

Fořt, Bohumil

Estetické zdroje a metodologické souvislosti českého strukturalistického myšlení

In: Fořt, Bohumil. *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. 34-48

ISBN 9788021046948

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123768>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

III. ESTETICKÉ ZDROJE A METODOLOGICKÉ SOUVISLOSTI ČESKÉHO STRUKTURALISTICKÉHO MYŠLENÍ

Protostrukturalistická estetika

Je zřejmé, že na konečné podobě českého strukturálního myšlení o literatuře se podílely jisté estetické koncepty, na jejichž základě si strukturální estetika a věda vybudovala svá vlastní systémová řešení. Některé estetické návrhy, které stály u zrodu českého strukturalismu, můžeme považovat za inspirační, jiné přímo za protostrukturalistické. Ovšem je třeba mít na paměti, že česká estetika konce devatenáctého a počátku dvacátého století má vlastní inspirační zdroje, které souvisejí především s německou estetickou tradicí. Není účelem této kapitoly analyzovat, u kterých českých představitelů a do jaké míry najdeme v těchto estetických koncepcích vlivy estetiky romantické či duchovnědné, nebo jak se v nich odráží přístupy kantovské, hegelovské, holistické a později i fenomenologické. Mnohem důležitější je ukázat, které z okruhů či problémů řešených v rámci české estetiky své doby se nějakým zásadním způsobem odrážejí právě v českém myšlení strukturálním. Velmi zjednodušeně jsem pracovně tyto okruhy rozdělil do čtyř rovin: a) na první rovině nalezneme řešení problémů týkajících se definice uměleckých děl (jejich struktura) a též vymezování jejich identity (básnický jazyk), b) na rovině druhé, s první související, jsou to otázky spojené s analýzou aktu kreace (postup) a recepce (konvence) uměleckého díla, c) na rovině třetí pak otázky spojené s koncepty osobnosti v umění, uměleckého vývoje a vztahu světa a zobrazované reality, d) a konečně na rovině čtvrté jsou to vybrané aspekty rozborů konkrétních uměleckých děl, které doplňují teoretické explikace prvních tří rovin.

Podíváme-li se na české prestrukturalistické koncepce z chronologického hlediska, dostáváme se k *Poetice jakožto estetiky umění básnického* (1881) Josefa Durdíka. Samozřejmě bychom mohli jít úspěšně ještě dále do historie a najít další zdroje, například z obrozenecké epochy, nicméně se zdá, že je to právě Durdíkova *Poetika*, která byla zásadním impulsem, na jehož základě byla ustavena estetika strukturalistická. Přestože Durdíkově koncepci bude z právě uvedených důvodů v této části věnováno dosti prostoru, pozornost bude věnována i důležitým návrhům těch estetiků a teoretiků umění, kteří buďto z Durdíka přímo vycházeli, či jím byli ovlivněni či inspirováni. Jmenovitě Otakara Hostinského a Otakara Zicha; zapomínat bychom neměli ani na jména T. G. Masaryka či Otokara Fischera. F. X. Šaldovi bude věnována samostatná podkapitola.

Jak jsme naznačili, většina později strukturalistických konceptů, tak jak je rozpoznáváme v systémovém přístupu Jana Mukařovského a jeho následovníků, se ve

více či méně propracované podobě objevují právě už v Durdíkově *Poetice*. Už Durdík chápe umělecké dílo jako složitě strukturovaný dynamický celek složený z částí, které jsou ve vzájemném dialektickém napětí: „Poněvadž všechny jeho složky k sobě se hodí a harmonický celek skládají, tak že nemůže nic býti přidáno ani odňato, každá složka kvůli ostatním a ony zas kvůli ní bytovati se zdají, přikládá se výtvo-ru název organismu, ovšem ve smyslu přeneseném. Totéž chceme naznačiti slovem ucelenosti, jen že při organismu ještě zdání života přistupuje. Každý orgán má svůj účel, a podobně v uměleckém díle každá složka, nechť bychom její účel, její „rozum“ nemohli určitým slovem uvědomiti“ (DURDÍK 1881: 66). Vidíme, že pozdější strukturalisté přijali nejenom model uměleckého díla jako organismu, v němž jsou všechny jeho složky vzájemnými vztahy pospojovány v organický celek, ale též myšlenku neustále se obnovující rovnováhy celé struktury v závislosti na vzájemných vztazích jednotlivých složek – samozřejmě pod silným vlivem strukturalistické lingvistiky.

Pro účely naší práce je důležité, že Durdík z této roviny obecně umělecké v zásadním oddílu své knihy přechází k uměleckému dílu básnickému a mluví o jeho aspektech: „Řeč tedy prvotně básníkovi není materialem ani látkou, nýbrž prostředkem, instrumentem, hýblem: materialem jsou představy, látek pak jsme vyčetli dost“ (DURDÍK 1881: 56).⁴¹ Toto tvrzení má důležité důsledky pro vztahy mezi básnickým dílem a jeho „okolím“. Klíčovým elementem je v tomto smyslu osobnost básníka: „Básník neopětuje skutečný zjev [...] On nápodobí svou vidinu, pro kterýžto pochod právě zvolili jsme slovo: vypodobiti, aby v něm sloučeno bylo jednak podobnost, jednak umělecké vytříbení její. Vypodobením látky povstává teprv umělecké dílo“ (57). Básník tedy nezobrazuje skutečnost, kterou vnímá, nýbrž *tvůřím aktem* vybírá a přetváří látky, které mu tato skutečnost nabízí, ve své představy, které se stávají materiálem uměleckého díla: „Umělec vyjme jen některé rysy, ostatní vyloučí: čistí svou látku, a zas i doplňuje jinými rysy odjinud vzatými, sesiluje je a v nový řád uvádí, řídě se při tom svou vzornou představou o celku čili vidinou, zkrátka idealisuje“ (67). Umělecké dílo tedy není pravdivé natolik, nakolik zobrazuje pravdivě skutečnost, nýbrž má svou vlastní esenci pravdivosti: „Pravdivost uměleckého díla je význačnost a typičnost [...] vždy má básník vytknouti to význačné: má charakterisovat [...] Jeho předmět není všední skutečnost, než skutečnost, jak by měla a mohla být, tedy pravděpodobnost, a vzhledem k člověku psychologičnost“ (60–61). Zdá se, že v této části svého teoretického návrhu Durdík přímo rozpracovává klasickou Aristotelovu myšlenku o tom, že tragédie je nápodobou dějů vznešených v tom, jaké by mohly být, ovšem dle principů pravděpodobnosti a nutnosti; ovšem záměnou Aristotelova principu nutnosti za princip psychologičnosti činí zcela zásadní obrat: otevírá umělecké dílo individualitě autorově i individualitě vnímatelově. Domnívám se, že právě zde leží základ pozdějšího strukturalistického kreačně-recepčního modelu

