

FRANK WOLLMAN

## JEDNOTA OBSAHU A FORMY A UMĚLECKÁ STRUKTURA VE SROVNÁVACÍM BĀDÁNÍ SLOVESNĚM

(Diskusní stať k IV. sjezdu slovanských filologů v Moskvě.)

Historicko-srovnávací metoda v literární vědě ukládá zodpovědět základní otázky: co srovnávat vůbec nebo co především srovnávat z toho všeho, co nazýváme písemnictvím, literaturou, slovesným uměním, slovesností.

Slovesné umění, slovesnost odděluje se už nyní, více ovšem konvenčně než pevně gnoseologicky nebo jindy zase spontánně po hlubším proniknutí v rozdíly věcné a umělecké literatury, od všeho toho, co nemá znaky specifického vyjádření ideologie. Běží zde více, než by se zdálo, o odstranění terminologických zmatků nebo dvojsmyslů, mnohoznačností, které jsou ukryty hned ve slově *literatura*.

Konstituováním (zejména sovětským) literární vědy jako historie a teorie literatury upevnil se také umělecký zřetel jako kritérium literatury v užším smyslu, umělecké literatury, slovesnosti.

Sovětské hledisko shrnul ovšem názory také jinde známé nebo směřující už k témuž cíli. (Nebudíž mi vykládáno ve zlé, že zde vzpomenu na svou stať *Věda o slovesnosti*, Slovo a slovesnost I. 1935; reprodukuje celkem mou přednášku z jara toho roku — až na některé redakční úpravy, uhlazující nebo měnící mé oponentské názory na formalismus; v této stati také je doloženo, z čeho v soudobé vědě literární se mohlo vycházet pro pojetí předmětu a metod historicko-teoretických.) Spojení historie a poetiky v širším smyslu slova, to jest tvaroslovného zkoumání (eidografie), jak tehdy bylo třeba vykládat teorii literatury, aby se to nebralo jen jako poslední stadium poetiky, tedy jako poetika v užším smyslu, mířilo tehdy jednak proti Mahrholzovu dělení Literarwissenschaft a Literarhistorie, jednak proti domácímu estetickému formalismu-strukturalismu. Základna obou směrů byla idealistická, Německá Literarwissenschaft se zřejmě hlásila k idealisticky pojímané Geisteswissenschaft. Estetický formalismus-strukturalismus vycházel z poetiky, z teorie literatury, ale oddělováním historie literatury od poetiky, od teorie literatury dostával se do oblastí abstrakt, kde pozbýval své historické půdy a vytvářel jen slovesnou součást formální estetiky vůbec, stával se samoúčelným, svězákonným, soběstačným.

Proto nebylo nesprávné zdůrazňování, že strukturalismus literárněvědný, jak se tvaroslovné zkoumání spolupracující s historií tehdy také zvalo, je něco jiného než estetický formalismus-strukturalismus. Literárněvědné zkoumání tvaroslovné, jak jsem je podnikl na př. v oboru jihoslovanské dramatiky,

ukončené už r. 1930, tedy před etablováním estetického strukturalismu, dále se ve spojení s historií literatury, pracovalo s ní ruku v ruce, hledalo v literárněvědném zkoumání právě tuto historicko-teoretickou dynamiku, která odpovídala na otázky, jak se něco v slovesnosti stalo a jaké to bylo. Pojetí struktury jako systému tvárných postupů a prostředků sloužilo také historii literatury jako historii ideí, látek a forem (srov. předmluvu v *Dramaticke slovenského jihu* 1930, str. VI). Struktura byla chápána především historicky a proto se na př. podařilo určení několika dramatických druhů na slovenském jihu, které rostly přímo ze života (baladické drama, hra hajducká a povstalecká, hra propagační se zpěvy a tanci).

Problematika literární se jevila estetikům, počínaje od Dessoira a Geigra (u kterého je také pojem struktury estetické už počátkem 20. let) především jako zkoumání slovesných tvarů s estetickou funkcí. Postupem dalších abstrakcí a odtrhování od historie literatury stala se estetická funkce estetikům v literárním bádání hlavním předmětem zkoumání. Estetická funkce zatlačila tíží formalistických kritérií ostatní trpěné „funkce“ slovesného výtvoru. Také pojem struktury, postupem času vklíněný do formalistických systémů, byl chápán nehistoricky a idealisticky.

Jakmile se totiž rozrostl ve formalismu pojem imanence, vytlačil i ten podklad historické genetiky, který nescházel na př. u Veselovského, ani v prvním jeho období, kdy vrcholila u něho theorie přejímání, a který sesílil zejména v období, kdy spojoval lidové výtvořky slovesné s bytovou psychikou.

