

K POJMOSLOVNÉ INICIATIVĚ RUSKÉ „FORMÁLNÍ ŠKOLY“

Vladimír Svatoň (Praha)

Každá úvaha o pojmové výbavě literární vědy se pozastavuje nad nejednoznačností její řeči a proměnlivým obsahem termínu, jimiž popisuje (třídí) materiál. Tento fakt by však neměl být předmětem stížností, ale jedním ze základních námětů reflexe, protože odpovídá epistemologické situaci vědy o literatuře a v žádném případě jej není možno od jejích snah oddělit.

Problémem je především skutečnost, že literární věda používá téhož jazyka jako literatura sama. Přejímá např. výrazy, jimiž určitá seskupení autorů definovala svou pozici (nebo jimiž byla proti své vůli označena), přičemž je nepokládá za pouhý předmět svého zkoumání, ale za vlastní pojmové nástroje. Může se pak stát, že se vedle sebe ocitnou pojmy různého řádu: se spontánně vzniklým označením „romantismus“ sousedí v dějinách literatury vědecky utvořený pojem „preromantismu“. Sporná zde není jen předpona „pre-“, kvalifikující plnohodnotné skutečnosti, umělecké výtvořiny, jako by tvořily jen přechod k výtvořinám jiným, nýbrž fakt že sebeidentifikující označení je položeno na roveň usilující o vědeckou platnost. Specialisté se obvykle snaží zastřít tento rozdíl a vybavit spontánně vzniklé označení a sebeoznačení důslednější teoretickou charakteristikou: pojem se pak u nich pohybuje jakoby ve dvou rovinách, empirické a teoretické, jež budí dojem totožnosti, ačkoliv k sobě ve skutečnosti nepřiléhají. Empirické jevy jsou pak teoretizujícími pojmy určovány jen přibližně, s výhradami a s poukazy na jejich „složitost“ a „vnitřní rozpornost“.

Pro snahu o vědecký přístup nemůže být cílem pouhé potvrzení spontánně vzniklých klasifikací, nýbrž zásadní typologické rozlišení, jež může jít napříč běžným tříděním materiálu a uspořádat jej do nových souvislostí. Dvojloem empirického a teoretického přístupu je patrný zejména u pojmu „romantismus“, v jehož obsahu se mísí jak programová stanoviska německých a francouzských autorů, tak teoretická rozlišení německé klasické estetiky, především Hegelovy. Hegel však označoval pojmem „romantický“ středověkou poezii, a pokud současné romantiky zmiňoval, hovořil o nich s despektem jako o „moderních“ autorech, jejichž činnost přinesla „rozklad romantické umělecké formy“ (Hegel 1966, 1: 419-420). V historii ruské literatury se tímto směřováním prohršel už Bělinskij, který se snažil vyložit někte-

ré aktuální jevy tehdejší poezie (např. V. A. Žukovského) Hegelovými pojmy: výsledek je ovšem velmi přibližný, ne-li zavádějící. (Dodejme, že A. I. Gercen ve svém spisku *Dilentrismus ve vědě* chápal smysl teoretické kategorie romantismu přesně.) Totéž lze říci o symbolismu, jehož autoři vynikali filozofickými ambicemi, takže je někdy těžko rozhodnout, kdy je třeba jejich texty chápat jako výkony teoretického uvažování a kdy jako projevy momentálního sebeuvědomování (Andrej Bělyj).

