

STATI

ALEŠ HAMAN

HISTORIE LITERATURY A SOCIOLOGIE

V dosavadní pedagogické praxi byla a dodnes někdy je hluboce zakořeněna představa o krásné literatuře jako jedné z forem odrazu obecných dějin společnosti. Tradiční sociologický přístup pak hledá v literárních dílech obraz sociálních poměrů určité doby, jak jsou dokumentačně fixovány a interpretovány obecnou historiografií.

Tento způsob výkladu dějin (podmíněný samozřejmě dobovým stanoviskem historika) je pak považován za skutečnost a v díle je hledán obraz či reflex této skutečnosti.

Takový přístup byl příznačný především pro marxistickou literární historii, která literaturu a umění vůbec považovala za součást ideologické nadstavby determinované přímo či zprostředkovaně ekonomickou základnou a jejím vývojem (do popředí byly přitom vyzdvíženy především výrobní vztahy, vlastnictví výrobních prostředků, kdežto problematika výrobních sil byla chápána jako druhotná).

Na těchto základech spočívaly výklady dějin literatury od Marxe a Engelse až po Lukáče. Specifickou modifikací marxistického stanoviska bylo pojetí francouzského teoretika a historika Luciena Goldmanna. Ten se snažil, využívaje přínosu strukturalismu, vytvořit koncepci založenou na hypotéze homologie mezi strukturami literárními a ideologickými. I v jeho přístupu však zůstala skryta představa odrazu ideového světa v literárním díle.

Český strukturalismus v díle Jana Mukařovského a Felixe Vodičky byl v návaznosti na myšlenky ruských formalistů pružnější než strukturalismus francouzský; spočíval na představě literatury jako dynamické proměnlivé struktury norem vytvářející tradiční pozadí pro inovace, respektive významové konkretizace jednotlivých děl. Vzniklo tak pojetí historie jako funkčně specifických vývojových řad (vývojovým principem tu byla dialektika tradice a inovace), vzájemně se ovlivňujících a vyvolávajících posuny nejen v rámci řady

(centrum — periferie, náročná — triviální rovina cirkulace), nýbrž i funkční přesuny z jedné řady do druhé (např. z řady umělecké s dominantní funkcí estetickou do řad mimouměleckých s důrazem na funkci teoretickou — náboženskou, morální či poznávací, nebo na funkci praktickou — politickou, výchovnou atd.). Dějiny literatury jsou pak chápány jako „proces přechodu od jednoho stavu systému k druhému“ (K. Chvatík, W.F.Schwarz: Literatura a umění jako historický proces. ČLit 40, 1992, str. 321).

V původním pojetí strukturalistů byl důraz kladen na imanentní povahu vývojového procesu autonomních řad. Byl to důsledek produktivního přístupu k literatuře (k umění), z jehož zorného úhlu se dějiny literatury jevily paradoxně jako nepřetržitý proces diskontinuace, narušování dané struktury tradičních norm produkci děl nových, vyvolávajících změnu stavu této struktury, tedy přerušujících souvislost jejího působení.

Novější přístupy, reprezentované výše citovanou prací K. Chvatíka a W. F. Schwarze, se snaží překonat jednostranně produktivní, autonomizující a imanentistické hledisko přístupem komunikativním, zahrnujícím jak aspekt produktivní, tak receptivní: „Vývoj umění a literatury je celkový dynamický proces obsahující produkci, dílo a recepci uskutečňovaný v napětí mezi složkami kontinuity a formální i významové inovace“ (cit. dílo, str. 328, podtrhl A.H.).

Důležité na této formulaci je zdůraznění díla jako podstatné složky vývojového procesu. Naznačuje to totiž, že autoři setrvávají u rysů příznačných pro strukturalismus, totiž u zaměření na dílo samo. V jeho struktuře jsou hledány jak rysy produktivního záměru (Mukařovského „sémantické gesto“), tak rysy receptivní funkčnosti (potenciál konkretizací); obojí pak splývá v energetickém potenciálu díla, o kterém hovoří například práce Jankovičovy (Dílo jako dění smyslu, 1992).