Vnukovská generace Veselovského skutečně velmi úzkoprsně přejala některé vývody jeho historické poetiky, jak jsem na to ukázal už v thesích své přednášky na I. sjezdu slovanských filologů v Praze r. 1929. Zkoumání verše, vycházející z konkrétního materiálu, nebylo formalismem-strukturalismem tolik zasaženo. Zde zůstávají cenné práce, pracující na soumezí lingvistiky, literární vědy a estetiky. Aplikace znaku a znakovosti z oboru lingvistiky na estetické zkoumání ještě více odtrhovala formu od obsahu, od života, od skutečnosti odrážející se v subjektu, a povznesla zkoumání slovesného výtvoru až do jakýchsi elcusinských mysterií estetických, přístupných jen kruhu zasvěcenců, které udivovaly druhdy svou spekulativní hloubkou a permutacemi nápadů in statu nascendi.

V době, kdy formalisté v SSSR hlásali, že literární dílo je jen „postupem“ (priëm), u nás se našli formalisté, kteří uváděli celý výtvor slovesný na „motiv“. Jsou to extrémní doklady metody, která ztratila půdu pod nohama a nakonec létala doslova v povětří.

Stará kantovská estetika nezainteresovanosti, „čistého usuzování vkusu“ ožila zejména mezi válkami a stala se asylem vědecké únikovosti a společenského defaultismu. Při všem vyznávání dessoirovského nebo guyauovského kánonu jako nutných daní době, které bylo lehkou později odhodit a odsoudit pro pozitivistické nedomyšlenosti a objektivismus, byla to věž ze slonové kosti, postavená jakoby navzdory zásadě „všecko souvisí se vším“. Ale je ku podivu, jak se stará spekulace kantianská dovedla maskovat a pronikat i do marxistické vědy.

Přešlo u nás bohudík už desetiletí poválečných vulgarisací, kdy se pod maskou marxismu pokračovalo v starém odtrhování obsahu od formy, kdy samozvaní kritici tvrdili, jak se tomu naučili ve formalistických kroužcích, cosi o trvalosti formy nebo aspoň některých součástí formy, a integrovali prostředky básnické techniky, řemesla, kdy si představovali, že básník nosí v jedné

kapse obsah a v druhé „mistrovství“, techniku. Také názory, že starý formalismus-strukturalismus vyúsťuje v marxisticko-leninské pojmání umění anebo že je jakousi jeho přípravou, jdoucí dokonce už od Jungmannova odkazu, sotva kdo by dnes bral vážně. Přešla však už také doba, kdy se v každém zkoumání formy viděl formalismus a v každém užití slova struktura strukturalismus, a kdy se to psalo od nezralých a chtivých adeptů univerzitních kariér do kádrových posudků. Byly doby, kdy se lidé termínu „struktura“ — jako později slova „vliv“ — háli jako riska a osobního nebezpečí. Sovětská věda nás osvobozuje také zde.

Takové mylné názory se projevovaly ještě v době, kdy už v sovětské vědě byla provedena veliká diskuse o literárněvědné problematice (srov. můj referát v Slavii 15, r. 1952), a kdy se v SSSR polemisovalo o srovnávací metody v literární vědě (srov. mou stať v Slavii 16, r. 1953). V této sovětské diskusi už byly naznačeny problémy, které sovětská estetika a literární věda právě v posledních letech propracovává. Zde také v diskusi a později na stránkách časopisu *Voprosy filosofii* (1951) zejména mezi Trofimovem a Astachovem problém vztahu obsahu a formy našel první vážně a někdy až protikladně vyhocená pojetí v rámci otázky nadstavbovosti umění vůbec. Sovětské zkoumání šlo mimo jiné v tomto hlavním směru. Marxisticko-leninská teorie odrážení dává základ řešení problému vztahu obsahu a formy v umění; v tom také řeší i pojetí struktury.

Poslední estetické práce sovětské (na př. Burov, Vanslov, Dmitrijeva a j.) vycházejí přímo z Leninových výroků ve *Filosofických sešitech*.

Forma není tedy nádoba, do které se nalije obsah (není to tedy „krabička na př. od sardinek, do které se může dát leccos“, jak vykládal s vážnou tváří jeden lingvistický odborník při exegesi Stalinovy věty „jazyk je forma myšlení“), ale je to formovaná podstata. Není to něco vnějšího, je to vnitřní struktura, organizace obsahu.<sup>2</sup> Vedoucí role obsahu plyne ze základních zásad marxismu. Forma je organizační síla obsahu, vycházející z obsahu samého. V protikladné jednotě obsahu a formy obsah určuje formu.

