

## I. RUSKÁ FORMÁLNÍ ŠKOLA A JEJÍ PŘÍSTUP KE ZKOUMÁNÍ NARATIVU

V případě ruské Formální školy lze jen stěží mluvit o jakémkoli jednotném či jednotícím přístupu k teoretickému průzkumu vyprávění. Nejdůležitější je v tomto smyslu fakt, že to, co nazýváme Formální školou, je velmi různorodá skupina badatelů, jejichž sjednocujícím faktorem je v první řadě snaha po vytvoření určitého systému, kterým by bylo možné podchytit nejširší spektrum literárních jevů nově a jinak. Nově a jinak znamená negativní vymezení vůči tehdejšímu pojetí literárněvědného zkoumání, které bylo dle formalistů založeno na psychologizujících<sup>1</sup> a filozofujících přístupech,<sup>2</sup> a nedokázalo tak reflektovat a uchopit nové směry rodící se avantgardní literatury, především pak ty ovlivněné symbolismem a futurismem.<sup>3</sup>

V případě ruského formalismu, stejně jako v případě jakéhokoli literárněvědného jevu, který proběhl před dostatečně dlouhou dobou na to, aby mohl být podroben historicko-kritickému zkoumání, je důležité vymezit jakési nosné badatelské jádro – to je nositelem zásadních idejí –, ale i jistou periferii, kam zpravidla umísťujeme badatele, kteří pro zvolený úhel pohledu zásadní nejsou, či pouhé názorové spiklence a sympatizanty. Smyslem této kapitoly není pokus o novou interpretaci jejich výsledků, která by zásadně ovlivnila ustavený pohled na bádání Formální školy – za prvé, obecných prací a systematických analýz této školy je k dispozici hned několik

---

1 Zajímavou reflexi vztahu formalismu a psychologismu přináší nejnověji I. J. Světlíkova ve své knize *Istoki russkovo formalizma* (2005).

2 Často se uvádí, že se formalisté vydělovali především vůči pojetí A. A. Potebni, který *podle nich* umísťoval „biografické skutečnosti do středu literárně historického zkoumání“ (HANSEN-LÖVE 1978: 187). Důležité se zdá právě ono zvyrazněné *podle nich*. Ukazuje se totiž, že formalistický odsudek Potebňových návrhů byl s největší pravděpodobností přespříliš důsledný. Lubomír Doležel v této souvislosti poukazuje na to, že „již koncem devatenáctého století postuloval filolog A. A. Potebňa estetický charakter literatury“ (DOLEŽEL 2000: 142). V. V. Vinogradov konkretizuje základ Potebňova estetizujícího pohledu na literaturu: „Už A. A. Potebňa a jeho následovníci nacházeli v učení o básnickém slově osnovu nauky o jazyku pisatele, o jazyku umělecké literatury“ (VINOGRADOV 1959: 27). Důvody, proč se formalisté negativně vydělovali právě proti Potebňovi, který pravděpodobně samotné formalisty hluboce inspiroval, se pokouší pojmenovat Roman Jakobson: „Bohužel i vědecká kritika názorů Potebňových nevycházela zpravidla z jeho vlastních prací, nýbrž z toho zkrusleného obrazu, který většinou podávali jeho propagátoři [...] Potebňanství utvořilo zeď mezi Potebňovým učením a formalisty, ale přiblížíme-li se k podstatě obou učením, je tu mnoho styčných bodů. V některých otázkách dospívali formalisté k závěrům, které kdysi naznačil už Potebňa“ (JAKOBSON 2006: 36). Peter Steiner považuje Veselovského a Potebňu za hlavní ideové předchůdce formalistů a tvrdí, že formalisté si od nich „vypůjčili mnohé důležité pojmy“ (STEINER 1984: 27).

3 Roman Jakobson se snaží ukázat, že formalisté měli k dispozici tradici, na kterou bylo lze navázat, která ovšem byla dočasně utlumena (viz JAKOBSON 2006: 28).

a v několika jazycích, za druhé, zkoumání narativu na obecné rovině je jen jednou z oblastí, kterým se formalističtí badatelé ve svém zkoumání věnují. Navíc se nezdá, že je možné vysledovat nějaký jednotící rys tohoto zkoumání, který by bylo možné považovat za kritérium obecnějších úvah, jež by tento nový pohled umožnilo. Zkoumání vyprávění však jednoznačně patří k dědictví ruské Formální školy, a proto je nutné pokusit se některé koncepty systemizovat a interpretovat v souvislosti s dnešním teoretickým uchopením narativu.

Mluvím-li o tom, že formalistické zkoumání vyprávění je pouze jedním z problémů, na který se formalisté soustřeďují (ať už jde o členy jakéhokoli z obou center, petrohradského i moskevského), je třeba říci, že naopak konkrétním literárním narativům a jejich analýzám je věnován mnohem větší prostor – to proto, že jedním z cílů formální metody bylo též kritické přehodnocení a nová interpretace zásadních děl ruské i světové literatury; tyto pokusy ovšem často přerůstají ve fundovaná zkoumání komparatistická. Zároveň je třeba zdůraznit vývojový rozměr formalistického zkoumání narativu – dalo by se říci, v souladu s třífázovým modelem periodizace formalistického zkoumání,<sup>4</sup> že k obecnějším závěrům o vyprávění a jeho vymezení formalisté docházejí poté, kdy jsou relativně stabilizovány modely přístupů k literárním dílům a s nimi ruku v ruce se usazující terminologie. Formální metoda je prvotně ve svých vyjádřeních zaměřena na jednotlivé literární dílo, a to až do té míry, že se často uvádí, že formalisté izolují literární díla od jakýchkoli vlivů a souvislostí.<sup>5</sup> Ovšem další sledování vývoje formalistických přístupů zřetelně ukazuje, že od jednotlivých literárních děl se pozornost badatelů přesouvá k širším souvislostem spojeným se samotným „faktem“ literatury a jejím vývojem, které vedou až k obecným zkoumáním v oblasti literární sémantiky, žánrových typů a vývojových literárních struktur.<sup>6</sup>

4 Tento model najdeme například v knize Aage A. Hansen-Löve, kde je vývoj terminologického myšlení formální školy podán jako třífázový – fáze paradigmatická (paradigmatický redukční model), fáze syntagmatická (syntagmatický redukční model) a konečně fáze pragmatická (pragmatický model); viz HANSEN-LÖVE 1978, s. 175–456. Roman Jakobson ovšem v poněkud jiné intenci říká, že „heslem první etapy [formalistického bádání] bylo zkoumání zvukové stránky díla, heslem druhé etapy zařazení do poetiky problémů významových, třetí etapa sloučila obě tyto etapy v neroztržitelný celek“ (JAKOBSON 2006: 86).

