

## 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 specifčnost 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.<sup>90</sup>

### 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,<sup>91</sup> 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

90 Jan Mukařovský mluví přímo o zdrojích svého přístupu ke zkoumání literárních děl jako o estetickém objektivismu inspirovaném dílem O. Zicha a F. X. Šaldy (viz MUKAŘOVSKÝ 1948: 10), zdroje lingvistické nezmiňuje. Zdroje lingvistické ostatně nezmiňuje ani Mojmir Grygar, když bilancuje předchůdce Pražské školy: „Pražští strukturalisté následovali příkladu svých českých předchůdců, estetiků zabývajících se otázkami umělecké formy (J. Durdík, O. Zich), a ruských formalistů především v tom, že položili důraz na studium uměleckého díla jako takového, na výzkum jeho specifických vlastností“ (GRYGAR 2006: 252).

91 Výjimku tvoří Mukařovského referát pronesený na Poradě pracovníků ÚČL ČSAV o úkolech literární vědy při dovršování kulturní revoluce; ve svém příspěvku nazvaném „Úkoly a aktuální otázky literární vědy v období dovršování kulturní revoluce“ přesně pojmenovává „dluhy“, které, podle něho, má/měla literární historie vůči literární vědě – bohužel, vzhledem k tomu, že jeho vyhlášení jsou velice obecná, bez nástinu konkrétních metodologických strategií a navíc silně ovlivněná dobovou tendencí, nemyslím si, že nějak výrazně ovlivnila českou literární historii či historiografii. (Příspěvky z této Porady byly otištěny v časopisu *Česká literatura* 1/1960.)

kusé. Přesto v jeho případě můžeme mluvit o jakýchsi 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 prvé 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, srovnáváje 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 individuum 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 vnímatele 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, kte-

ré 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 individuí, jež vstupují do vývojových struktur literatury. Jeho koncept individua v umění je pak neoddělitelně 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).<sup>92</sup>

Jan Mukařovský se systematicky věnuje teoretickému zkoumání literárního vývoje a jeho aspektů pomocí nástrojů, které mu poskytlo formalistické zkoumání literárního vývoje<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup> 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

92 Mojmír Grygar trefně poukazuje na genezi Mukařovského pojmu struktury (díla a vývoje): „Když Mukařovský přenesl pojem literární struktury z oblasti rozboru jednotlivého díla do mnohem širšího a komplikovanějšího prostoru literárněhistorického bádání, klíčový termín jeho analytické metody se změnil, modifikoval. Nabyl obecnější platnosti a stal se povýtce dynamickým. Tento posun umožnil teoretikům i historikům postihnout za jednotlivými nehybnými díly proměnlivý proces stálých změn, postupného přeskupování strukturálních prvků“ (GRYGAR 2006: 267).

93 Felix Vodička uvádí, že „v roce 1929 byla Mukařovského představa literárního vývoje přímo závislá na teoretických poznatcích ruské formální školy“ (VODIČKA 1966: 89).

94 K fenomenologickým rysům Mukařovského přístupu a k problémům plynoucím z tohoto přístupu se podrobněji vyjadřuje Galán (1985: 69).

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, týmž 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 sebestřísnější, 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,<sup>95</sup> 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: „Básníková 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 námě-

95 Souvislost Mukařovského příklonu k diachronii s jeho zájmem o zkoumání vývojových aspektů literatury zdůrazňuje ve své studii „Celistvost literárního procesu“ i Felix Vodička – viz VODIČKA 1966: 88–89.

ty 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 potvrzovat či upřesňovat. Trochu nás však zároveň překvapí, že v protikladu k výše zmíněné citaci týkající se anekdotického charakteru skutečností o básníkově 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 systematického a jednotného rozřešení se nepouští. Do čeho se však pouští, a to především ve studiích „Polákova Vznešenost přírody“ (1934) a „Obecné zásady a vývoj novověského 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),

dovolím 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 Polákovo dílo představuje jistý „chybějící“ vývojový stupeň, bez jehož zdůraznění jsou všechny interpretace vývoje a dějin české poezie nutně zkresleny. Mukařovský opět rozbořem 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“: „Těžišťe Mukařovského studie leží v [...] rekonstrukci imanentní vývojové linie novočeské poezie a v zařazení Polákovy básně do tohoto vývoje“ (VODIČKA 1966: 89).<sup>96</sup> 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 vyhlašuje 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.