Tím je pojem formy zhodnocen, ale je mu dáno zároveň místo závislé na obsahu. Také pojmu struktury dostává se významu, spojujícího obsah i formu.

Vedoucí úlohu obsahu sovětská estetikové důsledně promítají do formy. „Tato vedoucí úloha obsahu projevuje se jak v historickém aspektu (každá změna se počíná se změnou obsahu a jen pak se mění forma), tak i v tom, že všechny odstíny formy vždy jsou podmíněny obsahem“.<sup>3</sup>

Formy mohou být rozličné, ale každá z nich vyjadřuje jinou stránku obsahu. Forma má v procesu vývoje jistou konservativnost; poměrnou jakousi samostatnost možno jí přisoudit jen z okolností, že buď podporuje vývoj obsahu, nebo ho brzdí. Protikladnost nastává mezi novým obsahem a starou formou.

Nový obsah musí usilovat vždy o novou formu anebo o obnovení staré. Tento proces se stále opakuje ve vývoji na př. jedné literatury nebo skupiny literatur či v rámci evropské, světové literatury.

Přejetí obsahu musí se jevit tedy také ve formě; přejetí formy neznamená jen přejetí něčeho vnějšího, ale je to zároveň přejetí strukturálního uspořádání obsahu; s formou se objevují už také složky obsahové. Tedy srovnávání může se dít celistvě, srovnávat se musí slovesné tvary umělecké jak po obsahu, tak po formě.

Nalézt a určit dynamiku protikladné jednoty obsahu a formy v srovnávaných tvarech je vlastním úkolem srovnávací historické metody. Všecko

ostatní musí sloužit tomuto cíli jen jako pomocné postupy. Ostatně mechanické srovnávání jenom na základním pomocném stupni je právě onou vlivologií, kterou jsme překonali už v období mezi válkami. Od přejetí obsahu nebo formy nutno postoupit vždy k určení výsledného uměleckého tvaru a jeho smyslu v dějinách té které literatury. Najde se pak úkonnost přejetí a potřeba kontrahující literatury v její vlastní tradici. Objasní se konečně sociálně politické podmínky a společenská struktura, které si toho žádaly.

Mluvit o „funkci“ přejímání, výpůjček a neujasnit si promítání této „funkce“ v uměleckém tvaru, nesrovnávat složky obsahové i formové jedině tam, kde se stávají svérázným, specifickým výrazem ideologie, vede jednak k ideologismu, jednak k formalismu; obojí je jednostranným vybočením s cesty zkoumání protikladné jednoty obsahu a formy v konkrétních případech, s cesty vlastního uměnovědného bádání, literárnosti, výtvarnosti, huděbnosti, divadelnosti, filmovosti. K tomu třeba ještě některých poučení ze sovětské vědy posledního období, která nám připomenou leccos z našich starších pokusů.

Souvztažnost obsahu a formy v umění je tak veliká, že se často pokládá za obsah něco, co se jindy pokládá za formu a naopak (srov. Dmitrijeva, l. c. 146). Nejen v každé umělecké oblasti (vidu), ale i v každém rodu a druhu této oblasti a v každém jednotlivém případě toho znovu je stanovit vztah obsahu a formy. Většina sovětských teoretiků tvrdí, že předmětem uměleckého výtvoru (tvaru) je určitý úsek skutečnosti, lidských vztahů a úsilí. V konkrétním výtvoru nazývají to thematem nebo také prostě objektem, předmětem, jak jsme to také zvali, nebo předmětností v konkrétních případech. Předmět, thema, předmětnost nevyčerpává ještě celý obsah. Předmět prochází tvůrčím subjektem a dostává zde zvláštní smysl. Dmitrijeva (l. c. 147) mluví o ideji a spojuje thema a ideu.

My jsme v literární vědě užívali místo označení *idea* výrazu *význam*, a to proto, že jsme zahrnovali do významu nejen složky v pravém slova smyslu ideové, ideologické, dokazatelné nebo postižitelné rozumem, ale také složky emocionální. Dmitrijeva také zahrnuje do ideje emocionální hodnocení materiálu. To je u Dmitrijevové nové; starší práce se s tímto emocionálním žilyem nevyrovnávaly. Zdůraznění emocionálnosti v ideové oblasti díla obnovuje se v sovětské vědě zcela zákonitým vývojem postupujícího humanismu. Některé rozdíly jsou jen terminologické. V sovětské vědě se tu navazuje na Bělinského a jeho „emocionální zabarvení ideje“. Bělinskij sám však je dokladem, že emocionální zabarvení ideje může dostupovat až k samému prahu ethického hodnocení, ba že estetické hodnocení — jako u Bělinského — může být naprosto proniknuto ethickým.

