě se totiž setkáváme se skutečnostmi, které jsou pro vztah vyprávění a Pražské školy zásadní.

Obecně můžeme říci, že Vodička si ve svém teoretickém uchopení narativu všimá v zásadě

dvou oblastí, které detailně propracovává a propojuje: jedná se o *oblast literárního vývoje* a *oblast tematiky literárního díla*.

Vývoj literatury

Vodička v souladu se strukturalistickou doktrínou a v návaznosti na pražskou estetiku věnuje velký díl své teoretické pozornosti tomu, co strukturalisté i formalisté (inspirovaní romantickou estetikou a morfologií) nazývali vývojem tvarů – tato idea pak ústí v koncept imanentního vývoje literárního. Pro popis vývoje tvarů je ovšem klíčový průzkum jednotlivých složek, které se na celkovém tvaru literárního díla podílejí – Vodička zdůrazňuje, že na výsledném tvaru se podílejí *všechny složky*, které vytvářejí rozmanité konstelace a neustále se přeskupují. Takovými složkami jsou v prvním sledu entity, které je možné popsat detailní stylistickou analýzou konkrétních textů. Na základě této analýzy pak Vodička přistupuje ke složkám „vyšších“ plánů (*kontextů vyprávění*), jež po řadě používá k popisu jednotlivých vývojových linií literatury v konkrétních obdobích. Vodička, stejně jako před ním i Jan Mukařovský, se pohybuje jak na úrovni teoretické explikace, tak na rovině aplikace svých teoretických výsledků na analýzu a komparaci jednotlivých textů české literatury. Ovšem na rozdíl od Jana Mukařovského Felix Vodička důsledně hierarchizuje jednotlivé vrstvy literárního díla: mluví-li na rovině lingvistické o použití intonačních, rytmických, lexikálních či syntaktických prostředků, mluví na úrovni vyprávění o jednotlivých kontextech vyprávění (děj, postavy, vnější svět), které konstituují téma, jak uvidíme později.

Pro tento moment obraťme svou pozornost k Vodičkovým komparativním rozborům historickým. Ty se v širokém záběru, který Vodička měl, pojí často s vývojem a proměnou jednotlivých literárních druhů a žánrů – autor se pouští do popisu strukturních charakteristik literárních děl a jejich proměn, aby pomocí lingvistických a některých poetologických a naratologických pojmů podchytil konkrétní literární díla a jejich posuny na pozadí žánrových či druhových celků. Dobře známé je v tomto ohledu například Vodičkově zkoumání obrozenecké periody a sledování jejích proměn, v němž Vodička přímo na rozboru Jungmannových a Lindových textů ukazuje aktualizační postupy obou autorů, které vedly k překonání obrozenecké periody moderní větou. Důležité je, že Vodička, v případě vývoje obrozenecké periody (ale obecně ve vývoji literárním) vždy spojuje charakteristiky stylové a žánrové s tím, jak tyto charakteristiky souvisí s mimoliterární skutečností; stručně řečeno, neustále má na zřeteli otázku, jakou mají změny ve struktuře literárního díla funkci a účinek, jak jsou zakotveny mimo literaturu a jak na tuto mimoliterární skutečnost působí – tím otvírá

doširoka dveře estetiky a pragmatiky. V tomto smyslu jsou zásadní Vodičkovy vývoje týkající se charakteristiky a spojení syžetu a popisu světa díla u Boženy Němcové (VODIČKA 1998: 204; 497!) či zkoumání aspektů dějovosti v souvislosti s popisem postav v prózách Nerudových (269); teoreticky nejcennější se však zdají jeho pozorování na úrovni literárně druhové a žánrové, jako je tomu například u teze o vztahu epických útvarů a potřeb, které plní: „Sepětí epičnosti s pravdivým pojetím skutečnosti, a tedy i s pravděpodobností obrazu i slovního výrazu není ovšem nutným důsledkem epického principu; epičnost byla často spojována právě s fantazijním výmyslem [...] Teprve s upevňováním poznávací funkce literatury vzniká tendence umělecky využít vlastností prózy“ (486). Literatura v tomto případě reaguje na požadavky kladené jí zvenku, a tudíž těmto požadavkům přizpůsobuje vlastní strukturaci – samozřejmě svým vlastním způsobem a do určité míry; strukturální změny literárně vývojové jsou tedy specifickou reakcí na změny mimoliterární a zároveň mimoliterární skutečnost ovlivňují.

Tematika literárního díla

Všimli jsme si, že Vodička při popisu vývojových změn literární struktury používá instrumentář založený do velké míry lingvisticky, ovšem často, a to především při analýzách žánrových charakteristik, používá i pojmy a strategie poetologické a, dnešním jazykem řečeno, naratologické – viz jeho *kontexty vyprávění*, jako jsou *postava*, *děj*, *vnější svět* aj. Ovšem mluví-li Vodička o jednotlivých kontextech vyprávění, mluví o vrstvě specifických narativních elementů, které jsou i specificky založeny – nepatří do plánu lingvistického, nýbrž do plánu tematického, v němž se snoubí vývojová imanence s pragmatikou a estetikou: „Neboť *tematika je právě tou vrstvou literární struktury, jejímž prostřednictvím obsah životních zájmů a dobových problémů určitého kolektiva vykonává nejmocnější nápor na imanentní vývoj literární struktury*“ (VODIČKA 1948: 168). Téma je podle Vodičky tou vrstvou literárního díla, na níž dochází k interakci se skutečností mimoliterární, a je v ní tedy založen i specifický (estetický) účín literárního díla: „Thematem je umělecké dílo literární nejzřetelněji svázáno se skutečností světa mimoliterárního. I tehdy, když jde o dílo s vyhraněnou funkcí estetickou, může se státi polarita mezi skutečností známou nebo čtenářem předpokládanou a skutečností literární pramenem estetického účínu“ (167). Jazykové dílo je tedy podle Vodičkova zavedení zkoumáno jednak jako jazyková entita, svou příslušností k vyvíjející se struktuře literární, a jednak jako tematická entita, svým místem v estetickém a významovém světě člověka.

Řekli jsme, že Vodička ve svých vývojových zkoumáních používá naratologický instrumentář. Je tedy nutné tento instrumentář popsat a ukázat jeho souvislost s tematickými a lingvistickými aspekty vyprávění. Na jednom místě autorových úvah se setkáváme s přehlednou explikací tohoto instrumentáře: „Pozorováno thematicky, je literární dílo vytvářeno *motivy*. Motivy se sdružují v celé motivické trsy a po případě i větší celky. Jsou takové motivické řady, které probíhají celým dílem a jsou seskupeny v souvislé kontexty, jež vytvářejí plány thematické výstavby díla [...] Je takovým souvislým kontextem, probíhajícím dílem, *děj*. Dějem zde rozumíme ve smyslu definice Tomaševského a podle Mukařovského takovou řadu motivů, jež probíhají v časovém pořádku a jsou vázány příčinným sepětím, chovají v sobě prvky dynamického napětí. Jinou řadu souvislých kontextů, i když dočasně přerušovanou, tvoří hrdinové díla, *hlavní postavy*. Postavy se účastní děje, jsou jeho nositeli, ale postava může být v díle zachycena tak, že přerůstá dějovost díla. Děj a postavy jsou však vždy začleněny do nějakého světa prostorově i časově; jsou proto v díle motivy, které zpodobňují tento *vnější svět*. I tyto motivy tvoří v podstatě jistý souvislý kontext, poněvadž existence tohoto vnějšího světa provází virtuálně celý příběh a tvoří takto jeho pozadí pro postavy vždy, i když je dočasně zatlačována motivy jiných plánů thematických a i když je thematicky roztříštěna. Vnější svět [...] nerozumíme zde však jen hmotné prostředí, ale i celou sociální, psychickou, ideovou atmosféru, ve které postavy žijí a v níž se odehrává děj“ (VODIČKA 1948: 113–114; kurziva B. F.). Vidíme, že většinu pojmů autor chápe (a používá) zcela v intencích formálně strukturalistického přístupu – ovšem rád bych zdůraznil dvě skutečnosti, které jsou pro naše budoucí šetření zásadní: Vodička mluví o tom, že existují tři základní narativní elementy, přičemž postavy a děje jsou začleněny do nějakého světa; důležité je a) že, vzájemný vztah mezi těmito třemi entitami (nebo, jak je nazývá Vodička jinde, plány) má klíčový význam nejen pro zkoumání narativu, ale i jeho funkcí a vývoje; a b) specifický pojem vnějšího světa, který autor zavádí, současně podrobuje detailnější analýze a dosazuje jej do širších (pragmatických) souvislostí se světem mimoliterární reality. V tomto smyslu asi nejlepší shrnutí Vodičkova přínosu v oblasti analýzy literárního díla a jeho složek nabízí Lubomír Doležel, když říká: „Již ve své monografii o *Máji* Mukařovský navrhl model literární struktury, který podrobuje esteticky neutrální strukturní roviny – zvuk, význam, téma – estetizujícím operacím – deformaci a organizaci. Vodička zjednodušuje Mukařovského stratifikaci tím, že slučuje roviny zvuku a významu v rovinu jazykovou. Narativ je mu korelací jazykových struktur s kategoriemi tematickými. Vodičkova originalita tkví především v tom, že tematické kategorie hierarchizoval a spjal integrací: motivy – elementární narativní jednotky ve smyslu Tomaševského a Mukařovského – se seskupují

v tematické plány – děj, postavy a vnější svět – a tyto plány pak budují narativní (fikční) svět“ (DOLEŽEL 2000a: 29).

Kontexty a lingvistika

Co se týče třech zmiňovaných kontextů či plánů literárního díla, Vodička jasně vymezuje jejich sepětí, když říká: „Všechny plány se často vzájemně prostupují a jejich dynamický charakter způsobuje, že ve vzájemné konkurenci si přisvojují pro svou významovou stavbu i ty motivy, jež patří svou povahou do plánu jiného“ (VODIČKA 1948: 115–116). Pro potřeby konkrétních vývojových analýz Vodička opět v intencích strukturalistického přístupu používá klíčový pojem *dominanty*, který mu ve spojení se třemi jmenovanými plány umožňuje podchytit důležité charakteristiky strukturace literárních děl: na mnoha místech svých šetření zdůrazňuje, že v konkrétních dílech je zpravidla jeden plán nadřazen dvěma zbývajícím, což může být stěžejní pro vývody týkající se (žánrového) vývoje literatury; navíc, a to je neméně důležité, na několika místech též poukazuje k prostředkům, jakými je této dominance dosaženo. Při popisu těchto prostředků míší hledisko naratologické („Je samozřejmé, že pro děj je v zásadě příznačná metoda vyprávění, pro postavu charakteristika a pro vnější svět popis“ /116/) se stylistickým („Dialog, v němž jsou promluvy rozloženy mezi postavy, samozřejmě staví do popředí kontexty postav. Zároveň však probíhá dějové napětí“ /180/). Tím se přímo dostáváme k otázce, jaký mají jednotlivé formy (způsoby) vyprávění vliv na strukturaci výsledného tvaru díla, jak se struktury jazykové odrážejí ve strukturách narativních – podle Vodičky například právě různá distribuce monologických a dialogických pasáží v souvislosti s použitím přímé a nepřímé řeči slouží k tomu, aby od sebe byly jednotlivé plány dostatečně diferencovány a aby popřípadě jeden z nich mohl být posunut do dominantní pozice (236). Bez nadsázky můžeme říci, že přímo zde, na švu stylistiky a tematiky (pragmatiky) (a samozřejmě v návaznosti na zkoumání Jana Mukařovského), je založen zárodek toho, co v následném naratologickém zkoumání můžeme nazývat průzkumem narativních modů či situací: „Ve své monografii se Vodička neustále vrací k dvojí polaritě, která vytváří narativní text: promluva vypravěče / promluvy postav a monolog / dialog. Inspirován pronikavými studiemi Mukařovského o monologu a dialogu, Vodička zde položil základy k teorii narativního textu, tj. k teorii, která systematizuje různé formy řeči postav a různé způsoby vedení vyprávění. Mukařovský a Vodička orientují teorii narativního textu k obecné teorii promluvy a vyhýbají se dogmatické jednostrannosti a terminologické metaforičnosti“ (DOLEŽEL 2000a: 30).

Kontexty, které Vodička rozeznává v narativním díle, jsou tak z jedné strany vymezené tematicky, z druhé stylisticky. Největším přínosem jejich zavedení je, že k nim teoretik má přístup z obou stran, ze sémantické (či naratologické), tak i z lingvistické.

Podívejme se nyní blíže na vzájemné vztahy těchto kontextů a též na jejich vztahy s dalšími literárněteoretickými a naratologickými kategoriemi. Privilegované místo mezi těmito kontexty zaujímá kategorie „vnějšího světa“ – zde do jisté míry leží počátek moderních naratologických přístupů k fikčním světům. Vodička nám dává k dispozici explicitní definici toho, co pod pojem vnějšího světa zahrnuje: „Vymezili jsme zde vnější svět (prostředí) především relativně, tj. vzhledem k postavám a ději. Přesto však je v díle více nebo méně pocíťován i samostatný kontext vnějšího světa. Jde o stálou perspektivu prostoru, obecně danou, která probíhá celým dílem, rozptýlena tematicky v nejrůznější aspekty, jimiž je vyplňováno prostředí jako folie pro postavy a příběh, po případě jako samostatný předmět uměleckého ztvárnění“ (VODIČKA 1948: 115). Autor nejenže, jak jsme viděli z jedné z předchozích citací, všechny tři plány neoddelitelně propojuje, ale na jiném místě mluví dokonce o tom, že se tyto plány propojují v celistvém významotvorném konglomerátu: „Jako vůbec je nutno zdůraznit, že i představa vnějšího světa v tematické výstavbě díla je složkou proměnlivou. Postava, jež je v jistém okamžiku vzhledem k vedoucím postavám děje součástí vnějšího světa, t.j. vystupuje jako něco, co vyplňuje prostor, může se sama státi později postavou, jež je chápána jako samostatný tematický celek, umístěný do prostoru a vytvářející si sám své prostředí. Obráceně, postavy, jež jsou plně exponovány jako předmět vypravování, mohou se v jiném okamžiku objeviti jako součásti vnějšího světa [...] Je vůbec třeba, abychom jednotlivé kontexty (děje, postav a vnějšího světa) nesledovali jen osamoceně a staticky, ale uvědomovali si jejich vzájemné vztahy a jejich dynamické strukturní sepětí“ (114–115).

Podívejme se nyní na vztahy mezi základními elementy Vodičkova systému a mezi určitými kategoriemi, které tradičně s vyprávěním a jeho analýzou a popisem spojujeme. Vodička tyto kategorie do svého systému zařazuje vždy tehdy, když potřebuje dosáhnout konkrétního vzhledu do nějakého literárněteoretického či (a to obvykleji) literárněhistorického jevu – k tomu obvykle pouze obecně definované kontexty nedostačují. Je to v první řadě pojem *kompozice* a s ním související aspekty, jako je *časové uspořádání (sukcesivita) vyprávění a zápletky*. V případě časového ustrojení vyprávění Vodička konstatuje dnes obecně přijímaný rozdíl mezi časem vyprávění a časem vyprávěným: „Dění v epickém díle se odehrává v čase,

který má svou vnitřní samostatnost, odlišenou zcela zřetelně od času čtenářem aktuálně prožívaného. Propast mezi časem epickým a aktuálním časem přítomným bývá překlenována rozličným způsobem“ (VODIČKA 1948: 182). Vodička sice na jiném místě již mluví v klasických termínech fabule a syžetu (viz čtvrtá kapitola téže knihy nazvaná „Prosa v letech dvacátých“), ale paralela s předchozími úvahami o času se sama nabízí. Inspirace formalistickým přístupem k vyprávění se do jisté míry projevuje i na Vodičkově chápání zápletky – podobně nesystémově jako Viktor Šklovskij a v podobných intencích Felix Vodička mluví o jistých typech „konfliktů“, které souvisí s jistými druhy zápletek a jsou příčinou zásadního dějového napětí, které posouvá děj kupředu – Vodička tak v souvislosti s Lindovou „Září nad pohanstvem“ mluví o dobrodružném románu, příběhu s tajemstvím či erotické zápletky (241). (Ve vztahu s Lindovou básní však Vodička zdůrazňuje ještě jeden kompozičně důležitý postřeh, který bytostně souvisí tentokrát s klasickou strukturalistickou dichotomií – Vodička mluví o dvojí tendenci kompoziční výstavby Lindovy „Záře nad pohanstvem“ z hlediska tematického celku: jsou to tendence statická a dynamická.)

Estetika a sémantika literárního díla

V rámci české strukturalistické estetiky, jak ji formuloval především Jan Mukařovský, má literární dílo jedinečnou funkci – díky němu zaujímá čtenář specifický *vztah ke skutečnosti*. Felix Vodička tento aspekt fungování literárního díla teoreticky nezkoumá, ovšem mluví o rovině tématu jako o vrstvě, kde probíhá nejsilnější výměna mezi imanentně se vyvíjející literární strukturou a mimoliterární skutečností. Průzkum tohoto vztahu a jeho spojení s rovinou pragmatickou však nakonec v otázky literární estetiky evidentně ústí – ovšem v obecném rámci vztahu světa díla a světa reality. Vodička v prvním kroku hovoří o těchto souvislostech: „V literatuře jako umění tematickém je vždy jistý obraz vnějšího světa, ovšem redukován a slovesnými prostředky zachycený. Rozsah konkrétního tematického materiálu je neomezený, lze však sledovat, které motivy ze skutečností vnějšího světa a v jaké funkci se do díla dostávají“ (VODIČKA 1998: 31), aby o něco dále specifikoval, že tento vnější svět ležící mimo dílo a v díle se odrážející není nutně světem naší reality: „Každé dílo podává nám jisté ‚sdělení‘ o skutečnosti; tato skutečnost v díle básnickém je vždy součástí strukturní výstavby díla a jako takovou můžeme ji ovšem sledovat bez zření ke skutečnosti ležící mimo svět vlastního díla“ (49). Toto tvrzení má ovšem důležité důsledky pro pochopení, jak literární dílo funguje v procesu specifické estetické komunikace – vnější svět literárního díla, jak jsme právě slyšeli, je natolik nezávislou entitou, že při jeho recepci se nemusíme nutně vztahovat ke světu naší reality. Bylo by jistě nesprávné tvrdit, že svět díla a svět reálný nemohou být

podobně strukturované, nicméně Vodička zřetelně říká, že tato podobnost má své meze: na jedné straně můžeme svět díla dekódovat bez neustálého zřetele k realitě, na straně druhé se dozvídáme, že: „Při rozboru významové a tematické stránky musíme totiž mít na mysli nejen to, co je v díle jednoznačně sděleno, ale i to, co umožňuje mnohoznačný výklad, a konečně i to, co v díle vysloveno není“ (32). Vodička tím, že vnější svět literárního díla (neoddělitelně propojený s oběma zbývajícími plány díla, postavami a dějem) považuje za specifickou entitu ne nutně závislou na kontextu světa reálného a zároveň literárnímu dílu (v předchozí citaci) přiznává potenciál evokovat skutečnosti, které v něm nejsou, prakticky aspiruje na vymezení ontologického statusu literárního díla. Tato skutečnost je zvláště přínosná pro vývoj české literární vědy, protože Vodička nedefinuje literárnost vymezováním básnického jazyka, jak tomu doposud bylo zvykem ve formalisticko-strukturalistické tradici, nýbrž *schopností díla zakládat světy*, které jsou základem literární estetické komunikace. Odtud již máme fikční světy a jejich teorii na dohled.

V souvislosti s ontologií literárního díla a s Vodičkovými úvahami chci zdůraznit jednu skutečnost, kterou považuji za důležitou pro další vývoj (českého) přemýšlení o narativu. Týká se vztahu díla a reality, jehož teoretické řešení je pro Pražskou školu signifikantní; za prvé, Vodička zdůrazňuje významovou mnohoznačnost díla, která umožňuje „několikerou významovou interpretaci“ (VODIČKA 1998: 57). To nás jistě ve strukturalistické tradici, která považuje dílo za mereologický celek, nepřekvapuje. Ovšem důležitý je i způsob, kterým Vodička zakládá estetické fungování literárního díla: „Právě povaha estetického znaku umožňuje, že čtenář může do díla promítat skutečnosti, které sice v něm nejsou, ale které v něm býti mohou. Naproti tomu rozdíly mezi skutečností, jež nás obklopuje, a významovou skutečností díla umožňují estetické prožívání díla“ (47). Žargonem moderní naratologie bychom řekli, že Vodička považuje dílčí „místa nedourčenosti“ literárního díla a jejich možné (!) zaplňování čtenářem za základ estetického účinku. Tím se řadí do recepčně orientovaných diskusí takřka současných.

VI. VÝVOJOVÉ A LITERÁRNĚHISTORICKÉ BĀDÁNÍ PRAŽSKÉ ŠKOLY

V průběhu našich úvah jsme několikrát zdůraznili zájem pražských strukturálních teoretiků o vývojové aspekty umění obecně a o vývoj umělecké literatury konkrétně. Přijmeme-li, že pražská literární teorie má v zásadě tři hlavní inspirační zdroje, ruský formalismus, pražskou lingvistiku a estetiku, v případě zkoumání vývojových a historických aspektů literatury toto platí dvojnásob. V kapitole o ruské formální škole jsme viděli zřejmý důraz, který později

ruští (sovětští) badatelé kladli na nutnost zkoumání vývojové podstaty literatury, a to především v rámci své snahy stanovit a popsat specifickou literárních děl a literatury vůbec. Na druhou stranu, jak jsme ukázali, pražská lingvistika tím, že zdůrazňuje důležitost diachronního zkoumání jazyka, který pojímá jakožto dynamickou strukturu, podněcuje zájem teoretiků o vývojové zkoumání struktur literárních. Tyto dva zdroje spolu s tradicí české literární historie a estetiky pak utváří specifický přístup pražských teoretiků k vývojovým otázkám.