41 Jenom podotkněme, že Durdík, podobně jako například Šalda a po něm někteří strukturalisté, říká stejným dechem o básnickém postupu: „Technika uměnu sice podmiňuje, ale nevyčerpá“ (DURDÍK 1881: 172). Na okraj svého zkoumání mluví později i Otakar Zich o důležitosti toho, aby se látka a stavba díla ve svých kvalitách vzájemně doplňovaly – viz například ZICH 1937: 93.

literární komunikace. To ostatně autor dokazuje hned vzápětí, když mluví o básnickém jazyku, který původně nazval instrumentem básnickým, jako o mediátoru estetické informace mezi *básníkem* a *čtenářem*: „Za nejmírnější vodítko zde platí, aby podobné myšlenky [...] básník způsobem vyslovení pozdvihl na výši básnickou, aby abstraktní slovece nahradil výrazy konkrétními, všeobecnou větu obrazem, a tak prostý obsah ozdobil. Tím způsobem jen vznikají sentence básnické“, a *čtenářem*: „nám při posuzování estetickém nejde o myšlenku samu, nýbrž o její formu, totiž o způsob, kterým vyslovena jest, silně, krátce, obrazně líbezně“ (51; 54). Básnickovy individuální představy vzniklé specifickou transformací okolní skutečnosti, jakožto materiálu, a zakódované do básnického jazyka, jakožto instrumentu, jsou individuálním psychologickým aktem vnímatele recipovány a jakožto informace sdílená dvěma individui mohou mít zásadní estetický účín: „Každý člověk má svůj svět; poesie světem tím dovede pohnouti až v jeho základech, vynáší při každém příchmatu jiné a jiné představy na jevo, což vše probíhá podle zákonů psychologických [...] Poněvadž každý má jiný svět, budou i výsledky při působení touž měrou jiné“ (56). Durdík tímto svým „psychologickým“ pojetím básnické komunikace otevírá cestu k pozdějšímu strukturalistickému konceptu *individua v umění*. Ovšem tento koncept souvisí s otázkou po specifické informaci předávané v procesu literární komunikace. Vidíme, že Durdík souhlasí s později hermeneutiky adoptovaným názorem, že literární dílo je specifickým komunikátem, který obsahuje zásadní informace, které jsou základem estetického účínu. Tento princip je jedním z klasických leitmotivů českého strukturalismu.

Vraťme se nyní k samotné podstatě uměleckého literárního díla, k básnickému jazyku. Jaký je tedy básnický jazyk a jak souvisí s vývojovými tendencemi literárními? Durdík říká, že specifikem básnického jazyka je „konkrétnost a obraznost“: je to „mluva názorná, proto se odvrací od slov abstraktních ke konkrétním“ (DURDÍK 1881: 64). Ovšem básnický jazyk, stejně jako jazyk nebásnický, je dynamickou strukturou, a souvisí tak s termíny jako konvence či inovace. Durdík v těchto souvislostech mluví konkrétně o *poruchách* a *poklescích* a o nově koncipovaných *pravidlech* jako o zásadní hnací síle literárního vývoje: „Nové pravidlo musí však ne abstraktními slovy pověděno, svrchovaně přikázáno, nýbrž na uměleckém činu ve skutečnosti uvedeno býti. Z činu pak se ono pravidlo abstrahuje a na pravidlo zcela uvědoměle povyšuje [...] Tak tvoří mistři razíce novou dráhu, veleduchové, nejen boříce, nýbrž stavíce. Porušují-li vkus, uvádějí se sice v nelibost, ale týmž pochodem určují pomalu vkus nový“ (59). Ovšem v tak komplexním systému, jakým je Durdíkův model literární komunikace, jsou poklesky a nová pravidla zároveň zárukou estetického účínu: „Kde není ani pokleskův, ani vyrovnání jich, kde není protiv a kontrastův ani napnutí z nich následujícího, postrádá dílo zdání života, jest ploské, plané, mělké, šablonovité, snad ulízané a upravené jako skladba baz dissonancí, ale také fádňí [...] kontrastům vděčí dílo svou hloubku, svou říznost, svou interessantnost, úplnému vyrovnání jich svou blaživou, konejšivou harmonii [...] Všechno nebývalé vyrušuje nás silněji, a v tom smyslu stává se novost kategorií estetickou“ (161, 64). Jak ovšem vidíme z předchozí citace, když Durdík mluví o kontrastech a napnutích v literárním díle,

nemá na mysli pouze jazykové disrupce a inovace, nýbrž napětí mezi jednotlivými složkami uměleckého díla obecně – sice kromě konvence a inovace básnického jazyka nespécifikuje přesně a detailně, o jaké složky se jedná a jak toto napětí vzniká, ale zdá se, že celá tato myšlenka je založena právě na již zmiňované dynamické rovnováze složek uměleckého díla jakožto specifické struktury: „V každé i nejmenší básni musí být na počátku dána nebo v průběhu později uvedena jakási rozštěpenost [...] a nepřestává, dokud závěr zvýšeným ladem, tedy v pravdě vyrovnání se nedostaví [...] Konečně má v uměleckém díle všechno souhlasiti, všechny částky mají být z jednoho ladu a skladu, což podmiňuje jednotu celku. Dojem má býti zdůvodnělou výslednicí stejnorodých složek. Každá jeho částka zrcadlí v sobě celek, každý úryvek je příbuzen s ostatními, téhož rodu, téhož rázu, jež mysl esthetická dobře cítí, byť onu veskrz jdoucí příbuznost slovy naznačiti trudno bylo“ (59, 65). Jak vidíme, v této citaci se snoubí Hegelova dialektika s již zmiňovaným literárně komunikačním modelem.