Běží o to, že estetické hodnocení je stejně neoddelitelné od emocionálních složek, jako je neoddelitelné od ideových ve vlastním smyslu slova; emocionální složky jsou nejvíce rázu ethického. Teprve násilnou analysou se může dostat čistá „estetická funkce“ vedle „morální funkce“, jak je to u formalistů a pěstitelů „čistého umění“. Řada „funkcí“ se u formalistů může ovšem rozmnožit zejména o „poznávací funkci“. Zbaví-li formalistická idealistická estetika umění jeho poznávací a ethické funkce nebo odsune-li kriteria pravdy a dobra do druhé řady, odtrhuje umění od jiných druhů společenského poznání, odtrhuje ho od života samého. Člověk a jeho zážitky, lidské vztahy a úsilí, které jsou předmětem umění, jsou podrobeny mravnímu hodnocení tvůrčího sub-

jektu a jeho city se odrážejí ve výtvořech a vyvolávají souhlas nebo nesouhlas konsumentů umění.

Je přirozené, že se sovětská věda vrací k pojmu *umělecké ideje*, ve které se sbíhají jak obsahové, tak formové tendence výtvoru. Terminologicky je však na závalu, že sovětské estetikové označují „ideou“ to, co jsme označovali „významem“ (ideologie + emocionálnost) a že se to proto lehce zaměňuje s uměleckou ideou. Lépe by bylo už užívat termínu „ideologie“ místo termínu „idea“ ve smyslu celého „významu“ (pars pro toto) anebo vyhledat pro pojem „význam“ ruský ekvivalent. Je správné to, co praví Dmitrijeva, že uvádět obsah jen na „thema“ (nebo jinak řečeno na „předmět“, „objekt“, „předmětnost“) a na „ideu“ (u nás v tom smyslu „význam“) bylo by nesprávné (l. c. 147). Ovšem dodat k tomu třeba pro slovesné umění, že oblast jazyková, která vyjadřuje jak thema, tak ideu“ (naš „význam“) a z níž se vytváří i forma, má ve své specifické úkonnosti ideologické i emocionální prostředky zvláštní, stejně jako jsou specifické postupy formové, takže při konečné úvaze o obsahu a formě musí být rovněž započten umělecký jazyk. A z té úvahy ještě více vysvítá jednota všech oblastí výtvoru slovesného: předmětové, významové, formové i jazykové; umělecká idea je jejich pojítkem i při protikladnosti obsahu (t. j. oblasti předmětové a významové) a oblasti formové. Je zde třeba jen krátce poznamenat, že by se našly paralely k tomu také pro hudební, výtvarné, divadelní i filmové umění v materiálu hudebním a hmotném (ovšem i v příslušném materiálu jazykovém). Architektura by už podle toho, co se v sovětské estetice praví, vyžadovala zvláštní kapitoly, vymykající se rámci této úvahy, zaměřené především slovesné a s konečným zvláštním cílem k srovnávací vědě literární.

Obnovuje se, jak je už patrné, pojetí *umělecké ideje*, to jest jejího specifika, které ji liší od ideje díla věcné literatury, na př. díla vědeckého.

Poměr umělecké ideje k umělecké struktuře byl by pak podle mého názoru — takový: umělecká idea vede umělce při ztvárnění; umělecká struktura je něco v hotovém díle, tvaru. Z dané umělecké struktury díla, tvaru může v různých dobách a společenských třídách být různé objasňována umělcova idea umělecká.

Pojetí umělecké ideje a struktury souvisí nutně s objasňováním *uměleckého specifika* vůbec, s odlišením umění od všech jiných druhů společenského poznání, s prozkoumáním specifických zákonů umění. Na té cestě bylo třeba rozšířit zkoumání na obsah umění, na úkonnost obsahu z celistvosti tvaru a nikoli jen na způsob výrazu obsahu. Nebylo nesnadné zjistit, že každý druh společenského poznání je samostatný, že má svůj předmět nebo „sféru kompetence“ a tím specifický obsah. Proces diferenciacce poznání byl nepopíratelný, ale určení úkolů u jednotlivých druhů společenského poznání a jeho metod vyžadovalo značného úsilí. Musil se zejména probíjet názor, že umění je zvláštní forma poznání jako věda, náboženství, filosofie. Engelsovo zjištění, že po odčlenění jednotlivých věd zůstává filosofii jen obecné objasnění světa a vypracování dialektické metody, má základní význam.

Bylo třeba vyvrátit popírání zvláštní formy poznání v umění. Bylo třeba najít meze mezi uměním a náboženstvím na jedné straně a mezi uměním a vědou na straně druhé. Bylo třeba ukázat, že náboženství je formou poznání, třeba podává pokrivený obraz světa, a podobně ukázat, že ne všechno umění podává pravdivý obraz světa.