Jan Mukařovský a projekt literární historie

Jan Mukařovský, ač svým jménem zastřešil čtyřdílné *Dějiny české literatury* (1959–1995), sám žádný obecný projekt literárněhistorického zkoumání nejenže nenabídl, ale dokonce se zdá, že tato oblast literárněvědného zkoumání se nachází mimo jeho zájem. Je sice pravda, že se ve svém obsáhlém díle o literární historii a jejích aspektech několikrát explicitně zmiňuje, ovšem tyto zmínky jsou stejnou měrou řídké jako kusé. Přesto v jeho případě můžeme mluvit o jakýchkoli zásadách a podmínkách, které jsou v úzkém vztahu k literárněhistorickému zkoumání, takže na jejich základě lze Mukařovského koncept literární historie do jisté míry odhadovat či vyvozovat. Obecně můžeme rozlišit tři oblasti, ve kterých se Mukařovský blíže dotýká problematiky literárněhistorického zkoumání. Za první jsou to již zmíněné explicitní zmínky dotýkající se tohoto předmětu. Za druhé můžeme o literární historii mluvit v souvislosti s Mukařovského obsáhlým zkoumáním objektu literární historie, tedy literatury a jejího vývoje. A konečně za třetí se můžeme pokusit o jisté shrnutí Mukařovského pohledu na dějiny literatury na základě jeho konkrétních rozborů konkrétních literárních děl a kontextů.

Literatura a její historie

Řekli jsme, že Jan Mukařovský nenabízí žádný systémově ucelený návrh, ve kterém by nastínil metodu a obecné aspekty literární historie v intencích strukturalistické doktríny. V jeho díle sice nalezneme roztroušené zmínky částečně naznačující specifika a úkoly literárněhistorického zkoumání, nicméně vezmeme-li v potaz, kolik své teoretické pozornosti věnuje vývojovým aspektům literatury, je poněkud překvapivé, že autor zároveň nenabízí náčrt klíčových zásad způsobu, jakým by mohly být tyto vývojové struktury legitimně uchopeny a pořádné. Pravděpodobně nejexplicitnější formulaci cílů literárněhistorického bádání nalezneme v úvodu jeho studie „Polákova Vznešenost přírody“ (1934): „Cílem strukturní literární historie, jakožto vědy o struktuře vůbec, je pochopit vývoj básnictví v celé jeho složitosti (mnohonásobné vztahy složek uvnitř struktury a přesuny těchto vztahů), šíří

(poměr vývoje literatury k jiným vývojovým řadám sociálních jevů), ale také zákonitosti (jednota vývoje daná imanentním řádem struktury“ (MUKAŘOVSKÝ 1948 /1934/: 91–92). V tomto smyslu na jiném místě autor formuluje roli konkrétního subjektu takového činění, tedy literárního historika: „V takovém případě historik umění, srovnává paralelní vývoj umění v několika zemích, zjistí nepravidelnosti a mezery ve vývoji tam, kde počet tvůrčích individuů nebyl úměrný počtu úloh“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1937a/: 257). Historik musí nahlížet básnickou strukturu v celé její dynamice a v celé její souvislosti se strukturami mimoliterárními, aby o jejích změnách mohl podat adekvátní svědectví – toto vyhlášení se stává krédem Mukařovského literárněhistorické práce. Ovšem Mukařovský ve svém zajímavém výčtu možných profesionálních pohledů na literaturu pokračuje ještě dále, tentokrát směrem ztělesněným pozdějším návrhem Vodičkovým. Ocitujme si zásadní pasáž: „Co když je například vnímající individuuum kritikem? Tady se pak soukromá reakce individua na dílo stane záležitostí kolektivní, kritik formuje svým individuálním postojem do značné míry postoj, který zaujmou k dílu vnímatelé ostatní [...] kritikův soud může mít vliv na tvorbu budoucí, autora samého i autorů jiných. Tu jde o spolupráci kritiky s uměleckým tvořením, která může mít podle historické situace umění různou formu a závažnost“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946/: 313). Na jedné straně se zde setkáváme s formulací myšlenek, které se později staly v podstatně propracovanější formě klíčovými koncepty Vodičkova nastínění úkolů a strategií literární historie; na straně druhé ovšem Felix Vodička zdůrazňuje nutnost detailně rozlišovat mezi kritickými ohlasy pro účely literárněhistorického bádání: „Ohlasy, posuzující nebo rozbírající dílo, byly zaznamenávány a na nich byl ozřejmován postup chápání a poznávání literárního díla. S tím souviselo, že hlasy kritické nebyly odlišovány od soudů vědeckých, ačkoliv svou povahou a funkcí jsou zcela odlišného charakteru“ (VODIČKA 1998: 286).

Musíme jen zdůraznit, že Jan Mukařovský neformuluje nutnost zkoumání kritických ohlasů díla v rámci literárněhistorického bádání, ale v rámci svého obecného zkoumání individuů, jež vstupují do vývojových struktur literatury. Jeho koncept individua v umění je pak neoddelitelně propojen s konceptem subjektu a potažmo se samotným vývojem literatury.

Literární vývoj a subjekt

„Vývoj, nazíráme-li na něj jako na skutečně plynulé dění, není ani na chvíli, v svém nejkratším úseku trvalým stavem; hotové dílo, které se zdá stabilizovat jistý okamžik vývoje, je nositelem vývojového proudu jen ve chvíli svého zrodu; vývoj struktury hned nato přelévá

se do děl nových“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1943b/: 347).

Jan Mukařovský se systematicky věnuje teoretickému zkoumání literárního vývoje a jeho aspektů pomocí nástrojů, které mu poskytlo formalistické zkoumání literárního vývoje a hegelovská koncepce vývoje obsažená v estetických koncepcích jeho českých předchůdců. To, na co však klade apriorní důraz, je detailní zkoumání subjektu(ů) a jeho(jejich) účasti v tomto vývoji – na této rovině je autor zřetelně inspirován pozicemi orientovanými fenomenologicky. Jak jsme uvedli, Mukařovský zdůrazňuje jak vývojovou stránku imanentní, tak jeho souvislost s vývojem mimoliterárním – právě v tomto sepětí se stává klíčovým pojemem *individua*, tedy specifického subjektu: „Další otázkou je vztah individua a vývoje. Na jedné straně je objektivní vývoj – zdání, že vše, co se stalo, se stát muselo, na druhé straně vědomí individua, že jednalo ze své svobodné vůle, že se rozhodovalo volně pro jednu z velikého množství možností“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946/: 330). Viděli jsme, že Mukařovský na mnoha místech svého díla poukazuje na imanentní podmíněnost struktury literárního vývoje. Ovšem aby mohl do této obecné, imanentně se vyvíjející struktury zahrnout i jednotlivá díla, která jsou „realizace jistého vývojového stupně umělecké struktury“ (309) a která jsou zároveň produkty konkrétních tvůrčích aktů konkrétních individuí, nemůže ignorovat způsob, jakým se vývoj obecně dotýká těchto individuí – ta jsou podle Mukařovského „obecnými a stálými“ činiteli literárního vývoje: „Pokládáme-li za základní znak osobnosti tendenci k jedinečnosti, nepodmíněnosti a neproměnnosti, jeví se nám osobnost nutně jako protiklad imanentního vývoje každé kulturní řady, do které zasahuje [...] Ze stanoviska vyvíjející se řady jeví se zásah osobnosti jednak jako porušení její souvislosti v čase, jednak všech – a zároveň, tímž aktem – jako síla uvádějící tuto řadu v pohyb“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1943b/: 340).

V teleologickém systému vývoje literatury, který je nám nabízen, je individuum jednak entitou vynucenou samotným literárním vývojem a jednak produktem vývoje společenského. Individuum je tak zakotveno ve dvou plánech, které jsou naopak díky tomuto individuu neoddělitelně propojeny: „Vývojová nutnost není však totožná s nutností logickou: vždy je možno předpokládat, že vývojová funkce, kterou vykonal vliv nesený jistou osobností, mohla být vykonána i vlivem jiným, kdyby byla zasáhla jiná osobnost, přicházející z jiného prostředí atd.; další vývoj vycházející z tohoto jiného vlivu byl by patrně vypadal jinak než onen, který skutečně nastal. Skloubenost imanentní vývojové linie, byť se zdála sebepřísnější, ponechává vždy plnou volnost náhodě-individuu, nikoli v tom smyslu, že by individuum mohlo zlomit vývojové směřování (takový zásah je nejen mimo dosah vůle individua, ale i mimo oblast

jeho záměru, poněvadž individuum hodlá změnit dosavadní stav, avšak to znamená zachovat i totožnost změněné věci), ale v tom smyslu, že vývojová tendence je mnohem širší než její konkrétní realizace: každá realizace vývojové tendence je jen jedna z mnoha, nebo aspoň několika možných. Zařazení individua jako vývojového činitele do teoretického zkoumání literatury znamená vlastně teprve definitivní likvidaci kauzálního pojmání vývoje“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1943b/: 350).

Co však z toho plyne pro literárněhistorické zkoumání? Především to, že literární historie má teoretický základ – je to literární teorie, která nahlíží a definuje vztahy týkající se vývoje literatury, a tedy sekundárně i otázky literární historie, ovšem aniž by se však autor na tyto otázky sám blíže soustředil. Místo toho se soustřeďuje na způsob determinace vývojových struktur literatury vývojem obecným – zaměřuje svou pozornost na determinaci individua, které je spojnicí mezi světem a literaturou: „Básníkovy životní zkušenost, zakotvená v básníkově rodinném, krajo­vém a sociálním původu, v jeho zaměstnání atd., zabarvuje nově tradiční tematiku básnictví, popř. přináší i nový látkový okruh, nové typy postav atd.; i naopak vykonává ovšem látková tradice básnictví vliv na básníkovy životní zkušenosti vstupující do literatury, zabarvujíc je svým významovým ovzduším nebo i přetavujíc je zcela v tradiční náměty a motivy“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1941/: 266). Vezmeme-li v potaz, že individuum determinované okolím stojí v základu každého jednotlivého literárního díla, a tím ho samo determinuje, bylo by více než snadné upadnout do (ultra)pozitivistické pasti. Proto Mukařovský explicitně uvádí, že „nestačí, chceme-li vidět básníkovu osobnost jako dění, rozložit ji mechanicky ve složky, z kterých se postupně složila“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1943b/: 352), a též říká, že se nechceme „uchylovat k životopisným detailům, jejichž objektivní průkaznost pro vzájemné vztahy literární není větší než anekdotická“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /z poloviny 40. let/: 297).

Literární historie v příkladech

Jan Mukařovský se při řešení jednotlivých teoretických problémů často uchyluje k příkladům z konkrétních literárních kontextů, kterými dokládá své teoretické hypotézy. Na straně druhé ovšem píše studie, které se přímo týkají konkrétních děl a období české literatury – na několika místech mluví o literárních směrech, jejich charakteristikách a komparaci, například: „lidové umění, které romantism vyzvedl a jež se od té doby ukázalo tak mnohonásobným oplodnitelem umělecké tvorby, bylo před romantismem pokládáno za divočinu vážné pozornosti nevhodnou. Za lidovým uměním vztyčila se pak z temnot i jiná, dočasně ještě

opovrženější území estetická, jako je např. jarmareční píseň nebo malířství vývěsních štítů“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1942/: 71), či: „Leckdy vznikají také v národním umění, které se proti jiným opozdilo, při „dohánění“ zameškaného vývoje vynikající zjevy, které jsou vlastně syntézami několika vývojových etap; tak v české poezii básnický zjev J. Vrchlického odpovídá zároveň i hugovskému romantismu, i parnasismu – odtud zčásti jeho mohutné rozpětí“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1943/: 199).

Ač se autor soustřeďuje na to, co bychom mohli (v souladu s formalistickou tradicí) nazvat vývojem forem či tvarů, používá dobově běžné literárněhistorické termíny a členění, aniž by je měl potřebu jakkoli potvrdit či upřesňovat. Trochu nás však zároveň překvapí, že v protikladu k výše zmíněné citaci týkající se anekdotického charakteru skutečností o básníkovi životě pro interpretaci literárního díla Mukařovský na jiném místě říká:

„Kdybychom kromě situace imanentní chtěli přihlídnout ještě i k obecné situaci kulturní a sociální, ukázaly by se zcela jistě ještě další momenty, přispívající k objektivnímu vysvětlení výraznosti a viditelnosti Máchova básnického zjevu“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1943b/: 344).

Zdá se tak, že autor sám, podobně jako formalisté, do jisté míry neustále osciluje v rámci vztahu autora, jeho života, díla, sociálního kontextu a vývoje literárního, avšak do jeho konečného systémového a jednotného rozřešení se nepouští. Do čeho se však pouští, a to především ve studiích „Polákova Vznešenost přírody“ (1934) a „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“ (1934), je precizní rozbor jdoucí napříč několika plány objektu jeho zkoumání.

Jestliže v souvislosti s druhou jmenovanou studií vynechám autorovo uchopení aspektů veršové stavby a zaměřím se na její třetí část (Dějiny novodobého verše), dovoluji si krátce shrnout zásady Mukařovského přístupu, v němž se snoubí bádání teoretické s historickými a historizujícími komparativními postupy: autor především kombinuje vlastní výkladové pasáže s analýzou konkrétních textů; ovšem toto teoreticko-historické uchopení vývoje tvarů doplňuje množstvím sekundární literatury, a to jak teoretické, tak i historické; nakonec ještě své snažení rozšiřuje o studium dobových i současných ohlasů. Výsledkem je pak konzistentní, ucelený a vnitřně strukturovaný tvar, který můžeme považovat za příkladný pokus o teoreticko-historickou analýzu daného jevu.

V úvodu jsem ocitoval Mukařovského explicitní formulaci cílů literárněhistorického bádání v rámci obecnějšího výzkumu literárněvědného. Dá se říci, že v „Polákově Vznešenosti

přírody“ Mukařovský proniká nejdále na území literárněhistorické analýzy, když se snaží ukázat a dokázat, že zmíněné Polákovy dílo představuje jistý „chybějící“ vývojový stupeň, bez jehož zdůraznění jsou všechny interpretace vývoje a dějin české poezie nutně zkresleny. Mukařovský opět rozbořením obecných literárních kontextů i konkrétních tvarů a jejich vývojových aspektů dosahuje konzistentních a přesvědčivých hypotéz o vývoji části české literatury v konkrétní době; jak shrnuje Felix Vodička ve své studii „Celistvost literárního procesu“: „Těžiště Mukařovského studie leží v ... rekonstrukci imanentní vývojové linie novočeské poezie a v zařazení Polákovy básně do tohoto vývoje“ (VODIČKA 1966: 89). Ovšem o něco dále tentýž Felix Vodička formuluje myšlenku, která se zdá nutným důsledkem „napětí“ mezi Mukařovského explicitní formulací cílů literárněhistorického bádání a mezi praktickými závěry, ke kterým dochází na konci zkoumání historického místa Polákových veršů v české poezii: „Okolnost, že strukturní dějiny literatury byly v pojetí Mukařovského omezeny na zjišťování vývojové hodnoty a vzájemného vztahu jednotlivých řad společenských jevů, že nebylo využito pro potřeby diachronie teorie znaku, nutící rekonstruovat a interpretovat vztahy mezi tvůrcem znaku, znakem a vnímatelem, dodávala Polákově Vznešenosti přírody charakter iniciativní studie bez nároku na celistvé řešení vývojových problémů“ (98). Vodička zde přímo poukazuje na to, že Jan Mukařovský sice vyhláší cíle literárněhistorického bádání a předkládá rozbor konkrétních aspektů a tvarů vývoje české literatury, avšak nikde ve svém přístupu netematizuje předmět literární historie natolik, aby mezi těmito dvěma póly vytvořil spojení ve formě teoretické analýzy literární historie a jejího předmětu.

Tento přístup ostatně najdeme i v dalších studiích, z nichž se můžeme alespoň pokusit rekonstruovat hlavní rysy a strategie Mukařovského literárněhistorického bádání. Obecně se dá říci, že Mukařovský, nejčastěji při detailním zkoumání děl jednotlivých autorů, postupuje ve dvou krocích: a) vymezuje autora či skupinu autorů na pozadí obecně přijímaného kontextu; b) na pozadí tohoto kontextu dynamizuje zásadní vývojové linie, do nichž dílo nebo díla přináší. Sám ostatně tento přístup popisuje v úvodu své studie „Poezie Karla Hlaváčka“: „Symbolisté nastoupili v české poezii po generaci Vrchlického a Čechovů. Přestože symbolismus byl básnické hnutí společné mnoha národním literaturám, má symbolismus český, podobně jako francouzský, německý, ruský atd., svůj osobitý charakter, vyplývající z domácího literárního vývoje. Proto chceme-li porozumět jeho osobitému rázu, je nezbytně nutné přihlídnout k básnické tvorbě generace předchozí, na jejíž (niž?) čeští symbolisté po zákonu vývoje navazovali i reagovali“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1932/: 250).

Kromě díla Karla Hlaváčka se Mukařovský s podobnou strategií pouští do zkoumání tvorby Vítězslava Háška nebo Karla Čapka – také tyto vývojové analýzy jsou promítány na pozadí jednotlivých literárních kontextů, skupin, vývojových etap a směrů; ve své studii „Vývoj Čapkovy prózy“ (1934) jde Mukařovský ještě dále a na zmiňovaném pozadí sleduje obecně dějinné proměny dějové výstavby a konkrétně pak historicko tematický vývoj prozaického díla Karla Čapka. Z dosud uvedeného je zřejmé, že Mukařovského metoda historického zkoumání je zaměřená především na analýzu jednotlivých tvarů a jejich vývojových charakteristik, k čemuž využívá jako promítací plátno obecné vývojové charakteristiky kontextu, v němž tyto jednotlivé tvary vznikají – často tak činí za použití kritických a historických ohlasů těchto tvarů (vývoj Hlaváčkovy či recepce díla Háškova).

Ovšem je tu ještě jeden charakteristický rys, který je variantou uvedené strategie: Mukařovský nevynechává jednotlivé dílo či díla pouze vůči obecnému kontextu, nýbrž ho staví do dialektického protikladu ke konkrétním dílům jiným: zatímco v případě zkoumání *Babičky* Boženy Němcové jenom poukazuje na konkrétní rysy tohoto díla v protikladu k dílu Nerudovu či Mrštíkovi, šetření díla Háška ve studii „Vítězslav Hálek“ (1935) a komparace Máchy a Erbena ve studii „Protichůdci“ (1936) jsou už plně postaveny na analýze protikladu díla dvou autorů. Tento přístup mu umožňuje lépe analyzovat (často dialektické) možnosti, které jednotlivé literární kontexty ve své potenci obsahují, a tím i detailněji podchytit souvislosti mezi obecnými vývojovými předpoklady a jejich konkrétními ztělesněními. Z Mukařovského rozborů jednotlivých děl a kontextů české literatury je možné vyvodit teze týkající se především způsobu, jakým autor postupuje při řešení otázek vývoje a souvislostí literárních tvarů – jedná se tedy spíše o použité pojmy a strategie než o obecné závěry o autorově pojetí dějin literatury.

Jan Mukařovský mezi formalisty a Vodičkou (apendix)

Na základě dosavadních šetření jsme několikrát vyslovili hypotézu, že Jan Mukařovský, na rozdíl od Felixe Vodičky, nepovažuje dějiny literatury za objekt literárněteoretického zkoumání natolik zásadní, aby se mu systematicky a detailně věnoval. Avšak proč je tomu tak?

Víme dnes, že pro ruské formalisty byla otázka literární historie, jejích předpokladů a aspektů zásadní a dlouhodobě se jí věnovali, přestože tento fakt některé interpretace této školy někdy dostatečně nezdůrazňují. Stejně jako pro Mukařovského jsou pro ně dějiny literatury především esenciálně svázány s vývojem literatury – připomeňme si citát: „Prechod k dejinám literatúry nebol výsledkom prostého rozšírenia tém skúmania, ale výsledkom vývinu pojmu

formy. Ukázalo sa, že umelecké dielo sa nechápe izolovane, že jeho forma sa pociťuje na úzadí iných diel, a nie sama o sebe [...] Teória si sama vyžiadala východisko k histórii“ (EJCHENBAUM 1971 /1925/: 34–46). Ovšem kromě artikulované nutnosti studia dějin literatury v rámci komplexního studia literární vědy není formalistické bádání završeno žádným systémovým návrhem, který by se detailně soustředil na tuto oblast. Zdá se tak, že Mukařovský sám nepociťoval takové řešení-neřešení za dostatečnou výzvu k tomu, aby se na tuto otázku sám soustředil. Proč je tomu tak a proč hozenou rukavici zvedá až Felix Vodička (ovšem za použití výsledků Mukařovského obecného řešení literárního vývoje), není jednoduše vysvětlitelné – obecně můžeme předpokládat, že Jan Mukařovský, ač si zřejmě uvědomoval důležitost literární historie pro svá konkrétní šetření, nahlížel literární historii a její charakter jako koncepty neproblematické a všeobecně uzuálně usazené a přijímané, takže neměl za nutné podrobovat je detailnějším analýzám.

Jak uvidíme, zcela jiná situace však nastává s příchodem Felixe Vodičky, který bývá právě často označován jakožto hlavní historik Pražské školy, na literárněvědné pole.

Projekt Vodičkův

Felix Vodička v úvodu k prvnímu vydání *Struktury vývoje* (1969) explicitně o metodě svého literárněhistorického bádání říká: „Uvědomoval jsem si, že dynamické pojetí literární struktury a jejího vývoje v povědomí kolektivu poskytuje právě historickému myšlení pevnější oporu než starší teorie, spatřující historičnost ve vnějších okolnostech determinujících vznik díla. A jestliže jsem nyní ve své studii naznačil i soustavu strukturalistické literární historie, bylo to zároveň výrazem mého přesvědčení, že strukturalismus poskytuje právě literární historii východisko z kritického bodu její vědecké situace“ (VODIČKA 1998: 11). V této úvodní citaci se nabízí hned několik východisek Vodičkova literárněhistorického postoje. Na první pohled vidíme souvislost s formalistickou a strukturalistickou doktrínou, která stanovuje, že literatura není produktem svého okolí, ale má svou imanentně se vyvíjející strukturu – ta ovšem do jisté míry okolím determinována je. Vodička se ovšem jako první v české tradici pokouší definovat platné postupy a strategie k tomu, aby ukázal souvislost mezi literárním vývojem a literární historií (či historiografií). Ovšem druhou, neméně důležitou skutečností, kterou se v citovaném dozvídáme, je, že pro autorovo zkoumání je zdrojem informací o vývoji literární struktury *povědomí kolektivu* – tento fakt je jedním ze zásadních axiomů Vodičkova *recepčního projektu* literární historie.