Na závěr úvah o roli Josefa Durdíka a jeho návrhů v konečném tvaru českého literárněvědného strukturalismu zmiňme ještě dvě skutečnosti. První bychom mohli označit za důležitou v souvislosti s moderními úvahami o „síle“ či „hustotě“ básnické skutečnosti – Durdík na jednom místě explicitně říká, že: „Skutečnost jest opravdu srostilá, plná, živá, kdežto umělecké dílo má jen zdání života“, ovšem zároveň tvrdí, že „síla tu stoupá potud, že básník děj i s postavami před nás vykouzlí a vše s takovou důrazností, že všechnu míru síly naší skutečnosti převyšuje“ (DURDÍK 1881: 67, 63). Druhou podstatnou věcí je, že Durdík, jak naznačuje už předchozí citace, v rámci básnického díla rozlišuje dvě kategorie, a to kategorii děje a kategorii postav: „Tu jest především děj sám, jakožto řada zjevů způsobených činěním lidským. Pronikavě kouzlí jej básník před nás, tak že zapomínáme zastavovati se na podmínkách krásy, nýbrž vzdáváme se jí, jsouce zajati proudem představ. Každý děj je celek zřetelně se skládající z jiných částí, má průpravný vstup (výklad), stoupaní vrchol svůj, obrat a závěr. Děj pak provozen je lidmi, jež básník líčí, postavami. Kdykoli vynikají zvláště silou a důsledností, zoveme je povahami čili charaktery.⁴² Děj a postava jsou sdruženy, a sice svazkem příčinnosti obojstranné; jedno k druhému ukazuje. Postava je provoditelem děje, děj průkazem postavy. Někdy spadá váha na děj [...] jindy naopak, postavy jsou prius [...] Obojí jest zdání; jako z děje neplynou postavy, tak ani z postav děje“ (53–54). Kromě výrazně aristotelovské inspirace tohoto modelu zdůrazníme, že Durdík nejenom zřetelně pojmenovává a popisuje dvě z pozdějších strukturalistických naratologických kategorií či kontextů, ale zároveň poukazuje na jejich vzájemný vztah a tento vztah řeší způsobem, který je výrazně moderní – postava a děje jsou chápány jako neoddělitelný konglomerát narativních vztahů.

Uvedli jsme, že Josef Durdík rozpracovává témata a strategie, které si později osvojuje strukturalistická literární teorie a estetika, můžeme říci, že jeho ideový sympatizant a následovník, Otakar Hostinský, se zasloužil o detailnější zpracování některých z těchto konceptů. Zásadní v tomto smyslu jsou jeho úvahy týkající

42 Nemůžeme nezpomenout velmi podobný, ovšem podstatně mladší návrh E. M. Forstera z roku 1927, který dělí podobně literární postavy na *plaché* a *plastické*.

se funkce umění v lidské existenci a role individua v tomto procesu. Podobně jako Durdík mluví o tom, že nám umění předkládá zcela nový svět, ovšem spojuje tento svět se zásadním morálním aspektem (ostatně podobně jako Aristotelés svět tragédie): „Ale umění činí ještě více: otvírá nám v dílech svých celý nový svět, nevyčerpatelně bohatý, v němž místo nalezly nejhlubší myšlenky, nejušlechtlejší city a snahy, které lidstvo kdy mělo“ (HOSTINSKÝ 1907: 17). Proto je umění důležité pro „*stálé sebezdokonalování lidské přirozenosti*“ a „seznamuje nás se světem“ (22; 24). Umění, v kantovské tradici, je zdrojem důležitého vědění, které má zásadní význam pro morální aspekty lidské existence. Ovšem umění a jeho vývoj v Hostinského pojetí, proto aby mohlo plnit výše uvedenou funkci zdokonalování, je nutně procesuální povahy⁴³ – podléhá imanentnímu vývoji, který je ovšem pevně spojen s vývojem dějinným a s rolí osobnosti: „Tím však není řečeno, že by *osobnost umělcova* byla beze všeho významu pro vývoj umění. Právě naopak; spatřujeme v ní nového důležitého činitele, který však, a na to nikdy nesmíme zapomínati, uplatňuje se vždy *uvnitř* oněch, ostatně velmi širokých *mezí*, jež mu vykazují mohutné *proudy dějinné*, a to i tenkrát, když mu připadla úloha, aby přispěl vlastními činy svými k zahájení nových směrů uměleckých, anebo když dokonce zdá se býti radikálním reformátorem samotných základů umění“ (57).⁴⁴ Hostinský tak v české tradici spojuje imanentní vývojové aspekty umění s aspekty dějinnými a zdůrazňuje roli individua jakožto činného těchto procesů (byť těmito aspekty determinovaného). Tím otevírá cestu k příštím strukturalistickým analýzám role individua v umění a v literárně komunikačním procesu.

Otokar Hostinský si v návaznosti na Josefa Durdíka též všímá otázek básnického jazyka spojených s pojmem identity básnického díla. Ovšem v Hostinského případě nabývá idea básnického jazyka mnohem určitějších obrysů směrem k roli konvence a expektace. Jestliže Durdík mluvil o poklescích a nových pravidlech, Hostinský zdůrazňuje komunikační povahu tohoto kódu: „Záleží tedy na tom, abychom měli dojem, že volba slova dle podobnosti nebo dle jiných jakýchkoli jeho vztahů k původnímu jeho smyslu v daném případě je vědomá a úmyslná, ne snad jen chudobou jazyka bezděky vynucená; jinak nebude se vám způsob mluvy zdát básnickým“ (HOSTINSKÝ 1907: 63). Hostinský přitom vychází explicitně z komunikačního předpokladu, že zdar umělecké činnosti nezáleží pouze na tvůrcích, ale též na obecenstvu, tedy na „*vzájemném* poměru a styku *obou* těchto [...] činitelů“ (92). V souvislosti s otázkou

43 Hostinský dokonce explicitně tvrdí, že umění má, stejně jako příroda, nepřetržitý vývoj (HOSTINSKÝ 1907: 86).

44 O něco později a analytičtěji se ve svém spisu *Duše a slovo* ke stejnému aspektu umění vyslovil i Otokar Fischer: „Příroda a kultura se spojují, aby slovu dodaly umělecké hodnoty. Příroda, to znamená síly, jimiž je obdařen tvořící umělec, výzbroj jeho smyslů, sdružování jeho myšlenek, náplň života, moc řeči; kulturou míněny jsou podmínky, jež přicházejí odjinud, diktovány jsou ohledem na ostatní části díla, slohem a hospodárností poetiky; především pak vlivy, jimž umělec podléhal, zkušenosti od jiných lidí s ním sdělované, literární vzory a obdoby“ (FISCHER 1929: 54). Ovšem dlouho před Hostinským a Zichem už Josef Durdík ve své *Poetice* z roku 1881 dává základ tomuto směru uvažování, když říká: „Básník je tedy svoboden i vázán“ (DURDÍK 1881: 60).

básnického jazyka zmiňme ještě, že Otakar Zich, podobně jako Durdík, říká, že: „Básnická řeč tíhne [...] *k názornosti*, tj. hledí docílití toho, aby se nám nějaká představa, k smyslu slova neb věty patřící, vybavila co možná jasně“, ovšem své hlubší úvahy posouvá směrem k moderním sémantickým úvahám o významových konotacích a denotacích: „To, čím se liší básnická řeč od řeči všední a dokonce od řeči vědecké, je totiž neobyčejná *náladovost* jejích slov. Tato náladovost je právě způsobena souborem představ k slovu se družících a je tedy *funkcí ‚smyslu‘* slova“ (ZICH 1937: 52, 43). Inspirace pražskou lingvistikou je v tomto citátu více než zřejmá a zřetelně propojuje pozice Zichovy s pozicemi pražských literárněvědných strukturalistů.