5 V této souvislosti i například Jan Mukařovský ve své recenzi českého překladu Šklovského *Teorie prózy* říká: „Avšak hlavní zásadou, která se dnes u nás staví v cestu adekvátnímu pochopení knihy Šklovského, je její „formalism“, lépe řečeno fantom formalismu. Nezapomínáme, že toto jméno bylo bojovným heslem při nástupu skupiny, ke které Šklovskij náležel, a že proto má i nárok na úctu prokazovanou praporům, jež prošly bitvami. Jestliže však svou jednostranností křivdí – zejména v očích naší veřejnosti, pro kterou asociace slova „formalism“ s herbartovskou estetikou je dosud živá – věci samé, musí být odmaskováno jako pouhé slovo: je nutno ukázat, že se ani v době, kdy bylo přijímáno, nekrylo se skutečností“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1934c/: 503).

6 Jak shrnuje Mojmír Grygar ve své studii „Pojetí literárního vývoje v ruské formální metodě a v českém strukturalismu“ (1968): „Sovětská sociologická kritika dvacátých let, dovolávající se – často značně povrchně – marxistické filosofie, neustále vytýkala ruské formální metodě izolaci literární řady. Tyto kritické hlasy byly oprávněné potud, pokud odmítaly extrémní formulace raného formalismu a pokud neznamenalý návrat zpět k vulgárně sociologickému genetismu,

Pokusme se tedy zmapovat ty ideje, které představují nosné jádro formální metody, a ukázat buď přímo jejich souvislost s formalistickým průzkumem literárního narativu, či vysledovat, jak se v tomto zkoumání skrytě odrážejí. Formalisté považují literaturu za specifický objekt zkoumání a chtějí k němu přistupovat s pomocí metod a strategií, který si sám určuje – jak shrnuje Boris Ejchenbaum: „Principiální otázkou pro ‚formalistov‘ nie je otázka metód skúmania literatúry, lež otázka literatúry ako predmetu skúmania“ (EJCHENBAUM 1971/1925/: 19). Tento předpoklad ovšem vyžaduje zásadní krok, kterým je pokus o vymezení *identity literatury* – literatura je dle formalistů specifickým fenoménem podléhajícím svým vlastním (imanentním) pravidlům, která nejsou odvoditelná z okolní mimoliterární skutečnosti a kauzálně nezávisí na mimoliterárních vlivech. Toto vymezení je nezbytné pro to, aby literatura mohla být „odříznuta“ od simplifikujících psychologických či sociologických interpretací. Ovšem v čem tkví ona literárnost literatury? V první fázi je odpověď jasná: Literatura používá vlastní jazyk, který je odlišný od jazyka každodenní skutečnosti a který zakládá její identitu – jazyk zaumnný či básnický: „Podle formalistů je básnický jazyk vnímán na pozadí jazyka běžného“ (EHRlich 1969: 234). Počáteční formalistická snaha oddělit literární dílo od mimoliterárních souvislostí tak ústí ve snahu odpreparovat literaturu od každodenní komunikace, od sémantiky každodenní jazykové skutečnosti. Takovéto odtržení je však velmi diskutabilní – pokud nemluvíme přímo o jistých jazykových útvech, které se objevují v básnictví a téměř nikdy v každodenním neliterárním užití, jazyk literatury se stoprocentně kryje s jazykem naší každodenní komunikace: „Ba i když zjistíme, které tvárné prostředky jsou typické pro básníky dané doby, neobjevíme demarkační čáru poezie. Stejných aliterací a ostatních eufonických prostředků užívá i soudobé řečnictví, nedosti na tom – užívá jich i každodenní hovorová řeč“ (JAKOBSON 1995/1933–1934/: 24).<sup>7</sup>

Raní formalisté, kteří ještě nepřemýšleli v pojmech literární a mimoliterární reference (respektive reference literárních děl, která mají potenciál vytvářet specifické entity a referovat k nim), pro radikální proměnu básnického jazyka, který je materiálem literárních děl, zavádějí pojem tvárného *postupu* (prijom): básnický jazyk je sice v jistém smyslu totožný s jazykem každodenní lidské komunikace, ale tím, že jako *materiál* při „vstupu“ do literárního díla podléhá specifickým *postupům* zpracování, se jeho sémantika v rámci literárního díla jako celku zcela mění. Tolik zdůrazňované autonomie literárního díla je tak dosaženo radikálním odtržením materiálu,

---

který spojoval literaturu se společenským životem, zejména s jeho třídními a ekonomickými aspekty, na základě přímých kauzálních vazeb. Izolace literárního faktu byla v jistém stadiu vývoje literární vědy nezbytná jako symptom sebeuvědomování této disciplíny, jako metodologická hypotéza, bez níž by bylo nemožné soustředit se na literární dílo jako na specifickou jazykovou výpověď a studovat její vnitřní zákonitosti“ (GRYGAR 1968: 273).

7 Dlužno dodat, že Jakobson ve stejné studii nabízí i definici esenciálních rysů básnictví, a to v souvislosti s básnickou referencí: „Ale v čem se projevuje básnickost? – V tom, že slovo je pocíťována jako slovo a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (JAKOBSON 1995/1933–1934/: 31).

který do něho vstupuje (přirozeného jazyka), od jeho vazeb, a to právě transformací tohoto praktického každodenního jazyka za pomoci svébytných postupů, které mu propůjčují kvality jazyka zaumného (či básnického). Tento předpoklad má pro dějiny literární vědy a teorie závažné důsledky.

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

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

nejenom termíny a strategie, kterými tyto specifické tvárné postupy mohou být popsány a vyděleny z postupů jiných – zásadní je pojem stylistické analýzy, který propojuje lingvistiku s pragmatikou: „Toto protipostavenie [materiál a postup] vyžaduje rozvinutie a prehĺbenie v súvislosti s teleologickým pojmom štýlu jako jednoty umeleckých postupov“ (ŽIRMUNSKIJ 1971 /1921/: 86), ale i termíny a strategie, které mohou sloužit k popisu výsledků této metamorfózy – literárních děl samých (motiv, zápleтка, syžet, fabule aj.); a to v souvislosti s různými vrstvami literárních děl, které s vývojem takového zkoumání vyvstávají.