V úsilí po odlišení umění od jiných druhů poznání vybočilo se na scesti

tím, že se specifičnost v umění hledala jen ve formě výrazu, že se tedy zúžila jenom na formu. To vedlo k formalismu. Na druhé straně vulgární sociologismus projevil se také v SSSR v proletkultovštině a v rappovských pokusech o rozplynutí umění jako formy poznání v politice, ve filosofii, v historii, v pokusech o záměnu umělecké metody za bezprostředně aplikovanou filosofickou metodu (ovšem dialekticko-materialistickou).

Burov, když se vyrovnal s těmito omyly, shrnuje správně úkol vědecké estetiky v odhalení vnitřních zákonů umění jako společenského jevu a rozšiřuje (už ve shodě s jinými) zkoumání na obsah umění, na jeho metodu a funkci, nejen na způsob výrazu obsahu, jak se dosud dělalo,<sup>4</sup> Burovova kniha znamená rozhodně badatelský pokrok v naznačeném směru. V samé sovětské vědě ještě nedávno byli zastánci názoru, že specifické zvláštnosti umění se týkají jen formy (na př. Nedošivin, Kalošin a jiní, jejichž názory Burov vyvrací).

Sovětská estetikové dnes vycházejí z these, vyslovené už Černyševským, že předmětem umění je lidský život, ale souhlasně tvrdí, že tato formulace ještě nedává nic pro určení specifika umění. Specifický předmět hledají především v oblasti poznání, nikoli v oblasti zobrazování (izobraženija); přesvědčují nás, že předmět poznání v umění a předmět zobrazení nemusejí spadat v jedno (Burov, l. c. 59), neboť jen v oblasti poznání děje se zobecňování, odhaluje se podstata. Tyto názory podle mého soudu potřebují ještě prohloubení. Rozhodně nedosahují ještě hodnoty poznatků. Dostáváme se k starému známému „estetickému objektu“, součásti dessoirovského systému estetického, ovšem začleněného už do theorie odrážení a poznání s hlediska materialistického. Podle mého názoru vztah mezi „uměleckou ideou“ a „uměleckou strukturou“ souvisí s tím bezprostředně. Analysou odhalování podstat, které skládají ideový obsah umění, shledávají sovětská estetikové, že jsou to lidské podstaty, to jest především sociální. Jsou to tedy lidé ve svých společenských vztazích, pravdivé charaktery a pravdivé prožívání vztahů. Člověk ovšem žije v jistých podmínkách a okolnostech fyzických, v prostředí, kterého umělec užívá při objasňování charakterů, jejich vztahů a prožívání.

Dále se proniká do specifika umění rozbořem estetického zobecnění, které je jiné než vědecké; toto chce zachytit prostě objektivní skutečnost, ono používá subjektivních asociací citových (tak na př. v krajním příkladě v zobrazení t. zv. „nature morte“, které žije životem člověka). Umělecký úkol se nevyčerpává formou, zabírá obsah výtvoru, který je proniknutý odhalením lidských vztahů v citovém subjektu umělcově.

Sovětská estetikové přistupují k opravám omylů estetických i u klasiků. Tak Burov (l. c. 77) Plechanovův výrok „hlavní jednající osobou v obraze není barva, ale člověk s jeho rozmanitým prožíváním“ modifikuje: není to hlavní předmět, ale předmět specifický, to jest takový, v poměru k němuž se v umění uskutečňuje umělecké zobecnění.

Určit specifický předmět umění znamená určit ho jako předmět poznání; ale v tomto poznání odhaluje umělec svou vlastní lidskou podstatu.

Poznávací podstatou umění řadí se hned vedle vědy. Vulgární materialisté v estetice tvrdí, že věda a umění mají stejný předmět, reální skutečnost, kterou odrážejí. Ale toto tvrzení je toliko počátkem úvah. Umění má mnoho podobností se společenskými vědami a s ideologickými druhy poznání, jsouc samo ideologickým jevem (Burov l. c. 82). Ale obsah uměleckého díla je

svěrázný a nemůže být uveden v jedné řadě s obsahem děl vědeckých, třeba z oboru společenských věd.

Umělec přistupuje k člověku jako k sociální bytosti, zkoumá ho v konkrétně historických okolnostech — to ho spojuje s vědou. K uměleckému cíli vybírá však typické charaktery a typické okolnosti; vytváří rázovitou postavu (rusky „obraz-charakter“), která si už sama sebou vyžaduje a tvoří rázovité prostředí. Typické prožívání plyne z typičnosti charakterů a prostředí. Marx a Engels pokládají prostředí za „aktivní pozadí“. Už z označení je patrné, že „pozadí“ se účastní na tvorbě charakterů typických, že samo musí být typické.