Přestože již v Durdíkově *Poetice* najdeme obsáhlé kapitoly vymezující básnictví vůči ostatním vědám, uměním a útvarům,⁴⁵ zásadní příspěvky přinášejí až postřehy Zichovy a Hostinského. Zatímco Otakar Zich publikoval v roce 1931 spis *Estetika dramatického umění*, v němž systematicky vyděluje dramatické umění z množiny ostatních umění a popisuje jeho specifika, Otakar Hostinský ve svém díle *Epos a drama* (1911) spojuje přístup systematický s přístupem historizujícím a pokouší se vysvětlit podmínky vzniku epiky a vymezit její funkci vůči umění dramatickému: „Obraz, který slova epikova staví před naše oko duševní, ovšem není tak živý, zejména pak ne tak určitý a význačný, jako to, co ve skutečnosti spatřujeme zrakem tělesným. S druhé strany však nelze neuznati, že volnost, kterou i sebe zevrubnější popis vždy ponechává fantasii naší, činí možným, aby se v jistých mezích vyhovělo i nejrůznějším směrům vkusu“ (HOSTINSKÝ 1911: 20). Epika tedy, podobně jako u Durdíka, plní důležitou estetickou funkci díky své polysémantičnosti, kterou divadelní představení postrádá. Ovšem Hostinský ve svých následných úvahách směřuje hlouběji do podstaty epiky v souvislostech s možnostmi „detailního“ zobrazení lidských skutečností: „Vypravováním je totiž možno vniknouti mnohem hloub do nejtajnějšího nitra duše lidské, než provedením dramatickým“ (28). Právě román je, podle Hostinského stěžejního díla *Umění a společnost* (1907) ztělesněním určitého vývoje estetických potřeb – „v němž dokonán byl návrat od závratných výšin báje ke skutečnému životu všednímu, ale také od oslňující pestrosti a ohromující velkoleposti dějů zevnějších k hlubokému, ryze lidskému zájmu na dějích vnitřních, třeba nejintimnějších“ (HOSTINSKÝ 1907: 66). Zdá se, že epika v Hostinského pojetí však přeje oběma subjektům, které s literární komunikací souvisejí, tedy i subjektu autorskému: „v epické formě má [básník] mnohem více příležitosti, aby svou vlastní osobnost přivedl k platnosti, aniž by se uschoval za škrabošku hereckou“ (HOSTINSKÝ 1911: 14).

45 Viz například odlišení poezie a (vědecké) prózy: „Kdežto v hovoru střízlivém, v prose vědecké odchylka od pravidla zůstala by sice srozumitelnou, ale podivínskou se jevila, básník kvůli důrazu, kvůli verši, rytmu, lahodě může věci měniti dle svého vkusu, jen když srozumitelnosti nepozbude“ (DURDÍK 1881: 520).

F. X. Šalda (prakticky) o narativu – apendix

S největší pravděpodobností nenajdeme žádný validní argument, díky němuž bychom mohli zařadit F. X. Šaldu přímo do dějin českého strukturalistického myšlení o literatuře; dokonce se zdá, že je jeho postoj ke strukturalistickému myšlení v mnoha ohledech přímo antagonistický – zvláště pak tam, kde se Šalda negativně vyslovuje k metodologii té literární vědy, v níž můžeme pozorovat některé rysy podobné s rysy strukturalistické doktríny: „Jedině důležitá a v umění významu a smyslu plná jest otázka po *umělecké, tvůrčí*, opravdu *individuální* (nebo, libo-li užít staršího termínu „subjektivní“) metodě, jakou ta která látka je podána, zpracována, v jiný, právě umělecký a právě básnický život proměněna, rozsvícena, vytoužena. Tento, a *jen tento* moment aktivné, *právě činné, horké a tvůrčí transsubstanciace* je rozhodný. Všecko ostatní je základné nepochopení umění a poezie. Ku všemu ostatnímu mohou se utíkat jen tupí filologové, kteří chtějí psát literární dějiny, ale jimž jest říše umění a poezie, její vnitřní charakterová plnost krásy a síly uzavřena na sedm zámků a kteří nemohou se jí zmocnit jinak než docela prázdnou, vnější a bezvýznamnou klasifikací podle látek, syžetů, obsahů“ (ŠALDA 1978 /1898/: 166–167). Na straně druhé ovšem Šalda jakožto jeden z největších kritických zjevů české literární vědy dvacátého století přistupuje k hodnocení literatuře, kromě okamžitého, intuitivního a živelného pohledu na konkrétní dílo, v rámci jistého metodologického itineráře. V jeho obsáhlém díle tak můžeme nalézt některé systémově uspořádané, jednotící postupy a termíny, v rámci kterých analyzuje a hodnotí konkrétní prozaická díla. V tomto smyslu můžeme mluvit o několika rovinách, na nichž se Šalda k takovému typu děl vyslovuje.

Na první rovinu bychom umístili obecné úvahy o esteticko-pragmatických aspektech literatury, systém normativní poetiky narativu a analýzy a charakteristiky konkrétních narativních směrů a žánrů. Rovina druhá se obecně dotýká kompozice narativních literárních děl a vztahu formálních a obsahových komponentů literatury, formy a látky – sem též patří obecné úvahy spojené s motivickou a tematickou stránkou literárních děl a jejich stylem. A konečně rovina třetí souvisí se Šaldovými popisy a analýzami jednotlivých komponentů vyprávění, jako jsou děj, postavy, čas aj. a jejich vztahů – ty je dobré nahlížet se zřetelem k moderním naratologickým termínům a strategiím.

Literatura a osobnost

Už z výše uvedené citace je zřejmé, že Šalda v případě umění obecně a literatury konkrétně akcentuje individualitu, osobnost, která je tím hlavním a jediným aktérem přeměny nebásnického v básnické. A právě podchycení tohoto zápasu přerodu je pro Šaldu podchycením samé podstaty umění; mluví-li o umění a literatuře, vychází z předpokladu, že „poznání umělecké omezuje se na poznání duše tvořivé“ (ŠALDA 1978 /1907/: 490), a striktně od sebe odlišuje poznání vědecké a umělecké:

„Správný pohled na věci umělecké a básnické nemůžeš získat, pokud nepochopíš, že poznání umělecké jest cosi *svého druhu*, že liší se pojmově a zásadně od poznání vědního. Činnost vědní chce získati všeobecných pojmů, činnosti umělecké a básnické jde o poznání věci jednotlivých. Vědecká činnost je činnost abstraktná, činnost básnická je činnost *intuitivná*. Poznání vědecké chce podat velké generalizace, abstraktný a všeobecný výklad dění světového i lidského. Básník a umělec naproti tomu jest mileneček věcí a stavů zcela určitých a konkrétních, jedinečných; jest opojen cele kouzlem prchající chvíle, která se nevrací. Vědec podává nejvšeobecnější formu dění, básník nebo umělec jeho formu *nejjužší, jedinečnou* [...] Poznání umělecké a básnické jest svět sám v sobě uzavřený a dovršený; co opravdový básník nebo umělec poznal, poznal pro věky, poznal navždycky: stojí to zde jako cosi celého a jednotného, jako akord světla, jemuž nelze nic ubrat, k němuž nelze nic přidat“ (ŠALDA 1978 /1909/: 64–65). Tím se ozřejmuje i Šaldův výpad proti lingvistům a jejich uchopení literatury – toto poznání je vědecké, schematické, a proto nemůže dostatečně jemně a hluboce uchopit jedinečnost výtvaru básníkovu. Právě uvedený citát ovšem v Šaldově pojetí zásadním způsobem souvisí s hodnotou uměleckého díla: to by mělo být, v souladu s požadavkem individuálnosti a vnitřní objektivnosti, *lyrické* – lyričnost činí dílo jedinečným; Šalda v tomto smyslu přímo mluví o moderním (novém) románu a jeho nutné individuální lyrizaci, která dílo vymaňuje ze starých a otřelých látek i forem a oživuje ho: „Má-li se k němu [jádru života] moderní romanopisec přiblížit, musí odhodit všechny staré okoralé a ztuhlé triky, formulky i schémata dějově vyprávěcí, zahodit zděděný fundus instructus starého románu. Poněvadž jsou to školské oslí můstky, konvence a tedy náhražky skutečnosti, zrady na ní, byť bezděčné. Jádro nového románu jako vši nové poesie musí být *lyrické*“ (ŠALDA 1939 /1928–1929/: 206).⁴⁶

Vidíme, že kromě požadavku lyričnosti, která vlévá životní energii do znehybnělých románových struktur, Šalda hovoří o skutečnosti a jejích náhražkách. V tomto místě svých úvah se autor setkává s otázkou po podstatě literatury, která je esenciálně svázána s problematikou *básnické reference*. Je to *skutečnost*, která je pro Šaldu klíčovým pojmem odkazovaným hned v několika polohách. Předně, literatura, pokud je dobrá, napomáhá k tomu, aby byla sama skutečnost neustále prověřována, tzn. literatura, jakožto umění přinášející specifické poznání, neustále předkládá otázku po skutečnosti: „Dobrý román odpovídá vždycky, ať přímo, ať nepřímou, na otázku, co je skutečnost“ (ŠALDA 1939 /1934–1935/: 107), protože „dnešnímu člověku, vykořeněnému z víry náboženské, není skutečnost jistotou, nýbrž problémem: hledá ji, dobývá se k ní, skládá si ji a komponuje ji. Celé dnešní umění slovesné snaží se nalézt a dát člověku onu ztracenou jistotu – zrekonstruovat pro něho a před ním skutečnost zpřetrhanou a roztržštěnou, vésti a vložit znova ruce jeho v její teplé rány, jako prsty Tomášovy v rány Kristovy“ (ŠALDA 1939 /1930–1931/:

46 Šalda tak mluví o lyrismu například jako o silné stránce Knappových próz, o zlyřčení vidu u Nového či o básnickém vidu života Křelínova.

28). Ovšem naskytá se otázka: Co přesně Šalda pojmem skutečnost myslí? A dostává se nám explicitní odpovědi, která je opět pevně spojena s pojmem individua v literatuře a specifickým uměleckým poznáním: „Skutečnost není povrchová vlastnost věcí, nýbrž *stav nitra*, osvobozeného od malosti a vráceného sobě tvořivým otrěsem“ (ŠALDA 1939 /1928–1929/: 203). Aniž se na tomto místě chci zevrubněji zabývat Šaldovými filozofickými a estetickými východisky, nemohu nezdůraznit, že v právě načrtnutém „systému“, který spojuje otázky básnické reference s otázkami noetickými a estetickými, se objevuje hned několik inspiračních zdrojů, od estetiky kantovské a schellingovské po fenomenologii hegelovskou⁴⁷ – především ty se snoubí v příznačný Šaldův hermeneutizující postoj.

Řekli jsme, že básník sděluje dílem skutečnost přetvořenou jedinečným tvůrčím aktem, ovšem toto sdělení, aby mohlo být považováno za dešifrovatelnou zповěď tvůrčího nitra, musí podle Šaldy splňovat určitá kritéria. Šalda, kritik přesvědčený o svém poslání, v aristotelovských intencích normativně stanovuje za taková kritéria *opravdovou zákonnost (nutnost)* a *pravdivost*: „Neboť v dokonalém románě jako v každém dobrém uměleckém díle musí jít o *železnou nutnost*, a ne o pouhou větší nebo menší pravděpodobnost; vyřešit dějství do čiré *zákonnosti* musí být cílem dobrého romanopisce, a ne nechat je ve sféře náhodnosti a libovůle!“ (ŠALDA 1939 /1932–1933a/: 294). *Zákonnost* a *pravdivost* uměleckého díla Šalda spojuje s pojmy „styl“ a „řád“ a staví je do kontrastu s pojmy jako „vyseděná a vrozumovaná apartnost“ a „manýra“. Zdá se, že to, co má na mysli, když mluví o zákonnosti a pravdivosti, je pevně zakotveno v pragmatické stránce literárně komunikačního modelu – po umění žádá, aby bylo v neustálém a pevném styku s nově se objevujícími lidskými otázkami po skutečnosti. Požadovaná zákonnost a pravdivost jsou zárukou toho, že čtenář bude schopen dešifrovat a interpretovat sdělení o skutečnosti, které mu předkládá tvořivé individuum. V souladu se svým pojetím individua Šalda požaduje, aby to byly především literární postavy, které mají vzbuzovat ve čtenáři románový pocit, že se jedná o vnitřně pravdivý příběh odehrávající se podle nutných zákonů – „Theoretikové moderního umění ukázali několikrát, že dojem vnitřní pravdivosti vzniká jen tam, kde je figura nesena zákonem *naprosté nutnosti*, z jejíhož žhavého středu jedná“ (ŠALDA 1939 /1933–1934/: 416). Uvědomíme-li si, že Šalda je prominentním kritikem a propagátorem právě moderního umění, jeho tvrzení o tom, že „v románovém umění jdeme k nové objektivitě“ (ŠALDA 1939 /1932–1933a/: 308), završuje celé jeho pojetí zásadního noetického úkolu, které plní umění, i pojetí role individua a individuální skutečnosti, kterou skrze umění prezentuje, ale též vývojo-