Tyto skutečnosti mají pro literární vědu dalekosáhlé důsledky, které je možné zhruba shrnout do dvou širších oblastí. Oblast první souvisí primárně s nutností pojmenovat specifické postupy uplatněné při konstrukci literárního díla s ohledem na podobnosti útvarů básnického a nebásnického jazyka; jinými slovy, jedná se o analýzy atributů básnických a nebásnických promluv ústící v otázky spojené s funkcí těchto promluv – tím se literárněvědnému zkoumání otvírá oblast funkční a pragmatická (která je doménou bádání stylistických). Oblast druhá je pak založena na kombinaci výsledků analýz oblasti první s ideou imanentního literárního vývoje – je-li literatura odtržena od mimoliterární skutečnosti, není-li jí (zcela) determinována a podléhá-li vlastním pravidlům, pak není ani vývoj literatury bezzbytku determinován vývojem mimoliterárním a má po řadě taktéž svá vlastní pravidla. Tato oblast v konečném důsledku souvisí s otázkami obecného významu literatury, její funkce a hodnoty.

Zdůrazněme na počátku, že jakkoli silně bylo odtržení básnického jazyka od jazyka řečové reality v rámci formalistické doktríny vyhlášeno, jeho praktické naplnění nebylo zdaleka tak radikální jako toto jeho vyhlášení. Ovšem radikalita tohoto vyhlášení má ve svých důsledcích zásadní význam jak pro celý systém formalistického přístupu k literatuře, tak pro moderní systémy formalismem inspirované. Proto, když Michail Michailovič Bachtin říká, že: „Všech svých ‚objevů‘ dosahují tedy formalisté dosti zvláštním způsobem: tím, že slovu a ostatním složkám uměleckého díla odejmou různé podstatné momenty“ (BACHTIN 1980: 84), měl by stejným dechem dodat, že tato zvláštnost zakládá tradici, která ve svých reinkarnacích dodnes přináší

zásadní důsledky pro chápání specifičnosti literatury. Formalisté akceptují (alespoň ve svých konkrétních rozborech) fakt, že umělecké dílo literární je založeno primárně na jazykovém materiálu podstupujícím zásadní proměnu zpracování konstruktivním postupem – proto nevyděluje literární dílo a jeho zkoumání z oblasti jazykovědy a sémantiky a jejich výzkumných kategorií; toto sepětí poetiky a lingvistiky pak provází celé formalistické bádání o literatuře.

## Básnická funkce

Pokusme se alespoň stručně nastínit, co vedlo rané formalisty k tak radikálnímu oddělení básnického a každodenního jazyka. Na příkladech, které máme k dispozici, vidíme, že svou roli sehrála nejenom snaha odříznout literární dílo od naivních psychologických či filozofických interpretací, a soustředit se tak především na jeho pravou, „literární“ podstatu, ale pro vyslovení konceptu básnického jazyka byl důležitý i samotný materiál, na němž se formalistické zkoumání odehrávalo. Formalisté si teoreticky všímají především žánrů, do nichž vstupuje každodenní řeč, která se pak podřizuje specifické (celkové) výstavbě díla (ta deformuje běžný jazyk a jeho struktury do struktur básnických), nebo přímo těch literárních směrů, které každodenní jazyk deformují a priori.<sup>8</sup> S průzkumem jednotlivých struktur vyprávění zásadně souvisí zavedení pojmu *básnické (poetické) funkce jazyka* – tento pojem se právě ve spojení s formalistickým konceptem básnického jazyka dočkal detailního propracování (jak víme, dostalo se mu velké teoretické pozornosti v pojetí Pražské školy). Formalisté se v této oblasti nechali inspirovat především teoretickým návrhem G. Vinokura, který odlišil poetickou funkci jazyka od funkce komunikační – ten ovšem neztotožňuje poetickou funkci s funkcí estetickou, jak je tomu v některých (pozdějších) systémech.<sup>9</sup> Pojem básnické funkce, který vyrůstá ze srovnávací analýzy struktur básnického a nebásnického jazyka, má pro literární teorii zásadní důsledky: poetická funkce jazyka „odhaluje strukturu jazykových prostředků“ (HORÁLEK 1967: 103), a tím vnáší do studia jazykových promluv nový, teleologický rozměr ovlivňující zásadně zkoumání literárně ontologické. Vidíme, že formalisté, když mluví o básnickém jazyku v souvislostech s básnickou funkcí, spojují ho s pojmem sebecentralizace, a tím jej jednou provždy spojují s pragmatickou rovinou procesu literární komunikace – básnický jazyk tak soustřeďuje pozornost na sebe sama, a naopak odvrací pozornost od reality; dostáváme se tedy ke konceptu, který odpovídá pozdějšímu

8 Jíž jsme naznačili, že na formování ruské formalistické tradice se podílí především avantgardní básnictví, které je pro předformalistické chápání literatury nepřekonatelnou výzvou – Roman Jakobson v této souvislosti vysvětluje, že už sami futurističtí „básníci hledají slovo jako takové [...] slovo soběstačné, slovo samo o sobě hodnotné, podstatné, citelné a působivé“ (JAKOBSON 2006: 67). Není proto divu, že takto akcentované slovo chtějí formalisté teoreticky uchopit.

9 Podrobně o vztahu poetické, básnické a estetické funkce a o vývoji tohoto vztahu referuje Karel Horálek v kapitole „Funkce jazyka a jazykových projevů“, in HORÁLEK 1967.

pražskému pojetí estetické funkce:<sup>10</sup> „praktický účel ustupuje do úzadia a jazykové útvary sa stávajú samoúčelnými“ (JAKUBINSKIJ 1971 /1916/: 193).<sup>11</sup>

Jako zásadní se pro tento směr uvažování ukazuje spojení myšlenky básnického jazyka s klíčovým pojmem *ozvláštnění*<sup>12</sup> (který ovšem souvisí s pojmy *automatizace* a *inovace*): „věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatismu vnímání, s tím, že cílem tvůrce při tom je její vidění a že věc je ‚uměle‘ vytvořena tak, aby se vnímání na ní zachycovalo a dosáhlo, pokud možno, největší intenzity a délky, při čemž věc není vnímána ve své prostorovosti, ale takříkajíc ve své ustavičnosti. Těmto podmínkám odpovídá i ‚básnický jazyk“ (ŠKLOVSKIJ 1948: 23).<sup>13</sup> Myšlenka ozvláštnění ve spojení s pojmem básnického jazyka a konstruktivního postupu vede samozřejmě k tázání jak po tom, čím je tato schopnost díla produkovat specifické umělecké fenomény založena (otázky stylistické analýzy a estetické interpretace), tak po tom, jak se tyto postupy proměňují či vyvíjejí v konkrétních literárních směrech či žánrech (otázky vývojové a žánrové): „pojem *ozvláštnění* [...] umožňuje nové pojetí literární historie: nikoli z důvodu jakési hluboké kontinuity tradice charakteristické pro idealistickou historii, nýbrž proto, že můžeme historii nahlížet jako sérii náhlých diskontinuit, kde je každá nová literární skutečnost chápána jako rozchod s dominantními kánony předchozí generace“ (JAMESON 1972: 52).<sup>14</sup>