Ještě než přistoupíme k analýze Vodičkova pojetí literární historie a poukážeme na jeho

důsledky v rámci strukturalistické literární teorie a naratologie, zastavme se u zdrojů, kterými je tento koncept inspirován. V předchozí části jsme mluvili o projektu literární historie předloženém Janem Mukařovským. Zde se jistě nachází nejdůležitější zdroj Vodičkovy inspirace: je to především Jan Mukařovský, který dynamizuje literární strukturu a zároveň ji popisuje v termínech, které jsou zásadní pro popis jejího vývoje, jako jsou například automatizace a aktualizace či dominanta. Vodička v rámci těchto návrhů přesně rozpoznává formalistické podloží Mukařovského názorů; ve své studii „Celistvost literárního procesu“ (1966) přímo říká: „Pojetí otázek literárního vývoje není u Mukařovského v roce 1934 nijak izolováno od podnětů obsažených v posledních tezích příslušníků ruské formální školy. Tato škola předcházela v polovině let dvacátých od dílčích studií v oblasti tvarových, stylistických postupů, od vývojových studií uměleckého jazyka, verše a syžetů k otázkám komplexnějších pohledů na literaturu a její vývoj“ (VODIČKA 1966: 91–92). Stejným dechem, jakým ukazuje Mukařovského přínos literárněhistorickému bádání v oblasti analýz konkrétních textů, zdůrazňuje absenci systémového uchopení problémů literární historie: „Okolnost, že strukturní dějiny literatury byly v pojetí Mukařovského omezeny na zjišťování vývojové hodnoty a vzájemného vztahu jednotlivých řad společenských jevů, že nebylo využito pro potřeby diachronie teorie znaku, nutící rekonstruovat a interpretovat vztahy mezi tvůrcem znaku, znakem a vnímatelem, dodávala Polákové Vznešenosti přírody charakter iniciativní studie bez nároku na celistvé řešení vývojových problémů“ (98). Dodejme jen, s malým předbíháním, že je to právě zmíněná znakovost díla, která umožní Vodičkovi samému rozšířit literárněhistorické bádání o recepční rozměr – jak autor píše, umožní mu přibrat kreačně recepční a interpretační aspekty literatury do jeho bádání.

To, co nabízí strukturalistické pojetí literární struktury a jejího vývoje, je dostatečně pevně vystavěný systém. Ovšem to, co literární historik Vodičkova formátu musí prozkoumat, je, zda a do jaké míry jsou tato struktura a její vývoj podchytitelné literární historií a historiografií. Jinými slovy, musí najít popsitelné a přitom dostatečně validní aspekty této vyvíjející se struktury, které jsou převoditelné do literárněhistorického diskursu. Felix Vodička se proto vydává za hranice literární vědy, aby se nechal inspirovat koncepty, které mu nabízejí rozmanitá vědní odvětví: „Tím je určeno, že znalost základních problémů a poznatků filozofie, psychologie, sociologie a věd historických umožní i literárnímu historikovi lépe ozřejmit předmět jeho poznání“ (VODIČKA 1998: 22) – my můžeme dodat, že impulsy lingvistické jsou implicitně zahrnuty ve strukturalistickém uchopení literatury.

Vodička postupuje v utváření svého systému zdola; nejprve definuje objekt svého zkoumání: „Východiskem literárněhistorického studia jsou především všechny jazykové projevy s funkcí estetickou [...] jako vůbec rozhodujícím kritériem pro posouzení kompetence je vždy přítomnost estetické funkce (byť i jen dočasně a historicky pocíťované), a to i tehdy, když v hierarchii funkcí daného díla nemá místo rozhodující“ (VODIČKA 1998: 19). Ukazuje se, že autorovi v souladu s vyhlášením celého projektu dostačuje přítomnost, nikoli tedy dominance estetické funkce – už její pouhá přítomnost totiž může založit estetickou recepci, která je pro Vodičkův systém stěžejní. Poté, co definuje předmět literární historie, autor též definuje její místo v obecném systému literární vědy – řadí ji spolu s poetikou (literární teorií), s níž se dělí o předmět i jisté metody, pod obecný rámec literární vědy; literární vědu, díky zkoumání objektů s estetickou funkcí, pak umisťuje do obecného rámce věd estetických (20–21).

Po vymezení předmětu literární historie v druhém kroku nutně následuje vymezení konkrétních „úkolů“ právě ustavené disciplíny: „Přihlédněme nyní k vlastním úkolům literární historie vyplývajícím z toho, že literární historie studuje literární díla v souvislosti s historickými souvislostmi literárními.

I. První soubor úkolů bude určován objektivní existencí literárních děl, která vytvářejí historickou řadu, v níž můžeme sledovat proměny organizací literárních tvarů, jinými slovy sledovat vývoj literární struktury. Nepřihlížíme zde k souvislostem, jež vyplývají z toho, že dílo je výsledkem jisté práce autorovy, ani k souvislostem vyplývajícím z toho, že se dílo stává předmětem estetického vnímání, jde nám zde jen o pohyb literární struktury a o charakteristiku literárních děl z hlediska imanentního vývoje literárního.

II. Druhý soubor úkolů vyplývá ze snahy sledovat genezi díla, sledovat napětí mezi básnickým literárním úsilím a současnou literární strukturou, zkoumat zásah mimoliterárních tendencí do literárního vývoje. Jelikož dílo je esteticky zaměřeným znakem vzhledem ke skutečnosti, snažíme se osvětlit a rekonstruovat vztahy mezi dílem a historickou skutečností, básníkem a společností.

III. Třetí soubor úkolů je určován skutečností, že literární díla jsou esteticky vnímána obecně na pozadí jistých literárních zvyklostí (literární normy), takže podoba a interpretace estetického znaku se takto proměňuje. Máme možnost sledovat i proměny literárních hodnot a životnost literárních děl“ (VODIČKA 1998: 23).

V této formulaci se nám prakticky dostává do ruky celý základní rozvrh Vodičkova projektu, ovšem vidíme, že se jedná o projekt koncipovaný na vysoce obecné rovině. Dlužno dodat, že

Vodička ve svém úsilí nezůstává pouze na této abstraktní rovině, ale napřimuje ho ke konkrétním strategiím a postupům vedoucím k naplnění jednotlivých úkolů.

První část úkolů je explicitně spjata s imanentním vývojem literatury. Ten ovšem historik literatury může nahlédnout pouze skrze jednotlivá literární díla; Vodička tedy definuje literárněhistorické bádání oscilující mezi těmito dvěma vrstvami: „Je-li pro literárního historika literární dílo východiskem, konečným jeho cílem se stává poznání oněch vývojových změn v rámci všech literárních jevů. Předmětem studia není již soubor faktů daných jako celek hmotně v existujícím literárním díle, ale stává se jím pomyslný, nehmotný celek daný souborem všech literárních složek a projevující se konkrétně v určitém uspořádání v jednotlivých dílech“ (VODIČKA 1998: 25). Zdá se tedy, že zbývá nalézt příslušné kritérium (či spíše kritéria) podle kterého by mohl literární historik rozhodovat, které části literární struktury nahlédnuté skrze analýzu jednotlivých děl jsou klíčové pro nazření vývojových tendencí literatury: „Při objektivním rozboru vývoje literární struktury jde tedy literárnímu historikovi především o strukturní analýzu literárních děl, o registraci vývojových změn, o poznání vývojových *tendencí* a o zjištění vývojové *hodnoty* jednotlivých literárních projevů“ (VODIČKA 1998: 34; kurziva B. F.).

Jak stanovil úkol první, literární historik detailně analyzuje konkrétních díla a vzájemně je porovnává. Ovšem v české strukturalistické tradici, která je svázána s modelem literární komunikace, je pro literárněhistorické zkoumání neméně důležité vzít v potaz i subjekty, které do této specifické komunikace vstupují, tedy básníka (akt kreace) a čtenáře (akt recepce). Jak tedy stanovuje úkol druhý, je nutné prozkoumat podíl konkrétních básníků na literárním vývoji a způsob, kterým se na něm podílejí – samozřejmě v rámci nadřazené imanentní vývojové struktury: „Vzhledem k literární tradici, kterou básník zná, má jeho úsilí nebo dílo dvojí možný vztah: buď se s ní ztotožní, nebo ve smyslu úsilí o novou a individuálně odstíněnou tvorbu se od ní odchýlí [...] S tím, co bylo dříve řečeno, souvisí, že individualita autorova se může uplatnit pouze v rozsahu možností, jež poskytují imanentní vývojové tendence literární struktury v dané chvíli, takže básník se jeví nositelem těchto vývojových možností“ (VODIČKA 1998: 37). Básník je tedy tím individuem, které se záměrně (i nezáměrně) rozhoduje o tom, které části vývojové struktury literární budou automatizovány a které budou aktualizovány.

Třetí úkol stanovený Vodičkou je v rámci české tradice velice inovativní. Je sice zřejmé, že

teorie funkčních stylů, která mj. ovlivnila Mukařovského zkoumání čtenáře a jeho role v literárně estetickém procesu, je ze své podstaty částečně založena pragmaticky, ovšem Vodička je první, kdo důsledně vyzdvihuje roli recepce pro „objektivní“ literárněvědné bádání a teoreticky zdůvodňuje tento návrh: „Při estetickém vnímání díla, jež pochází z jiné doby, konfrontujeme přirozeně s dílem své pojetí skutečnosti; toto pojetí má na povahu estetického vnímání daleko větší vliv než uměle konstruovaná skutečnost historická“ (VODIČKA 1998: 49). Jinými slovy, dobové hodnocení díla je cenným zdrojem informací o konkrétním aktu recepce konkrétního díla v konkrétní době, protože toto hodnocení je součástí struktury literárního vývoje; ovšem: „Literární historii, chce-li vystihnout podstatné rysy literárního života, nezáleží jen na tom, aby zjistila kladné nebo záporné hodnocení literárního díla nebo aby došla k jistým závěrům o vkusu obecnstva, ale jde jí mnohem více o to, aby sledovala v historickém sledu konkrétní podobu literárních děl, jak se vytváří při četbě s estetickým zaměřením“ (59). V této chvíli sahá Vodička k Ingardenovu termínu *konkretizace*, který volně řečeno znamená obraz literárního díla v mysli vnímajícího, aby jej posunul do oblasti kritické recepce díla – konkretizace díla, které nejsou zaznamenány, nejsou literárnímu historikovi k užítku. Proto Vodička říká: „Je právě proto úkolem literární historie sledovat ony proměny konkretizací v ohlase literárních děl a vztahy mezi strukturou díla a vyvíjející se normou literární, poněvadž takto věnujeme pozornost vždy dílu jako estetickému objektu a sledujeme společenský dosah jeho funkce estetické“ (60).

Dnes již dobře víme, že Vodičkův koncept literární historie založený na kritické recepci literárních děl se dočkal svého ocenění jak v domácí tradici, tak v pracích některých badatelů tzv. Kostnické školy. Je dobré si uvědomit, že ač Vodička patří k inspiračním zdrojům recepčně esteticky orientovaných koncepcí, má jeho přístup základ už v sociologizaci pohledu na umění Janem Mukařovským: „Když jsem se [...] zabýval příspěvkem Felixe Vodičky k pojmání literární recepce a jejích dějin, ukázal jsem, jak tento badatel ujasnil Mukařovského dvojznačný pojem kolektivního vědomí a recepce; Vodička odlišil kolektivně sdílené normy a kódy, samotnou konkretizaci jako akt uskutečněný individuálním čtenářem a nakonec komunikaci takovýchto individuálních estetických zážitků a hodnocení v kontextu veřejné debaty [...] pro Vodičku ústřední úlohu hraje kritik: vystupuje jako zprostředkovatel mezi svým vlastním a kolektivním estetickým zážitkem, jako zprostředkovatel mezi individuálním dílem a literaturou jako systémem a jako zprostředkovatel mezi estetickou a společenskou funkcí umění“ (STRIEDTER 2001: 111).

Pražská historie dnes

Mluvíme-li o živém odkazu projektu literární historie Pražské školy na jejím území, musíme zmínit především Květoslava Chvatíka. Ve své knize *Strukturální estetika: řád věcí a řád člověka* (1994) se pokouší tím, že upozorňuje na jeden důležitý aspekt, který odlišuje formalistické a strukturalistické uchopení vývoje literatury, ukázat zásadní vývojový přechod mezi těmito dvěma směry literárněvědného bádání: „Postižení imanentní, vnitřní vývojové zákonitosti umění, tj. působení díla na dílo, ať už kladné nebo záporné, bylo pro ruské badatele 20. let prvním předpokladem vymezení specifického předmětu studia dějin literatury jako umění. Uniká dosud většinou pozornosti, že česká strukturální estetika a poetika dospívá ve 30. letech k překonání imanentního pojetí vývoje literatury a umění, tj. že odhaluje prvotní zdroje vývojové dynamiky v mimouměleckých společenských strukturách a za specifickou považuje relativně autonomní realizaci těchto mimouměleckých impulsů prostřednictvím osobitých vývojových zákonitostí jednotlivých uměleckých řad“ (CHVATÍK 1994: 77). Zdá se však, že proti tomuto tvrzení existují dvě námitky: a) za prvé, viděli jsme v kapitole o ruské formální škole, že to byli už badatelé z jejího okruhu, kteří si byli velmi dobře vědomi důležitosti mimoliterárních vývojových řad pro vývoj řad literárních; b) za druhé, musíme zdůraznit, že ač je to především Jan Mukařovský, když přidává k imanentním vývojovým impulsům literární struktury impulsy mimoliterární, říká pouze, že jsou pro vývoj samotný důležité, ale jejich průzkumu se systémově nevěnuje; navíc, jeho imanentní vývoj tím, že zcela determinuje individuum, prakticky pouze jako jakýsi transcendentní princip řídí celý vývojový proces, ovšem sám je nepostižitelný – k podobnému závěru dospívá například Mojmir Grygar, když říká: „Mám za to, že Mukařovského pojem literární struktury je v tomto případě spíše abstraktní a poplatný Hegelově koncepci samovývoje jako nepřetržitě dynamické linie, která, jsouc smysly nepostižitelná, manifestuje se vnějšími projevy, v našem případě literárními díly. V tomto pojetí literatura jako soubor konkrétních děl ustupuje do pozadí a stává se jako manifestace skrytých tendencí, jako doklad vývojového schématu něčím statickým, pasivním“ (GRYGAR 2006: 268).

Ve vývojových otázkách směřuje Chvatíkův zájem nikoli k uchopení pouze vývoje literárního, nýbrž k uchopení vývoje obecnějšího, uměleckého. V tomto smyslu je pro něho zásadní role Pražskou školou tolik akcentovaného individua: „Struktura umění, zahrnující systémy norem a sémantické kódy, je *historický proces*; i ona se vyvíjí s vývojem společnosti a individuální tvorby. Individuum není pasivním vykonavatelem „úkolů“, uložených mu společenskou a uměleckou strukturou. Ukázali jsme již, že umělecká tvorba v sobě zahrnuje

moment náhody, moment tvorby *nového*, protože je formou autentické seberealizace člověka v jeho lidské přirozenosti, v jednotě trvání a proměn *antropologické struktury* jeho bytí“ (CHVATÍK 1994: 82). Ovšem obecné úvahy o struktuře umění a jejích charakteristikách se induktivně vztahují i na struktury literární – hlavním axiomem Chvatíkova (a současněji i Schwarzova) přístupu k vývojovým aspektům literatury je její *funkce*. Stěžejním termínem pro zkoumání struktur literárního vývoje je pak (již formalistický) pojem *literární řady*: „Vývojové řady literatury a umění nelze zcela identifikovat s jednoduchou časovou posloupností; podléhají totiž komplexnějším vztahovým vzorům. Představují strukturální koreláty empirických skutečností. Jejich specifika záleží v tom, že musí být *pojmově* rekonstruovány; základem této rekonstrukce jsou intersubjektivní danosti, totiž normy společenské aktivity. Takové kulturní řady jsou *významovou souvislostí*, která je ve funkčním vztahu k *externím vývojovým podmínkám* dotyčné řady“ (CHVATÍK, SCHWARZ 1992: 317). Funkční aspekt však není zásadní pouze pro vztah literárních a mimoliterárních vývojových řad, ale i pro charakter umělecké hodnoty a hodnocení (připomeňme si jenom, že tato hodnota je sice spojována s učením strukturalistickým, v této tradici se ovšem snoubí pojem hodnoty předstrukturalistické estetiky s pojmem hodnoty formalistické poetologie): „Hodnoty umění nejsou absolutní, ale *relativně autonomní a funkční*. To znamená, že jsou *normami, které se vyvíjejí ve společenském kontextu*. Funkčnost uměleckého díla bývá občas jednostranně chápána jako součinnost složek v jeho výstavbě, např. funkce rytmu pro koherenci básně. Sémioticky odpovídá taková představa redukci na částečný aspekt, na *syntaktickou* dimenzi v obecné teorii znaků. Strukturální pojem funkčnosti však sahá mnohem dál, zasahuje celý proces *semiózy*, tedy její *sémantickou a pragmatickou* dimenzi“ (318). Tento funkční přístup umožňuje Chvatíkovi (a Schwarzovi) překonávat úskalí jak esencialistického, tak čistě deskriptivního přístupu k historicitě a historii literatury: „Pojem vývojové změny má smysl pouze tehdy, může-li být použit u většího množství děl, jež jsou srovnatelná na základě pojmu umělecké řady. Umělecká řada není pouhým chronologickým sledem uměleckých děl podle doby jejich vzniku a už vůbec ne empirickou daností *per se*, ale strukturním korelátem empirické danosti. Umělecká řada není ani svévolnou konstrukcí interpretační aktivity historika umění. Umělecké dílo se podílí na historickém procesu jako nezbytná částečná realizace struktury a zároveň jako její minimální inovace, jako nezbytná podmínka vývojových změn. Koncepce historického procesu nesmí ztratit ze zřetele komplexitu vztahů, existujících mezi konkrétním dílem a nadosobní estetickou strukturou. Vztah mezi jednotlivým uměleckým dílem a společenským systémem estetických norem (strukturou) je zásadně *funkční*, ne *kauzálně-deterministický*“ (321). A tím se dostáváme k cíli takto

vedeného uvažování, kterým jsou vůbec možnosti strukturálního přístupu k historicitě a historii literatury – funkční sepětí literárních a mimoliterárních vývojových struktur, jejich hodnot a norem zásadně souvisí s lidskou existencí a jejím (tradičně strukturalisticky) dynamickým osmyslováním: „Vývojové souvislosti mezi konkrétními díly uvnitř umělecké struktury nejsou ani fikcí, ani pouhou dodatečnou konstrukcí; jejich reálnost zajišťuje prvek *umělecké tradice* [...] Strukturální historismus chápe tedy tradici především jako *dynamickou strukturu estetických norem*. Je založena na napětí mezi zachováním a změnou, mezi rozvíjením existujícího a novou tvorbou, mezi kontinuitou a přerušením. Společně se systémem žánrových a stylistických norem je konstitutivním momentem tradice umění v určité době příslušný stav vývoje *komunikativního kódu*. Usměrnjuje realizaci poselství, realizaci celkového smyslu díla recipientem. Geneze významu a smyslu uměleckého díla je historický proces. Toto ‚dění smyslu‘ zakládá určitou uměleckou tradici významů“ (322–324).

Vidíme, že Chvatíkovy názory vycházejí z estetických a teoretických tradic Pražské školy, ovšem v tomto případě činí zásadní krok za tuto tradici – vydává se na cestu, na niž se nikdo z jeho předchůdců nevydal: je sice pravda, že koncept smyslu *literárního* díla (nebo jeho *významu* či *funkce*) vychází z Mukařovského (spíše nesystematických) podnětů a návrhů, ale v podobě, kterou nám předkládá právě Chvatík, jsou tyto návrhy systémově propojeny s pohledem vývojovým a historickým, aby byly konečně zastřešeny filozofickým účelem, děním smyslu. Jak uvidíme v podkapitolách o Květoslavu Chvatíkovi, Milanu Jankovičovi a Zdeňku Kožmínovi, tento konečný krok si „vynutila“ sama tradice.

VII. SOUČASNOST PRAŽSKÉ ŠKOLY A TEORIE VYPRÁVĚNÍ

Přestože je cílem této práce předložit stručný přehled způsobů, jakými tradice českého strukturalistického přemýšlení o literatuře obohatila teorii vyprávění, věnovali jsme dosud i dost prostoru některým kategoriím pevně spjatým s touto tradicí, které s teorií vyprávění souvisí pouze okrajově či zprostředkovaně. Domnívám se, že můžeme v tomto smyslu vyzdvihnout především tři oblasti zájmu pražských strukturalistů, které se prokázaly a prokazují jako inspirativní pro širší teoretické rámce; jsou to: a) dynamická struktura literárního vývoje a důsledky, které s sebou tento návrh nese pro historická zkoumání, b) zaměření na subjekty účastnící se procesu literární komunikace, c) vztah literární a mimoliterární skutečnosti v souvislosti s teleologickými a sémanticko-estetickými aspekty literatury. S jistou dávkou simplifikace můžeme říci, že je to právě třetí jmenovaná oblast, která je jakýmsi leitmotivem nejsoučasnějšího bádání Pražské školy. Ovšem, jak vzápětí

uvidíme, pozornosti se v tomto stadiu strukturalistického myšlení dostává i prvním dvěma jmenovaným oblastem – minimálně už díky tomu, že naše dělení je čistě účelové, zatímco systémové strukturální myšlení chápe všechny tři aspekty jako neoddělitelně provázané.

Spouštěcím mechanismem teleologických úvah Pražské školy je Mukařovského teze o tom, že literární umělecké dílo stimuluje svého příjemce (čtenáře) k tomu, aby tento zaujal specifický vztah ke skutečnosti – právě na těchto základech staví někteří z jeho následovníků své systémy: konkrétně zde mám na mysli Květoslava Chvatíka, Milana Jankoviče a Zdeňka Kožmína; tomto smyslu jsou pro nás cenné jak jejich obecné teoretické koncepty, tak jejich analýzy konkrétních narativních textů. Zmiňuji-li tyto badatele v souvislosti s teoretickým řešením vztahu literární a mimoliterární skutečnosti, musím zároveň zdůraznit, že uchopení tohoto vztahu v jejich koncepcích souvisí právě s šetřením subjektů literární komunikace (ostatně tato souvislost je pevně založena v samotném Mukařovského systému). Jediným badatelem téže generace, který v tomto smyslu teoreticky zkoumá subjekty literární komunikace, avšak nevstupuje na pole obecné estetiky, je Miroslav Červenka, jehož teoretické návrhy do velké míry zúročují empirické dědictví Pražské školy v oblasti literární komunikace. Naopak tím, kdo vstupuje na pole obecné estetiky a z této pozice významně přispívá k pluralitě názorů v rámci Pražské školy, je Oleg Sus.