47 Jenom poznamenejme, že názory na to, jak a do jaké míry je český strukturalismus obecně inspirován a ovlivněn učením Immanuela Kanta a Georga Wilhelma Friedricha Hegela, se různí. Peter V. Zima, který se blíže zabýval inspiračními zdroji Pražské školy, mluví o tom, že kantovské rysy pražské estetiky jsou ztělesněny zaměřením na čtenáře a nemožností redukovat umělecká díla na pojmové myšlení. Zima též uvádí, že pražská estetika je hegelovská jenom svou historičností, ovšem nikoli v rigidním slova smyslu, tedy že by sledovala hegelovskou ideu vývoje světového názoru (viz zvláště ZIMA 1999: 71–72). Doufám, že v průběhu našeho zkoumání dostatečně prokážeme, že minimálně v případě koncepce Jana Mukařovského jde o širší a hlubší inspiraci Hegelovým učením, metodologickou i konceptuální.

vého směřování moderního umění právě k oné subjektivně předkládané a sdílené objektivitě. Nicméně, tato objektivita, v souladu s Šaldovým počátečním vyhlášením, je zcela jiného druhu než objektivita, kterou vyhlašuje strukturalistická lingvistika a poetologie – ta, která podle Šaldy tolik moderní umění znesvěcuje. Nicméně, Šalda, přes svoje radikální vyhlášení, se v jistých strategiích a termínech, jimiž uchopuje literární dílo obecně, a narativ konkrétně, zřetelně blíží strategiím a termínům používaným právě touto lingvistikou.

Látka a forma; kompozice a styl

Poněkud zjednodušeně, avšak výstižně je možno říci, že Šalda, i když se na mnoha místech dotýká otázky literární látky a formy, neřeší tuto otázku „o samotě“, nýbrž ji vždy spojuje s pojmem osobnosti – jako by látka a forma byly na jedné straně tvůrčího procesu (jakožto entity víceméně komplementární), na jehož konci druhém panuje již zmiňovaná tvůrčí osobnost. Výše jsme si ocitovali pasáž pojednávající o tom, že pro kvalitu literárního díla je důležitá především „*umělecká, tvůrčí, opravdu individuální* metoda, jakou ta která látka je podána, zpracována“ (ŠALDA 1978 /1898/: 166). Zůstává otázkou, co přesně pojem „tvůrčí metoda“ v Šaldově slovníku znamená. Kromě toho, že Šalda považuje látku za pasivní složku literárního díla – „V umění látka sama jest věc v jádře indiferentní“ (166) –, obvykle ji ve svých úvahách spojuje s celostnější problematikou literárního vývoje a jeho jednotlivých stadií: „Kdykoliv se některé umění zaběhne do slepé uličky nebo proběhne kruh svých tvárných možností, vyskytne se ten zjev, že *látka* sama se dostává do popředí; že se očekává všechno od přítoku nových surovin životních. Lidé se domnívají, že látka sama v sobě nese formu nebo může ji nahradit; že stačí přiblížit se k ní jen s dostatek, bez prostředníků, abys z ní hned vyčetl její formu; že stačí ji pouze přepsat, abys stvořil dílo. Je to doba bezvlády uměleckého a stylového. Taková doba nastává vždycky, kdykoliv je vyčerpána stará umělecká metoda a nové posud není“ (ŠALDA 1939 /1932–1933b/: 335).⁴⁸ Všimněme si, že tentokrát Šalda mluví o *formě* jakožto o druhé zásadní složce literárního díla a že též zmiňuje pojem *stylu*. Co tedy rozumí pod pojmem formy a jak tento koncept souvisí se zmiňovaným pojmem tvůrčí metody a pojmem stylu? Šalda tyto pojmy do velké míry používá jako synonyma, ovšem je možné rekonstruovat jemné nuance, které se uvnitř jeho pojmového aparátu vyskytují. Především je nutno zdůraznit, že pokud Šalda na jedné straně mluví o pouhé *látce* jakožto pasivní, indiferentní, a tudíž vzhledem k tvůrčí metodě co do důležitosti sekundární složce literárního (uměleckého) díla, na straně druhé se podobným způsobem vyjadřuje i o pouhé *technice, formě*, kterou je látka díla zpracována: „Koneckonců jest umělecké dílo ztělesněné drama umělcovy duše; čím více z ní vyjímá a předpodstatňuje,

48 Jenom pro forma podotkneme, že Šalda často též mluví o sujetech, ovšem zdá se, že spíše ve smyslu látky či zápletky, než ve smyslu specifické kompozice jednotlivých elementů vyprávění a jejich celku. Viz například ŠALDA 1939 /1932–1933c/: 346.

tím jest větší; čím širší rozlohy duševní dýchají za uměleckým dílem, tím výše stojí na žebříku hodnot. Nejnižší jest dílo, které jest jen zdařilým dokladem té nebo oné techniky – neboť technika není nic než inteligentní organizace hmoty; nejvyšší dílo, které svou celou zákonnou formou napovídá jen a nedostatečně opisuje a symbolizuje duchové drama tvůrcovo“ (ŠALDA 1978 /1907/: 490). Tímto citátem se dostáváme zpět na počátek našich úvah o látce a formě: na jedné straně jsou tu tedy dvě složky, látka a forma, tvořící jednotu uměleckého díla, jejichž převaha jedné nad druhou dle Šaldy degraduje kvalitu literárního díla (dalo by se říci, že ani pouhý námět, ani pouhá manýra nemůže uspokojit tohoto „strukturálního“ kritika), na straně druhé je tu individuální přetavení příslušné látky a její zakomponování do tvaru tvůrčím aktem básnickým, který je zárukou jedinečnosti a umělecké pravdivosti uměleckého literárního díla.⁴⁹

Šaldovy úvahy o *látce* a *formě* je možné sledovat ještě na jiné, poněkud méně abstraktní úrovni, než je ta související s osobností básnickou. Je to úroveň, na níž Šalda mluví jednak o námětech a motivech literárních děl a jednak o jejich kompozici a stylu – v této souvislosti dodejme, že Šalda často tyto i jiné pojmy spojuje s estetickým účinkem, který mohou (spolu)vyvolávat ve čtenáři. Tato rovina tedy souvisí s otázkami esteticko-pragmatickými, které jsou v literárním ovzduší své doby a své zeměpisné příslušnosti primárně propojeny s otázkou funkce a funkčnosti. Na rovině konkrétních literárních děl Šalda mluví o dichotomii látky a formy především tam, kde chce zdůraznit, že buď látka, nebo forma jsou pro to které dílo zásadnějším principem než ta druhá – ovšem je zřejmé, že zatímco o látkách (a námětech) hovoří pomálu a jaksí doplňkově, především když popisuje nějaké stěžejní společensky založené změny literárního kánonu, o formách a jejich proměnách mluví mnohem častěji a podrobněji a v širších uměleckých souvislostech. Dnešním jazykem by se dalo říci, že na úrovni konkrétních literárních děl je u Šaldy forma problematizována, zatímco látka nikoli. Kromě toho, že uvádí konkrétní příklady změn formálních atributů literárních děl ve spojení se společensko-axiologickými změnami (válka) a uměleckými trendy (dadaismus), používá formální atributy k analýze konkrétních literárních děl – tak například, když mluví o specifikách prózy Vančurovy, říká: „Forma slovná je u Vančury *prius*, všecko ostatní, děj, postavy, osudy, *posterius*: odvozené z ní. Tvar, forma rodí u Vančury skutečnost doslova a do písmene. Vezmi určitý vymezený prostor, zaplň jej úplně a beze zbytku tvarem, a zrodil jsi skutečnost“ (ŠALDA 1939 /1934–1935/: 100). Na úrovni konkrétních literárních děl je použití pojmu *forma* příliš obecné na to, aby jeho pomocí bylo možné podchytit pravidelnosti literárních děl dostatečně jasně. Vzhledem k této skutečnosti používá Šalda ve svých popisech další dvojici termínů, *kompozice* a *styl*. Zatímco o kompozici Šalda mluví tam, kde popisuje jisté atributy literárního díla z hlediska vyprávění obecně (dnes bychom mluvili o rovině naratologické), o stylu hovoří v souvislosti s popi-