Jestliže produktivní hledisko vedlo strukturalistické teoretiky k promyšlení otázky tvůrčí osobnosti jako dynamizujícího činitele (Mukařovského práce v knihách *Cestami poetiky a estetiky* a *Studie z estetiky*, Červenková práce *Významová výstavba literárního díla*), pak hledisko receptivní vysunulo do popředí problematiku čtenáře, publika a společenské funkce díla.

Vodička, který jako jeden z prvních hledal odpovědi na tyto otázky, využil modifikovaného ingardenovského termínu „konkretizace“. Rozuměl jím „odraz díla v povědomí těch, pro něž je dílo estetickým objektem. Termín estetický objekt zůstane takto vyhrazen obecné teorii umění, zatímco termín konkretizace naznačuje, že jde o konkrétní podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnímání ... Konkretizována však nejsou jen místa schematická, ale struktura celého díla; tím, že je promítnuto na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za změněných okolností časových, místních společenských a do jisté míry i individuálních, vždy nového charakteru“ (F.Vodička: *Struktura vývoje*, 1969, str. 199).

Pro Vodičku byl při konkretizaci relevantní pouze ohlas čtenáře kompetentního, tzn. především literárního kritika či historika (to dokládá jeho studie o životnosti Nerudova díla). Dále tuto myšlenku rozvinul německý historik umění Hans Robert Jauss, jenž ve svých pracích zavedl (inspirován existenciálně fe-

nomenologicky založenou prací Gadamerovou: *Wahrheit und Methode*, 2. vyd. 1965) pojem „horizont očekávání“, vytvářející protějšek autorskému záměru. Jako vzdálenou sociologickou obdobu tohoto hlediska by bylo možno charakterizovat Vodičkovou teorii „úkolů“ (kladených před umělce společenskou situací; v těchto úkolech jako by bylo zformulováno jisté společensky determinované očekávání funkčního naplnění literární komunikace).

Přesunem pozornosti z díla na čtenáře dochází v literární vědě k posunu vědního paradigmatu. Nikoliv již imanentní energie díla, nýbrž aktivita čtenáře je tím, co oživuje jeho působnost a co dovršuje naplnění jeho smyslu. Tady ovšem někdy dochází až k jistému jednostrannému přecenění úlohy čtenáře. Ten lze sledovat například již v práci W. Isera (*Akt des Lesens*, 1976), a zejména pak v názorech francouzských a amerických dekonstruktivistů (J. Derrida, P. de Man ad.). Čtenář je tu postaven na piedestal absolutního interpreta, jenž nejenže může dílo vyložit nezávisle na záměru autora, nýbrž dokonce je mu dovoleno záměrně smysl díla dekonstruovat, poukázat na jeho mnohočetnou kontextovou a intertextovou závislost, která dokonce je s to odhalit spornost a nesoudržnost významové výstavby díla (to, co text vypovídá o sobě jaksí „mimoděk“).

Absolutizace čtenářského přístupu může snadno vyústit v libovůli, která popírá samu podstatu literární umělecké komunikace, její dialogičnost. Aby totiž bylo možno vůbec vést smysluplný dialog, je podle mého názoru třeba respektovat záměr mluvčího, brát ohled na intenci jeho výpovědi (srov. k tomu E. D. Hirsch, jr.: *Validity in Interpretation*, 1967). Jinak by totiž vůbec nebylo možné naplnit předpoklad vzájemného porozumění, bez něhož dialog přestává být dialogem. Pokud posluchač nebo čtenář pouze promítá do přijaté odpovědi své vlastní mínění, nedochází k intersubjektivnímu konsenzu založenému na vzájemnosti. To znamená zánik jak odpovědnosti mluvčího za smysluplnost výpovědi, tak i odpovědnosti posluchače za snahu postihnout smysl, záměr této výpovědi. Bez této odpovědnosti nemůže dojít v dialogu ani k vzájemné výměně rolí, totiž k smysluplné odpovědi adresáta na podněty mluvčího. V umění ovšem je takovou responzí prožitek smyslu sdělení, jímž je estetický projekt života vcelku. Ke vzniku vzájemnosti však tu nestačí formální znalost komunikativního kódu společného oběma účastníkům dialogu; ti mohou mluvit stejným jazykem, ale přesto si nerozumět, neboť jejich sociální situovanost a s ní související axiologická orientace a čtenářská kompetence jsou rozdílné.