## Dílo a literatura

Ještě než přistoupíme k otázkám vývojovým, zastavme se u formalistického nahlížení vztahu literatury jako takové a konkrétních děl. Formalisté chápou literaturu jako celek i jednotlivé dílo jako *svébytné systémy*: „je třeba přistoupit předem na to, že literární dílo je systém a že systémem je i sama literatura“ (TYŇANOV 1987 /1924/: 190). Takováto definice umožňuje nahlížet jak dílo, tak literaturu jako strukturované entity a pokusit se nalézt zásadní paralely, které mezi těmito systémy mohou existovat. Protože se formalisté v prvním sledu soustřeďují výhradně na analýzu básnického jazyka a tvárných postupů, můžeme hovořit o snaze po vystavění svébyt-

10 Vztahu poetické (básnické) a estetické funkce v prostředí českého strukturálního myšlení se budu poněkud podrobněji věnovat v následující kapitole. Prozatím se spokojíme s tím, že to, co formalisté nazývají poetickou funkcí, velmi zhruba řečeno, nahrazují čeští strukturalisté funkcí estetickou (jakkoli je toto tvrzení simplifikující a schematizující).

11 V téže studii na straně 101 Žirmunskij přímo mluví o podřízenosti básnického jazyka umělecké funkci.

12 Jak uvádí Mojmir Grygar – pojem ozvláštnění má zásadní vliv na formalistická zkoumání ontologická i historická: pomáhá nejenom definovat identitu literatury, ale i zřetelně dynamizuje literárněvědné zkoumání: „Ozvláštnění tedy plnilo dvojí rozlišovací funkci: jak ve smyslu historickém, tak i ontologickém“ (GRYGAR 2006: 254).

13 O básnickém jazyku jako prostředku ozvláštnění viz například ŠKLOVSKIJ 1971 (1925): 67.

14 Hansen-Löve popisuje formalistické pojetí vývoje literárního v radikálních termínech: „Podle formalistů je literární vývoj extrémně dynamická záležitost, ovládaná principy konfliktu a boje“ (HANSEN-LÖVE 1994: 5).

ného výzkumného systému literární vědy a jeho pojmů a strategií zdola, na základě empiricky nahlížených specifik literárních děl: „Hovoríme a môžeme hovoriť iba o niektorých teoretických princípoch, ktoré nevyplývajú z toho alebo iného hotového metodologického alebo estetického systému, lež zo skúmania konkrétneho materiálu v jeho špecifických zvláštnostiach“ (EJCHENBAUM 1971 /1925/: 19).<sup>15</sup> (Na tomto mieste se setkáváme s dosti radikálním odmítnutím spekulativně, shora aplikovaných estetických a poetologických systémů, které jsou typické pro pozdější českou strukturalistickou doktrínu.) Ejchenbaum zároveň akcentuje empirické založení formalistické poetiky a důsledky, které tento přístup s sebou nese pro následná teoretická zkoumání: „Neručíme za svoje schémy, ak sa ich niekto pokúsi aplikovať na nám neznáme fakty – fakty si môžu vyžiadať zmeny, komplikácie, opravy. Práca na konkrétnom materiáli nás prinútila k tomu, že sme začali hovoriť o funkciách a tým sme skomplikovali pojem umeleckého postupu. Teória si sama vyžiadala východisko k histórii“ (46). Snaha přístupovat k literárním dílům jako ke specifickým systémům se tak ve svém důsledku odráží v nutnosti nahlížet literární vývoj jako dynamickou systémovou proměnu.<sup>16</sup>

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

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

15 Jak shrnuje Bachtin: „Formalisté skutečně nejsou metodologové jako neokantovci, pro které je metoda čímsi samostatným a na předmětu nezávislým. Z hlediska neokantovců se nepřizpůsobuje metoda skutečnému bytí předmětu, nýbrž předmět nabývá osobitosti svého bytí z metody: stává se určitou skutečností jedině v těch kategoriích, jimiž ho formují metody poznání. V předmětu neexistuje žádná určenost, jež by nebyla určena poznáním“ (BACHTIN 1980: 103). Nabízí se zde srovnání tohoto formalistického vyhlášení s pozdější praxí pražské estetiky a literární vědy, která vychází stejnou měrou ze zkoumání konkrétního materiálu jako ze spekulativně vytýčených strategií a axiomů.

16 Viz též například tvrzení Borise Ejchenbauma, který říká, že: „Prechod k dejinám literatúry nebol výsledkom prostého rozšírenia tém skúmania, ale výsledkom vývinu pojmu formy. Ukázalo sa, že umelecké dielo sa nechápe izolovane, že jeho forma sa pocituje na úzadí iných diel, a nie sama osebe“ (EJCHENBAUM 1971 /1925/: 34).

svého rozpadu se žánr přemísťuje z centra na periférii a na jeho místě v centru se z oblasti literárních drobnůstek, ze zastrčených koutů a spodních vrstev vynořuje nový jev“ (TYŇANOV 1987 /1924/: 128). Ovšem historické zkoumání ve formalistickém pojetí nezahrnuje pouze výzkum imanentně se vyvíjejících literárních jevů,<sup>17</sup> ale vznáší též požadavek výzkumu interakce vývojové řady literární s řadami mimo-literárními, s řadami „životního bytí“ (TYŇANOV 1971 /1927/: 143–144), čímž je zřetelně překonáno radikální odtržení literatury od všech neliterárních skutečností a vlivů, a otvírá se tak cesta k modernímu literárněhistorickému bádání.<sup>18</sup>

Dostáváme se tak ke svébytnému systému literární evoluce, který obsahuje dvojí motivaci: imanentistickou, ale i historickou (a recepční): „Když badatel uměle izoluje literární dílo, rozhodně je tím nevymaňuje z historických projekcí, pouze k němu přistupuje se špatným, nedokonalým historickým aparátem příslušníka jiné epochy“ (TYŇANOV 1987 /1924/: 129). Důsledky tohoto tvrzení se dají shrnout do jediného bodu: pro proces vědecké analýzy je literární dílo neoddělitelné od souvislostí se strukturami historickými – literatura souvisí se světem a vývoj literatury souvisí s vývojem mimoliterárních skutečností. Ovšem nezapomínejme na fakt literatury odtržené od předmětné každodenní reality – postup, který používá jazyk jako materiál, je zárukou literární identity, identity jejího imanentního vývoje: „Pri genetickom hľadisku neberie sa do úvahy práve umelecký postup, metóda ako svojrázne využitie

17 Jak by se mohlo zdát například z některých Bachtinových formulací: „Formalisté zdůrazňují, že zkoumají umělecké dílo jako objektivní danost, nezávisle na subjektivním vědomí a subjektivní psychice tvůrce a vnímatelů. Proto jsou pro ně dějiny literatury dějinami děl a oněch objektivních skupin – směrů, škol, stylů a žánrů – do nichž tato díla podle vnitřních imanentních příznaků patří“ (BACHTIN 1980: 187).