96 Podobně kladně se o významu této studie zmiňují i jiní badatelé; například Mojmir Grygar vyzdvihuje Mukařovského poukaz na vývojovou hodnotu Polákovy básně: „Je příznačné, že Mukařovský své pojetí literárního vývoje vložil obsáhlým rozbořem básnického díla M. Z. Poláka, autora, který byl již dlouhou dobu zapomenut [...] Mukařovský ve své studii o Polákově zdůraznil *vývojovou hodnotu* básníkova tvůrčího činu, zaměřeného na odvážné rozšíření jazykových a výrazových postupů v době, kdy si někteří skeptičtí čeští vzdělanci kladli otázku, může-li jejich mateřština, po staletí vykázaná z oblasti vědy a náročného básnictví, vůbec dostát nevyšším kulturním nárokům“ (GRYGAR 2006: 245). Květoslav Chvatík přímo říká, že Mukařovského rozbor Polákovy básně je důležitým mezníkem ve „vývoji strukturalistické metody“ (CHVATÍK 1996: 131).

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 přináležejí. Sám ostatně tento přístup popisuje v úvodu své studie „Poezie Karla Hlaváčka“: „Symbolisté nastoupili v české poezii po generaci Vrchlického a Čechově. 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 přihlédnout k básnické tvorbě generace předchozí, na jejíž umělecké tendence 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 Hlaváčkova či recepce díla Háškova).

Ovšem je tu ještě jeden charakteristický rys, který je variantou uvedené strategie: Mukařovský nevymezuje 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 Háškova 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 vývoje o autorově pojetí dějin literatury.

### *Jan Mukařovský mezi formalisty a Vodičkou (appendix)*

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, jejich předpokladů a aspektů zásadní a dlouhodobě se jí věnovali, přestože tento fakt některé interpretace této školy někdy dostatečně nezdurazňují. Stejně jako pro Mukařovského jsou pro ně dějiny literatury především esenciálně svázány s vývojem literatury – připomeňme si citát: „Prechod k dejinám literatury 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).<sup>97</sup> Ovšem kromě artikulované nutnosti studia dějin literatury v rámci komplexního studia literární vědy není formalistické bádání završeno žádným systérovým návrhem, který by se detailně soustřeďoval na tuto oblast. Zdá se tak, že Mukařovský sám nepočítal takové řešení-neřešení za dostatečnou výzvu k tomu, aby se na tuto otázku sám soustřeďil. 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,

97 Podobnou argumentaci najdeme například i u Tyňanova, v jeho studii „O literární evoluci“ (1927).



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, nutí cí 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). 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 umísťuje 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 básnickovým 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: „Jeli 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 projevu-jící 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; kurzíva 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 kreaace) 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 autora 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.<sup>98</sup> Proto Vodička říká:

98 Vodička zde používá Ingardenův klíčový pojem, který původně souvisí především s dvěma „horními“ vrstvami literárního díla (Ingarden definuje celkem vrstvy čtyři: zvukovou, význa-

„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 Kostnické školy.<sup>99</sup> 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:<sup>100</sup> „Když jsem se [...] zabýval příspěvkem Felixe Vodičky k pojímání 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 individu-

---

movou, vrstvu schematických aspektů a vrstvu předmětnou). Ingardenův čtenář při aktu čtení vyplňuje některá z míst nedourčenosti, která literární dílo obsahuje, a to právě na posledních dvou jmenovaných úrovních. Jednotlivé konkretizace díla (= výsledky čtenářských aktů) se pak liší v závislosti na individuálním doplnění míst nedourčenosti. Vodička naproti tomu zapojuje termín konkretizace do rámce širší teorie umění a spojuje jej se všemi vrstvami díla: „Budeme tímto termínem označovat obecně odraz díla v podvědomí 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. Je přirozené, že dílo může být několikerým způsobem konkretizováno. Konkretizována nejsou však jen místa schematická, ale struktura celého díla tím, že je promítnuta na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry i individuálních vždy nového charakteru“ (VODIČKA 1998: 292).

99 Mezi strukturalistickou literární historií a recepční estetikou Kostnické školy najdeme vskutku mnoho podobností. Vzhledem k tomu, že tyto shody vycházejí spíše z ideového souznění obou literárněvědných směrů, než z jejich vzájemného ovlivňování (první německé překlady Mukařovského a Vodičky v této oblasti se datují na konec šedesátých a začátek sedmdesátých let), nemá smysl podrobněji je analyzovat a spokojíme se s konstatováním, že tyto shody jsou podrobně popsány jak v pracích příslušníků Kostnické školy samotné (viz především studii Striedterovu, která je součástí důležité knihy *Literary Structure, Evolution and Value*), tak i v českém prostředí (zde se nabízí doslov Jiřího Holého k českému výboru z prací Kostnické školy, *Čtenář jako výzva*, v němž nalezneme i studii Striedterovu). Mojmír Grygar se ve své nové knize věnuje detailnímu srovnání ideových změn a podobností mezi pražským strukturalismem a kostnickou recepční estetikou a trefně pojmenovává rozdíl v těžišti obou přístupů: „Na rozdíl od stoupenců recepční estetiky se však [teoretikové českého strukturalismu] nedomnívali, že vztah mezi dílem a vnímatelem představuje dostatečně nosné východisko a základ pro novou koncepci literárního vývoje, která by překonala jednostrannost jak dosavadního sociologického, tak i strukturalistického přístupu“ (GRYGAR 2006: 251).