Jsou však i rozdíly mezi pojmy, které usilují o vědecký statut. Každý liteárněvědný přístup transformuje významy tradičních termínů a regeneruje jejich obsah v intencích svého názoru. Jurij Tyňanov definoval např. novelu jako útvar, ve kterém je syžet adekvátní fabuli (Tyňanov 1977: 341): fabuli chápal Tyňanov jako výchozí impulz („nametku“) děje, zatímco syžet je pro něho dynamickou jednotou všech složek díla (stylu, dějových momentů, popisných pasáží atp.). V takovém pojetí je zřejmá základní tendence jeho myšlení. Básnické dílo chápe jako významově otevřený a dynamický text, do něhož není obsah pouze „vložen“, ale v němž se ve vzájemném napětí složek (aspektů) textu smysl teprve rodí, a to nikdy ne definitivně a ukončeně. Literární rody a druhy se potom neodlišují souborem vnějších příznaků, nýbrž různými typy vzájemného dynamizování svých složek. — Když naopak uvažuje o problému novely Naum Berkovskij (Berkovskij 1962: 242 n.), odvozuje princip jejího utváření z existenciální situace novověkého člověka: onen „duchaplný obrat“ v ději, který pokládal za konstitutivní princip novely Goethe v úvodu k *Rozhovorům německých vystěhovalců*, je projevem iniciativy a tvůrčích schopností, které může jedinec při řešení životních situací uplatnit, znamená průlom nepředvídatelného do rutinního a tradičně regulovaného života. V tomto smyslu byl pro Berkovského klasický román Západní Evropy ve svém zásadním rozvrhu „novelistický“, protože se soustřeďoval na osud hrdiny pohlceného individuálními záměry a jejich bezostyšným uskutečňováním. V literárněhistorickém výkladu převažuje tedy u Berkovského jiný akcent než u Tyňanova — nikoliv specifická literárnost textu, ale otázka, jak určující tvárný princip uměleckého výtvoru vyplývá bez axiologického zaměření určité epochy. Rozdílné pojetí literárního zkoumání vymezuje rozdílně i základní literárněvědné pojmy.

Kromě rozdílu mezi pojmy odlišných literárněvědných přístupů však existují hlouběji založené rozdíly mezi pojmy vytvářenými různým stylem myšlení. V době, kdy působila ruská formální škola, byl to rozdíl mezi pojmy, jež by bylo možno označit jako „energetické“, a pojmy „deskriptivními“: tento rozdíl vystihl už Wilhelm Humboldt výrokem, že jazyk je „energeia“ a nikoliv „ergon“, a nepochybně i Goethe v úvahách o „prarostlině“ jakožto kreativním modelu možných realizací (Goethe 1982: 307, 368-369). Deskriptivní pojmy jsou vymezovány výčtem znaků, energetické pojmy vycházejí

z představy, že jevy se dynamicky vyčleňují z předchůdného pole možností, které stimuluje, ale nepředurčuje mechanicky výslednou podobu jevu; jev proto není určen svými stabilními rysy, ale rozlišením mezi potenciálními možnostmi, které výchozí princip nabízí. Pro označení oné předchůdné půdy možností lze použít jiného Humboldtova výrazu — „vnitřní forma“.

V české literární vědě se objevují „energetické“ pojmy zejména u Jana Mukařovského, např. v konceptu metrického (resp. rytmického) impulzu, který v souladu s B. V. Tomaševským Mukařovský chápal jako očekávání, „že po jednotce jistým způsobem organizované (verš) bude následovat stejně organizovaná jednotka další. Toto očekávání opakující se od verše k verši nese celou báseň“ (Mukařovský 1948: 2, 12 n.). Specifický čtenářův postoj při četbě veršů (neboli jeho naladění na verš) je vyvoláváno určitými signály textu (grafickou úpravou, slovníkem, syntaxí, sémantikou), básnickost sama však v těchto signálech není zvětšena: bylo by naivním omylem domnívat se, že text se stane poezií, bude-li převeden do básnického slovníku nebo metaforické řeči. Čtenář však pod vlivem těchto signálů mobilizuje při četbě poezie určité kategorie vnímání, „očekávání“, že text je koncipován jako báseň. Pojem poezie je tudíž odvozen z předchůdné představy o možných typech slovních projevů; Mukařovský výslovně podotýká, že metrický impulz je „pojem velmi blízký metrické normě, ba lze říci, že je to její energetické pojetí“ (Mukařovský 1948: tamtéž; Červenka 1991: 257-278).