18 Velmi přehledný náčrt vývoje formalistických idejí až do tohoto bodu předkládá Mojmir Grygar: „Členové OPOJAZU a Moskevského lingvistického kroužku studovali nejdříve zvláštnosti básnického jazyka, specifické rysy jeho eufonické, syntaktické a sémantické výstavby. Pro raný formalismus byl charakteristický patos detailní analýzy, která se pokoušela rozčlenit literární dílo v dílčí konstitutivní prvky. Tak byl nalezen tzv. postup jako elementární částice umělecky organizované výpovědi. Vlastním předmětem zkoumání se tedy nestalo dílo jako ucelená jednotka, ale literární postupy, tj. systematické transformace jazykového prvku. Popis, charakteristika a hierarchizace postupů uplatněných v jednom díle nebo v tvorbě jednoho autora či literárního druhu vedly ke statické klasifikační systemizaci, k morfologickému třídění, které dodnes mnozí kritikové – a neprávem – považují za hlavní metodologický příznak ruské formální metody. Statická analýza literárního textu nezaujímá však v pracích ruského formalismu dominantní místo – platí to pouze v oblasti výzkumu folklórních útvarů (srovnej například Proppovu Morfologii pohádky), kde sama povaha studovaného materiálu zatlačuje vývojové hledisko do pozadí. Metodologicky nejpodněnější práce Tyňanovy, Ejchenbaumovy, Tomaševského či Šklovského se týkají – buď přímo nebo zprostředkovaně – otázek literární dynamiky. Ve chvíli, kdy ruští formalisté osamostatnili literární řadu a kdy pojali její vývoj jako imanentní pohyb, přenesla se veškerá pozornost k rekonstrukci evoluční řady, k odhalování motivace vzájemného sepětí dvou po sobě následujících jednotek. Původní formulace zákona evoluční posloupnosti, vycházející z protikladu *ozvláštnění* a *automatizace* literárních jevů, byla postupně diferencována a obohacována o řadu dalších důležitých momentů. Počáteční schematická představa lineárního vývojového pohybu jako pravidelného střídání prvků starých a nových, jako stálého rozporu mezi konvencí a novátorstvím, mezi automatizací a inovací, nebyla ničím jiným než pokusem o nejobecnější vystižení imanentního zdroje evolučního procesu“ (GRYGAR 1968: 269–270).



materiálu, neberie sa do úvahy výber materiálu čerpaného zo životného bytia ani jeho transformovanie ani konštruktívna úloha, napokon neberie sa do úvahy to, že životné bytie vymizne, avšak zostane jeho literárna funkcia, nie ako prostý prežitok, ale ako literárny postup, ktorý zachováva svoj význam i mimo súvislosti so životným bytím [...] museli sme postaviť nové chápanie literárneho vývinu a samej literatúry – bez pojmov pokroku a pokojného nástupníctva, bez pojmov realizmu a romantizmu, bez materiálu, ktorý je vedľajší pre literatúru jako špecifický rad javov [...] museli sme poukázať na konkrétne historické fakty, na plynulosť a premenlivosť formy, na nevyhnutnosť brať do úvahy konkrétne funkcie toho alebo iného umeleckého postupu – slovom: poukázať na rozdiel medzi literárnym dielom ako istým historickým faktom a jeho voľným výkladom z hľadiska súčasných literárnych potrieb, vkusov a záujmov“ (EJCHENBAUM 1971 /1925/: 33–47). V rovině konkrétní aplikovatelnosti se s takovým přístupem setkáme u Šklovského v jeho empirickém zkoumání prózy: „Jako pravidlo obecné dodávám: umělecké dílo je chápáno na pozadí uměleckých děl jiných a cestou asociování s uměleckými díly jinými. Formu uměleckého díla určuje jeho poměr k jiným formám, které existovaly před ním. *Materiál uměleckého díla je nezbytně pedalisován, to je vydělen, vypjat z reálné souvislosti* [...] *Nová forma se neobjevuje proto, aby vyjádřila nový obsah, ale proto, aby změnila formu starou, která svou uměleckost už ztratila*“ (ŠKLOVSKIJ 1948: 34).<sup>19</sup>

Pokusil jsem se v hrubých rysech nastínit ty zásadní momenty formalistického přístupu, které se nějakým způsobem vztahují k naratologickému zkoumání Pražské školy, v němž mnohé pojmy a strategie odvozené z formalistické tradice pevně zakotvily – například pojmy fabule a syžetu, o nichž se ještě zmíníme. Připomeňme jen přímou souvislost mezi oddělením praktického a básnického jazyka a zkoumáním stylisticko-narativními, jak je předkládá Pražská škola – ostatně je to právě průzkum stylových charakteristik literárních děl, který se přímo odvíjí od pojmu (tvárného) postupu; tento postup, který způsobuje zásadní disrupci přirozeného jazyka, působí, skrze svou básnickou funkci, že je naše pozornost (čtenářská a potažmo teoretická) napřimována k materiálu jazykového díla, k jeho stylovým vlastnostem: „Túto jednotu postupov básnického diela označujeme termínom *štýl*. Při skúmaní štýlu umeleckého diela rozkladáme jeho živú, individuálnu jednotu na uzavretý systém básnických postupov [...] Z formálneho hľadiska ten istý postup neraz dostáva rozličný umelecký zmysel v závislosti od svojej funkcie, t. j. od jednoty celého umeleckého diela, od celkového usmernenia všetkých ostatných prvkov“ (ŽIRMUNSKIJ 1971 /1921/: 103–105). Odtud vede už jen malý krok k funkční stylistice Pražské školy.<sup>20</sup>

19 Květoslav Chvatík tvrdí, že „česká strukturální estetika a poetika dospívá ve 30. letech k překonání imanentního pojetí vývoje literatury a umění“ (CHVATÍK 1994: 77) – mně osobně se zdá, že z uvedených citací plyne, že toto pojetí vývoje literatury překonává už poetika formalistická.