V případě umělecké komunikace je potřeba intersubjektivního konsenzu zvláště důležitá. Výpověď autora je fixována jako slovesné literární dílo, v němž je autorský záměr zašifrován v podobě stylizačního „gesta“ dávajícího mu určitý tvar. Jeho smyslem je aktivizovat esteticky hodnotící stanovisko příjemce. Tím, že je stylizační gesto fixováno v díle, je umožněno, aby toto dílo působilo i v situacích, kdy autor již není naživu nebo byl zapomenut. Někteří teoretikové (např. W. K. Wimsatt: *The Verbal Icon*, 1954) z toho vyvodili závěr, že dílo, jakmile je autorem (a producenty plus distributory) zařazeno do veřejného oběhu, pozbývá vztahu k svému původci a stává se předmětem obecně dostupným, vystaveným možností nejrůznějších přístupů (i výkladů).

Toto stanovisko ovšem může změnit ontologický statut díla: z komunikativního znaku nesoucího specifický význam se může stát věc, předmět tržní a jiné manipulace. Takovým předmětem se stává i v případě analýz různých vědních oborů, které je využívají jako dokument pro své výklady a ponechávají stranou jeho estetickou povahu. Na takto zvěčněném předmětu lze studovat problémy psychologické, lingvistické i sociologické; z jejich perspektivy se stává irelevantní nejen estetická povaha uměleckého sdělení, nýbrž v některých případech i jeho historické založení (při těchto teoretických přístupech nerozhoduje doba vzniku).

Historický přístup k umělecké komunikaci, chce-li zůstat práv specifičnosti uměleckého sdělení, musí respektovat nejen hledisko komunikační vzájemnosti, nýbrž i hledisko specifického smyslu sdělení, jímž je estetická hodnota vyplývající z poetické funkčnosti komunikátu. Nelze tedy opomenout ani autorské tvárné „gesto“ dávající dílu smysl, ani situační horizont, v němž dílo vznikalo a v němž je dále aktualizováno a konkretizováno (aktualizací rozumíme čtenářské estetické vyhodnocení sdělení, konkretizací pak aplikaci této aktualizace, tj. umístění prožitku estetické hodnoty v situačním horizontu příjemce v souvislosti se satisfakcí či frustrací jeho očekávání). Bází umělecké komunikace je tedy antropologická hermeneutika komunikativní situace.

Teprve na tomto základě lze uplatnit hledisko sociologické, které konkretizuje antropologické předpoklady komunikativní aktivity v určitém historickosociálním rámci. Tu je třeba se krátce zastavit u problematiky, kterou nastolil vlastně strukturalismus, ale již dovedla k radikálnímu závěru poststrukturalistická filozofie a teorie, jež hovoří o „smrti autora“ a dokonce o „smrti člověka“. Rozumíme-li pod těmito výroky kritiku ideologických konceptů, které redukuje mnohorozměrnost člověka na určitou dimenzi, je možno jim přikládat historickou oprávněnost (např. pojetí autora jako génia tvořícího podle vlastních zákonů nebo umělce jako jediného garanta svobody; též lze uvést redukcionistické koncepty člověka jako „homo faber“ nebo „homo oeconomicus“).