Generace strukturalistických badatelů, kterou pro účely této práce nazývám generací současnou, měla možnost se zásadně a kriticky vyslovovat k jednotlivým konceptům teorie předválečné a těsně poválečné, a to především v průběhu druhé poloviny padesátých let a v letech šedesátých – v zájmu mladých teoretiků této generace se ocitá především sama strukturalistická tradice, její zdroje, ale například i její vztah k vládnoucí ideologii té doby, marxismu-leninismu. Pozornost se tak obrací k samotným teoretickým východiskům strukturálního přístupu. Na jedné straně je sice pravda, že Jan Mukařovský vyhlašuje základní strukturalistické axiomy a vyděluje strukturalistickou metodu vůči metodám a oblastem ostatním a že Felix Vodička na podobných principech a s podobnou razancí definuje projekt strukturalistické literární historie, na straně druhé se zásadních kritických analýz strukturalistické metody dočkáváme až v letech šedesátých, kdy musí strukturalismus sám sebe reflektovat na mnohem větším a různorodějším pozadí, než tomu bylo u Mukařovského a Vodičky. Důležitou roli v této (sebe)reflexi hraje i sblížení strukturalismu se sociologickými koncepty, které má za následek rozvolnění hranice mezi strukturalismem a ostatními sociologicky či sociálně zaměřenými vědními odvětvími. V případě českého

strukturalistického myšlení bývá zmiňována celkem stabilní množina zdrojů – kromě ruského formalismu, strukturalistické lingvistiky a protostrukturalistické estetiky, které mají povahu zdrojů ideových, se často setkáme i s tím, že za důležitý inspirační zdroj je považován objekt pražského zkoumání, tedy literatura samotná: „Český estetický strukturalismus je svou základní metodologickou inspirací věrným odrazem reálné, objektivní strukturální proměny moderní kultury a moderního umění [...] byl především teoretickým výrazem moderního umění a mnohé metodologické principy a hlediska čerpaná ze studia moderního umění uplatňoval se zdarem i při analýze kulturního dědictví 19. století a starší české literatury“ (CHVATÍK 1966: 43–45). Ovšem český strukturalismus je spojen i s filozofickými zdroji – s dialektikou Hegelovou či s fenomenologií Ingardenovou (ostatně tyto dvě oblasti jsou v tradici české strukturalistické doktríny zdůrazňovány od jejích počátků). Zdá se, že je to právě (původně) hegelovsky založená dialektická metoda, která umožňuje v rámci společenské objednávky let šedesátých nahlížet strukturalismus jako jistý přechodový pás mezi idealistickou dialektikou Hegelova typu k materialistické dialektice – proto prominentní marxistický filozof Robert Kalivoda považuje v duchu rétoriky své doby Jana Mukařovského, coby klíčovou postavu českého strukturalismu, za vědeckého revolucionáře: „Vědecká revoluce, spjatá se vznikem a vývojem strukturální estetiky Jana Mukařovského, nebyla doposud namnoze pochopena, natož doceněna“ (KALIVODA 1966: 38). Takové pojetí revolučního přínosu Mukařovského estetiky je důsledkem filozofova názoru, že český strukturalismus je jak popřením spekulativní hegelovské dialektiky, tak popřením ruského formalismu; podle této hypotézy český strukturalismus svou sociologičností přemáhá formalismus, z něhož vychází, a stává se předstupněm marxistického monismu: „klíčové principy strukturální estetiky, vytvářené od počátku let třicátých, mají objektivně teoretickou kvalitu stavebních kamenů estetiky marxistické“ (28). Vymezení českého strukturalismu vůči marxismu či možnost jejich sblížení je specifikem let šedesátých, avšak nedá se říci, že by tento intelektuální kvas vyústil v nějaké trvalejší a plodnější sepětí mezi oběma směry. Netřeba však zdůrazňovat, že tradice, kterou založil už Jan Mukařovský vymezením strukturálního myšlení vůči konceptům jiným, tedy jisté metateoretické uchopení tohoto myšlení na pozadí nových impulsů a koncepcí, je více či méně naplňována i mimo oblast marxismu.

Podněty generace českých strukturalistů, o nichž je řeč, jsou stejně rozmanité jako inspirativní. Rozhodl jsem se proto věnovat některým jejím příslušníkům prostor v podobě malých podkapitol, které do jisté míry shrnují jak jejich souvislost s pražskou tradicí a jejich

individuální odlišnosti, tak odkazují k cíli celé této práce, kterou je kategorie vyprávění v českém strukturalistickém myšlení. Protože jsem si při psaní podkapitoly o Janu Mukařovském dobrovolně zvolil psát i o jeho návrzích estetických a vývojových, neboť spoluvytvářejí vyšší významový rámec, v němž se zrodilo pražské zkoumání vyprávění, rozhodl jsem se tento širší záběr aplikovat i na dílo příslušníků generace, o níž mluvíme. Podrobněji se tak budu věnovat dílu Květoslava Chvatíka, Milana Jankoviče, Miroslava Červenky, Zdeňka Kožmína a Olega Suse, k nimž jsem ostatně v průběhu celého textu již několikrát odkazoval.

Doposud jsem nejčastěji odkazoval ke **Květoslavu Chvatíkovi**, jehož teoretický zájem se dělí do několika oblastí – Chvatík je znám a akceptován především jako estetik a sémiotik (*Strukturální estetika*, 1994; *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky*, 1996), ale též jako teoretik (především avantgardního) umění (*Strukturalismus a avantgarda*, 1970). Nicméně mimo tyto dvě designované oblasti jeho zájmu je třeba vyzdvihnout i Chvatíkovo zaujetí románem a jeho teorií, jak je ztělesňuje jeho *Svět románů Milana Kundery* (1994). Kromě stručného přehledu autorových estetických názorů, nezbytného pro naše účely, se v následujících úvahách budu věnovat především této knize.

Do Chvatíkových estetických a sémiotických úvah (kromě těch, které rozvíjejí a systemizují dědictví pražské strukturalistické estetiky), patří důležité příspěvky týkající se teleologie a pragmatiky uměleckého díla: Chvatík se zabývá studiem obecných estetických norem a hodnot, stejně jako teoretickým rozbohem fungování uměleckých děl v souvislosti s jejich stylovými charakteristikami. V rovině pragmatické pak, v souladu s návrhy Mukařovského, teoreticky řeší vztah uměleckého díla, recipienta a skutečnosti; strukturalisticky říká, že „jedním z funkčních cílů uměleckého díla je prostřednictvím specifického uspořádání textu dosáhnout intenzifikace vztahu člověka ke světu, ostrého vnímání reality“ (CHVATÍK 1996: 46). Umělecké dílo, podle tohoto pojetí nutí člověka zaujímat specifický, hodnotící postoj ke světu, a je tedy nezbytnou podmínkou osmyslování lidské existence ve světě: „Umělecké dílo zasahuje člověka v samém jádru otázky po smyslu existence nejen svou technickou kompozicí, svou estetickou hodnotou a věcným smyslem, ale i svou prostou ‚bezprostřední‘ přítomností, napětím mezi původním němým bytím věcí a jejich lidsky ‚osvojujícím‘ zvýznamňováním“ (CHVATÍK 1996: 65–66).

Tyto a další teoretické úvahy spojené s teleologicko-pragmatickými a sémiotickými aspekty

literárních děl Chvatík zajímavým způsobem exemplifikuje a rozvíjí na konkrétním literárním materiálu, nejsoustavněji pak v již zmiňované kunderovské monografii. Na první pohled zaujmou strategie, které autor používá k formulaci svých hypotéz a k jejich ověřování: zakládá své rozborů na těch rysech Kunderových románů, které souvisí s jejich stylem a kompozičními schémata a zároveň přihlíží k situaci, v níž romány vznikaly, a k jejich možné podmíněnosti touto situací, aby v konečném důsledku při svých interpretacích zužitkoval i některé Kunderovy myšlenky referující buďto k románům samotným, nebo k obecné problematice románu a umění. (To činí do té míry, že se zdá být téměř ztělesněním Kunderova ideálního „modelového“ čtenáře, kdyby ovšem takové ztělesnění bylo z definice modelového čtenáře možné.) V rámci popisu „formálních“ atributů Kunderových románů Chvatík nepostupuje podle jednotné matrice, kterou by aplikoval na všechny texty, ale u různých děl si všímá různých narativních (či naratologických) elementů a jejich konstelací a důsledků, které tyto specifické konstelace mají v rámci celkové sémantiky jednotlivých děl: v tomto smyslu se věnuje rozboru narativních modů či situací ve vztahu k vypravěči a postavám, kategorii času či úhlu pohledu, aby zároveň mluvil o strukturách motivických a tematických.

Největší váha Chvatíkových analýz však leží mimo rámec těchto charakteristik, v rovině, kterou bychom mohli považovat za narativně sémantickou či estetickou. V samém úvodu svých úvah artikuluje důležité předpoklady: „Svět románu je zvláštní svět; stačí škrt pera romanopisce, stačí, aby zazvonil telefon, čtenář odložil knihu – a tento svět je zrušen. Je to svět budovaný jazykem, konstituovaný textem knihy a jeho čtenářem. Svět, který vyrůstá z lidské schopnosti podržet v paměti prožité události a vyprávět o nich. Vyprávět znamená současně nad prožitým *uvažovat*, dotvářet zkušenost imaginací, měnit lidskou zkušenost v příběh [...] Můj koncept teorie románu vychází z tradice pražské školy a usiluje o celistvý dynamický obraz románu jako samostatné umělecké formy, obraz, na němž by se podílela strukturální sémiologie a stylistika, stejně jako strukturální naratologie a tematologie. Žádná kritická ani teoretická interpretace a deskripce nemůže umělecké dílo vyčerpat ani zachytit rovnoměrně všechny jeho aspekty; mým východiskem bude pohled z hlediska strukturální naratologie a tematologie, zatímco podrobnější stylistické analýzy ponechávám lingvistům. Jde mi spíše o vědomí souvislostí jednotlivých složek celistvé umělecké struktury románu“ (CHVATÍK 1994: 5–16; kurziva B. F.). Román je pro Květoslava Chvatíka důležitým noetickým fenoménem, který má zásadní funkci v lidském *hledání a nacházení smyslu* – pro naše účely se zdají důležité dva z výše uvedených faktů: *romány mají potenci vytvářet světy a*

vyprávět tyto světy znamená je rozvažovat, tedy neustále zachovávat postoj k vlastní zkušenosti v souvislosti s vyprávěným. Jedním z předpokladů takového uvažování je nutná (a chtěná) polysémie literárních děl: „Smysl, který produkuje umělecká forma románu, je vlivem estetické funkce zásadně mnohoznačný; svět románu charakterizuje tedy sémantická polysémie a ambivalence“ (20). Tato polysémantická podstata románu zakládá jeho zásadní funkci v lidském kolektivu: román je „umělecký experiment s lidskou existencí v „možném světě“ literárního díla, konstituovaného prostředky literárního jazyka. Výsledkem není jednoznačnost logicko-racionální *prezentace*, nýbrž mnohoznačnost, polysémie umělecké *evokace*, označující pluralitu lidské existence“ (118). Právě *pluralita lidské existence* je podle Chvatíka zásadní hodnotou, jejíž odkrývání nám romány umožňují, čímž ovlivňují člověka na jeho cestě ke smyslu. Chvatík tak v konečném důsledku propojuje tradici strukturalistického pojetí hodnoty s existenciálními rysy moderní estetiky a s hermeneutizujícím úhlem pohledu, podobně jako další představitel tohoto směru uvažování, **Milan Jankovič**.

Dílo Milana Jankoviče literárněvědné a estetické může být rozděleno do dvou komplementárních oblastí – kromě konkrétních příspěvků k teorii vyprávění ve formě dvou analytických monografií, v nichž se Jankovič vyrovnává s dílem Haškovým a Hrabalovým, je autor znám především jako přední teoretik zaměřující se na pragmaticko-sémantickou stránku literárního díla, přičemž se v jeho přístupu snoubí tradice sémantiky strukturalistické s dalšími, převážně filozofickými východisky.

Zmíněné monografie od sebe dělí více než tři desetiletí Jankovičova teoretického vývoje a dá se říci, že tento vývoj dokladují a dokumentují. *Umělecká pravdivost Haškova Švejka* (1960) je spjata s hledáním filozofických východisek pro interpretaci Haškova románu v intencích marxistické vědy. Jankovič ve své době, stejně jako mnoho jeho souputníků, používá jisté ideové (a ideologické) předpoklady, aby ukázal nejenom specifika Haškova románu, ale aby jej též zařadil do jistých vývojových a strukturních souvislostí. Z dnešního pohledu by bylo možné říci, že ve svých rozborech kombinuje výsledky strukturalistické stylistiky s marxistickou doktrínou kauzality literatury, literárního vývoje a umělecké reflexe skutečnosti. Tento fakt však nutně neznamená, že by byla Jankovičova pozorování natolik tendenční, že by ztrácela svou hodnotu mimo rámec doktríny, v níž byla formulována – jestliže Jankovič například říká, že „česká pokroková, hlavně marxistická literární kritika bojovala o uznání a správné uchopení Osudů dobrého vojáka Švejka od jejich vzniku. Obhájila nejprve pravdivost Švejkovy útočné společenské kritiky. Jednotlivými postřehy o

Švejkově lidovosti naznačila pak i pozitivní koncepci díla“ (JANKOVIČ 1960: 4), můžeme stranou tendenčního balastu vidět důraz, který klade na satirickou stránku Haškova díla, již jsou použité prvky lidovosti nedílnou stavebnou součástí; nebo tam, kde Jankovič zdůrazňuje společenská východiska Haškovy vzpoury založená na paradigmatu třídního boje, můžeme na obecnější rovině říci, že se v tomto konkrétním Haškově díle tematizuje vztah individua a vládnoucí moci.

To, co je na Jankovičově první knize pro náš účel cenné, je jeho umění nahlédnout a hypotetizovat určité klíčové momenty Haškova díla, které toto dílo otvírají hlubší analýze a porozumění. V případě *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* je takovým klíčovým momentem sémantický kontrast vyrůstající z toho, *co je sdělované a jak je to sdělované* – Jankovič charakterizuje vyprávění v této knize jako veskrze lidové, a to lexikálně i syntakticky, které ovšem uchopuje všechny události stejně objektivně a „nevzrušeně“ (JANKOVIČ 1960: 20). V souvislosti s tímto tvrzením také přesně a trefně ukazuje, jak je v Haškově textu založena všudypřítomná satira: „K satirickému zesměšnění využívá Hašek kontrastu mezi oficiálními frázemi a reálnými podrobnostmi, které je doprovázejí“ (24). V díle se tak střetává snaha po co nejkonkrétnějším sdělení (viz nekonečně se řetězící Švejkovy historky) s obecnými, nadosobními hesly a frázemi – tato konstelace sama o sobě tvoří základní narativní napětí mezi obecným a individuálním, mocí a vzdorem, a jako taková se stává zásadním prvkem tematické výstavby díla.

Dlužno dodat, že Milan Jankovič se k Haškově románu záhy vrací, a to ve studii „Hra s vyprávěním“ z roku 1966 – zde předkládá své hypotézy již přesvědčivě a především bez tendenčního balastu; navíc zde na konkrétním materiálu formuluje svou tezi o dynamické podstatě a otevřenosti smyslu literárního díla. Obecně se dá říci, že při formulacích svých závěrů se přesouvá blíže k území stylových aspektů a pravidelností díla (především syntaktických): „Bezděčná komika příliš jednoduchého větného vyjádření i jeho občasná ‚zašmodrchanost‘, chaotičnost v proudu hovorové řeči se stávají umělecky funkčním, bohatě rozehrávaným prostředkem. Nabývají tím viditelnějšího groteskního odstínu, čím je – v protikladu k jejich primitivismu – významově složitější, rozpornější a proměnlivější obsah Švejkovy výpovědi“ (JANKOVIČ 1966: 22); či: „Překračovat meze úměrného a uceleného dovede Švejk vynalézavě ve svých dodatcích, vsuvkách a doplňcích, [...] jimiž vydouvá stavbu svých vět a souvětí“ (24). Zde také Jankovič poprvé používá pro vysvětlení dynamických charakteristik vyprávění pojem *proud*, který bude stěžejní především pro

pozdější interpretace próz Hrabalových: „Ve Švejkově vyprávění jsou takováto intenzivní jádra, ve kterých vystupují epická a komická energie s výraznou samostatností, ač vytvářejí jediný proud [...] Proto také můžeme vnímat tvar Švejkova vyprávění (ne vždy stejně intenzivní!) též v diskontinuitě, v úryvcích a útržcích, jako jsme schopni zaznamenávat rodící se tvar v rozptýleném, živelném, tím však také autenticky tvůrčím aktu mluvy nebo gest v každodenním životě“ (26). Obecně můžeme říci, že Jankovičův přínos k interpretaci Haškova románu tkví především v tom, že spojuje onu kvalitu autentického tvůrčího aktu rozvíjení motivů s každodenním lidovým výrazem, s „hrou představivosti“, která je podle autora sice založena v dílčích epizodách, ale překračující je, stává se základním principem rozvíjení Haškova textu.

Hašek a Hrabal (o němž budeme detailněji mluvit vzápětí) však nejsou jedinými autory, kterým Jankovič věnuje svou teoretickou pozornost – chtěl bych zmínit dvě studie, které dokreslují šíři a hloubku jeho přístupu k rozborům prózy: „Role intonace v Čapkově *Hordubalovi*“ (2000) a „Nad Vančurovými *Obrazy z dějin národa českého*“ (2000) – v první jmenované studii autor zkoumá roli, kterou hraje intonace ve významové výstavbě Čapkovy románu, v druhé studuje roli rytmu ve výstavbě románu Vančurova. Jankovič, stejně jako mnozí před ním, vidí v *Hordubalovi* specificky vystavěný systém, jehož „osou“ je svár různých perspektiv (JANKOVIČ 2000a: 454) – ovšem tentokrát s důrazem na intonační kvality textu. Podle něho je právě intonace prostředkem, který zapřičiňuje splývání jednotlivých pásem promluv a jejich subjektů – v tomto smyslu Jankovič zaměřuje svou pozornost na interpretaci „plynulé interpunkce“ (457–458), střídání intonace oznamovací, tázací a zvolací (459) či opakování intonačních celků a inverzních intonačních formulí (459) a dokazuje důležitost těchto jevů pro celkovou kompozici díla, a tím i pro jeho celkový význam. V případě románu Vančurova nejenom celkem tradičně poukazuje na biblickou stylizaci promluv a její důsledky pro „rozpornou mnohost dynamiky proudu vyprávění“ (JANKOVIČ 2000b: 344) či na tzv. „uchvácenou řeč“ a její důsledky pro změny rytmických kvalit vyprávění (345), ale celkem netradičně vyzdvihuje roli vančurovské rytmizace vyprávění pro význam celého díla: „Rytmická organizace překračuje v *Obrazech* věty a souvětí i jednotlivé odstavce. Propojuje je, podílí se na kompozici vyšších významových celků. Představuje nejvýraznější vazbu mezi fragmentárními, volně řazenými fiktivními výjevy“ (341). Pozorování podobná těm zde zmiňovaným se v určité komprimované formě objevují v Jankovičově knize *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (1996). Jankovič v této knize rozehrává svůj interpretační um založený na pojmech a strategiích souvisejících

s rytmickými, motivickými, intonačními a kompozičními technikami Hrabalových próz. Kromě zkoumání statických a dynamických aspektů Hrabalových próz či podstaty jejich „řečových proudů“ a „střihů“ se autor zaměřuje znovu na členění a strukturaci monologických a dialogických výpovědí a na zásadní roli interpunkce na významové výstavbě těchto textů. Stranou naratologova zájmu by neměly zůstat ani Jankovičovy postřehy spojené se subjektivizací či objektivizací vyprávění (či perspektivou ve vyprávění) – odtud například jeho pojem „nerozlišující pozornosti“ (JANKOVIČ 1996: 56, 74).

To, co musí být v případě Milana Jankoviče, kromě konkrétních analýz narativních děl, vyzdviženo, je jeho estetický systém – ten se sám o sobě ostatně odráží již v autorových analýzách narativních textů. Jankovič vychází z pojmů estetické funkce a (dynamického) smyslu díla: „Účinek estetické funkce pozorujeme ve třech podstatných momentech: ve fázi prvotního ozvláštňení, kdy upoutává samoučelnou pozornost na to, čeho se dotkne, v momentu integračním, kdy utváří autonomní, samoučelné celky, a v momentu transcendentním, kdy se její dostředivé působení nejplněji projeví jako iniciace celkového smyslu“ (JANKOVIČ 1992: 63). Ovšem Jankovič tento tradiční pražský návrh rozpracovává a doplňuje jej o některá filozofická východiska spojená s učením I. Kanta a M. Heideggera – stručně řečeno, akcentuje teleologický rozměr literární komunikace. V tomto systému (vycházejícím primárně z Mukařovského sémanticko-pragmatických úvah) jsou ústředními pojmy smysl a dění – literatura v této souvislosti plní zásadní funkci v lidské existenci a jejím osmyslování: „Otázky, které uměleckému dílu klademe, se pozměňují a zase navracejí k několika východiskům. Trvá problém základní: jak se otvírá imanentní poetika díla směrem k vyššímu, transcendentnímu horizontu jeho poslání, tedy koneckonců vzhledem k lidskému pobytu na světě a jeho sebeuvědomění, a jak zároveň v obráceném směru lze přeložit obecné a nejobecnější interpretační otázky (lidské svobody, pravdy, porozumění bytí) do roviny vlastního způsobu jsoucnosti díla, do roviny: *jaké je* dílo a *jak je*. Mluvíme o „překladu“ interpretačních momentů do roviny ontologie díla, a tím už současně vytyčujeme problematiku další: jak vůbec nazírat vzájemný vztah obou pólů? Je v něm dílo jen specifickou realizací, ne-li přímo ilustrací nespecifických, například filozofických, šíře pak vůbec ideologických aspektů, nebo specifický druh jeho předmětnosti posouvá tyto obecné aspekty do nějaké určitější polohy, ve které už s přístupem shora, od nespecifického ke specifickému, nevystačíme – a ve které by mohlo být dílo viděno jako původní a ničím jiným nenahraditelný příspěvek k sebeuskutečňování člověka?“ (7). Z autorovy vlastní odpovědi se pak dozvídáme základní premisy jeho přístupu: „Ve svém ustrojení prokazuje dílo schopnost

vzdorovat účelovým automatismům života (respektive našeho chování v něm a našeho vědomí o něm), klást proti nim vždy znovu *počátek* jako záruku *děni* – první vystoupení do mnohosti a uspořádání věcí, nové vstoupení do možností jazyka daného uměleckého druhu, expozici smyslu jako tvorbu a nikoli jako samozřejmost“ (19). Vidíme, že jistá hermeneutizující tendence, která je ostatně v tradici Pražské školy implicitně přítomna od počátku, je v Jankovičově případě postavena na systémový, literárně sémantický základ.