20 Ve stejném smyslu, ale na jiné rovině se o pojmu funkce vyjadřuje i Jurij Tyňanov, který mluví o fungování prvků v rámci systémů: „Korelaci každého prvku literárního díla jako systému se všemi ostatními, a tedy s celým systémem, nazývám konstruktivní funkcí daného prvku [...] Existence faktu jakožto faktu literárního závisí na jeho diferenční kvalitě (tj. na jeho vztahu

## Terminologie

Označení básnického jazyka za *materiál* s sebou přináší zásadní důsledky, a to především při průzkumu toho, *jak* je tento materiál vstupující do literárního díla pořádán a měněn příslušnými uměleckými postupy – tento přístup s sebou především přinesl původní rozdělení na *syžet* a *skaz*, jejichž zkoumání de facto stojí v základu pozdějšího studia narativních způsobů či modů. Studiu skazu i syžetu byl v ruské formální škole věnován dostatečně velký prostor, nicméně se zdá, že současná naratologie pojem skazu ke svému účelu buďto nepotřebuje vůbec,<sup>21</sup> nebo jej nahradila pojmy jinými, spojenými s průzkumem narativních způsobů; naproti tomu pojem syžetu je dodnes jedním ze základních naratologických pilířů – oproti původním významům podstatně zúžen. Podle formalistů je zásadním rozdílem mezi skazem a syžetem fakt, že jako skazové jsou charakterizovány ty útvary praktického jazyka, které při své transformaci do jazyka básnického vykazují rysy osobního tónu autora (Ejchenbaum) či živého ústního vyprávění: „[Skaz] vznikol spočiatku ako jeden z aspektov rozprávača. Rozprávač musí podľa všetkého disponovať formami ústnej reči, a nie písanej, forma jeho odtlačku na jazykovej osnove diela je znamenie, ktoré nám dovoľuje vytušiť v nej prvok živého, ústneho rozprávania“ (VINOGRADOV 1971/1926/: 372). Ovšem právě z Vinogradovových úst slyšíme i striktní kritiku tohoto pojmového rozlišení: „Sám pojem ‚skaz‘ sa stal synonymom hlmistého pojmu ‚ústnej reči‘, stal sa pohodlnou nálepkou, oslobodzujúcou skúmateľa od ďalšieho bádania“ (372). Nicméně opět ze stejných úst se dočkáme i patrně nejpronikavější charakteristiky tohoto útvaru jakožto monologu narativního typu: „Skaz je osobitné literárno-umelecké zamierenie, orientácia na ústny monológ rozprávacieho typu, je umelecké napodobenie monologickej reči, ktorá, tlmočiac výpravnú fabulu, utvára sa jakoby jej bezprostredným hovorením“ (381). Skaz tedy můžeme charakterizovat jako průsečík subjektivizovaného narativního modu s určitým linearizovaným předkládáním fabule – jako takový by byl dnes chápán čistě jako narativní typ, zatímco pojem syžet chápeme jako pojem systémový, takže by se mohlo zdát, že formalisté, když tyto dva pojmy označovali za téměř antagonické, pohybovali se na dvou zcela odlišných a neslučitelných úrovních. Zkusme se však na celou věc podívat blíže a zjistit, jaký je vlastně význam slova syžet používaného ruskou formální školou v souvislosti s významem téhož pojmu pevně zakořeněného v současné naratologii.

Je-li syžet postaven do protikladu ke skazu, je zřejmé, že musí být výsledkem postupu dostatečně odlišitelného od postupu utvářejícího skaz, a to v rámci obecného postupu umělecké transformace praktického jazyka v jazyk básnický – oba jsou postupy, oba transformují praktický jazyk v jazyk básnický, a tím vytvářejí zcela originální (narativní) díla, tedy systémy. V čem se tedy tyto dva postupy natolik liší, že

buď k literárním nebo mimoliterárním řadám), jinými slovy – na jeho funkci“ (TYŇANOV 1987/1927/: 189–201).

21 V českém prostředí se skazu detailně věnoval především Lubomír Doležel, a to právě v souvislosti se zmiňovaným průzkumem narativních způsobů – viz DOLEŽEL, KUCHARŤ (edds.): 15–25.

jsou formalisté přesvědčení o teoretické nutnosti této distinkce? Explicitně se tento rozdíl pokouší pojmenovat Boris Ejchenbaum: „Celkom inou sa stáva kompozícia, ak sujet sám osebe, ako spletenie motívov pomocou ich motivácie, prestáva mať organizujúcu úlohu, t. j. ak rozprávač tak či inak dá sebe vystúpiť do popredia, jako by sujet používal iba pre spletenie jednotlivých štylistických postupov. Ťažisko sa prenáša zo sujetu na postupy skazu“ (EJCHENBAUM 1971 /1919/: 354). Jedná se především o hlavní organizační strategii celého díla: je-li jí více příběh sám se svou kauzalitou a logikou a svými motivy, zdá se, že Ejchenbaum mluví o syžetu; je-li však touto strategií cosi sepnuté subjektivizujícími postupy vypravěče vstupujícího do vyprávění, jde spíše o skaz. Na tomto rozlišení, které se z dnešního pohledu nezdá příliš nosné, je pozoruhodných několik momentů. Za prvé vidíme, že formalisté rozlišovali narativní postupy podle toho, jaká je v nich *role vypravěče*, a podle míry jejich *subjektivizace*. Za druhé je patrné, že zde zmiňovaná *kombinace motivů* souvisí s tím, co dnes chápeme v termínech jako *logika vyprávění* či *kauzalita narativu*. A konečně za třetí, pokud spojíme pojem *syžetu* s pojmy *motivů* či *logiky vyprávění* (potažmo s pojmem *kauzality vyprávění*) a pokud aplikujeme toto spojení na analýzu konkrétních narativních děl, zakládá tato aplikace stěžejní koncept formalistické doktríny, koncept *funkce*, který se později stal základním stavebním kamenem narativních gramatik.