„Energetickou“ povahou se vyznačuje také pojem sémantického gesta. Zatímco struktura uměleckého díla je tvořena vzájemnými vztahy mezi jednotlivými články jeho výstavby (ať už jsou rozloženy lineárně, jako např. vztahy kompozičních úseků, ať už jsou zvrstveny „nad sebou“, jako např. vztahy mezi různými aspekty díla, třeba syžetem a stylem), je naopak sémantické gesto nehmotným dynamickým principem, vyvolávajícím ony konkrétní stavební články v život. Stejně jako básnickost textu není ani sémantické gesto dáno explicitně v textové realitě díla. Ba není ani v individuálním tvůrčím vědomí autora, nesplývá s jeho vědomým záměrem, ale je podmíněno celkovým kulturním kontextem určité doby nebo civilizace. Jeho nejbližší realizací je žánrový obrys díla jako základní zvýznamnění lidské situace (Jankovič 1991: 26 n.). Bylo by též možno parafrázovat Mukařovského výrok o metrickém impulzu, že sémantické gesto je energetickým pojetím struktury, „strukturotvorným jádrem“ díla. (Je příznačné, že Michel Foucault použil výrazu „gesto“ k označení onoho základního aktu, který jako by vytvářel prostor pro diferenciaci konkrétních jevů, v daném případě pro vymezování duševní normálnosti a pro popis jejích deformací. Srov. Foucault 1994: 5.)

Ruská formální škola nerazila pouze disparátní a epatující teze, ale položila základy nového (nepozitivistického) myšlení svou schopností

„energetického“ pojetí literárních skutečností, což se projevilo v každé oblasti, jíž se její tvořiví představitelé dotkli.

Pokud jde o pojetí žánru například, nechápal jej Jurij Tyňanov jako hotovou formu, po níž lze prostě sáhnout a použít ji k vlatním záměrům. Žánr je podle jeho mínění „realizací, zhuštěním všech kvasících a nejasně mihotavých sil slova. Proto nový a přesvědčivý žánr vzniká jen sporadicky. Jen někdy si básník uvědomí do všech důsledků vlastnosti svého slova a toto vědomí ho přivede k žánru... Básníci... hledají svůj žánr. To značí, že se pokoušejí proniknout k povaze svého básnického slova“ (Tyňanov 1977: 191). („Slovo“ je zde třeba chápat jako „energii“, potencialitu.) Žánrový tvar díla nevzniká tudíž libovolně, nahodilou autorskou zvůlí, ale zákonitě, z hloubi tvárných intencí, uložených v horizontu epochy. Proto se nové žánry nemohou rodit příliš snadno a příliš často, v autentickém uměleckém činu je žánrový tvar spíše „znovunacházen“, rekonstruován. (Není také ve výroku o „kvasících a nejasně mihotavých silách slova“ in nuce obsažen pojem sémantického gesta?)

Definuje-li tímto „energetickým“ přístupem Tyňanov velkou básnickou formu, t.j. romantický epos neboli poému, nemá na zřeteli její vnější rozsah. Srovnává Puškinova Kavkazského zajatce s Žukovského posláním Vojevokovi (odkud Puškin převzal do své poémy v šokující poznámce pod čarou Žukovského vyličení Kavkazu) a dospívá k závěru, že Puškinovo dílo „velkou formou“ je, ačkoliv není rozsáhlejší než báseň Žukovského: Kavkazský zajatec je založen na různorodých motivech a stylistických polohách, zatímco posláni Žukovského, jakkoliv rozsáhlé, je proluto jednoduším lyrickým laděním. „V literatuře, jak je vidět, má slepená věc větší pevnost než věc celistvá“, poznamenal ironicky Tyňanov při jiné příležitosti (Tyňanov 1977: 161).