Člověk ani autor není pouhou funkcí systémů či diskurzů. Vždy je něčím přesahuje. Dá se to ukázat na příkladu jazyka. Někteří filozofové tvrdí, že nemluví člověk, ale jazyk, tj. kód, kterého používáme při komunikaci. Jazyk však nabízí uživateli řadu variant, mezi nimiž může volit a kombinovat jazykové prostředky při utváření jedinečné promluvy.

Rovněž proti podobně odosobňujícímu Foucaultovu konceptu diskurzivní „epistémé“ jako nadosobní moci společenského vědění řídící komunikaci hovoří fakt, že člověk je — jak to ostatně uznává i původce teorie diskurzu — sám zakladatelem určitých způsobů vědění a komunikace. Má-li člověk takovou schopnost, může neosobní moc vědění řídící jeho myšlení a jednání přesahovat. Umožňuje to dialektická povaha lidského vědomí, pohybuje se v poli kladu (souhlasu) a záporu (odporu), empirie a reflexe.

Na těchto axiomech lze budovat komplexní sociologický přístup k literární komunikaci z hlediska produktivního, distributivního (nebo cirkulačního) a receptivního. Z hlediska produktivního si můžeme klást otázku po sociálním statu autorů a jeho společenské situovanosti.

Strukturalistické pojetí rozlišilo autora jako psychofyzickou osobu a umělecký subjekt, který se stává stylovým principem díla. Subjekt autora si můžeme představit jako dvousložkovou strukturu: jednu složku tvoří tvůrčí individualita ztvárňující estetický projekt, druhou pozice, kterou autorský subjekt, jenž zvolí dráhu umělce, zaujme v systému společenských rolí.

Existují různé teorie společenských rolí a také jejich různé teoretické členění. S. F. Nadel například rozlišuje role „vrožené“ (ascribed) — pohlaví, věk, rasa — a role „získané“ (achieved), které se dále člení na vztažné a nevztažné. K nevztažným patří role vlastnické, expresivní (sem je možno řadit umělce) a servisní; ke vztažným patří role symetrické (vzájemné) např. kolega, rival, partner, a role asymetrické (hierarchické) — manažer, vedoucí, patron, učitel atd.

Více než toto formální členění (které ostatně není determinující, lze zastávat i více rolí najednou) je zajímavější hledisko funkční. Umělec jako společenská role se pak jeví jako určitá subjektivní aktivita ve sféře duchovní, kulturní; odtud vyplývá jeho situace či pozice ve struktuře kulturních rolí v určité historicko-sociální situaci a dostává se do vztahu k jiným společenským rolím (filozofa, vychovatele, politika, vědce, technika atd.). Je to jakási sociálně podmíněná představa o tom, jakou funkci by měl umělec v dané situaci naplňovat. Tyto představy se mohou lišit podle společenské situovanosti tvůrce; tvůrce sám může tuto představu různě konkretizovat — např. básník věštec, mentor, kritik, provokatér atd. Rovněž je nutno odlišit i představu, jakou o své roli má umělec sám, od představ různých společenských vrstev příjemců jeho díla.

Sociální role ani sociální situovanost nejsou tu ovšem pojaty deterministicky, umělec je pouze sociálně podmíněn, jeho situace se může měnit.

Právě tato proměnlivost dovoluje zkoumat, jak sociální situovanost umělcovy role může ovlivňovat živelnou estetickou zkušenost, na jejímž základě utváří svůj projekt estetické hodnoty života vcelku. Tento projekt se může měnit ve smyslu pozitivním i negativním. Jinak spontánně zakouší svět umělec situovaný na periferii společnosti — bez ohledu na to, k jaké společenské vrstvě patří svým původem —, jinak umělec v situaci prominentní. To lze dokumentovat na snaze totalitního režimu „koupit“ si umělce změnou jejich sociální situovanosti. Francouzský teoretik Bourdieu v této souvislosti ukazuje na rozdíl zájmů a cílů umělecké produkce: umělci-stoupenci umění „čistého“ (komerčními zájmy společnosti odsouvaní na periferii) usilují o uznání, kdežto umělcům vázaným na komerci jde o proslulost, ohlas, image (srov. P. Bourdieu: *Teorie jednání*, Praha 1998, str. 52).