Viktor Šklovskij ve své *Teorii prózy* (1925), která položila mnohý základ našeho dnešního vidění literárního narativu, je „zodpovědný“ za naše chápání pojmu *syžetu* a *fabule*; ovšem neméně důležité je i místo, které určil pojmu *motivů*. Podívejme se, jak při budování svého systému postupuje – nejprve definuje právě *motiv*:<sup>22</sup> „Motivem rozumím nejjednodušší výpravnou jednotku, která odpovídá obrazně na různé otázky, kladené primitivním rozumem nebo pozorováním života. Takové motivy při shodě nebo jednotě životních a psychologických podmínek v prvních stádiích lidského vývoje mohly vznikat samostatně a mít při tom přece rysy shodné“ (ŠKLOVSKIJ 1948: 28). Pomocí motivů pak definuje i syžet: „Sujetem nazývám thema, do něhož jsou vetkány různé situace – motivy“ (28). A ještě dále: „Uvedu srovnání. Děj literárního díla se odehrává na šachovém poli; šachovým figurám odpovídají typy – masky, emploi soudobého divadla. Sujety odpovídají gambitům, to je klasickým rozehrávkám této hry, jejichž různých variant hráči užívají. Úlohy a peripetie odpovídají roli tahů protivníkových“ (62). Naším úkolem není zkoumat psychologické (a nesémantické) založení Šklovského motivů či vágní a nedefinovaný pojem tématu, důležité je přirovnání syžetů k šachovým gambitům čili k nějakým ustáleným strate-

22 Tento termín adoptovali formalisté od A. Veselovského, ovšem podstatně pozměnili jeho význam. Vůči Veselovského pojetí motivů se zásadně vyděluje nejenom Viktor Šklovskij, který na rozdíl od Veselovského nevysvětluje genezi a shody motivů odrazem reálných poměrů nebo přejímáním, ale jako výsledek zvláštních zákonů stavby syžetu, ale i V. J. Propp či B. Tomaševskij. Právě posledně jmenovaný nejvíce přispěl svým systematickým pojetím k modernímu chápání motivu v literární teorii. Pojem motivu ve formalistickém smyslu též později přejímá Pražská škola (jmenovitě Jan Mukařovský) a zakládá na něm svůj systém teoretického uchopení vyprávění.

gíím majícím daná pravidla odvislá od konkrétního stavu celého systému – šachovnice. Z posledního uvedeného citátu by se dalo usuzovat, že Šklovskij v podstatě již mluví o pozdějších Proppových funkcích a rolích v ruské zázračné pohádce. Takové vidění by podporovala i další definice, v níž Šklovskij popisuje rozdíl mezi syžetem a fabulí: „Pojem *sujetu* bývá velmi často směřován s popisem událostí – s tím, proč navrhuji konvenční název *fabule*. Fabule je ve skutečnosti jen materiál pro sujetové zformování“ (199).

Ovšem ve stejném roce, v jakém vydává Šklovskij svou *Teorii prózy*, vydává svou knihu i jiný teoretik ruské formální školy, Boris Tomaševskij. Když ve své *Teorii literatury* mluví o fabulí, říká: „Fabule potřebuje nejen příznak času, ale i příznak příčiny [...] Souhrn událostí a jejich vzájemných vnitřních souvislostí tedy nazveme fabule“ (TOMAŠEVSKIJ 1970: 124–125); vidíme, že obohacením pojmu fabule o příčinný rozměr se Tomaševskij de facto blíží moderním úvahám o tzv. minimálním narativu. A Tomaševskij pokračuje dále, stejně jako Šklovskij, směrem k syžetu, ovšem tentokrát v jisté paralele k zavedení pojmu fabule: „Z tohoto hlediska je fabule souhrnem motivů v jejich logických, příčinných a časových souvislostech, syžetem je souhrn těchže motivů v té následnosti a těch souvislostech, v jakých jsou předvedeny v díle“ (128). To, co je důležité a co spojuje Šklovského a Tomaševského přístupy, je skutečnost, že syžet jakožto tvárný postup souvisí v jejich pojetí s pojmem *motivů* jakožto základní jednotky vyprávění, takže je primárně součástí tematické výstavby díla: tím je syžet – tvárný postup provždy oddělen od (básnického) jazyka.<sup>23</sup>

Ovšem pojmy syžetu, fabule a motivů nejsou jediným, byť důležitým, příspěvkem Viktora Šklovského a jeho souputníků k moderní teorii vyprávění. Šklovskij sám se teoreticky soustřeďuje hned na několik vrstev a částí literárního díla. Cenná jsou například pozorování týkající se děje a času vyprávění, v nichž si všímá plynutí děje vyprávění – mluví tak o technikách *zpomalování* či *brždění* děje (ŠKLOVSKIJ 1948: 44, 55) či o funkci časových digresí: a) uvést do románu nový materiál, b) zdržení děje, jeho brždění, c) vytváření kontrastů (226–227). Druhou oblastí vyprávění, které se Šklovskij detailněji věnuje, je *kompozice* – asi nejdůležitější je jeho typologie možných kompozičních schémat vyprávění. Kompozice syžetu pak podle Šklovského může být založena na *stupňování*, *prstencovitém rozvíjení*, *navlékání*, *paralelismu* či *rámcování*.<sup>24</sup>

Zastavme se však u toho, jaké atributy Šklovskij přiřazuje pojmu syžetu a jak syžet souvisí s významovými a referenčními charakteristikami literárního díla. Dalo by se říci, že ve smyslu formalistické dichotomie materiál versus postup Šklovskij chápe právě postup neboli syžet jako základní kompoziční a významotvornou složku vyprávění. Jazyk, materiál vyprávění, Šklovského zajímá pouze jako materiál uchopený

23 Jak podotýká mj. Bachtin: „Problém syžetu také poprvé od základu rozčlenil básnickou výstavbu na materiál a postup“ (BACHTIN 1980: 140).

24 Bachtin, když odkazuje na Šklovského typologii, vypouští prstencovité rozvíjení syžetu: „Podle Šklovského jsou základními postupy syžetové skladby stupňovitost, paralelismus, rámcování a navlékání“ (BACHTIN 1980: 143).

již nějakým tvůrčím postupem: „Tak přicházíme k definici poesie jako řeči *brzděné, křivé*. Poetická řeč je *řeč-stavba*. Próza je pak řeč obyčejná: ekonomická, lehká, pravidelná (*dea prosae* – bohyně pravidelných, snadných porodů, „přímé“ polohy dítěte)“ (ŠKLOVSKIJ 1948: 25). Tento tvůrčí postup, forma, zakládá identitu literárního díla: „Pohádka, novela, román jsou kombinace motivů; píseň je kombinace motivů stylistických; proto sujet a sujetovost je právě takovou formou jako rým. Při rozboru uměleckého díla z hlediska jeho sujetovosti není třeba pojmu ‚obsah‘. Formu je tu třeba chápat jako stavební zákon předmětu“ (63). Tato identita literárního vyprávění je založena na jeho odtržení od reálného světa – operací selekce a kompozice: „*Sujet je paklíč, ne klíč*. Sujetová schemata odpovídají životnímu materiálu, který formují, jen velmi přibližně. Sujet kazí materiál už tím, že jej vybírá [...] Sujet hraje úlohu deformanční jak faktem výběru, tak faktem zformování“ (243–245).<sup>25</sup>