Sociální posici umělce nelze pokládat s vulgárními sociology za rozhodující a jedinou sílu; nelze dávat autory do příhrádek podle původu. Nelze uvádět ideologii uměleckého díla jenom na ideologickou posici umělce — jako by ideový obsah díla uměleckého byl jen přenesení ideologie v obrazovou formu. Objekt se svými zákonitostmi se odráží v subjektu. Známý případ: Balzac. Proti ideologickému zaměření autorovu je zde vítězství umělecké pravdivosti, realismu (Burov, l. c. 114).

Objektivnímu obsahu přiznávají tedy sovětští estetikové poměrnou samostatnost proti poznávajícímu subjektu. Proto hledají uměleckou specifičnost také a především v specifičnosti obsahu a v jeho objektivní stránce, odrážející život, živé lidské charaktery a prožívání (Burov, l. c. 122), proti vulgárním sociologům, kteří uváděli umělecký obsah jenom na třídní ideologii umělce a na úhrn sociálních představ a emocí. Umělec musí vycházet z objektivních zákonitostí předmětu, a třebaš jim často odporuje jeho subjektivní logika, musí nalézt uměleckou pravdu.

Zastánci theorie, že obsah v umění a ve vědě náleží do stejné kategorie pokládají „obraz-charakter“ za prostředek vnější, formový, který jen ilustruje společenskou zákonitost, jen za konkrétně citový detail zkoumané doby. V tvorbě takto orientované výhradně na formu vede to k schematismu, k tlampačům, které jen odevzdávají ideje nebo „ducha doby“ k ilustrativnosti, která je daleko od pravé tvorby, vyvěrající z poznávacího úsilí, odhalujícího pravdu charakterů a v nich sociální dynamiku (Burov, l. c. 106). Naproti tomu sovětští estetikové zdůrazňují, že pravda typických charakterů, vztahů a prožitků, pochopená umělcem, krátce umělecká pravda, vchází v obsah jako taková a jako taková je společensky zajímavá (Burov, l. c. 79 n.). Specifičnost předmětu poznání je dána možností řešit společenské vztahy: Typičnost prožívání možno líčit v slovesném umění v aspektu epickém, lyrickém nebo dramatickém. *Ale vždy se idea v uměleckém ztvárnění musí stát hnutím, prožitkem charakteru a jedině tak vchází v specifický obsah.* A dodejme k této Burovově formulaci: jedině tak se poté projevuje a fixuje v umělecké struktuře hotového díla, tvaru.

Zákonitosti společenského celku vyšetřují společenské vědy. Také umělec je musí znát při líčení člověka, ale nemusí být vždy ve shodě s těmi zákonitostmi; má jako individuum své zvláštnosti, jeho konflikty se zákonitostmi společenskými jsou zvlášť vhodným předmětem dramatického umění. Problémy života společenského člověka vycházejí na problémy společenské skladby. Typ, typický charakter jako dialektická jednota obecného a jednotlivého má v sobě zhuštěně obě složky, aniž by ztrácel na své individuálnosti. Avšak při vši individuálnosti odráží typ znaky své historické skupiny společenské, tím ovšem má též jiuč rysy národní v obecně lidském rámci. Rozčle-

nění složek v zdařilých typech, rázovitých postavách je nemožné (Burov, l. c. 94, 96).

Pro srovnávací metodu v literární vědě plyne z toho toto: už samo srovnávání rázovitých postav, typických charakterů v látce nebo námětu vede k analýze společenské struktury, a to nejen líčené doby a prostředí, ale také doby a prostředí, ve kterých dílo vzniklo a ve kterých bylo přejato, napodobeno. Při analýze uměleckého tvaru je vždy zkoumat sociální posici umělce a místo tvaru ve vývoji toho kterého uměleckého druhu té které společnosti (tradici). Jako má aktivní účast sociální posice autora díla, má podobnou aktivní účast i sociální posice toho, kdo přejímá zčásti, nebo vůbec napodobí; také zde má úlohu potřeba a umělecká tradice kontrahující oblasti tvorby jiné národní společnosti. Ale sociální posice autorů i napodobitelů je v dialektickém vztahu k líčenému předmětu (obsahu). Zde je složitý přístup k stanovění míry a úkonnosti přejímání a působení. Ale zároveň s tím jde ruku v ruce zkoumání, jakým způsobem se ztvárnila typičnost prožívání, jakým způsobem si upravují typické charaktery, typické okolnosti různé lyrické, dramatické, epické formy.

Mluvili jsme dosud o srovnávání, kde se předpokládá nějaké působení literatury jedné na literaturu druhou.