Estetická zkušenost se může lišit i podle stupně kultivovanosti umělce, která též nepřímou souvisí s jeho sociální situovaností. Čím vzdělanější je umělec, tím diferencovanější a subtilnější může být jeho živelná estetická zkušenost, ovšem také zprostředkovanější, reflektovanější a intelektualizovanější. (To bývá také zdrojem touhy po „oproštění“ u některých umělců, po návratu k „primární“ zkušenosti i za cenu „zprimitivnění“ — srov. tvorbu Gauguinovu nebo kult primitivního umění u některých avantgardních umělců).

Pokud jde o oblast zprostředkování uměleckých děl, zde lze sociologického aspektu užít při zkoumání funkční situovanosti díla v distributivně cirkulačních

strukturách, médiích, a to jak institucionálních, tak neformálních. Dílo se umísťuje v poli vymezeném hierarchií cirkulačních úrovní (náročné — triviální) a v rozpětí komunikátů společensky (mediálně) preferovaných či tabuizovaných. Lze tu zkoumat i funkční vztahy k jiným diskurzům (filozofickému, náboženskému, vědeckému, politickému atd.) vzhledem k jejich pozici v situačním rámci kulturní komunikace.

V oblasti recepcce se sociologické hledisko dá uplatnit při zkoumání vnímatelské kompetence publika i způsobů recepcce. Může se například zkoumat vliv sociální situovanosti vnímatelů na jejich kompetenci a také způsoby vnímání (naivně identifikační nebo reflektovaně distancovaný přístup k dílu; horizonty očekávání rozlišené podle úrovně vzdělání, profesního zaměření; ovlivnění způsobů recepcce působením médií či školní výchovy — recepcce ritualizovaná, standardizovaná proti recepci „skandalizující“, ozvláštňující). Sociální situovanost vnímatele může ovlivnit i povahu jeho vnímatelské kompetence vymezené hierarchií recepcce laické a kritické a rozpětím recepcce seriální (bez výběru) a selektivní. S tím souvisí i vnímatelské preference uměleckých druhů a žánrů apod. Sociologie v literární historii se tak dostává na základnu komunikativní, která umožňuje přiblížit sociologické hledisko literárnímu životu, živé komunikaci, aniž by bylo opomenuto hledisko estetické specifičnosti a umělecké kvality.

To ostatně odpovídá i soudobým tendencím v pojetí kultury, jež se jeví jako záležitost komunikace a intersubjektivit. Jürgen Habermas například ve své práci *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981) rozlišuje sféru kultury jako rovinu vztahu člověka a přírody. Úlohu řečové komunikace demonstruje na protikladu mytického vědomí, které nerozlišuje přírodu a kulturu, oproti vědomí kritickému, které tyto sféry rozlišuje: „...musíme pokročit za oblast objektů k rozlišení základního postoje k objektivnímu světu toho, co skutečně je, od postoje sociálního k tomu, co může být legitimně očekáváno, co je zakázáno nebo požadováno. Provádíme ...pojmový řez mezi kauzálními souvislostmi přírody a normativními pořádky společnosti tak, jak si uvědomujeme změnu perspektiv, když přecházíme od pozorování nebo manipulací k uznávání nebo popírání legitimních norem chování...“ — Mytické vidění světa se podle Habermase vyznačuje směřováním vnitřních významových a vnějších věcných souvislostí. Vnitřní vztahy probíhají mezi symbolickými výrazy (znaky), vnější mezi entitami ve světě.