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

Vladimír Jakovlevič Propp sice nepatřil ke členům ani petrohradského ani moskevského formalistického centra, je ale považován za důležitého člena-sympatizanta ruské formální školy – minimálně kvůli svému vlivu: de facto stojí v základu všech narativně gramatických systémů a ovlivnil učence jako A. J. Greimas, T. Todorov či C. Brémond. Dodejme jen, že Proppův systém též podstatně souvisí s funkčním viděním vyprávění, které je tak příznačné pro Pražskou školu.<sup>26</sup>

Propp v *Morfologii pohádky* (1928) při zkoumání ruských zázračných pohádek akcentuje funkční aspekt jednajících postav. Tím nabízí dostatečně abstraktní systém, na jehož základě lze nahlédnout jak obecná narativní schémata, tak vrstvu konkrétních naplnění těchto schémat: „V uvedených případech jsou veličiny stále a proměnlivé. Mění se pojmenování (a s nimi i atributy) jednajících osob, nemění se jejich činnosti neboli *funkce*. Z toho vyplývá, že pohádka často připisuje stejné činnosti různým postavám. To nám umožňuje zkoumat pohádku *podle funkcí jednají-*

25 Za zásadní pro další vývoj považuje tento Šklovského krok například Boris Ejchenbaum: „Predovšetkým samo potvrdenie existencie osobitých postupov sujetovej stavby, ilustrované obrovským množstvom príkladov, menilo tradičnú predstavu sujetu ako sčítania radu motívov a prenášalo ju z oblasti tematických pojmov do oblasti pojmov konštruktívnych. Tým dostával pojem sujetu nový zmysel, ktorý sa nekryje s pojmom fabuly, a tým sama sujetová stavba jako špecifická zvláštnosť literárnych diel prirodzene zapadla do sféry formálneho skúmania“ (EJ-CHENBAUM 1971 /1925/: 32).

26 Pro vymezení Proppova systému vůči strukturalistické naratologii viz DOLEŽEL 2000: 158–163.

cích osob“ (PROPP 1999: 26). Přičemž „Pod pojmem funkce rozumíme akci jednajících osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje. Tato pozorování můžeme stručně formulovat takto:

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

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

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

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

<sup>27</sup> Doležel v této souvislosti detailně poukazuje na zjevnou souvislost mezi Proppovým systémem a Goethovou morfologií *pratyptu*; viz DOLEŽEL 2000: 158–163.

přínosné pro výzkum struktur vyprávěcích – tento předpoklad ovšem stojí v podloží všech narativně gramatických koncepcí. Vezmeme-li však v úvahu širší požadavek Žirmunského týkající se žádoucí paralely mezi lingvistikou a poetikou: „Keďže materiáлом poézie je slovo, základ systematického budovania poetiky má tvoriť klasifikácia jazykových faktov, ktorú nam dáva lingvistika. Každý z týchto faktov, podriadený umeleckej úlohe, stáva sa tým básnickým postupom. Takým spôsobom každej kapitole jazykovedy musí zodpovedať osobitná kapitola teoretickej poetiky“ (ŽIRMUNSKIJ 1971 /1921/: 96), vidíme, že obecná inspirace lingvistikou a jejími kategoriemi tvoří důležitou součást tradice, která začala v Rusku a pokračovala v Praze. Pravděpodobně nejzásadnějším a zároveň nejexplicitnějším vyhlášením (nutného) vztahu lingvistiky a poetiky na formalistické půdě ovšem najdeme v článku Jurije Tyňanova a Romana Jakobsona „Problémy zkoumání literatury a jazyka“ (1927) – zde je vznesen a akcentován především požadavek synchronně diachronního zkoumání jazyka: „Ostrý protiklad mezi synchronním (statickým) a diachronním průřezem bylo ještě donedávna jak pro lingvistiku, tak pro dějiny literatury plodnou pracovní hypotézou, neboť prokázal systémový charakter jazyka (resp. literatury) v každém jednotlivém okamžiku jejich života. V současné době nás důsledky synchronické koncepce nutí přezkoumat i principy diachronie. Pojem mechanického aglomerátu jevů, nahrazený pojmem systémem, struktury v oblasti synchronního zkoumání, byl podroben obdobné proměně i v oblasti zkoumání diachronního. Dějiny systému jsou zase systémem. Čistě synchronní přístup se nyní jeví jako iluze: každý synchronní systém má svou minulost a budoucnost jako strukturální elementy systému samého. (A. archaismus jako stylový fakt; jazykové a literární pozadí, vnímané jako přežívající se, staromódní styl; B. novátorské tendence v jazyce i literatuře, přijímané jako inovace systému). Protiklad synchronie a diachronie byl protikladem pojmu systému a pojmu vývoje; principiálně tedy přestává být podstatný, jakmile přijmeme předpoklad, že každý systém je nezbytně dán jako vývoj a na druhé straně vývoj má nezbytně systémový charakter“ (TYŇANOV, JAKOBSON 1995 /1927/: 111).<sup>28</sup>

Pokusíme-li se na závěr shrnout největší přínos ruské Formální školy pro výzkum literárního narativu (a tedy i vliv, který mělo toto zkoumání na Pražskou školu), musíme především vyzdvihnout fakt, že tato škola systematicky formulovala otázku po identitě literatury; tato skutečnost se stala startovacím bodem moderní naratologie. Navíc Formální škola tím, že se při řešení identity literatury soustřeďuje především na básnický jazyk, navždy už spojuje vědu o literatuře s lingvistikou a sémantikou, což je velice důležité pro rozvoj pražského literárněvědného strukturalismu. Společ-

28 F. W. Galán hodnotí význam tohoto vyhlášení pro celé dějiny moderního zkoumání literárněvědného: „Důležitost Jakobsonova a Tyňanovova návrhu pro teorii literárních dějin je nedocenenelná. Tito dva vědci se přímo a s vervou pustili do zásadního omylu, který zamořil Saussurovskou lingvistiku a do určité míry též formalismus OPOJAZu. Od té doby dodnes obě oblasti zkoumání, lingvistika i literární teorie, mohou systematicky uchopovat objekt svých zkoumání nikoli jako staticky synchronní, nýbrž jako dynamicky diachronní. Moderní lingvistika a lingvisticky založená literární teorie tak uzavřely kruh – od oddělení těchto dvou výzkumných metod k jejich nové, stejně potentní syntéze“ (GALÁN 1985: 9).

ně se zkoumáním literárnosti a básnického jazyka formulují formalisté jakési protokruhy, které se staly základem jednotlivých odvětví a úrovní literárněteoretického výzkumu – s tím souvisí i pojmové a systémové uchopení literatury v termínech (jedná se především o *motiv, syžet, fabule, aktualizace, automatizace*) a strategiích (*zkoumání narativních promluv a jejich typů, otázky literární teleologie*), které ovlivnily Pražskou školu a které používá česká teorie ve svých výzkumech dodnes.