49 Na tomto místě pouze poznamenejme, že se Šalda při důrazu, který klade na osobnost básníkovu v konečném tvaru básnického díla, explicitně vyjadřuje i k determinovanosti básníka dobou, v níž tvoří, a kolektivem, který jej obklopuje: „na díle básnickém musí pracovat vedle básníka i sama doba, sám jeho národ“ (ŠALDA 1978 /1904/: 362).

sem (vyprávěcích) strategií jednotlivých segmentů vyprávění (dnes bychom mluvili o narativních situacích či modech). Ve svých pozorováních týkajících se kompozice Šalda především popisuje to, co bychom v tradici ruské Formální a Pražské školy mohli nahlížet jako jednotlivé strategie syžetové výstavby. Asi nejvíce výsledkům bádání těchto škol se Šalda přibližuje ve svém rozboru Joyceova *Odyssea*: „Obraznost Joyceova je kosmická. Stačí si přečíst meditaci v dublinské porodnici nad vznikem lidského života ze zárodku, abys pochopil, že Joyce myslí *cyklicky* a že všechno je u něho odkazem a podobností. Cyklismus a periodicitata jsou vlastní kompoziční tajemství Joyceova: ony prostupují svou hudebností celý román Joyceův a nadávají jej ukrytým řádem a zákonem“ (ŠALDA 1978 /1929–1930/: 311).⁵⁰ Přestože nikoli tak systémově jako například Viktor Šklovskij či Felix Vodička, ale spíše metaforicky, Šalda předkládá určité pozorování důležitých principů a pravidelností výstavby Joyceova románu, které je dostatečně obecné natolik, abychom je mohli považovat za protonaratologické. Ovšem mluví-li o kompozici literárních děl, je pochopitelné, že mluví též o jednotlivých segmentech těchto celků, o jejich jednotlivých motivech. Na této úrovni, ať už mluví o motivech Čapkových či Máchových, se Šalda více a více přibližuje otázkám literární pragmatiky – pro kritika jeho typu je zásadní právě pojmenování jednotlivých motivů a postupů, kterými jsou tyto motivy spojovány, v souvislostech s otázkami po *funkci* a *účinku* literatury obecně. Proto se Šalda vydává ještě o jednu úroveň „níže“, k popisu stylových atributů literárních děl: v této části autorových úvah se setkáme s pronikavými průhledy do otázek literárně žánrového a historického zkoumání v souvislostech s typickým použitím jistých vyprávěcích forem a strategií na straně jedné a do specifických ustrojení konkrétních literárních děl na straně druhé – dozvídáme se tak například o specifické roli vnitřního monologu v Joyceově *Odysseovi* či o roli přímých a nepřímých charakteristik v naturalistickém díle B. Benešové a A. M. Tilschové.

Naratologické kategorie

Bylo by zjednodušující tvrdit, že je možné oddělit Šaldova pozorování týkající se kompozice a stylu od těch míst, na kterých mluví o ději, času, prostoru či literárních postavách – naopak, tyto dva druhy bývají úzce propojeny a jejich konglomerát slouží k jemnějšímu uchopení konkrétních atributů konkrétních děl: „Ale je možno také vidět smysl kompozice Vančurovy v hledání a nalézání děje, tj. dějové předmětnosti, neboť bez ní není života osobám románovým [...] Toto hledání děje, toto hledání činu, jak je to charakteristické pro dnešní románovou tvorbu!“ (ŠALDA 1939 /1930–1931/: 30). Přestože kategorie děje v této citaci odpovídá tomu, co dnes nahlížíme spíše v pojmech jako jsou *dění* či *akce*, je na tomto příkladu vidět, že Šalda používá

50 Ovšem Joyce není jediným autorem, u něhož si Šalda všimá jistých kompozičních pravidelností; z českých autorů stojí za pozornost například Šaldovy poznámky ke kompozičním schémátům *Přehradý* Marie Majerové, *Máje* Karla Hynka Máchy či *Bloudění* Jaroslava Durycha.

své analytické pojmy podobně, jako je tomu v dnes již tradiční naratologii: ta sice teoreticky chápe jednotlivé kategorie svého aparátu do jisté míry odděleně, avšak zároveň je při konkrétních analýzách používá provázaně s dalšími pojmy odkazujícími ke kompozičním a stylovým atributům jednotlivých děl. Ovšem podobně je tomu i u způsobu, kterým Šalda zachází s jednotlivými „naratologickými“ kategoriemi: často, opět ve zcela zjevné paralele k moderním naratologickým výzkumům, popisuje konkrétní umělecká díla a jejich jedinečnost právě na základě určitého napětí mezi jednotlivými kategoriemi – mluví-li tak například o dílu Vančurově, říká, že „Vančura nejde ani za charakterem, ani typem, úmyslně se jim brání a úmyslně je odmítá“ (ŠALDA 1939 /1934–1935/: 100), aby na jiném místě explicitně uvedl, že „všecko básnický tvořivý úsilí Vančurovo je boj o *děj*“ (ŠALDA 1939 /1930–1931/: 29).