Konečně i vývoj Romana Jakobsona lze charakterizovat jako přechod od pojmů „energetických“ k „deskriptivním“. Jakobsonovo myšlení se ve 20. a 30. letech rozvíjelo z oné myšlenkové intence, jejímž nejvýraznějším výsledkem bylo rozlišení fonetiky a fonologie: zatímco fonetika je deskriptivní reálných „věcí“ ve světě (zvuků), fonologie se nezabývá „věcmi“ (zvuky), ale systémem diferencí mezi nimi, jinak řečeno — pohybem systému, diferencujícího se do určitého počtu aspektů. Schopnost zahlédnout „věc“ ve chvíli, kdy se vylupuje z předpokladového pole, je právě energetičností nebo potencialitou. — Projevem téhož přístupu je známé Jakobsonovo bon mot, že „kdyby Máchá žil dnes, možná, že by zrovna lyriku (Srňko, bílá srňko, upslechni radu ap.) ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník. Přidružili bychom ho k Joyceovi a Lawrenceovi, s nimiž jeví v leckterých detailech značnou podobu...“ (Jakobson 1993: 3). Vztah mezi neliterárním dokumentem a poezií je tedy dynamický, podle toho, v jakém kontextu

představ o „poetičnu“ budou jevy nazřeny, jakými předpokladovými kategoriemi je čtenář poezie vybaven: „Bez intence (termín psychologický), beze stylu (termín uměnovědný) neexistuje představa o předmětu“, prohlásil na počátku své dráhy (Jakobson 1987: 415).

V poválečném období, kdy Jakobson ustavil jako zvláštní obor studia „poezii gramatiky a gramatiku poezie“, věnoval svou pozornost vzájemným korespondencím a periodicitě gramatických prvků básnického textu. (Nejnámější studií tohoto typu je rozbor Baudelairovy básně Kočky, jejíž Jakobson podnikl spolu s C. Lévi-Straussem.) Lze tak obnažit jemné strukturní předivo uvnitř slovesného výtvaru, nicméně nelze prokázat, že by tato strukturovanost byla totožná s „poetičností“: deskriptivní pojmy neprokreslují předmět tak pronikavě jako pojmy „energetické“, „zvěčňující“ jeho vnitřní napětí, redukuje je na poměr jeho vnějších slovesných částic.

* * *

Překážkou pro snahy humanitních oborů o myšlenkovou zřetelnost není tedy různost pojmů a jejich rozdílný statut, nýbrž jejich nereflektované míšení, spojování pojmů vnitřně nesourodých. Jedním z mnoha inspirativních podnětů formální školy ruské v literární vědě je radikálnost, s níž ignorovala pojmy pozitivistické proveniencie a razila pojmy vlastní.

Pro koncipování dějin literatury není bez zajímavosti, jak formalisté zacházeli s tradičními názvy proudů a směrů. Pokud hovořili o svých předchůdcích (symbolistech) a současnicích (futuristech), měli na mysli pouze empirický význam těchto termínů: označovali jimi konkrétní seskupení básníků a nehledali v nich zásadní typologická kritéria. Z těchto důvodů odmítal Jurij Tyňanov vykládat literární život Puškinovy doby v pojmech klasicismu a romantismu, místo nichž dával přednost termínům „archaisté“ („slované“, „slavjanofilové“) a „karamzinisté“, protože vyjadřovaly konkrétní životní a umělecky programové vazby mezi tehdejšími literáty (Tyňanov 1968: 23 an.).

Jakmile se však představitelé formální školy věnovali studiu tradic a vnitřních souvislostí literárního vývoje, což výslovně odlišovali od empirické geneze dříve i od problematiky vnějších „vlivů“, nastínili několik možných tras literární evoluce (Tyňanov 1977: 29). V knize o Melodice ruského lyrického verše věnuje např. Boris Eichenbaum pozornost melodické linii poezie, vedoucí od Žukovského přes Lermontova k Fetovi, proti ní pak z podobných východisek kladl Jurij Tyňanov opačnou linii orátorské lyriky od Děržavina k Ťutčevovi.