Z Habermasova rozlišení kulturní antropologie jako disciplíny zabývající se kulturou a mífící k zachování kulturních vzorců a sociologie zabývající se společenskou pospolitostí a mífící k její integraci plyne, že sociologie může zkoumat kulturní komunikaci, tedy i komunikaci uměleckou jako příznakový jev hodnotového vědomí společnosti a jeho proměn v diachronní řadě. Nejde pak o literaturu jako nositelku témat vhodných pro sociologické analýzy, jak se například jeví tradičním přístupům. Ovlivňuje i hlediska tzv. narativní sociologie, jakou se snažili uplatnit ve své knize *Sociologie, literatura a politika* (1996) Josef Alan a Miroslav Petrušek. Jejich hledisko kladoucí sociologii na pomezí vědy a umění však klade důraz především na mimoestetické funkce literatury. V tomto smyslu například považovali Mukařovského názory za příliš jednostranně omezené na estetickou funkci. Proti tomu se však dá namítnout, že este-

tická hodnota nevyklučuje účinek hodnot mimoestetických, neboť je syntetizuje. V podobném smyslu hovoří i Květoslav Chvatík, když říká: „Estetická funkce je funkcí ‚průhlednou‘, soustřeďující pozornost na funkce mimoestetické (zde bychom ovšem použili spíše pojmu estetická hodnota, A.H.), a estetická hodnota zaujímá postavení organizující, tj. řídí celistvost a konkrétní jednotu hodnot mimoestetických.“ (Co se sociologií umění? Orientace 1967, č.2, str. 18). Sociologické aspekty je spíše třeba uplatnit tak, aby umožnily objasnit souvislosti literární struktury nesoucí estetickou hodnotu s axiologickými strukturami společenského vědomí, respektive aby vedly k pochopení sociální souvislosti živé axiologické zkušenosti ztvárněné cestou estetické projekce a poetické signifikace v umělecké výpovědi.

Podněty k tomu nacházíme ostatně už u Mukařovského, který takovou možnost naznačuje ve své práci Estetická norma, funkce a hodnota jako sociální fakty, když hovoří o sociální povaze estetických norem: „Stárnouce a ustrnující klesají zpravidla estetické normy na žebříčku společenské hierarchie. Tento pochod je ovšem složitý, neboť žádná ze společenských vrstev není — vlivem horizontálního členění — prostředí samo v sobě homogenní, a proto lze v jedné vrstvě zpravidla zjistit několik estetických kánonů. Již například oblast vládnoucí společenské vrstvy se zpravidla nekryje s oblastí nejmladší estetické normy, ani tehdy, má-li estetická norma v této vrstvě skutečně svůj zdroj. Nositeli nejmladší normy (jako umělečtí tvůrci i jako publikum) mohou být příslušníci mládeže, která je v opozici — mnohdy netoliko estetické — ke generaci starší, skutečně vládnoucí a udávající vzor vrstvám nižším (Mukařovský tu zavádí do synchronního sociálního systému hledisko diachronické, generační). Jindy bývají nositeli avantgardní normy jedinci, kteří s vládnoucí vrstvou přišli do styku nikoli zrozením, nýbrž výchovou a pocházejí sami z vrstev nižších (Mukařovský uvádí Máchu, Nerudu, Háalka). V obojím případě vzniká zpočátku ve vrstvě vládnoucí samé odpor proti nové normě a teprve po jeho ochabnutí se nová norma může stát normou vrstvy skutečně vládnoucí“ (J. Mukařovský: Studie z estetiky, 1966, str. 36-37). (Mukařovský tu naráží na problematiku, kterou řešila např. polská socioložka kultury Antonina Kloskowska, která hovoří o hodnotách a normách prožívaných, tzn. interiorizovaných, a hodnotách a normách uznávaných, tj. vnějškově, formálně, respektovaných).

V téže studii hovoří Mukařovský též o přechodech mezi estetickou normou a normami mimoestetickými (totéž platí i o hodnotách — mohli bychom hovořit o konotativním vztahu estetické a mimoestetických norem a hodnot).

Vztah vzniku, ustálení a odumírání norem k sociálně strukturované umělecké komunikaci vytváří další spojnicí propojující hledisko systémově sociologické s historickým.