Na závěr zdůrazněme, že klíčovým pojmem, k němuž se Jankovič v postupu svých úvah o sémantice literárního díla (po vzoru Jana Mukařovského) dostává, je pojem „sémantického gesta“ jakožto zásadního smyslutvorného principu uměleckého literárního díla. Jankovič akcentuje jeho schopnost pluralizace významu a smyslu, která je podmínkou „celkově osvobodivého postoje“: „Vzhledem k němu jsme schopni porozumět výzvě, hledat horizont, který tu dosud nebyl, odkud by se nám všechno to neobvyklé, co kladlo odpor naší běžné významotvorné pohotovosti a co přesahovalo naši dosavadní schopnost dávat věcem smysl, objevilo opět jako smysluplné“ (JANKOVIČ 1992: 66). Sémantické gesto je jedním z ústředních termínů celého Jankovičova estetického návrhu – tato sémioticko-sémantická kategorie (která ovšem může být nahlédnuta též z pozic pragmatických) pomáhá Jankovičovi uvažovat o literárním díle jakožto o smyslu tímto gestem vrženém do situace lidského bytí a takto dynamizovaném: „v tom nejautentičtější, čím trvá, zůstává dílo výzvou, rozvrhem, iniciací smyslu, jeho děním neukončeným v žádném označovaném. Zůstává docela určitým podnětem nedourčeného, otevřeného smyslu, který se proměňuje v proměnách lidských situací“ (JANKOVIČ, ČERVENKA 1990: 234).

Zdůraznili jsme Jankovičův hermeneutizující příspěvek tradici pražské literární sémantiky – v tomto ohledu nesmíme opomenout další výraznou postavu, která patří do téže generace a ubírá se v podobných intencích, **Zdeňka Kožmína**. Především ve dvou oblastech své práce vychází z Mukařovského předpokladů, které ovšem ve svých vlastních výstupech posouvá a rozpracovává – tak v nejlepší slova smyslu navazuje na tradici Mukařovského rozborů konkrétních literárních děl, které ústí v otázky obecně stylistické, a na promýšlení vztahu mezi literaturou a realitou ústící v otázky literární pragmatiky a estetiky. Tuto činnost můžeme spojovat s Kožmínovými literárněvědnými aktivitami předcházejícími jeho nucenému akademickému (skoro)odmlčení v letech sedmdesátých a osmdesátých, zatímco jeho znovuobjevení se na scéně literární vědy v letech devadesátých je spjato spíše s promýšlením a aplikací postupů hermeneutických a dekonstruktivních.

V letech 1967 a 1968 publikuje Kožmín dvě klíčové knihy: *Umění stylu* a *Styl Vančurovy prózy* – obě se slovem styl v názvu. Styl uměleckého literárního díla a jeho fungování ve specifickém procesu literární estetické komunikace je skutečně základním objektem Kožmínova zájmu – Kožmín se na jedné straně pouští (podobně jako předtím Jan Mukařovský) do obecných pojednání o stylu, aby na straně druhé (opět podobně jako Mukařovský) podrobil zevrubnému zkoumání a interpretaci Vančurovu prózu. Plodně tak spojuje zkoumání teoretické s praktickou aplikací, což je ostatně typické pro Pražskou školu a její následovníky. Tuto metodu můžeme považovat za systémový rys Kožmínova přístupu, ovšem jeho předpoklad týkající se vztahu obecnin a jednotlivin můžeme považovat přímo za základní dichotomii tohoto přístupu: „Analytik literárního díla se sotva může spokojit s pouhým ověřováním obecných estetických principů na konkrétním materiálu, neboť takový přístup nemůže vést ke skutečnému poznání jedinečné struktury, její objevitelské osobitosti. Bylo by však stejně nedosažitelné chtít rekonstruovat toliko samu neopakovatelnost. Východisko z této dialektiky obecného a jedinečného se dnes často hledá ve vytvoření základního dynamického modelu, v němž je možno zachytit jedinečné relace pomocí obecnějších aspektů. Takový model může být ovšem hledán v různých polohách díla od jeho jazykové a stylové souvztažnosti [...] až po logický půdorys [...] a filozofický substrát“ (KOŽMÍN 1995 /1969/: 260). V tomto citátu můžeme nahlédnout i druhou zásadní kožmínovskou dichotomii – jeho práce se pohybují jak na území stylistických rozborů konkrétních děl, tak i na území filozofických či filozofujících interpretací: „Mukařovského poetika vytvořila spolehlivou základnu pro studium konkrétního díla. Ale na druhé straně jsem se zdráhal přijmout zvláštní strukturalistický krunýř, který byl leckdy příliš odolný k dalším východiskům. Často se ukázalo, že k dominantám díla bude třeba jít jinými cestami. Filozoficky rezonující reflexe nabízela další možné průhledy k významům [...] Soudím, že nezrazujeme Mukařovského strukturalismus, chceme-li se víc pochopit a pokoušíme-li se dané významy také sókratovsky transcendovat ke stálé otevřenosti směrem k chápání nás samých“ (KOŽMÍN 1995 /1991/: 530–533).

„Styl díla může být analyzován jako autonomní, v sobě uzavřená oblast, v níž platí imanentní zákonitost jistých vztahů, avšak taková analýza, která izoluje styl od obsahu a od vztahu k realitě, jej zbavuje živé dialektiky a umrtvuje část jeho významového bohatství“ (KOŽMÍN 1967: 13). V této citaci explicitně zaznívají postuláty Kožmínova celostního přístupu: jazykově ztělesněné stylové kvality literárního díla se podílejí rozhodujícím způsobem na

významové výstavbě tohoto díla, které ovšem nabývá smyslu až při aktu čtenářské recepcí tím, že se specifickým způsobem podílí na vztahu, který čtenář zaujímá k realitě. V tomto smyslu se Kožmín řadí k odkazu Pražské školy, který bychom mohli charakterizovat známou triádou: *mereologický model struktury literárního díla, znaková podstata literárního díla, dílo jako objekt literární komunikace*.

Kožmín, jak již bylo řečeno, kombinuje princip (teoretické) explikace s principem (praktické) aplikace: uvádí tak v praktický život průzkum těch narativních jevů, ke kterým dnes odkazujeme v pojmech jako narativní způsoby či situace – jedná se průmět toho, jak se jednotlivé vypravěčské strategie (či jejich proměny) projevují na výsledném významovém tvaru literárního díla. Jako erudovaný stylista a pozorný a múzický interpret ukazuje, jak souvisí konkrétní použité prostředky a postupy se sémantikou konkrétních literárních děl, a to na různých úrovních jejich strukturace – zaměřuje se tak na využití řeči postav a vypravěče, monologických a dialogických forem a jejich kombinací a použití jednotlivých syntaktických forem a vrstev lexika ve významové strukturaci literárních děl. Zároveň využívá výsledků svých stylistických analýz k tomu, aby formuloval interpretační hypotézy mimo rámec stylové analýzy – mluví tak o aspektech týkajících se žánrů a jejich proměn právě v souvislosti s obecnějšími tvarovými či sémantickými charakteristikami (všimněme si, že sledování a dokazování „proměn“ moderní české literatury a jejích žánrů je jedním ze základních úkolů, které si vytýčila generace Kožmínových soukmenovců – například Milan Suchomel, Oleg Sus či Květoslav Chvatík; zdá se, že i v tomto ohledu navázala tato generace jak na komparativní vývojová zkoumání Jana Mukařovského, tak na vývojové rozbory Felixe Vodičky). Pokud se vrátíme ke Kožmínovým analýzám, dá se říci, že kromě soustředění na vrstvu stylových atributů (více méně lexikálních a syntaktických), se v nich setkáváme i s průhledy na rovinu, kterou bychom mohli nazvat rovinou obecně kompoziční – mám zde na mysli především jeho neustálé zaměření na detail a jeho proporce v kompozičním rámci díla; pravděpodobně zde můžeme vidět základ pozdějších autorových „zvětšenin“, principu, který do jisté míry souvisí se strategiemi dekonstrukčními/dekonstruktivistickými. Zdůrazněme, že Kožmín ve svých stylistických analýzách již plně adoptoval dynamizující předpoklady českého literárněvědného strukturalismu, a to v obou jejich komplementárních podobách – konkrétní literární dílo je nejenom součástí vývojové struktury literární, ale samo o sobě je jakožto struktura dynamické povahy, v níž jsou všechny složky v dialektickém napětí a v níž každá z těchto složek může nabýt dominantní pozice. Tento klasický přístup umožňuje Kožmínovi nejenom nahlížet literární vývoj a proměny literárních struktur v souvislosti

s proměnami stylovými (tedy složek díla), ale odráží se i v řešení otázek sémanticko-pragmatických.

Pokud Kožmín v této souvislosti mluví konkrétně například o *Stylu Vančurovy prózy*, je jeho základní interpretační tezí dialektičnost celkové významové výstavby Vančurova díla – to nás jistě nepřekvapí, vzpomeneme-li si na vančurovské rozbory Jana Mukařovského, ale je třeba zdůraznit, že Kožmín, na rozdíl od Mukařovského, hledá a také důsledně nachází a systemizuje dialektické napětí ve všech vrstvách významové výstavby. Staví tak do protikladu nejenom rozdílnosti na rovině *lexikální a syntaktické* („je v Pekaři Janu Marhoulvi rovněž dvojitá rovina, avšak s první sdělovací je konfrontována druhá rovina vyhraněná do patetické biblické stylizace. Biblickou stylizací budeme rozumět využití některých jazykových a stylistických prostředků vzatých přímo z kralického překladu Bible nebo jim blízkých“; KOŽMÍN 1968: 37) či v obecnější rovině *vyprávění* („Vypravěčská technika Pekaře Jana Marhoulu je rovněž založena na dvouvrstevnosti celkové výstavby. Autor buď přistupuje k faktům jako hodným pouhého zaznamenání, anebo je transponuje do symbolické hodnotící roviny. Obě roviny jsou v kontextu buď od sebe odděleny, anebo se vzájemně prostupují a prolínají. Při zobrazování základních životních faktů jde Vančurovi o to, aby působil střídavostí a věcností podání, sahá k výčtu, popisu. Naopak při transpozici běžného děje do symbolické roviny mu jde o obecnější smysl zobrazení, o akcentování jeho vyššího smyslu“; s. 39), ale i na rovině *motivické* („Prolíná se tu představa noci, vesmíru, spánku, chudoby, bolesti a smrti ve složitě skloubené myšlence, jejíž obraznost je založena na osobité kontrastnosti ticha a neexistujícího zvuku“; s. 41), na rovině *narativních elementů* („jednotlivé situace jen prohlubují neměnný charakter ústřední postavy. Syžet je však pevně sklouben, tvoří kruh, který se uzavírá kolem Marhoulu“; s. 37) a konečně i na rovině *autorské kompozice* („V umělecké výstavbě Pekaře Jana Marhoulu byly uplatněny dvě kompoziční roviny, z nichž se každá rozvíjela určitým jednotným směrem. Vypravěčská technika byla založena na důsledné konfrontaci reálných objektů a jejich „metafysického“ průmětu. Detaily byly voleny podle potřeb obou rovin tak, že v první převládal konkrétní detail, kdežto ve druhé spíše abstraktní symbol nebo groteskní konglomerát detailů. Jazykové prostředky byly na jedné straně využity k vyhraňování této dvojnosti celkové výstavby hlavně tak, že byly navzájem konfrontovány skupiny prostředků spíše stylově neutrálních se skupinami prostředků výrazně stylově příznakových /např. knižních, expresivních, aj./, a na druhé straně sloužily ke konstituování obou rovin tak, že určitý typ jazykových prostředků měl tendenci nahromadit ve svém sousedství jazykové prostředky sobě příbuzné, což zvláště platí o

rozvětvených přirovnáních a metaforách“ /42/).

Když Zdeněk Kožmín pojednává o sémanticko-pragmatických aspektech literatury, explicitně poukazuje na vztah díla ke skutečnosti: mluví o sémantice díla v souvislosti s vnímajícím subjektem a jeho světem a používá zpravidla dvojici důležitých pojmů: *skutečnost umělecká* a *skutečnost mimoumělecká*: „Dostali jsme se k pojmu reality, který patří zřejmě k nejsložitějším v současné estetice. Bylo by zcela nezdůvodněné předpokládat, že ona obsahová osa díla má nějaký snadno identifikovatelný vzor v dané objektivní realitě. Tím bychom posouvali problematiku díla do problematiky skutečnosti, a zaměnili bychom tak oblasti *podstatně* rozdílné. Umělecká interpretace světa vytváří vlastní svébytnou skutečnost díla. Umělecký obsah však není na druhé straně pochopitelný bez jistých relací k objektivní realitě, ať už jsou tyto relace jakéhokoliv řádu. Můžeme to formulovat tak, že obsah díla je založen na složité korelaci a nonkorelaci skutečnosti umělecké a skutečnosti mimo dílo“ (KOŽMÍN 1967: 25). Pro nás jsou v Kožmínově pojetí vztahu díla a reality důležité dva aspekty. Za prvé akcentuje rozdíl mezi skutečností díla a naší realitou – dílo zakládá specifické světy, které jsou svébytně strukturovány jazykovými prostředky (111). Za druhé Kožmín literatuře propůjčuje klíčovou noetickou funkci – smyslem vývoje literatury je „zaplnovat svět novou, soudobou skutečností, vytvářet struktury, které nám umožňují prožívat a chápat kvalitu života těchto dnů“ (177). Tímto důrazem na noetickou funkci literatury, na propůjčování smyslu lidské existenci se Kožmín bezesbytku zapojuje do mainstreamu své (strukturalistické) generace.

Vrátíme-li se na samý počátek ke Kožmínově tezi o tom, že při zkoumání literárních děl je nutné kombinovat stylistická a filozofická hlediska, připomeňme, že též pro něho jsou otázky sémantiky a teleologie literatury spjaty jak s tradicí dynamického smyslu (významu) literárního díla Pražské školy, tak s předpoklady existenciálně orientovaných filozofických pozic: „Napětí mezi existencí a významem považuji plodné při interpretaci literárního díla, které do značné míry odpovídá onomu modelu vzepětí od existenciální polohy k její sémantizaci. Umělecký artefakt je založen v primární sféře člověka, která se jako individuální a společenské lidské bytí neustále promítá do roviny *významu*, a to tak, že se ono napětí neartikulované formy existence tvoří v díle neustále znovu. Slovesná tvorba by bez tohoto napětí pozbyla své znepokojivosti, která vyrůstá právě z konfrontace nepochopitelného a smysluplného, z rozplývání smyslu i z jeho vynořování uprostřed bezbřehé neurčitosti bytí. Smysl, který je v literárním díle realizován, nabývá své skutečné reálnosti tehdy, je-li

současně ohrožován ztrátou sebe sama, je-li vystaven non-smyslu a v něm se musí obhajovat. Naproti tomu smysl, který nepřipouští temná místa a je předem obrněn proti vpádu jakékoli „neartikulovanosti“, pozbývá svého napětí vůči otevřené skutečnosti a stává se šablonou, neschopnou dalšího objevitelství [...] Sama sémantická výstavba díla může klást a nejčastěji klade otázky, jež se dotýkají také geneze významu, samé existenciální vrstvy života, samotného „ospravedlnování“ smyslu“ (KOŽMÍN 1995 /1967/: 270–271).

Zdeněk Kožmín byl znám především jako brněnský dědic pražské strukturalistické tradice, ovšem nikoli dědic jediný – na tomto místě zmiňme dalšího z přímých žáků Jana Mukařovského, **Olega Suse**. V jeho případě nemůžeme mluvit o klasických příspěvcích k teorii vyprávění, ovšem obecnou teorii literatury obohatil hned v několika směrech a některé z jeho návrhů mají nepřímé důsledky pro českou tradici, která se vyprávěním zabývá. Za nejcennější bývají zpravidla označovány Susovy příspěvky k dějinám estetiky a estetiky samé – je považován obzvláště za badatele, který systémově propojil předstrukturalistické estetiky (Durdíka, Hostinského a Zicha) se strukturalistickou tradicí a ukázal jejich učení ve zřetelných vývojových souvislostech – sem patří Susovo brilantní shrnutí dějin českého strukturálního myšlení před fází strukturalistickou ve studii „Český formalismus a český prestrukturalismus“ (1968); na straně druhé se setkáváme s dílem bytostně analytickým, které kriticky zvažuje pojmy a axiomy pražské estetiky. V tomto smyslu je pro nás podnětný především Susův pokus o revizi Mukařovského a Vodičkova systému, a to zvláště jejich vývojového aspektu. Sus explicitně říká, že samotný pojem literárního vývoje je ve strukturalistické tradici zaveden vágně, protože nepočítá s možnými nesystémovými změnami a vlivy, které se v literární tradici bezesporu objevují: „Rozhodně by se však pod pojem vývoje neměly subsumovat ony procesy změn, které tvoří jakousi dialektickou antinomií vůči přísně a přesně pojatému vývoji, aniž mají být popřeny nebo zneváženy [...] Jde o změny, které by se neměly nazývat ‚evolučními‘ a které by se mnohým ani nezdály změnami. Literární struktura zná totiž také procesy konzervování nebo i pouhého napodobování, permutací a variací, obecně vzato působení tendencí uchovávajících, *konzervujících*. Je toto snad také ‚vývoj‘? Asi ne. A že jde přece jenom o změny, to potvrdí každé nepředpojaté srovnání: i takové napodobení (epigonství) představuje vůči idealizovanému modelu jistý pokles, změnu ve vztazích složek. Centrem těchto ‚nevývojových‘ změn je pak – jakožto vlastní antipod vývoje – inovace – proces *zpětných změn*, návratů k ‚pramatkám‘, k *prapůvodním archetypům*. V tomto smyslu jde pak o *motivovaný regres* jakožto protipól *inovačního procesu*“ (SUS 1996: 138–139). Důsledky, které z tohoto předpokladu plynou pro

literární teorii, se objevují především v rovině jeho aplikace na sémantiku literárního díla. V Susově pojetí, které se odvolává na Ecovu tezi, že literární umění osciluje „ustavičně mezi odmítáním a zachováváním tradičního lingvistického systému: adoptování systému zcela nového by vedlo ke ztrátě veškeré komunikace“ (citováno podle SUS 1996: 54), se tyto nesystémové změny (samozřejmě spolu se změnami systémovými) podílejí na specifické identitě literárního díla: „Vlastní, konkrétní a konkretizovaná autentičnost určitého díla je pravděpodobnostní veličina. Je to míra, v níž se skládá dvojí tendence: směřování k autentičnosti (autonomii) s jedním limitem ‚v nekonečnu‘ na straně jedné a na druhé straně směřování k heteronomii, neautentičnosti, která čerpá *raison d'être* ze vztahů k ‚tomu jinému‘ neboli ke kontextu děl jiných, majíc svůj absolutní limit v dalším ‚nekonečnu‘, totiž v totálním připodobnění každého díla všem ostatním. Podíl obou těchto tendencí – můžeme-li takto mluvit v kvantifikujících termínech – je pak v dějinách pokaždé jiný, jinak motivovaný a je již záležitostí rozboru historického, sociologického, vkusového, psychologického a jiného, aby tuto konkretizaci zjistil a zhodnotil“ (43). Vidíme, že Susův pojem autentičnosti literárního díla explicitně odkazuje k dichotomii automatizace versus aktualizace ve strukturalistickém pojetí spjaté s podstatou literárního vývoje. Sus tyto a podobné předpoklady zúročuje jak při výkladu celých literárních směrů (viz jeho studie o vývoji české avantgardy), tak, a to obzvláště, při výkladu literárních žánrů (instruktivní je v tomto ohledu Susův pokus o analýzu a systemizaci komických žánrů v jeho knize *Metamorfózy smíchu a vzteku* /1963/, v němž se snoubí erudice v sémiotice, sémantice, literární teorii a historii s entuziasmem po explicitním pojmenování zkoumaných jevů a jejich systemizaci).

Tím se posouváme na území konkrétních literárních děl – pro náš účel je v tomto ohledu důležitý Susův příspěvek k analýze literárních žánrů a k jejich proměnám a k pragmatice literárního díla. Ve zmiňovaných *Metamorfózách smíchu a vzteku* se setkáme s několika pokusy o systémové uchopení jednotlivých žánrů a jejich typologii – nejpřesvědčivěji v tomto ohledu vynívají analýzy týkající se satiry a detektivního románu. Sus oba žánry nejenom definuje, ale rozbořením jednotlivých děl a jejich strategií poukazuje na jejich vývojové i nevývojové proměny; nadto, a to je obecným rysem specifického Susova přístupu, v přímé návaznosti na funkční estetiku Pražské školy má na neustálém zřeteli pragmatické aspekty těchto konkrétních děl a žánrů. Tak například v příspěvcích věnovaných satíře, kterýžto žánr je pevně zakotven ve vztahu satirického díla a skutečnosti, k níž referuje, ukazuje, že role inovace je otázkou bytí a nebytí samotného žánru: „Metody a techniky zastarávají, automatizují se, zevšedňují a začínají čím dále tím méně postihovat charakteristické rysy

moderní společnosti a jejích problémů. Konvenční humor, byť i ošperkovaný situační komikou a slovními vtipy, zůstává ve své podstatné části vlastně *neutrální* k vnitřním proměnám světa a člověka. Je jaksi k dispozici všem a pro všechno: apeluje v člověku na ty nejjobecnější mechanismy smíchu, které procházejí v několika málo sestavách historií. Ne že by byly tyto „mechanismy“ bez významu. Ale teprve nad nimi se může vybudovat nadstavba skutečné komiky, v níž se zrcadlí reálný, konkrétní člověk a jeho sociální, intelektuální, mravní, duševní atmosféra“ (SUS 1963: 40).