Ve studiích o ruské klasické próze uvedl Boris Eichenbaum Lermontovův román Hrdina naší doby do souvislosti s idejemi francouzského utopického socialismu (Fourierovo pojetí „vášně“) a naznačil odtud cestu k próze

Lva Tolstého (Eichenbaum 1961: 261 a 285), protilehlou linii od Puškina k Dostojevskému analyzoval v řadě motivů Alfred Bem (Bem 1936: 36 an.). Na první pohled se může zdát, jako by předchůdcem Tolstého byl spíše Puškin a jako by uvolněná kompozice jeho Evžena Oněgina s množstvím odboček a úvah razila cestu románovému tvaru Vojny a míru. Nicméně v pojetí lidského osudu a v důsledku toho i románového tvaru je Tolstému bližší Lermontov. U Lermontova i Tolstého je svět pln jednoznačných zájmů a vášní, každá postava je výrazně definována svými tužbami i odmítáním určitých hodnot, láskou i nenávisť. Problémem pro všechny je, jak mohou svůj zájem sladit se zájmy ostatních: všechny pociťují odpor k současným poměrům, některé hledají představu o společnosti lepší. Vnitřně musí ovládnout své city, zformovat se v osobnost, dospět ve složitém procesu „dětství, chlapectví a jinošství“ ke zralosti. Jejich příběh je proto v podstatě klasickým románem výchovy či lépe románem formování osobnosti, jak by zněl správný překlad termínu „Bildungsroman“. Nevymyká se tomu ani krajní skeptik Pečorin: uvědomuje si jasně falešnost běžných gest a konvencí, které vytvářejí zdání, jako by lidé reprezentovali významné mravní hodnoty, přesvědčí se o nestálosti citů a nezodpovědnosti trvalých slibů, nakonec však dospěje k jistému vyrovnání — k chladnému a uzavřenému stoicismu, který připouští, aby člověk vykonal hrdinský a snad i prospěšný čin. Velký mechanismus vesmíru, ztělesněný v posledních scénách románu nezúčastněnými hvězdami, kroužícími nad Zemí svým rovnoměrným pohybem, napoví hrdinovi myšlenku, že vlastně může podniknout cokoliv, neboť nic se onoho vesmírného pohybu nedotkne. Postoj „fatalisty“ (jak se nazývá poslední příběh Lermontovova románu) je v podstatě mravním dozráním, k němuž směřují i postavy Lva Tolstého.

Jednající osoby u Puškina a Dostojevského se naopak rozplývají v proměnlivých stylizacích a gestech, přičemž žádné z nich není definitivní a pevné, dokud se nesmíří s faktem, že člověk se musí vzdát pokusů o dosažení hotové životní formy a přijmout vratkou a nestálou pozemskou existenci. Forma Tolstého Vojny a míru je adekvátní pohybu a střetání nesmírného množství vyhraněných postav, mezi nimiž je možno také zaujmout vyhraněný postoj, forma Evžena Oněgina odpovídá naopak představě o věčném kolotání života, který vstřebává všechny pokusy o jednoznačné a individuální gesto. Puškinův román není proto románem výchovy, je v něm jádro typicky ruského románu „životního zvratu“ nebo románu „prozření“. Stejně u Dostojevského.

Nejpodnětnější jsou ovšem návrhy, jež podali představitelé formální školy na typologické rozčlenění literatury 20. století. Není třeba zmiňovat, že jde jen o náznak takové koncepce, o formulace utroušené téměř mimochodem na okraji jiných témat, bez aspirací na definitivní platnost. Zaslouhuje však

pozornosti, že se v nich nezávisle na sobě shodli dva blízcí, ale samostatní duchové formální školy, Jurij Tyňanov a Roman Jakobson.