100 Mukařovský sám odkazuje k tradici estetiky durdíkowské, která překonává estetiku O. Hostinského – tu považuje za čistě formální. My ovšem již víme, že vztahem vývojových řad uměleckých a řad mimouměleckých se zabýval nejenom Josef Durdík, ale do jisté míry i příslušníci ruské školy formální.

álním 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).<sup>101</sup> 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;<sup>102</sup> b) za druhé, musíme zdůraznit, že ač je to především Jan Mukařovský, když přidává k imanentním vývojovým impulsům literární struktury impulsy mimo-literární, 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 nepřetržité dynamické

101 Podobně se například vyjadřuje i Katharina Hansen-Löve(ová), když říká: „Český literární strukturalismus, který v mnoha ohledech pokračoval tam, kde skončil Tyňanov, propracoval koncept literárního vývoje tím, že vzal v potaz mimoliterární skutečnosti“ (HANSEN-LÖVE 1994: 9).

102 Na pravou míru vše uvádí Mojmir Grygar, když shrnuje: „Ruští formalisté, ač důsledně polemizovali s pozitivistickou redukcí literárních jevů na soubor vnějších, společenských příčin, kauzálního principu se plně nevzdali. Přenesli jej ovšem z vertikální polohy (vnější vlivy působí na dílo) do polohy horizontální (dílo je determinováno jinými díly). Totéž do značné míry platí také o českých strukturalistech. Proto v jejich teorii, aspoň zpočátku, tak důležitou roli hrál pojem *literární řady*, místa, které dílo zaujímá ve vývojovém kontextu, a fenomén bezprostřední reakce, kterou nová fáze překonává předchozí vývojové stadium. Hybnou sílu literární dynamiky spatřovali ruští formalisté a pražští strukturalisté (opakuji, že to platí v první řadě o počátcích jejich vědecké činnosti) v aktu *ozvláštnění*, obnažení postupu, dezautomatizace, zrušení motivovanosti složek díla, vyzvednutí nového konstruktivního postupu“ (GRYGAR 2006: 253–254).

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 indukativně 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,<sup>103</sup> 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. Funkč-*

103 Chvatík se Schwarzem detailněji mluví o hybných momentech inovace literárních struktur: „Vývojový proces je spjat s *inovací*. Vedle určitého počtu neměnných prvků, které zajišťují identitu rozvíjející se řady, jsou zbývající prvky proměnné. Existují dvě možnosti: 1. do řady vstupují dosud neznámé prvky, 2. stávající prvky řady mění své vzájemné vztahy a přesouvají se v hierarchii i funkcích (relační inovace). Inovační vývoj je tradičně spjat s idejí pokroku, a tím i s řadou konotací, např. vývojem od nižšího k vyššímu, od nedokonale završeného k završenějšímu, od hůře fungujícího k lépe a zároveň komplexněji fungujícímu. Inovace jistě patří k příznakům progresivního vývoje, tedy k větší pořádanosti a komplexitě struktury, k zmíněnému přechodu časově nahodilého do struktury. Tyto příznaky však *per se* neimplikují ideologii, jsou faktorem časového narovnání procesu, ne však jeho hodnocení [...] Souvislé řady uměleckých děl se dají rekonstruovat pouze v rámci epoch s relativně stabilními funkcemi umění. Pojetí vývojového procesu jako sledu inovací popř. proměn struktury předpokládá dále, že budeme rozlišovat mezi *rozdílem*, vzniklým mezi dvěma jevy téže vývojové řady jako důsledek vývojových změn, a *rozpor*. *Rozdíl* identitu vývoje jedné řady nenarušuje, *rozpor* naproti tomu je pramenem napětí a vnitřní dynamiky struktury“ (CHVATÍK, SCHWARZ 1992: 318–320).

nost 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).<sup>104</sup> 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 strukturálním 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*. Usměřuje 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 níž 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 historick-

104 Je zřejmé, že konkrétní díla se aktivně podílejí na struktuře lidských hodnot a jejím vývoji: „Nové dílo není ani pouhým pokračováním předchozích děl, ani prostou opačnou reakcí na ně. Vstupuje do systému jako nový prvek, a tím jej mění: mění normativní představy o dřívějších dílech, které k danému časovému bodu platily. Vzájemné vztahy *hodnocení* [...] předcházejících děl se musejí přizpůsobit novému stavu struktury“ (CHVATÍK, SCHWARZ 1992: 321–322).

kým, 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.