Na samý závěr chci zdůraznit jeden důležitý rys Susova přístupu, který je nedílnou součástí jeho estetického uvažování a který se zásadně odráží i ve způsobu, kterým nahlíží konkrétní roviny a aspekty literárních děl – je jím jeho důsledná dialektičnost. Na rovině konkrétních literárních děl se pak tato záliba ve formulaci dialektických hypotéz projevuje například ve sledování dialektických rysů výstavby hrabalovských montáží (SUS 1996: 12) či frází Havlových absurdních her (23). Tímto aspektem svého díla se Sus razantně včleňuje do hegelovského rozměru tradice českého strukturalistického myšlení o literatuře, které (inspirované Mukařovského předpoklady) pevně zakotvilo v dílech většiny jeho teoretických soupeřů.

Posledním, koho chci detailněji zmínit v souvislosti s teorií vyprávění, je **Miroslav Červenka** – jeho vědecký zájem zabírá mnoho z klasických témat Pražské školy: soustřeďuje se na teoretické a historické uchopení české (lyrické) poezie, ale dotýká se i témat spojených s teorií literatury, sémiotiky a literární sémantiky. V první zmiňované oblasti se Červenka staví po bok dílu Jana Mukařovského a Felixe Vodičky a jejich předchozí zkoumání dále rozvíjí a zpřesňuje – mám zde na mysli především jeho studie týkající se vývoje českého (volného) verše. Teorie vyprávění se Červenka ve svém dlouholetém díle dotýká v dvojím smyslu – přímo, tam, kde se zabývá obecně sémantikou literárního díla, a nepřímo tehdy, když svá zkoumání lyrických útvarů teoreticky vymezuje vůči zkoumání útvarů epických. Prvním Červenkovým knižním přínosem k teorii literatury se měla stát jeho *Významová výstavba literárního díla* (napsaná v roce 1966 jako zamýšlená součást *Kapitol z teorie literárního díla*), vydaná nejprve v SRN v roce 1978 pod názvem *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks* (1978), česky poté roku 1992. Tato kniha je cenná zvláště proto, že se jedná v české literárněvědné tradici o historicky první systémově ucelený příspěvek k sémantice a ontologii literárního díla. Červenka vychází z klasického dědictví Pražské školy – rozvíjí a systemizuje pražské termíny a strategie sloužící k uchopení významové výstavby

literárního díla a jejích aspektů. V souladu s pražskou strukturalistickou estetikou chápe literární dílo jako specifický a bohatě strukturovaný znak, který, v souladu s pražskou pragmatikou, je začleněn do specifického modelu estetické komunikace. Tento axiom pak Červenka konfrontuje s obecnými sémantickými a sémiotickými koncepcemi (Peirce, de Saussure, Barthes) a s úvahami o ontologii a identitě literárního díla.

Když Červenka mluví o významové výstavbě literárního díla, nejprve definuje jak samotný význam literárního díla, tak i způsoby, jakými je prostředkován a zprostředkován. Proto vychází z obecných předpokladů teorie informace a mluví o možných funkcích literární informace: „Jde nám prostě o to, čím se literatura zařazuje do vyšších struktur kultury a společnosti. Toto zařazení přirozeně předpokládá prostřednictví individuálních vědomí, v nichž specifická literární informace zanechává dočasné nebo trvalé stopy. Významy konkrétního literárního díla vstupují takto do nejrůznějších kontextů a plní v duchovním světě vnímatelů nejrůznější funkce. Na tomto základě literatura přináší jistý vklad do oblasti společenského vědomí: soubor významů, vytvořených v jednotlivých dílech, realizovaných v nesčetných aktech jejich vnímání a konfrontovaných v různých životních kontextech, je v oblasti společenského vědomí nově systematizován a hierarchizován“ (ČERVENKA 1992: 11); zároveň v intencích pražské estetické axiologie chápe literární dílo jako zásadní element hodnotového světa člověka: „Lze tedy za základ vnější specifické informace literární pokládat funkci trvalé aktualizace hodnot ve společenském vědomí“ (11). Tato specifická hodnota literárního díla je založená v jeho (záměrné, chtěné a nutné) *polysémantičnosti*: „sémantika literárního díla souvisí s axiologií na těch místech, kde jako jednu ze základních vlastností uměleckého díla rozpoznává intenzitu a bohatství jeho významu, vyvstávajícího dynamicky v procesu sjednocování velmi různorodých vrstev a složek, jeho mnohovýznamovost, a tedy schopnost obnovy v nestejných situacích, a zároveň jednotu a identitu, tedy sílu odhalovat to, co tyto nestejně historické situace mají společného a trvajících“ (12). K tomu, aby se Červenka od těchto iniciačních popisů vztahu literárního díla, hodnoty a významu dostal k významu literárního díla, za nějž považuje *osobnost* (jak uvidíme z definice, která bude následovat), musí se soustředit nejenom na samotné literární dílo, jeho identitu a referenci, ale též na typologii a hierarchizaci jednotlivých vrstev literárního díla, které jsou nositeli významů, a na způsob, jakým je v interakci těchto vrstev význam založen.

Prvním krokem k tomu, aby mohla být za význam literárního díla považována osobnost ve svém komplexním a dynamickém smyslu, je definovat literární umělecké dílo na základě jeho

specifické reference – opět zcela v intencích pražské sémiotiky Červenka vyhláší: „V tomto smyslu pokládám i já oslabení předmětného vztahu elementárních znaků a do značné míry i oslabení vztahů dílčích významových komplexů k předmětné skutečnosti – v duchu estetiky Jana Mukařovského – za základní specifický rys uměleckých znakových struktur vůbec“ (ČERVENKA 1992: 40). Nereferuje-li literární dílo jako znak cele a pouze k předmětné skutečnosti, je nutné tento referent hledat jinde, v tomto případě na základě komunikačního modelu literatury: „Význam díla si můžeme předběžně a velice zhruba vymezit jako soubor (nikoli mechanický součet) těch prvků díla, které jsou předmětem (nebo „smyslem“) komunikace, jsou interpretovatelné v rámci příslušného univers du discours, a k nimž tedy mohou a mají být přiřazovány jisté (tj. pohybující se v jakýchsi intersubjektivně platných mezích) „stavy“ nebo situace lidského vědomí“ (40–41). Tato specifická reference literárního díla – reference k subjektu, osobnosti – má nutně svůj protějšek na úrovni vlastní struktury a identity konkrétního literárního díla, respektive individualita díla je esenciálně spjata s individui, které do procesu literární komunikace vstupují a k nimž dílo referuje: „právě individuálnost je branou, jíž obecně lidské vstupuje do literatury“ (41).

Jestliže literární dílo představuje složitě strukturovaný znak, je při analýze jeho významové výstavby nutné postupovat (jak říká Červenka ingardenovsky) směrem od elementárních významových složek ke složkám vyšším – ze strukturální podstaty díla přitom plyne, že každá složka je přitom součástí několika vyšších celků zároveň; dalším krokem pak je teoretické uchopení vztahů jednotlivých složek a jejich začlenění do vyšších významových kontextů díla. Nositelé významu musí být proto podchyceni od elementárních úrovní na základě svých distinktivních rysů: „Nositel významu, signifiant, je v elementární rovině souhrnem jistých smyslově vnímatelných diferencí a vztahů mezi nimi. Obdobně jako foném je to uzel diferencních rysů nebo příznaků vybraných z repertoáru a kombinovaných podle souboru jistých instrukcí. Jeho povaha je natolik smyslová, nakolik se ve schematizovaných distinktivních rysech fonému nebo intonačních kadencí uchovaly rudimenty fyzikálních protikladů mezi smyslově danými zvukovými jevy. Ve vyšších rovinách patří do sféry nositele významu signifiants všech ostatních rovin promluvy, a dále prostředky organizace jazykového materiálu, které jsou specifické pro samotnou literaturu (rytmus, kompozice). Mnohé z těchto vlastností díla mají statistickou povahu. Konečně sem patří i vztahy mezi všemi těmito prostředky navzájem a jejich jedinečné i opakovaně se vyskytující sestavy“ (ČERVENKA 1992: 41–42). Právě poslední citovaná věta je pro Červenkův přístup signifikantní – literární dílo, které je díky potlačování své reference k předmětnému světu

polysémantické povahy, zakládá svůj význam v kombinacích jednotlivých sémantických segmentů, které ustavují vyšší významové celky; ovšem tyto celky jsou díky své specifické referenci významově neukončené, jsou dynamické povahy: „Literární dílo mobilizuje všechny rezervy ukryté v oblasti nositele významu. Prvky, které se v jiných promluvách vyskytují chaoticky (podle toho, jak jsou tam uvedeny v důsledku sepětí s jinými, významově zatíženými prvky), podléhají v díle samostatné organizaci [...] Jinde irelevantní vlastnosti promluvy a vztahy těchto vlastností přecházejí v literárním díle do kategorie nositele významu. Relevantní složky a vztahy se stávají významově aktivní ještě v dalších, „dodatečných“ souvislostech [...] Varieta díla [...] je vlastností hierarchizované struktury, jež je prostoupena napětím mezi různými rovinami, které společně vytvářejí mnohosměrný a zároveň jednotný energetický proud, svazek vzájemných motivací [...] Významové slitiny, které se vytvářejí z těchto prvků jsou ‚nesamozřejmé‘, z hlediska normálního nakládání se znaky výjimečné. Jejich sjednocení musíme pak vidět jako nikdy neukončený proces, jako dění, v němž z nesouvislých a zdánlivě nesrovnatelných fragmentů celistvý význam postupně vyvstává, a to za neustálého ‚přívodu energie‘, vynaloženého úsilí autora i vnímatelova“ (46–47).

Červenka ovšem nezůstává u obecného návrhu systému významové výstavby a fungování literárního díla, nýbrž poskytuje také dílčí analýzy týkající se různých významových vrstev (složek) díla a způsobů, jimiž jsou kódovány a dekodovány. V tomto svém úsilí vychází z de Saussurova (signifiant, signifié) a Peircova (symbol, index, ikon) pojetí znaku a vztahuje je ke znakové podstatě literárního díla a jeho složek. Dá se říci, že v tomto konkrétním případě Červenka vytváří specifický sémiotický systém, který detailně postihuje nejenom jednotlivé významové vrstvy díla a jejich zapojení do významové výstavby díla jako celku, ale i způsoby, jakými jsou jednotlivé významové složky zapojovány do různých vrstev sémantické stratifikace díla, tj. jejich zapojování do jednotlivých sémantických podsystémů. Pro náš účel není nutné detailně popisovat Červenkův systém a jeho explanaci, ale chci se soustředit na několik charakteristických návrhů, které se nám spolu s tímto systémem dostávají do ruky. Prvním je způsob, kterým Červenka řeší aspekty předmětné reference literárního díla, respektive způsob, kterým se vyhýbá celé složité problematice *mimésis* v literatuře – podle něho taková „podobnost“ (lépe řečeno reference k reálnému světu) je založena v samotné znakové podstatě literárního díla. Jde o to, že jednotlivé významové složky či vrstvy, plány literárního díla jsou samy o sobě znakové podstaty a mohou v rámci významové výstavby díla jako celku plnit jakékoli funkce – mohou být symboly, indexy či ikony. A právě ikonická

podstata složek literárního díla jakožto znaku zakládá specifickou referenci k předmětné realitě: „Vlastní možnosti ikonického znaku jsou záležitostí komplexních významových celků. Jsou dány např. uspořádáním jazykových znaků podle lineární časové osy [...], které modeluje časové nebo i prostorové vztahy v oblasti významu. Následnost výpovědí ve vyprávění je svého druhu obrazem pořadí elementárních událostí, o nichž se vypráví [...] Následnost jednotlivých elementů popisu signalizuje rozložení popisovaných objektů v prostoru, eventuálně hierarchii jejich důležitosti nebo nepřítomnost takové hierarchie, stává se ikonou přesunů pozornosti vnímatele. Syntaktické prostředky vnitřního monologu jsou ikonickým znakem pro některé vlastnosti procesů bezprostředně probíhajících v lidském vědomí“ (ČERVENKA 1992: 59). V tomto citátu se objevují dvě zásadní myšlenky: první říká, že ikonicita literárního znaku souvisí s jeho referencí k časoprostorovým uspořádáním předmětného světa a jejich mentálním konceptualizacím; druhá ukazuje, že stylové charakteristiky literárních znaků a jejich složek se podílejí na významové výstavbě díla, a tudíž jsou, jako jisté pravidelnosti, odkrytelné a popsitelné prostřednictvím stylistické analýzy textu díla – připomeňme si, že otázky stylu v Pražské škole nedílně souvisejí jak s kreační, tak s recepční stránkou jazykové komunikace, a jsou tedy spjaty s pojmy jako účinek či funkce. Červenka v tomto duchu chápe styl jako specifický indexický (indiciální) znak, který se přímo podílí na významové výstavbě díla a jeho fungování: „Označení široké oblasti stylů za soustavu indiciálních znaků není míněno jako pouhá terminologická operace. Tento teoretický postup má v přítomné práci dát výraz úsilí o jednotný výklad literárního díla jako struktury významů. Jestliže se i vyspělá analýza dodnes těžko obejde bez předpokladu, že v básnickém díle existují dvě – i když vzájemně spjaté – výstavby, významová a stylová, pak pojetí stylů jako specifických znaků chce překonat tento dualismus a konstituovat celou teorii literárního díla jako sémiotickou disciplínu“ (65). Je třeba zdůraznit, že stylová stránka literárního díla jako znaku koreluje se všemi významovými vrstvami ostatními – je neustále přítomna v nejrůznějších plánech či vrstvách literárního díla: „Významy slov, motivů a vyšších významových celků se nespojují jen na základě jediného, přesně vymezeného aspektu, ale v celé konkrétní celistvosti, např. pojmenování se spojují na základě svých druhotných významů, na základě příslušnosti k lexikální vrstvě, obdobného složení morfemického apod.“ (69).

Skládání významových prvků a jejich funkce v jednotlivých významových plánech díla, jejichž zevrubné analýze Červenka věnuje podstatnou část své práce, má ovšem dva aspekty – kreačně-recepční a sémiotický. Červenka chápe literární dílo jako ikonický znak se

specifickou referencí a spojuje uspořádání významových prvků jak se světem předmětným, tak s jvy čistě literárně sémantickými: „Při popisu těchto principů se obvykle vychází z paralely se světem mimoliterárním; výsledkem jsou pak významové celky jako motiv, *postava, děj, dějiště*, jež jsou obdobou reálných obsahů našich zkušeností, jako je předmět, lidská bytost, série událostí, prostředí. Takovou klasifikaci jistě nelze podceňovat, neboť vnímání i tvorba literárního díla na pozadí těchto zkušenostních obsahů skutečně probíhá. Sémiotická analýza však nesmí zanedbat skutečnost, že se významové celistvosti vytvářejí v díle i na jiném podkladě, než je tato paralela s mimoliterárním světem, a že se na nich účastní [...] významové elementy, které mimo literaturu a jazyk nemají přímé obdoby“ (ČERVENKA 1992: 77; kurziva B. F.). Vidíme, že Červenka de facto mluví o třech tradičně strukturalistických elementech narativního literárního díla (vzpomeňme na Vodičkovy postavy, děje a vnější světy), které se fundamentálním způsobem podílejí zvláště na významové výstavbě tematické: „Začlenění tematického celku nižšího řádu do významové výstavby díla se realizuje především prostřednictvím kontextu, tj. prostřednictvím vyšších významových celků, které spoluvytváří – postav, děje, zobrazeného prostředí“ (96). Červenka věnuje těmto třem narativním elementům nemalou část své teoretické pozornosti – samozřejmě opět v intencích své práce, tedy v souvislostech s významovou výstavbou literárního díla a s jeho znakovou podstatou: „Připojíme-li k postavám a ději ještě dějiště či zobrazené prostředí [...], máme pohromadě všechny významové komplexy, jež ve svém souhrnu vytvářejí předmětný svět literárního díla. Jako vhodné označení tohoto souboru významových komplexů přijímáme dnes široce užívaný pojem fikce [...] Jak vyplývá z termínů jako ‚zobrazení‘, ‚representativnost‘ nebo ‚analogie‘, jež jsou zřejmě k postižení literární fikce nezbytné, mají dílčí významové komplexy postavy, děje atd. povahu znaků ikonických; míní se tím jen některé, nikoli nejdůležitější rysy ve vnitřním okruhu znaku [...], především však ikonický vztah mezi sférou označovaného v díle a skutečností mimoliterární“ (100–103). Vidíme, že na základě předpokládané ikonicity literárních děl jakožto znaků Červenka přiřazuje významové koreláty jisté úrovně narativního díla jejich protějškům světa předmětného – spojovány jsou přitom na základě lidské konceptualizace světa, reálného či literárního.

Na počátku úvah o Červenkově systému jsme konstatovali, že ztotožňuje význam literárního díla s pojmem *osobnosti*; nyní se dostáváme k samotné definici významu – ten jakožto referent dle Červenky leží mimo literární dílo samo: „Významem, označovaným, ‚signifié“ literárního díla jako celistvého znaku je osobnost [...] Ve srovnání s osobností jako původcem

řady děl v dlouhém časovém úseku označuje jednotlivé literární dílo osobnost v určitém konkrétním okamžiku společenského i individuálního vývoje. Stylistické prostředky v nejširším smyslu slova vypovídají o mluvčím, který ze souboru všech možných vybral právě je, a tím demonstroval své individuální preference“ (ČERVENKA 1992: 135); nezbývá než dodat, že podobnou proceduru výběru nacházíme i na druhém konci komunikačního řetězce – díky výběru čtenářově je referent díla (osobnost) odkrýván, a slouží tak (nebo alespoň může sloužit) jako korelativ mezi čtenářem a jeho světem, jako „lidské vědomí, jež mohlo dané významové komplexy v daných vztazích koncipovat a uskutečnit“ (136).

Červenka k popisu významové výstavby a významového fungování literárního díla nabízí jasně a přehledně koncipovaný systém, který je, skrze pojem *osobnosti*, pevně zakotven ve funkci vztahu literatury a lidské existence – díky zakódované „osobnosti“ lze nahlédnout význam literárního díla. Tento axiom je zřejmým důsledkem strukturálně estetických úvah Pražské školy, respektive je rozpracovává. Ovšem Červenka, jako nemnozí jiní, se u tohoto konstatování cudně zastavuje – zkoumání způsobu, jakým literatura funguje jako zprostředkovatel lidského vztahu ke světu a jeho zaujímání, jakým se samotný význam čtenářovým aktem utváří, sahá za hranice literární teorie: „O tomto procesu, který může být situován jedině do vnímatelova vědomí, víme stále velice málo“ (ČERVENKA 1996 /1978/: 19).

VIII. FIKČNÍ SVĚTY A PRAŽSKÁ ŠKOLA

Bylo by nepřesné tvrdit, že se v rámci české strukturalistické doktríny setkáváme s proto-koncepcí fikčních světů, tak jak je známe z moderního naratologického zkoumání. Na druhou stranu je možné nahlížet český literárněvědný strukturalismus jako jeden z mnoha různých vlivů, které se na konečném tvaru teorie fikčních světů spíše přímo než nepřímo podílejí. Je nesporné, že o světech umění (tedy i literatury) se mluví dlouho před vznikem Pražské školy, a to jak v kontextu světovém, tak i domácím – jenom v rychlosti si připomeňme, že už Aristotelés ve své *Poetice* mluví o tom, že tragédie ukazuje, jaké děje a postavy jsou, nebo jaké by být mohly, v modernějším myšlení pak například G. W. Leibniz odkazuje přímo k možným světům literatury; o světech umění také přímo mluví H. Bodmer a J. J. Breitinger. Ovšem jak upozorňuje Ondřej Sládek (2006), uvažování o světech literatury, byť nikoli v týchž intencích, jako to dělá věda moderní, je vlastní i jednomu ze zakladatelů české literární vědy, Josefu Jungmannovi – ten ve své *Slowesnosti* (druhé vydání 1845) nejenom že mluví o fiktivních světech produkovaných literárními díly, ale zároveň nabízí

jejich typologii na základě jejich vztahu ke světu reálnému. Zastavíme-li se u prací českých strukturalistů, které jsou předmětem našich úvah, nalézáme některé návrhy a náznaky, které do jisté míry anticipují návrhy tzv. sémantiky fikčních světů.

Jan Mukařovský, jemuž jsme doposud věnovali nejvíce prostoru, se o entitu, kterou bychom pracovně mohli nazvat *svět díla*, detailněji nezajímá. Existuje jenom několik náznaků, které potvrzují, že s touto entitou jaksi počítá, aniž ji jakkoli blíže specifikuje či definuje. Ocitujme si pasáž o rozboru *Babičky* Boženy Němcové: „To, co se událo v záblesku jediného okamžiku, *současně*, vypočítává Němcová postupně. Současnost rozložená v posloupnost, toť vrchol dějové mikrotomie! Není jediného zákmitu děje, který by touto metodou nemohl být zachycen. Výsledek pak je ten, že nakupené detaily vytvářejí drobnými detaily zcela nenápadně v představivosti čtenářově děj v celé jeho mnohorozměrnosti a mnohotvárné měnivosti. Jednotlivé detaily samy o sobě pozornosti uniknou a zbývá homogenní ovzduší, které zalije čtenáře ze všech stran, sugerujíc mu i věci, které přímo řečeny nebyly“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1925/: 240–241). To, co Mukařovský nazývá dějovým ovzduším, v některých svých charakteristikách do jisté míry anticipuje pojetí fikčních světů jakožto celistvých sémiotických entit, v nichž se střetává akt kreace s aktem recepce literárního díla. Pro nás je však důležité, že tentýž autor, ve své studii *Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty* (1936), o níž jsme již zevrubněji mluvili, explicitně spojuje alternativní realitu produkovanou literárním dílem s pojmem „funkce jazykového projevu“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 132). Navíc říká, že to, do jaké míry bude skutečnost přítomna ve fiktivním světě díla a jak do tohoto světa bude převedena, nejenom ovlivňuje celou sémantickou strukturu daného díla, ale též nemůže být považováno za distinktivní rys v žánrovém a časovém zařazení díla.