Za jeden z typických projevů soudobé poezie považuje Tyňanov lyriku výrazného emocionálního zabarvení, těsně spjatého s představou o jejím hrdinovi. Čtenář chápe veršovou intonaci jako intonaci osobní a ve verších samých vidí dokument nebo dopis. Stává se potom, např. u Jesenina, že „literární osobnost vypadne z veršů a začne žít mimo ně“, ba že může „překrýt verše, aby se stala svérázným mimoslovesným literárním faktem“ (Tyňanov 1977: 170-171). Většinou se pak ukáže, jak chudé jsou tyto opuštěné verše. — Totéž se může stát s námětem: téma se osamostatní a vyvolává ustálené obrazy, asociace a intonace. Tak je tomu u Anny Achmatové, jejíž poezie byla v prvních knihách zajímavá ne svými tématy, ale osobitým úhlem pohledu, stylem, v jehož kontextu svá témata traktovala.

Opačná tendence v poezii chce zachytit především svérázný úhel pohledu na téma, nečekanou intonaci, určitý řád ve vztahu slov a označovaných představ, což teprve ustavuje vlastní téma a není od textu odlučitelné. Tak chápe Tyňanov básně Pasternakovy a Mandelštamovy. Přes všechny odlišnosti spojuje oba lyriky dynamický, až dramatický vztah slova a významu. U Pasternaka sousedí ve verši natolik vzdálené členy přirovnání nebo výčtů, že čtenář, který by nebyl předem naladěn na Pasternakův text jako na výtvar „poetický“, musil by jej pokládat za nesouvislý projev. Prostor mezi jednotlivými výrazy překonává intenzita verše nebo strofy, kompaktnost veršové řádky, která doslova čtenáře nutí, aby nahmátl chvějivou souvislost smyslu tam, kde běžně nalézá jen odumřelou tkáň. Specificky veršová sémantika slova je tu vyhrocena do krajnosti. Podobně, byť ne stejně, vyznačil rozhodující linie v evoluci moderní poezie Roman Jakobson. Na jeden pól staví básníky metaforické, zaujaté proměnami slovních významů nebo i morfologie (Majakovskij, Chlebnikov), na druhý pól básníky „synekdochické“, tedy v podstatě epiky, „vyprávějící“ o událostech přírody i lidského světa. Přestože je např. poezie Borise Pasternaka významově komplikovaná, chce nicméně koneckonců vykreslit lyrický portrét současníka, sebestylizaci „šťastného tuláka“, bloudícího mezi událostmi drastické epochy. I v próze tihl Pasternak k pokleslému žánru generačního románu, představujícího „zpověď“ dítěte svého věku“. (V Doktoru Živagovi jsou skutečnou prózou jen sibiřské pasáže knihy, jinak je román dosti plochou ilustrací historického dění.) — Titanistické stylizace Majakovského mají proti tomu čistě literární význam. Majakovskij jimi nelfčí život své země a epochy, nesugeruje, že se jeho vrstevníci podobají romantickým rouhačům. Jeho práce je slovesným úsilím: nutí slova k nevídaným výkonům, hrubé výrazy vyzařují něhu, abstraktní pojmy obrůstají masivní tělesností. Tím vším vytváří podobu světa (vesmíru) jako napjatého zápasu lidských monád o štěstí nebo pouhé přežití, a v tomto zápase

vycházejí najevo — jako v každém boji na život a na smrt — skryté a dosud nepoznané síly, mimo jiné i významotvorné schopnosti všedních slov. (Jen v okrajových satirách se Majakovskij stal básníkem „sovětské epochy“.) Pasternak by tedy u Jakobsona patřil spíše k básníkům podléhajícím svému námětu (obrazu lyrického hrdiny), Majakovskij a Chlebnikov k autorům spoléhajícím jenom na své slovesné výtvořky a potlačujícím svou vlastní pověst nebo „mýtus“.