Ale zde je na místě zdůraznit, že je možno srovnávat také t. zv. paralely, podobnosti, které vznikají na základě stejných sociálně-politických poměrů, neboť jak bylo ukázáno, specifický obsah umění, tedy zejména slovesného, vyvěrá přímo ze společenských struktur. Zde zejména je pak hodnotit sociální posici autorů a místa výtvorů v tradici. Dochází se pak k zajímavým zjevům, na př. rázovitá postava, obraz-charakter, vyrostlá z podobných podmínek, je v jedné literatuře ztvárněna dramaticky, v druhé epicky. Rozřešení možnosti samostatného růstu z vlastních kořenů, zejména není-li přímých důkazů vlivů a působení, musí vždy předcházet v práci historicko-srovnávací. Tak sovětská věda hlubším proniknutím do zákonitostí estetiky a literární vědy na základě správně pochopených pouček a pokynů marxismu-leninismu poskytuje už poznatky také srovnávacímu literárněvědnému bádání a staví ho už na základ marxisticko-leninské metodologie. Souvisí s tím i odstranění vulgarisací, které se skrývaly za oprávněný boj proti kosmopolitismu, vlivologii, formalismu, vulgárnímu sociologismu, psychologismu, estetismu. Tento zápas o základní poznatky trvalé hodnoty pokračuje dále, jak dokazuje hned kritika díla V. Vanslova *Problema prekrasnogo* od Ja. El'sberga v článku „... Uželi slovo najdeno?“ (Literaturnaja gazeta 12. 9. 1957, No. 110). El'sberg tu ukazuje mýlnost názoru Vanslovova, že „specifickým předmětem umění není člověk jako takový, ale objektivní skutečnost v jejím estetickém svérázu“. Pád v staronový estetismus je tu ovšem zjevný, zjevné je odchýlení od marxisticko-leninské teorie odrazu a od teorie o umění jako svérázném poznání; kromě toho „estetický svéráz“ („estetičeskoje svojeobrazije“) je právě ta hlavní věc, kterou je třeba objasnit.

Jak vidět, zůstávají ještě hlavní věci nedořešeny. Ale i tak musíme být vděční sovětské vědě, že nám ukazuje cestu. Literární věda srovnávací nemůže obejít základní problémy, nemůže jim unikat do filologie, biografiky, ideologie atd., jak často dělají specialisté jedné literatury. Celý ten komplex různorodých otázek a celých problémů, který se ukrývá pod mnohovýznamovým slovíčkem „vliv“, od podnětů, předloh atd. až k mnohotvárné interferenci vlivů a k skutečnému působení literatury na literaturu, autora na autora, knihy na knihu,



v určitém smyslu čili „funkci“, jak se začíná zase nadužívat slova funkce, nemůže být ovšem objasněn bez zřetele k podmínkám politicko-sociálním a k tradicím různých literatur — krátce bez historické exegetiky. Stále se zde setkáváme s představou umělecké ideje a umělecké struktury, které se k sobě mají jako plán stavby a stavba sama; koncepce tvaru, jeho plán (často měněný při ztvárnění) a struktura hotového díla jsou věci velmi blízké, ale jejich rozdílnost se projevuje zejména při srovnávacím bádání a nutně vede ke gnoseologickým exkursům.

Mezinárodní IV. sjezd slovanských filologů v Moskvě v září r. 1958 ukládá nám theoretické úkoly, plynoucí z řešení úkolů historicko-srovnávacích, mezi-slovanských v literární vědě.

Proto předkládám v této diskusní stati soubor hlavních theoretických problémů a jejich sovětských řešení, aniž si činím ovšem nárok na úplnost, na uchopení nejdůležitějších věcí a na původnost, jak dokazují ostatně citáty a uvedená literatura, z níž vycházím.

#### Poznámky.

<sup>1</sup> В. И. Ленин, *Философские тетради*, 119. *Очерки марксистско-ленинской эстетики*, АН СССР, 1956, 145.

<sup>2</sup> Ср. *Очерки марксистско-ленинской эстетики*, Н. А. Дмитриева, *Содержание и форма в искусстве*, 1945.

<sup>3</sup> Dmitrijeva, l. c. 146.

<sup>4</sup> A. I. Burov, *Estetičeskaja suščnost iskusstva*, Moskva 1956, 11.

#### Literatura

N. A. Dmitrijeva, V. M. Zimenko, Ju. D. Kolpinskij, V. M. Nikiforov, K. A. Sitnik, *Очерки марксистско-ленинской эстетики*, Moskva 1956.