To, že Mukařovský mluví o světě literárního díla, a způsob, jakým o této entitě mluví, je jistě důležité pro samotné uvědomění si této entity, pro stanovení jejích podstatných vlastností a pro její další možnou analýzu. Co však dosud nebylo v souvislosti s fikčními světy dostatečně zdůrazněno, je jejich souvislost se znakovou podstatou uměleckého literárního díla, tolik zdůrazňovanou právě Janem Mukařovským. Tato souvislost spojuje fikční světy jak s ideou básnického jazyka, tak s funkční stylistikou a sémantikou. Jak víme, znaková podstata uměleckého literárního díla ve spojení s estetickou funkcí, podmíněnou automatizujícími a aktualizujícími stylistickými postupy, způsobuje čtenářovu zaměřenost na dílo samo, na to, jak je „uděláno“ jakožto složitě strukturovaný znak: „Estetická funkce však, která takto

dominuje v jazyce básnickém (jsou v jiných funkčních jazycích toliko jevem průvodním), přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1940a/: 18). Do větší či menší míry tak čtenář vnímá literární dílo jako entitu, která nejenom že odkazuje k nějaké realitě, ale která tuto realitu sama jedinečně strukturuje a odkazuje k ní jedinečným způsobem – řešení otázky po vztahu této specifické literární reality a okolního světa pak vyplňuje podstatnou část zájmu pražské strukturální estetiky. Pro nás je důležité, že literární dílo jakožto znak, když odkazuje samo ke své vlastní strukturaci, tedy ke způsobu, kterým je uděláno, odkazuje ke své jazykové podstatě a jejím konkrétním charakteristikám. Je to právě Jan Mukařovský, který explicitně odděluje jazyk básnický od jazyka logického, a tvrdí, že pro účely zkoumání literárních děl je nutné sledovat systém specifické literární sémantiky, která, jak jinak, souvisí s dynamickou strukturální podstatou literárních děl. Literární dílo samo tedy poukazuje ze své znakové podstaty především na stylové prostředky a postupy, které jsou použity při jeho výstavbě, ovšem pro zkoumání specifik jazyka díla není, alespoň ne u Jana Mukařovského, přizvána žádná systémová strategie. Toto zkoumání se u něho na rovině teoretické celé odehrává v intencích pojmů *automatizace*, *aktualizace*, *ozvláštnění* a *dominanty*, na rovině konkrétních rozborů pak při interpretaci jednotlivých funkcí jednotlivých stylových elementů použitých v díle a jejich účinků: v tomto smyslu je tedy důležité nejenom, *co* je vytvořeno, ale i *jakými* prostředky je to vytvořeno. Jak uvidíme za chvíli, tzv. intensionální strukturace jazykových útvarů, která je jedním z pilířů moderní sémantiky fikčních světů, má mnoho společného s tím, co bychom v duchu genettovské parafráze mohli nazvat distinkcí mezi tím, *co se říká* (extensionální struktura fikčního světa) a *jak se to říká* (intensionální struktura fikčního světa) – zkoumání toho druhého, jak jsme viděli, esenciálně souvisí i s pražskou teorií.

Ovšem soustředění na znak sám a jeho strukturaci není jedinou podobností mezi Mukařovského teoretickými návrhy a moderní sémantikou fikčních světů; na jednom místě svých úvah týkajících se polysémantičnosti literárních uměleckých děl a skutečností, které tato díla zobrazují, při srovnání Máchových a Čapkových děl uvádí: „U Máchy spočívá důraz na *mezerách* mezi významovými jednotkami, jejich vyplnění je ponecháváno čtenářově schopnosti asociací, kdežto u Čapka je zdůrazněna *spojitost* významových jednotek, jejich sřetení v kontext. U Máchy má výstavba ráz zlomkovitosti, u Čapka však povahu řady souvislé, směřující k neohraničenosti“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1939/: 463). Vidíme, že zde autor používá pojem *mezer*, které hrají důležitou roli v aktu literární estetické komunikace a jsou jedním z klíčových pojmů fikčně světové sémantiky, a nejenom jí – s mezerami se

setkáváme i v moderním naratologickém zkoumání zaměřeném především na recepční stránku literárně komunikačního procesu (které se, podobně jako Jan Mukařovský, odvolává na vliv Ingardenovy koncepce uměleckého díla literárního). Mezery či místa nedourčenosti sdílejí s Mukařovským jak některé recepčně estetické koncepce (nejznámější je Iserova), tak i teorie fikčních světů (Eco, Doležel), ovšem často se liší v pohledu na jejich funkci a na způsob, kterým jsou zaplňována, případně nezaplňována. Jak jsme již poznamenali, Ingarden mluví o místech nedourčenosti v souvislosti s klíčovým pojmem *konkretizace* – podle něho čtenář při výkonu aktu čtení vyplňuje některé z mezer ve dvou nejvyšších vrstvách literárního díla, ve vrstvě schematických aspektů a ve vrstvě předmětné. Tímto individuálním vyplňováním vznikají jednotlivé konkretizace, které se jak shodují (díky tomu, že existuje pevná, neschematická část literárního díla), tak liší (právě díky individuálním výplním mezer v části schematické). Ingardenův pojem míst nedourčenosti jakožto nedílných součástí literárních děl je posléze pěstován především na území Kostnické školy recepční estetiky, jejíž postuláty do velké míry právě navazují na ingardenovské kategorie (či jeho následníků). Tak především Wolfgang Iser považuje místa nedourčenosti za „základní podmínku účinku“ literárních textů (ISER 2001 /1975/: 41). Iserův čtenář, na rozdíl od čtenáře Ingardenova, který díla *konkretizuje*, díla *normalizuje* – tato operace normalizace probíhá buď v souvislosti s reálným světem (jako jeho zrcadlo), či v souvislosti s individuální zkušeností čtenářovou: „Stane-li se to, pak nedourčenost zmizí, neboť její funkce spočívá v tom umožnit adaptabilitu textu velmi individuálním čtenářským dispozicím. Z toho vyplývá svéráznost literárního textu“ (44). Jak jsme naznačili, pojem mezer je zásadní i pro sémantiku fikčních světů: „Musíme však dodat, že textura fikčního textu zachází z neúplností velmi různě a pěstuje ji v různém stupni, a tak určuje nasycení světa“ (DOLEŽEL 2003:171). Zásadním rozdílem je, že v Doleželově systému plní mezery specifickou funkci, která stejně jako u předchozích rozhodujícím způsobem ovlivňuje význam literárního díla, ovšem tentokrát mezery striktně nejsou zaplňovány – právě jakožto mezery jsou zdrojem estetického účinku. Ovšem i na území fikčních světů se objevují některé koncepce týkající se mezer a jejich zaplňování, které jsou minimálně ideově spřízněné s přístupem recepčně estetickým – mám zde na mysli především tzv. *princip minimální odchylky* Marie-Laury Ryan(ové); říká, že jako čtenáři do fikčních „světů budeme projektovat vše, co víme o realitě, a uděláme pouze ty úpravy, které nám diktuje text“ (RYAN 1991: 51). O tom, co děláme jako čtenáři při vyplňování těch částí fikčních světů, v nichž naše vědění o realitě selhává, ovšem tento konkrétní mimetizující návrh mlčí.

Patrně posledním Mukařovského termínem, u něhož můžeme spatřovat jistý vliv na fikčně světovou sémantiku, je zde již několikrát zmiňovaný pojem *sémantického gesta*. Pokud odhlédneme od toho, že v Mukařovského díle můžeme prakticky najít dvě různé definice sémantického gesta, to, v čem se obě definice překrývají, je důležité z pozice fikčních světů: sémantické gesto můžeme charakterizovat jakožto jakýsi v subjektu autora založený jednotící princip, který nám zaručuje sémantickou jednotu celé významové výstavby tohoto díla. Také fikční světy, jakožto čistě sémiotické entity, jsou založeny na principu sémantické homogenity – aniž sémantika fikčních světů prozkoumává vztah autorského subjektu a jednotné významové výstavby literárního díla, přiznává fikčním světům tutéž významovou jednotu, kterou zaručuje sémantické gesto literárním dílům.

V podkapitole o teorii vyprávění Felixe Vodičky jsme zdůraznili, že tento uvádí kategorii vnějšího světa jako jeden z klíčových plánů narativu. Je zřejmé, že i Vodičkův „vnější svět“ souvisí s fikčními světy jen okrajově, metaforicky, ovšem je třeba zdůraznit, že ve chvíli, kdy je pojem světa vnesen do naratologických zkoumání (což činí právě Vodička), může tento pojem být vystaven důkladné analýze, která prověří jeho rozsah a validitu pro danou disciplínu. Vodičkův vnější svět je suplementární nadřazenému fikčnímu světu díla, který je chápán jako nejzazší významový rámec celého díla; svět díla je termín analytický, fikční svět sémiotický. Felix Vodička nejenom implicitně přejímá všechny důležité předpoklady a termíny, které jsme popsali už v souvislosti s Janem Mukařovským a které nějakým způsobem anticipují fikční světy (nejdůležitějším předpokladem zůstává znaková podstata literárního díla), ale navíc i další koncepty, které se zúročí v konečném tvaru sémantiky fikčních světů. Vodička se v této souvislosti podstatně více než Mukařovský zabývá teoretickým uchopením tematické stránky literárního díla, a to, opět plně v intencích strukturalistické doktríny, převážně v souvislostech s jednotlivými vrstvami a úrovněmi literárního díla – jak shrnuje Doležel: „Důležitým zdrojem estetizace tematické struktury je její generické podmínění jazykovým (textovým) výrazem. Tematické jednotky a struktury jsou nutně vyjádřeny jazykovými prostředky a textovými postupy, jsou neodlučitelné od individuálního textu (textury), a jsou tedy vždy dány jako esteticky zformovaný obsah. Podmíněnost jazykovým (textovým) výrazem vnáší do tematické struktury neustálý pohyb, obnovuje její estetickou působivost“ (DOLEŽEL 2000a: 29). Vodička tedy aplikuje na praktické zkoumání tematiky konkrétních literárních děl podobné analytické postupy, které najdeme například v Mukařovského rozbořích vztahů mezi jednotlivými složkami významové a kompoziční výstavby Máchova *Máje*. Ovšem s touto skutečností, jak jsme

ostatně viděli právě u Jana Mukařovského, souvisí důkladný průzkum jednotlivých vyprávěcích konstelací (situací, modů) – právě z této oblasti se nám u obou autorů dostává nejpłodnějších rozborů stylové a významové stránky literárního díla, zkoumání vývojových a komparatistických. Pojmy související s funkční lingvistikou Pražské školy jsou v těchto úvahách použity k popisu specifických charakteristik literárních děl a jejich interpretaci. Vodička tak na mnoha místech ukazuje souvislosti mezi promluvovými typy a jejich strukturací a narativními elementy, jako jsou vypravěč, postavy či děj; ale například v místě, kde mluví o vývoji české preromantické prózy, tato pozorování rozvíjí směrem k tomu, co bychom dnes spolu s Lubomírem Doleželem nazvali analýzou *intensionální funkce ověření* (která stylové aspekty narativního textu převádí do strukturace světa, který tento text zakládá): „Právě na postavě šilence je možno si ověřit, jak výběr motivů a postav není dán jen tematikou nebo zálibou v určitém typu postav (v našem případě záliba v postavách psychicky vyšinutých), ale je určován i celkovým slovesným záměrem. Mluví-li šilence, jenž stojí mimo vztah k reálné situaci dějové, je tím do sledu motivů vnesen prvek porušující logiku motivace vypravování, takže slova šilence přijímají zvláštní významové zabarvení, iracionální náznakovost, fantastickou mnohoznačnost, jaká dobře hověla celkové výstavbě díla, v němž se motivy vymaňují v přímé logické souvislosti, fungující spíše ve volně se sdružujících vztazích než k jednoznačné kausální zákonitosti“ (VODIČKA 1948: 312). Jinými slovy, Vodička konkrétně popisuje obecnou funkci, která řídí ověřovací sílu a pravomoci jednotlivých subjektů vyprávění, v podobných souvislostech jako později Lubomír Doležel. Pro úplnost dodejme, že tato funkce je různě popisována i mimo rámec sémantiky fikčních světů, například tam, kde mluvíme o míře spolehlivosti vypravěče(ů).

Vzhledem k tomu, že k tzv. sémantice fikčních světů dnes existuje již velké množství dostupné literatury, omezím se v této části pouze na stručný přehled tohoto moderního přístupu. Jak jsem v průběhu dosavadního textu několikrát naznačil, to, co v teorii fikčních světů nacházíme z dědictví Pražské školy, do této teorie vchází především skrze doleželovský „kanál“. Nechci tvrdit, že fikční světy jsou dalším vývojovým stadiem pražského strukturalistického myšlení, ale chci říci, že je v nich tato tradice „implicitně“ obsažena. Setkáme se s tím již v samotném počátku Doleželových úvah, když mluví o extensionální a intensionální struktuře fikčních světů, tedy o tom, *co* je řečeno a *jak* je to řečeno. Fikční světy jakožto sémiotické entity jsou samozřejmě koncipovány skrze jazyk – to znamená, že jak *extensionální*, tak i *intensionální struktury* fikčních světů jsou závislé na jazykovém sdělení, ovšem zatímco intensionální struktura je přímo odvislá od jedinečné formy tohoto sdělení (a

je tedy jedinečná), struktura extensionální je parafrázovatelná. Extensionální struktura poukazuje na svět díla, v němž se něco odehrává, struktura intensionální odkazuje ke kódu, kterým je tento svět vytvořen. Tím se oklikou dostáváme k pojmům, jako jsou svět díla, na jedné straně, a jako je vlastnost básnického jazyka poutat pozornost sama k sobě; samozřejmě nemůžeme však tvrdit, že Doleželova intensionální funkce má stejný základ jako poetická funkce básnického jazyka zkoumaná formalisty a strukturalisty – intensionální funkce především není funkcí jazyka ani díla, intensionální funkce je funkcí z textury do fikčního světa, a podílí se tedy rozhodující měrou na strukturaci tohoto světa. Doležel neřeší pragmatický aspekt estetického působení literatury na estetické platformě, ale obecně tvrdí, že intensionální funkce je vlastní všem jazykovým projevům – v těch narativních pak specificky strukturuje jimi vytvářené narativní světy, v narativech fikčních pak zakládá světy fikční. Na druhou stranu je ovšem nutné zdůraznit, že Doleželovo zkoumání intensionálních funkcí je do té míry spjato s analýzou stylových aspektů narativních strategií, konvencí a jejich vývoje, že se v jistém ohledu dotýká klasické strukturalistické myšlenky procesů automatizace a aktualizace operujících v básnických textech. Přinutila-li idea automatizace a aktualizace strukturalisty k detailním průzkumům stylových kvalit jednotlivých narativů a jejich segmentů (synchronně i diachronně), jsou Doleželovy intensionální funkce sofistikovaným důsledkem tohoto procesu.

Ovšem i Vodičkova klíčová kategorie *vnějšího světa* hraje jistou roli v Doleželově návrhu fikčně světové sémantiky. Připomeňme si, že Felix Vodička označil vnější svět díla za základní narativní element, a tím přitáhl k tomuto elementu teoretickou pozornost – Vodička teoreticky řeší především souvislosti vnějších světů s ostatními narativními elementy, kterými jsou děj a postavy. To samozřejmě ukazuje na fakt, že sám Vodička ještě nechápe fikční světy tak komplexně jako například Doležel, který je považuje za konečné významové platformy narativních děl, ovšem už tento Vodičkův návrh poukazuje k vnějším světům jakožto ke strukturovaným entitám, v jejich prostředí se odehrávají děje vykonávané narativními postavami. Doležel však činí zásadní krok v posílení autonomie fikčních světů a explicitně je považuje za platformy pro narativní dění, jehož se účastní jednotlivé postavy a jiné narativní subjekty, objekty a síly.

Mluví-li se dnes o inspiračních zdrojích teorie fikčních světů, bývá jich obvykle zdůrazňováno hned několik (jak se ostatně na podobně eklektickou teorii sluší a patří) – v rovině iniciační jistě nemůžeme přehlížet možné světy logické sémantiky, v dalších plánech

pak například termíny a postupy klasicky naratologické, ale najdeme i zřetelné souvislosti s teorií akce, obecnou sémiotikou a sémantikou či s kognitivně orientovanými přístupy. Vliv strukturálně založených teorií obvykle nebývá příliš zdůrazňován – domnívám se, že kromě jakési povšechné inspirace obecnými strukturalistickými předpoklady, která se odráží v obecném tvaru fikčních světů jakožto strukturovaných a na jazyku a jeho sémiotických možnostech založených entit, je třeba brát v úvahu, že v nejsystematičtějším návrhu, který se v oblasti teorie fikčních světů objevuje a jímž je ten Doleželův, jsou fikční světy spojeny jak s pražskou stylistikou (intensionální funkce), tak s pražskou naratologií (svět jako naratologická entita).

Chtělo by se říci, že fikční světy souvisí s tradicí českého strukturalismu ještě na jedné rovině, i když vzdáleněji. Mám na mysli podobnosti, které plynou obecně ze skutečnosti, že někteří strukturalisté věnují svou pozornost světům literatury jakožto produktům uměleckého zobrazení. V tomto případě můžeme tvrdit, že prakticky jakýkoli směr literárněvědného bádání, který připouští, že entity produkované literárními díly mohou být v určitém smyslu nahlíženy jako specifické světy, bude nějak souviset s teorií fikčních světů. V případě Pražské školy tak můžeme nalézt poznámky, které souvisejí s určitými, především tematickými či obecně naratologickými aspekty fikčních světů, respektive s jejich extensionální strukturací. Jedná se především o charakteristiky spojené se zápletkou či narativním napětím, které ústí v úvahy typologické – Felix Vodička tak například ve svých *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) popisuje děj konkrétních děl v souvislosti s (dějovým) napětím a zápletkami tak, že se tyto popisy blíží některým fikčně světovým úvahám o roli konfliktu a napětí na konstelace fikčních univers (ovšem je třeba zdůraznit, že zde se dotýkáme spíše oblasti obecně naratologické, a nikoli tedy pole, na něhož by si fikčně světová sémantika mohla dělat výlučný nárok). Druhou podobností v tomto smyslu, kterou chci zmínit, je Mukařovského (zbloudilý) pokus o typologii fikčního dění, která do jisté míry předjímá Doleželovy fikční světy skládající se z přírodních sil, předmětů a konatelů a trpitelů. V případě Mukařovského se však pohybujeme spíše na rovině recepčně kauzální než na rovině ontologické, jak je tomu u fikčních entit: „Dění vůbec lze podle míry spontánnosti rozlišit ve tři kategorie; na nejnižším stupni je mechanické dění přírodní, postrádající spontánnosti jakékoli, jehož průběh je určován bezvýjimečnou, předem danou zákonitostí; o stupeň výše jsou taková konání živých bytostí, která jsou řízena ne sice bezvýjimečným zákonem, ale zvykem, a proto jsou ve svém průběhu předvídatelná; do třetí skupiny konečně náležejí jednání ve vlastním slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu, a proto nepředvídatelná, pokaždé jiná“

(MUKAŘOVSKÝ 2001 /1938/: 385).

V souvislosti s fikčními světy však není nutné mluvit vždy pouze o minulosti Pražské školy. Tak například Miroslav Červenka v roce 2003 vydal své *Fikční světy lyriky* – tato studie poněkud neočekávaně spojuje dědictví pražské estetiky a poetiky s teorií fikčních světů v přímé současnosti. Pokud toto spojení označuji jako neočekávané, mám tím na mysli skutečnost, že sémantika fikčních světů byla dosud téměř výhradně spojována se žánrem epickým, konkrétněji s epickou fikcí. Ovšem Červenka ve své knize postuluje, že fikční svět lyrického díla je roven subjektu díla. Tento badatel, který se věnoval v podstatné části svého díla literární sémantice a poetologii, tak spojuje jeden z termínů, k jehož důslednému probádání sám významně přispěl, s aspekty fikčních světů. Ovšem, a to je třeba zdůraznit hned na počátku, Červenkova kniha, de facto založená na postulátech Doleželova systému, není pouhou aplikací sémantiky fikčních světů na lyrickou poezii, nýbrž je svým způsobem i polemikou s touto teorií, respektive s některými systémovými návrhy: „Dokonce i L. Doležel, který v rámci této školy nyní zvláště citlivě přistupuje k samotné významové aktivitě literárních tvarů a konstelací složek [...] v rámci toho, co nazývá intensionální funkcí, pravděpodobně vychází z předpokladu, že fikční svět se kryje s významovou celistvostí konstituovanou dílem, že ji celou vyčerpává: významy konstituované v doméně intensionální funkce se nakonec i Doleželovi začleňují do souboru významů konstituujících fikční svět, provádějící jeho ‚intensionální strukturaci‘. Pokud jde o speciální oblast lyriky, tato redukce by se celkem neprojevila záporně v případě lyrického subjektu, který je rozhodující ve fikčním světě lyrického díla. Je to jen a jen vnitrotextový subjekt. Jestliže se však vytrácí jemu nadřazený subjekt díla, je to v lyrice i v ostatním umění slova výsledek situace, v níž vnitrotextová a vněttextová sféra byly absolutisticky postaveny proti sobě. Tím se stávají neurčitými ony horizonty významu, které přímo nezávisí na konstituci fikčního světa, ale vzhledem k nimž jazykové a jiné nezobrazující složky a koneckonců i sám fikční svět mají indexickou hodnotu. Sémantika díla nutně poukazuje k subjektu, který dílo vytvořil, a součástí jeho fikčního světa už proto být nemůže. Také vztah fikčního světa ke světu aktuálnímu, koneckonců také poukazující k původci díla, má vysoce výmluvnou indexickou hodnotu, a ani on součástí fikčního světa pochopitelně není“ (ČERVENKA 2003: 42–43). Na straně jedné tedy Červenka souhlasí s ideou fikčních světů a do jisté míry ji i adoptuje do svého systému, na straně druhé odmítá jeden z jejich esenciálních axiomů, tedy skutečnost, že by fikční světy měly být konečnými významovými rámci sémantiky literárního díla, za něž je považuje tradiční sémantika fikčních světů. Červenka využívá pohled na světy umění

Kendalla Waltona, který považuje světy stvořené uměleckým aktem za objekty specifické hry tvůrčích a vnímajících subjektů, a v tradici Pražské školy (v níž hraje subjekt, jak jsme viděli, zcela zásadní roli) umísťuje subjekt díla mimo fikční svět: „Právě zde, v této přeludné doméně nikoli fikčního světa díla, ale zacházení s tímto světem, na hranici mezi vnětextovým územím nacházíme místo pro subjekt díla jako hypotetického nositele tvůrčích činností, které ke vzniku díla vedly“ (43).