Je-li ruská literární věda první poloviny 20. století dosud fascinujícím myšlenkovým útvarem, pak je to především pro důslednost, s níž neváhala opustit pole pozitivistického empirismu, snahy uchopit jevy ve výčtech vnějších příznaků, a navrhnout nové pojmy, nové principy pochopení jevů i nová seskupení fakt. „Energetické“ pojetí pojmů bylo jejím nejzajímavějším výsledkem: odpovídalo rozlišení mezi fonetikou a fonologií, tj. mezi popisem empiricky existujících zvuků jazyka a mezi systémem zvuků ideálních, definovaných napětím vzájemných diferencí. Diference jsou však ustaveny „gestem“, které umožňuje jejich rozlišování.

LITERATURA:

Bem, Alfred Ljudvigovič

1936 U istokov tvorčestva Dostojevskogo. Petropolis, Praha

Berkovskij, Naum Jakovlevič

1962 Stat'ji o literature. Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva-Leningrad

Červenka, Miroslav

1991 Rytmičeský impuls. Poznámky a komentáře. Slovenská literatúra 38, 257-278. SAV, Bratislava

Eichenbaum, Boris Michajlovič

1961 Stat'ji o Lermontove. Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad

Foucault, Michel

1994 Dějiny šlenství. Vyd. Lidových novin, Praha

Goethe, Johann Wolfgang

1982 Italská cesta. Odeon, Praha

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

1966 Estetika, sv. 1-2. Odeon, Praha

Jankovič, Milan

1991 Nesamozřejmost smyslu. Československý spisovatel, Praha

Jakobson, Roman

1987 Raboty po poetike. Progress, Moskva

Jakobson, Roman

1993 Co je poesie? Kritický sborník, 13, č. 2. Obratník, Praha

Mukařovský, Jan

1948 Kapitoly z české poetiky, sv. 1-3. Svoboda, Praha

Tyňanov, Jurij Nikolajevič

1968 Puškin i jeho sovremenniki. Nauka, Moskva

Tyňanov, Jurij Nikolajevič

1977 Poetika. Istorija literatury. Kino. Nauka, Moskva

BEGRIFFSBILDUNG IN DER RUSSISCHEN FORMALEN SCHULE

Vieldeutigkeit der literaturwissenschaftlichen Termini ergibt sich in der ersten Reihe aus der Tatsache, daß die Literaturwissenschaft verwendet dieselbe Sprache wie die Literatur selbst. Deshalb befinden sich oftmals neben sich die Ausdrücke, vorkommende in geläufigem Gebrauch des literarischen Lebens, und zugleich die Begriffe mit wissenschaftlichem Anspruch (Romantismus-Preromantismus).

Wichtiger ist die Tatsache, daß jede literaturwissenschaftliche Methode definiert den Sinn der Begriffe im Einklang mit ihrer Intention (Begriff der Novelle in der Stilkritik und in der Geisteswissenschaft). In dieser Hinsicht scheiden sich die positivistischen Begriffe (deren Inhalt bildet der Komplex empirischer Eigenschaften) von den „energetischen“ (im Sinne Humboldts) Begriffen, die sich durch ihre Stellung im System der Differenzen bestimmen. Im tschechischen Strukturalismus kommt diese Auffassung z. B. bei den Ausdrücken „das metrische Impuls“ oder „die semantische Geste“ vor. In der russischen Formalen Schule ist in dieser Weise die Beziehung zwischen den Termini Dokument-Literatur, Poesie-Prosa, sowie die Beziehungen zwischen den literarischen Gattungen erläutert worden.

Die „energetischen“ Begriffe wirken auch in der Literaturgeschichte und scheiden die Grundlinien der Entwicklung untereinander. Im 20. Jahrhundert hoben Jurij Tynjanov und Roman Jakobson (die Scheidung Jesenin-Pasternak oder Pasternak-Majakovskij) hervor.