Komunikativní založení kultury navozuje také možnost změny v přístupu k dějinám, který se rozchází s dnešním diskontinuitním pojetím (v zásadě se nepříliš lišícím od marxistického pojetí ekonomickosociálních formací; u Foucaulta je zdrojem odlišnosti kulturních formací rozdíl řádů vědění, u Kuhna jsou to rozdílná vědní paradigmatata). Proti tomuto diskontinuitnímu pojetí by bylo možno postavit pojetí literární historie jako hermeneutiky sociálně situo-

vaného uměleckého dialogu v čase, zakládající možnost „prolnutí horizontů“, o němž hovoří Gadamer a v poslední době Paul Ricoeur.

V třetím svazku svého monumentálního díla francouzský autor vyzdvihuje koncept prolnutí horizontů jako myšlenku prostředkující mezi absolutním věděním, které ruší horizonty, a neúměrnou pluralitou horizontů. Vyvozuje z ní možnost hermeneutiky historického vědomí vycházející z napětí mezi horizontem minulosti a horizontem přítomnosti: „Projektujete historický horizont, který zakoušíme v napětí s horizontem přítomnosti, (dospíváme) k efektivní minulosti, jejímž korelátorem je naše zaujetí minulostí (etre affecté par le passé)“. Zde oproti foucaultovskému epistémickému archivu (souboru regulativních způsobů vědění) vyzdvihuje Ricoeur pojem tradice:

„Tradice ... znamená, že časová distance oddělující nás od minulosti není mrtvý interval, nýbrž tvořivé (generující) přenášení významu (transmission génératrice du sens)“. Dále pak říká: „Pojem tradice ve smyslu předávání znamená, že nejsme nikdy v pozici absolutních novátorů, nýbrž vždy především v relativní situaci dědiců.“ (P.Ricoeur: Temps et récit III, Paris 1985, str. 399-400). Ostatně i lingvistika (Daneš) hovoří o inferenci smyslu v řeči, jíž se rozumí přemostování diskontinuit.

Zdá se, že období atomizace, izolace, anarchie a bezbřehé pluralitní tolerance (signalizující ztrátu hierarchie hodnot) příznačné pro konec století (a tisíciletí) vyústí nakonec v potřebu rehabilitovat dialektický koncept analogie, jednoty v rozdílnosti, jenž by umožnil navázat zpřetrhané souvislosti. Pojmy jednoty, celistvosti se totiž v obavě z uniformity autoritativních ideologií ztratily z obzoru dnešních intelektuálů. Analogie vývojových řad a jejich vzájemné vztahy vytvářející dialogické, sociálně strukturované kulturně komunikativní situace, je konceptem, jenž nabízí možnost takového pohledu na dějiny literatury, z jehož perspektivy by nebyly pouhou ilustrací obecných dějin, nýbrž aktivní složkou reflexe dějinného procesu kultury jako komunikace v čase.

LITERATURGESCHICHTE UND SOZIOLOGIE

Der Artikel befasst sich mit der Frage der Beziehung zwischen Literaturgeschichte und Soziologie. Nach der Meinung des Autors gründet sich diese Beziehung auf der anthropologischen Auffassung der literarischen Kommunikation. Von da aus kann man verschiedene Aspekte des literarischen kommunikativen Prozesses im Augenmerk behalten, z. B. die Rolle des künstlerischen Subjekts auf dem Gebiet der sozialen Kreativität, die Lage des Werkes in der literarischen Zirkulation, die sozial situierte literarische Kompetenz des Lesers usw. Gegen die gegenwärtigen Konzepte der Diskontinuität, Verschiedenheit und Pluralität, die zur Anarchie der Werte führen soll, wird im literarischen Prozess die Rolle der Tradition hervorgehoben werden, die die Kontinuität der Gegenwart als Erbe der Vergangenheit ermöglicht. Auf diesem Boden kann man die Literaturgeschichte und Soziologie als eine Hermeneutik des sozial situierten Dialogs im zeitlichen Verlauf erfassen.