Na samý závěr můžeme sumarizovat, že zásadním rozdílem mezi Doleželovým a Červenkovým pojetím fikčních světů je, že pojetí Doleželovo neposkytuje prostor pro spekulativně založené otázky po smyslu díla a jeho roli v lidské existenci, které provázejí celou českou strukturalistickou tradici – jeho pojetí nabízí systémově ucelený rámec, který propojuje jednotlivé vrstvy vyprávění se sémiotickými koncepty. Naproti tomu Červenka klade větší důraz na kreačně recepční stránku literárně komunikačního procesu, která je ovšem v rámci pražské estetiky a její tradice založena na filozofických východiscích, jak jsme ostatně mnohokrát v rámci této práce mohli nahlédnout. Nicméně důležité je, že se fikční světy vrátili na místo, odkud (spolu)vycházejí, a tím mohou přispět k tolik kýžené pluralitě literárněteoretického bádání v našem českém kontextu.

Literatura:

ARISTOTELÉS. 1993. *Poetika*. (Přel. František Groh) Gryf, Praha.

BACHTIN, Michail Michailovič. 1980. *Formální metoda v literární vědě*. (Přeložil Jiří Honzík) Lidové nakladatelství, Praha. [rusky 1928]

BAKOŠ, Mikuláš (ed.). 1971. *Teória literatúry*. (Přeložil Mikuláš Bakoš) Pravda, Bratislava.

BEČKA, Josef Václav. 1948. *Úvod do české stylistiky*. Rudolf Mikuta, Praha.

BOOTH, Wayne C. 1961. *Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago.

COHN, Dorrit. 1978. *Narrative Minds*. Princeton University Press, Princeton.

ČERVENKA, Miroslav:

1992. *Významová výstavba literárního díla*. Karolinum, Praha.

1996. *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha.

2001. *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno.

2003. *Fikční světy lyriky*. Paseka, Praha.

1996 (1978). „Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu“. In Červenka 1996, s. 15–25.

DOLEŽEL, Lubomír:

1960. *O stylu moderní české prózy*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.

1993. *Narativní způsoby v české literatuře*. Český spisovatel, Praha. [anglicky 1973]

2000. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. (Přeložil Bohumil Fořt) Host, Brno. [anglicky 1989]

2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha. [anglicky 1998]

1995. „Pražská škola a poststrukturalismus“. (Přeložil Petr Kaiser) In *Česká literatura* 5/1995, s. 451–472.
- 2000a. „Vodička a moderní naratologie“. In *Aluze* 3/2000, s. 28–32.
- DOLEŽEL**, Lubomír, **KUCHAR**, Jaroslav. 1961. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Orbis, Praha.
- DURDÍK**, Josef. 1881. *Poetika jakožto estetika básnického díla*. I. L. Kober, Praha.
- EJCHENBAUM**, Boris:
- 1971 (1919). „Ako je urobený Gogol'ov Plášť“. In Bakoš 1971, s. 19–53. [rusky 1919]
- 1971 (1925). „Teória ‚formálnej metódy‘“. In Bakoš 1971, s. 353–370. [rusky 1925]
- EHRlich**, Victor. 1969. *Russian Formalism. History – Doctrine*. Mouton, The Hague – Paris.
- FISCHER**, Otokar. 1929. *Duše a slovo*. Melantrich, Praha.
- FORSTER**, E. M. 1970. *Aspects of the Novel*. Penguin, Harmondsworth. [pův. 1927]
- FOŘT**, Bohumil:
2005. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno, Host.
2004. „Mukařovského pojetí vztahu celku a částí“. In *Aluze* 2–3/2004, s. 175–193.
- 2005a. „Nové zkoumání (umělecké) reality od Ruth Ronenové“. In *Aluze* 1/2005, s. 197–199.
2006. „How Many (Different) Kinds of Fictional Worlds Are There?“. In *Style* 3/2006, s. 272–283.
- FOŘT**, Bohumil, **JEDLIČKOVÁ**, Alice (edd.). 2006. *Czech Fictional Worlds. Style* 40, vol. 3. University of Illinois, U.S.A.
- GALAN**, F. W. 1985. *Historic Structures. The Prague School Project, 1928–1946*. University of Texas Press, Austin.
- GRYGAR**, Mojmír:
1969. *Pařížské rozhovory o strukturalismu*. Svoboda, Praha.
2006. *Trvání a proměny*. Torst, Praha.
1968. „Pojetí literárního vývoje v ruské formální metodě a v českém strukturalismu“. In *Česká literatura* 3/1968, s. 270–289.
- HANSEN-LÖVE**, Aage A. 1978. *Der russische Formalismus*. Verlag Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- HANSEN-LÖVE**, Katharina. 1994. *The Evolution of Space in Russian Literature*. Rodopi, Amsterdam – Atlanta.
- HAUSENBLAS**, Karel. 1971. *Výstavba jazykových projevů a styl*. Universita Karlova, Praha.
- HAVRÁNEK**, Bohuslav:
1932. „Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura“. In Havránek a Weingart (edd.) 1932, s. 32–84.
1940. „Strukturalismus“ – heslo. In Němec (ed.) 1940, s. 452.
- HAVRÁNEK**, B., **WEINGART**, M. (edd.). 1932. *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Melantrich, Praha.
- HERMAN**, David. 1995. „Význam knihy *Das literarische Kunstwerk* Romana Ingardena pro českou literární teorii“. (Přeložil Petr Kaiser) In *Česká literatura* 6/1995, s. 618–623.
- HORÁLEK**, Karel. 1967. *Filosofie jazyka*. Univerzita Karlova, Praha.
- HOSTINSKÝ**, Otakar:
1907. *Umění a společnost*. J. Otto, Praha.
1911. *Epos a drama*. F. Topič, Praha.

CHVATÍK, Květoslav:

1962. *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. Praha, ČSAV.

1970. *Strukturalismus a avantgarda*. Československý spisovatel, Praha.

1994. *Svět románů Milana Kundery*. Atlantis, Brno.

1994a. *Strukturální estetika*. Victoria Publishing, Praha.

1996. *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky*. Český spisovatel, Praha.

2004. *Od avantgardy k druhé moderně*. Torst, Praha.

1966. „Mukařovského estetika a moderní umění“. In kol. 1966, s. 40–57.

CHVATÍK, Květoslav, **SCHWARZ**, Wolfgang F. 1992. „Literatura a umění jako historický proces“. In *Česká literatura* 4/1992, s. 313–333.

ISER, Wolfgang. 2001. „Apelová struktura textů“. In Sedmidubský, Červenka, Vízdalová (edd.). 2001, s. 39–63. [německy 1970]

JAKOBSON, Roman:

1956. *Fundamentals of Language*. Mouton, The Hague.

2006. *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Academia, Praha. [rusky 1935]

1995. *Poetická funkce*. (Přeložili Miroslav Červenka, Milada Chlíbačová, Terezie Pokorná) H & H, Praha 1995.

1995 (1933–1934). „Co je poesie?“ In Jakobson 1995, s. 23–33. [rusky 1933–1934]

1995 (1935). „Dominanta“. In Jakobson 1995, s. 37–41. [rusky 1935]

JANKOVIČ, Milan:

1960. *Umělecká pravdivost Haškova Švejka*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha.

1991. *Nesamozřejmost smyslu*. Československý spisovatel, Praha.

1992. *Dílo jako dění smyslu*. Pražská imaginace, Praha.

1996. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Torst, Praha.

1966. „Hra s vyprávěním“. In *Sešity pro mladou literaturu* 2/1966, s. 22–27.

1969. „Ohlédnutí ke Kantovi“. In *Orientace* 1/1969, s. 72–78.

2000a. „Role intonace v Čapkově *Hordubalovi*“. In *Česká literatura* 2/2000, s. 451–465.

2000b. „Nad Vančurovými *Obrazy z dějin národa českého*“. In *Česká literatura* 4/2000, s. 339–365.

2002. „Nepřehlédnutelné souvislosti“. In *Česká literatura* 6/2002, s. 595.

JANKOVIČ, Milan, **ČERVENKA**, Miroslav. 1990. „Dva příspěvky k předmětu individuální stylistiky v literatuře“. In *Česká literatura* 3/1990, s. 212–234.

JANKOVIČ, Milan, **PEŠAT**, Zdeněk, **VODIČKA**, Felix (edd.). 1996. *Struktura a smysl literárního díla*. Československý spisovatel, Praha.

JAMESON, Frederic. 1972. *The Prison House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton University Press, Princeton.

JAKUBINSKIJ, L. P. 1971 (1916). „O zvukoch básnického jazyka“. In Bakoš 1971, s. 193–205. [rusky 1916]

JEDLIČKOVÁ, Alice (ed.). 2004. *Felix Vodička 2004. ÚČL AV ČR*, Praha.

2004. „Vodičkovy „krásné počátky“ teorie vyprávění.“ In Jedličková 2004 (ed.), s. 83–91.

JELÍNEK, Milan. 1967. „K charakteristice funkčního stylu uměleckého“. In *Česká literatura* 3/1967, s. 213–242.

KALIVODA, Robert. 1966. „Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky“. In kol. 1966, s. 13–39.

- KOL.** 1966. *Struktura a smysl literárního díla*. Československý spisovatel, Praha.
- KOŽMÍN,** Zdeněk:
1967. *Umění stylu: úloha jazyka v současné próze*. Československý spisovatel, Praha.
1968. *Styl Vančurovy prózy*. Universita J. E. Purkyně, Brno.
1995. *Studie a kritiky*. Torst, Praha.
1993. „Proměny české prózy“. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, D 40, 1993, s. 113–119.
1995 (1967). „Mezi existencí a významem“. In Kožmín 1995, s. 266–275. [pův. 1967]
1995 (1969). „Logický model a interpretace“. In Kožmín 1995, s. 260–265. [pův. 1969]
1995 (1991). „Mukařovského poetika a situace interpretace“. In Kožmín 1995, s. 529–533. [pův. 1991]
1995. „Proměny perspektivy v Hrabalově próze“. In Kožmín 1995, s. 356–360.
2001. „Modelace prostorů v Kafkově procesu“. In *Česká literatura* 2/2001, s. 164–180.
- LEVÝ,** Jiří. 1966. „Československý strukturalismus a zahraniční kontext“. In Jankovič, Pešat, Vodička (edd.) 1966, s. 58–69.
- MACURA,** Vladimír, **SCHMID,** Herta (edd.). 1999. *Jan Mukařovský and the Prague School/und die Prager Schule*. Universität Potsdam – Ústav pro českou literaturu, Potsdam.
- MATHESIUS,** Vilém. 1970 (1929). „Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze“. In Vachek 1970, s. 35–65. [pův. 1929]
- MUKAŘOVSKÝ,** Jan:
1948. *Kapitoly z české poetiky*. Svoboda, Praha.
2000. *Studie I*. Host, Brno 2000. (Miroslav Červenka a Milan Jankovič, edd.)
2001. *Studie II*. Host, Brno 2001. (Miroslav Červenka a Milan Jankovič, edd.)
2001 (1925). „Pokus o slohový rozbor *Babičky* Boženy Němcové“. In Mukařovský 2001, s. 237–249. [pův. 1925]
2001 (1932). „Poezie Karla Hlaváčka“. In Mukařovský 2001, s. 250–259. [pův. 1932]
2000 (1934). „Umění jako sémiologický fakt“. In Mukařovský 2000, s. 208–214. [pův. 1934]
2001 (1934a). „Vývoj Čapkovy prózy“. In Mukařovský 2001, s. 399–342. [pův. 1934]
2001 (1934b). „Několik poznámek k novému románu Vl. Vančury“. In Mukařovský 2001, s. 481–489. [pův. 1934]
2000 (1934c). „K českému překladu Šklovského *Teorie prózy*“. In Mukařovský 2000, s. 501–510. [pův. 1934]
2000 (1936). „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“. In Mukařovský 2000, s. 81–148. [pův. 1936]
2001 (1936a). „Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova díla k Máchovu“. In Mukařovský 2001, s. 284–299. [pův. 1936]
2001 (1936b). „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“. In Mukařovský 2001, s. 74–81. [pův. 1936]
2000 (1937). „K jevištnímu dialogu“. In Mukařovský 2000, s. 407–410. [pův. 1937]
2000 (1937a). „Individuum v umění“. In Mukařovský 2000, s. 255–258. [pův. 1937]
2001 (1938). „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*“. In Mukařovský 2001, s. 376–398. [pův. 1938]
2001 (1938a). „Genetika smyslu v Máchově poezii“. In Mukařovský 2001, s. 305–375. [pův. 1938]
2001 (1939). „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“. In Mukařovský 2001, s.

- 451–480. [pův. 1939]
- 2001 (1939a). „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“. In Mukařovský 2001, s. 433–450. [pův. 1939]
- 2001 (1940). „Dialog a monolog“. In Mukařovský 2001, s. 99–115. [pův. 1940]
- 2001 (1940a). „O jazyce básnickém“. In Mukařovský 2001, s. 16–70. [pův. 1940]
- 2000 (1940b). „Estetika jazyka“. In Mukařovský 2000, s. 215–254. [pův. 1940]
- 2000 (1940–1941). „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“. In Mukařovský 2000, s. 9–25. [pův. 1940–1941]
- 2000 (1941). „Básník“. In Mukařovský 2000, s. 259–274. [pův. 1941]
- 2000 (1942). „Význam estetiky“. In Mukařovský 2000, s. 63–74. [pův. 1942]
- 2000 (1943). „Umění“. In Mukařovský 2000, s. 185–207. [pův. 1943]
- 2000 (1943a). „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In Mukařovský 2000, s. 353–388. [pův. 1943]
- 2000 (1943b). „Individuum a literární vývoj“. In Mukařovský 2000, s. 336–352. [pův. 1943]
- 2000 (1944). „Osobnost v umění“. In Mukařovský 2000, s. 275–290. [pův. 1944]
- 2000 (1945). „Pojem celku v teorii umění“. In Mukařovský 2000, s. 39–49. [pův. 1945]
- 2000 (1946). „Problémy individua v umění“. In Mukařovský 2000, s. 303–335. [pův. 1946]
- 2000 (1946a). „O strukturalismu“. In Mukařovský 2000, s. 26–38. [pův. 1946]
- 2000 (z poloviny 40. let). „Básník a dílo“. In Mukařovský 2000, s. 291–302. [pův. z poloviny 40. let]
- 2001 (druhá polovina 40. let). „Vančurovská prolegomena“. In Mukařovský 2001, s. 503–553. [pův. druhá polovina 40. let]
2002. „Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě“. In *Z dějin českého myšlení o literatuře 1948–1958*. ÚČL AV ČR, Praha, s. 147–155. [pův. 1951]
- NĚMEC**, Bohumil (ed.). 1940. *Ottův slovník naučný nové doby*. Novina, Praha.
- PAVEL**, Thomas G. 1986. *Fictional Worlds*. Harvard University Press, Cambridge, London.
- PEČMAN**, Rudolf (ed.). 1994. *Oleg Sus redivivus*. Masarykova univerzita v Brně, Brno.
- PÉTER**, M. 1977. „K voprosam semantiki poetičeskovo jazyka“. In Péter (ed.) 1977, s. 57–74.
- PÉTER**, M. (ed.). 1977. *The structure and Semantics of the Literary Text*. Akadémiai Kaidó, Budapest.
- PROCHÁZKA**, Miroslav. 1994. „Možnosti a meze sémiotiky literatury. Poznámky k pojetí O. Suse“. In Pečman 1994, s. 59–62.
- PROPP**, Vladimir Jakovlevič. 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. (Přeložili Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová, Hana Šmahelová) H & H, Praha. [rusky 1928]
- RONEN**, Ruth. 2002. *Representing the Real*. Rodopi, Amsterdam – New York.
- RYAN**, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis.
- SEDMIDUBSKÝ**, Miloš, **ČERVENKA**, Miroslav, **VÍZDALOVÁ**, Hana (edd.). 2001. *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Host, Brno.
- SLÁDEK**, Ondřej:
2004. „Fiktivní a fikční světy“. In Jedličková (ed.) 2004, s. 99–106.
2006. „Pojem ‚světa‘ v koncepcích pražské školy a v Doleželově teorii fikčního narativu“. In *Slovenská literatúra* 6/2006, s. 409–422.
- SCHMID**, Herta. 1997. „Das Problem des Individuum im tschechischen Strukturalismus“. In Schwarz (ed.)

1997, s. 265–303.

SCHWARZ, Wolfgang F. (ed.). 1997. *Prager Schule: Kontinuität and Wandel*. Verwert Verlag, Frankfurt am Main.

STARÝ, Zdeněk. 1995. *Ve jménu funkce a intervence*. Karolinum, Praha.

STEINER, Peter. 1984. *Russian Formalism. A Metapoetics*. Cornell University Press, Ithaca – London.

STRIEDTER, Jurij. 2001. „Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě“. (Přeložil Miroslav Červenka). In Sedmidubský, Červenka, Vízdalová 2001, s. 101–198. [anglicky 1989]

SUS, Oleg:

1963. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Krajské nakladatelství v Brně, Brno.

1992. *Geneze sématicky, hudby a básnictví. Dvě studie o Otakaru Zichovi*. FF MU, Brno.

1996. *Bez bohů geneze?* Vetus Via, Brno.

1968. „Český formalismus a český prestrukturalismus. Pokus o typologii“. In *Orientace* 5/1968, s. 21–27.

1968a. „O struktuře. K pojmosloví českého strukturalismu v díle Jana Mukařovského“. In *Česká literatura* 6/1968, s. 657–666.

ŠALDA, F. X.:

1939. *Kritické glosy k nové poesii české*. (Bedřich Fučík, ed.). Melantrich, Praha.

1978. *O předpokladech a povaze tvorby*. (Bohumil Svozil, ed.). Československý spisovatel, Praha.

1978 (1898). „Karel V. Rais: Půlpáni“. In Šalda 1978, s. 166–168. [pův. 1898]

1978 (1904). „Antonín Sova“. In Šalda 1978, s. 353–364. [pův. 1904]

1978 (1907). „Impresionism: jeho rozvoj, rezultály a dědicové“. In Šalda 1978, s. 489–510. [pův. 1907]

1978 (1909). „Hodnoty a kulturní mocnosti životní“. In Šalda 1978, s. 62–78. [pův. 1909]

1939 (1928–1929). „Z cest moderního českého romanopisectví“. In Šalda 1939, s. 203–213. [pův. 1928–1929]

1978 (1929–1930). „Jamese Joyce *Ulysses*“. In Šalda 1978, s. 309–312. [pův. 1929–1930]

1939 (1930–1931). „Dnešní stav krásné prósy české“. In Šalda 1939, s. 25–31. [pův. 1930–1931]

1978 (1930–1931a). „Dílo Dostojevského a jeho položení Evropské“. In Šalda 1978, s. 313–321. [pův. 1930–1931]

1978 (1932–1933). „O dnešním položení tvorby básnické“. In Šalda 1978, s. 594–614. [pův. 1932–1933]

1939 (1932–1933a). „Průřez částí dnešního románu českého“. In Šalda 1939, s. 288–309. [pův. 1932–1933]

1939 (1932–1933b). „O několika románech, které nechtějí být uměním“. In Šalda 1939, s. 335–341. [pův. 1932–1933]

1939 (1932–1933c). „Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi“. In Šalda 1939, s. 342–346. [pův. 1932–1933]

1939 (1933–1934). „Glosa k několika moderním románům českým“. In Šalda 1939, s. 411–419. [pův. 1933–1934]

1939 (1934–1935). „Nejnovější prósa česká“. In Šalda 1939, s. 87–109. [pův. 1934–1935]

1978 (1934–1935). „Nejnovější krásná próza česká“. In Šalda 1978, s. 565–582. [pův. 1934–1935]

ŠKLOVSKIJ, Viktor:

1848. *Teorie prózy*. (Přeložil Bohumil Mathesius) Melantrich, Praha. [rusky 1925]

1971 (1925). „Umenie jako postup“. In Bakoš 1971, s. 54–69. [rusky 1925]

TOMAŠEVSKIJ, Boris. 1970. *Teorie literatury*. (Přeložili Renáta a Karel Štindlovi) Lidové nakladatelství, Praha. [rusky 1925]

- TRNKA**, Bohumil. 1972 (1943). „Jazykozpyt a myšlenková struktura doby“. In Vachek 1972, s. 57-66. [pův. 1943]
- TYŇANOV**, Jurij:
1987. „Literární fakt“. In *Literární fakt*. (Přeložil Ladislav Zadražil) Odeon, Praha, s. 125-142. [rusky 1924]
1987 (1927). „O literární evoluci“. In Tyňanov 1987, s. 189-201. [rusky 1927]
- TYŇANOV**, Jurij, **JAKOBSON** Roman. 1995 (1927). „Problémy zkoumání literatury a jazyka“. In Jakobson 1995, 34-36. [rusky 1927]
- VACHEK**, Josef (ed.):
1970. *U základů pražské jazykovědné školy*. Academia, Praha.
1972. *Z klasického období pražské školy*. Academia, Praha.
- VACHEK**, Josef. 2005. *Lingvistický slovník Pražské školy*. (Přeložili Vladimír Petkevič a Jaromír Tláškal) Karolinum, Praha. [francouzsky 1960]
- VINOGRADOV**, Viktor:
1959. *O jazyce chudožestvennoj literatury*. Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva.
1971 (1926). „Problémy skazu v štylistike“. In Bakoš 1971, s. 371–387. [rusky 1926]
- VODIČKA**, Felix:
1949. *Počátky krásné prózy novočeské*. Melantrich, Praha.
1998. *Struktura vývoje*. Dauphin, Praha. [pův. 1969]
1966. „Celistvost literárního procesu“. In Jankovič, Pešat, Vodička (edd.) 1966, s. 87–107.
- WINNER**, Tomáš G. 2002. „Pražský strukturalismus v anglofonním a frankofonním světě: ignorování a nepochopení“. In *Česká literatura* 1/2002, s. 80–88.
- ZICH**, Otakar:
1937. *O typech básnických*. Orbis, Praha.
1986. *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha.
- ZIMA**, Peter V. 1999. „Jan Mukařovský's Aesthetics Between Autonomy and the Avant-Garde“. In Macura, Schmid (edd.) 1999, s. 69–74.
- ZUMR**, Josef. 1958. „Teoretické základy Hostinského estetiky“. In *Filosofický časopis* 2/1958, s. 301–314.
- ŽIRMUNSKIJ**, Viktor. 1971 (1921). „Úlohy poetiky“. In Bakoš 1971, s. 82–109. [rusky 1921]