V. Vanslov, *Soderžanije i forma v iskusstve*, Moskva 1956.

A. I. Burov, *Estetičeskaja suščnost iskusstva*, Moskva 1956.

L. I. Timofejev, *Problemy teorii literatury*, Moskva 1955.

L. V. Ščepilova, *Vvedenije v literaturovedenije*, Moskva 1956.

S. Finkelstajna, *Realizm v iskusstve*, Pervod s anglijskogo V. M. Zakladnoj i Ju. V. Semenova, Moskva 1956.

Todor Pavlov, *Základní otázky estetiky*, z bulh. originálu *Osnovni vaprosi na estetikata I. 1949* přeložila Eva Kubiová. VII. kapitulu *Kám vāprosа za otnošenieto meždū dejstviteľnost i izkustvo-osnoven vāpros na obštata teorija i kritika na izkustvoto*, čas. *Novo Vreme*, č. 11, 63—81, Sofija 1950 — a VIII. kap. *Vāpros na jedinstvoto na sāderžanie i forma v izkustvoto*, čas. *Filosofska misl*, č. 6, 109—128 a č. 7, 109—132, Sofije 1951, přel. rovněž Eva Kubiová. IX. kap., *K otázce specifičnosti estetiky a umění* přel. Sáva Heřman, Hana Rejnerová, Alena Rejšáčková, Dr Zdeněk Urban. Doslov přel. Alena Rejšáčková.

### ЕДИНСТВО СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА В СРАВНИТЕЛЬНОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ИССЛЕДОВАНИИ

Историко-сравнительный метод в литературоведении и сравнительные задачи требуют выяснения проблемы содержания и формы. Советская эстетика объясняет противоречивое единство содержания и формы и восстанавливает понятие художественной структуры наряду с понятием художественной идеи. Этим закономерно обосновывается для историко-сравнительного метода исходная точка как по отно-

шению к истории литературы, так и по отношению к теории литературы. Сравнительное морфологическое (эидографическое) исследование обязательно сочетает в себе историю и теорию литературы. Отрыв содержания от формы влечет за собой опасность упрощенной тематологии, идеологизма или формализма. Сравнительное исследование должно учитывать прежде всего сравнение художественных структур и художественных идей произведений. В художественных структурах и идеях отражается все произведение, исторические условия, литературные традиции и эстетические взгляды данного времени. Сравнение плодотворно и тогда, когда литературные произведения не зависят непосредственно друг от друга: в сходстве структур и идей сказываются сходные политическо-общественные условия и совпадения в области литературной традиции. Речь идет не о погоне за влияниями (*Einflußjägerei*), а о рассмотрении социальной обстановки и целенаправленности влияний, а также о действительном воздействии художественных структур и художественных идей в истории литературной культуры.

*Перевод: Роман Мразек и Ярослав Буриан*

### **DIE EINHEIT VON INHALT UND FORM UND DIE KÜNSTLERISCHE STRUKTUR IN DER VERGLEICHENDEN LITERATURFORSCHUNG**

Die historisch-vergleichende Methode in der Literaturwissenschaft als auch vergleichende Aufgaben drängen zu einer Erklärung des Form-Inhalt-Problems. Die sowjetische Ästhetik zeigt die widerspruchsvolle Einheit von Inhalt und Form auf und rehabilitiert den Begriff der künstlerischen Struktur neben dem Begriff der künstlerischen Idee. Daraus ergibt sich für die historisch-vergleichende Methode ihr Ausgangspunkt sowohl in Hinsicht der Literaturgeschichte als auch in Hinsicht der Literaturtheorie. Die vergleichende morphologische (eidographische) Untersuchung schließt daher die Geschichte als auch die Theorie der Literatur ein. Die Loslösung von Form und Inhalt birgt die Gefahr der bloßen Thematologie, des Ideologismus und des Formalismus in sich. Die vergleichende Untersuchung muß in erster Linie dem Vergleich von künstlerischen Strukturen und der künstlerischen Ideen volle Aufmerksamkeit angedeihen lassen. In den künstlerischen Strukturen und Ideen widerspiegelt sich das gesamte Kunstwerk, die historischen Bedingungen, die literarische Tradition als auch die ästhetischen Anschauungen der Zeit. Aber auch dort, wo kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken besteht, ist der Vergleich durchaus fruchtbar: die Übereinstimmung weist auf analogische politisch-gesellschaftliche Bedingungen als auch auf Übereinstimmungen im Bereich der literarischen Tradition hin. Es handelt sich allerdings um keine „Einflußjägerei“, sondern um die Untersuchung der gesellschaftlichen Lage und der Funktionalität der Einflüsse, und um die reale Einwirkung der künstlerischen Strukturen und Ideen im Bereich der literarischen Kultur.

*Übersetzt von Miroslav Beck*