Zatímco se Šalda spíše letmo a povrchně věnuje kategoriím, jako jsou *čas* a *prostor*, a poněkud větší prostor věnuje kategorii *děje*, zásadní část svých úvah věnuje kategorii *literární postavy* (či charakteru) – tato skutečnost není příliš překvapivá, vezmeme-li v úvahu místo, které patří osobnosti v jeho pojetí procesu literární krea-ce a recepce a axiologie. Literárních postav se Šalda dotýká na vícero úrovních – od té konkrétní související s jednotlivými díly až po rovinu abstraktní, na níž spatřuje literární postavy jakožto subjekty dění či jakožto specifické textové konstrukce. Jeho zájem o literární postavy vyplývá ze způsobu, kterým tyto narativní elementy nahlíží: „Zajímá dnes člověk ne jako člověk soukromný, nýbrž jako činitel funkční; nazíráme jej tedy pod jiným, vyšším a širším zorným úhlem. To je metoda strukturálná: osoba jako odkaz a poukaz *za sebe* a *nad sebe!*“ (ŠALDA 1939 /1934–1935/: 107). Právě onen zde zdůrazňovaný funkční činitel Šaldu pevně váže se strukturalistickou tradicí, ovšem s tím rozdílem, že zatímco strukturalisté chápou literární postavy jakožto jistá strukturní schémata a přisuzují jim v rámci narativů jisté funkce, Šaldovy postavy odkazují ke konkrétním osobnostem a jejich „životnému“ zápasu: „Ale ovšem život se nikde ve starých papírech nenajde, ten musí tvůrce slovesný vyvolat odvážným tvůrčím činem“ (ŠALDA 1978 /1934–1935/: 565). Kromě „životnosti“ literárních postav, která do určité míry koresponduje s moderními naratologickými přístupy k literárním postavám, existují i jiné Šaldovy úvahy o těchto elementech, které přímo anticipují či odrážejí jisté milníky v této oblasti literárněteoretického (a naratologic-kého) zkoumání. Pro názornost si ocitujme delší pasáž týkající se literárních postav, která nám cele odhalí šíři a hloubku Šaldova názoru: „Figury Dostojevského jsou tvořeny zcela jinou metodou než figury románových mistrů západních. Cele z vnitra, z ohromné žízně životní, z nesmírného napětí a rozstupu duše. U jiných mistrů, u Balzaca, u Flauberta, u Dickense, stále cítíš, že jsou opisovány z vnějška, že vznikly pojmovou prací z vnějška, že zhušťují a utřídí vnějškový svět. Balzac nebo Flaubert vezmou normálního člověka, přeženou do výstřednosti jednu jeho vlastnost, například smyslnost, lakotu, ctižádost, a stvoří typy, které jsou stále blízky alegorii. Jsou to spíše psychologická schémata, oživené logické kostry, než ten temný a propastný vír, jímž je vpravdě každý z nás žijících lidí. Snad jen s figurami Stendhalovými jsou postavy Dostojevského trochu spřízněny, a to v tom, že obojí nesou si v duši sen, který si střeží víc než oko v hlavě, který je jim dražší nad sám život, ale jinak je

patrný velký rozdíl mezi mistry západními a mistrem východním. Postavy Dostojevského jsou sám oheň proudný, beztvary i mnohotvarý a jako on zavalený dýmem. Dostojevskij sám varoval: „Ó, nevěřte v jednotu člověkovu,“ a vytýčil tím sám zásadní rozdíl mezi logickou jednotící perspektivou beletrie západní a chaotickou mnohooosostí figur svých. Poněvadž tyto figury jsou v podstatě neplastické, jest osud jejich nepředvídatelný a ony samy jsou nedopočítatelné. Nemůžeš o nich ani s určitostí říci, jsou-li zlí nebo dobří. Jsou dvojpolarní, jako je dvojpolarní celý mravní kosmos Dostojevského [...] Ale všem je jedno vlastní: šílená žízeň po životě, život s hlubokým ponorem, extáze až do sebezničení. Nejsou to ani osobnosti, ani karaktery, ani typy, jsou to elementární síly, výbuchy lidských niter hubící jiné i sebe, a přece nesoucí ve svém posledním jádru touhu po vykoupení“ (ŠALDA 1978 /1930–1931a/: 314).

Kromě toho, že Šalda velice expresivně vystihuje specifika Dostojevského postav, používá pojmy a příklady, které korespondují s některými koncepty a návrhy moderní naratologie. Chci zdůraznit především dvě skutečnosti, které se mj. v citované pasáži objevují. Za prvé je to věta, v níž Šalda mluví o „oživených logických kostrách“ v kontrastu k „víru žijících lidí“. Na tomto místě explicitně hovoří o dichotomii, která je vlastní všem moderním analýzám fenoménu literárních postav: Do jaké míry jsou postavy textové konstrukty a do jaké míry jsou podobné nám, živým lidem? Šalda samozřejmě používá tuto dichotomii pouze k tomu, aby popsal možnou typologii literárních postav, nechápe ji tedy jako teoretický problém, ovšem důležité je, že tuto dichotomii vnímá a pojmenovává. Za druhé, když mluví o „neplastických“, „nedopočítatelných“ postavách Dostojevského, de facto používá stejnou typologii, kterou do literárněteoretického kontextu zavádí E. M. Forster ve své zásadní studii *Aspects of the Novel* (1927), tedy ploché (flat) a plastické (round) postavy. Ze způsobu, kterým Šalda mluví o literárních postavách je zřejmé, že pro jeho účely je důležitá především jejich typologie⁵¹ – typy postav jsou pro Šaldu klíčové, protože mu umožňují mluvit o typech charakterů, tedy o osobnostech, které jsou pro jeho pojetí zásadní. Proto je životnost postav, jejich opravdovost a pravděpodobnost kvalita, již Šalda rozpoznává (a hodnotí kladně). Typy postav nejsou důležité pouze pro uchopení jednotlivých charakterů literárních postav, ale Šalda je též často pojmenovává a porovnává tam, kde mluví o jednotlivých literárních etapách s směrech, pro něž jsou podle jeho názoru tyto typy signifikantní – například když odkazuje k realistickým a naturalistickým textům. Ovšem jeho pojetí typů je důsledně mimetické – jestliže je celá lidská existence zakotvena v neustálé hledání svého vztahu ke skutečnosti, pak literární postavy, jakožto symboly lidských osobností a jejich literární protějšky v sobě odrážejí celý tento zápas o lidství; hledání osobnosti je na platformě literární komunikace vtěleno do hledání typu: „Celou moderní literaturou táhne se nářek lidí, kteří nemohou jednat, nebo nemohou jednat souvisle; ti všichni propadli rozkladu svého já. Ztratili svůj syntetický typ, který by měli naplnit úsilím celého svého života; ztratili svou úsobu. Proto je v moderní literatuře tolik typů negativních, lidí rozkolísaných, kteří

51 Jistě si vzpomeneme, jak jsou typ a typizace v uměleckém procesu důležité pro systém Durdičkův.

žijí planými hrami obraznosti, kteří nezaujali žádného důsledného postoje k životu. V mladé literatuře se tvoří potřeba tvořit typy, které by žily opravdu něčím jiným než stínovým položivotem-neživotem rozkolísaného, a jak se říká, náladového já, typy objektivné, schopné žít i nezávisle na problematice autorově“ (ŠALDA 1978 /1932–1933/: 602–603).

Jak jsme uvedli na počátku, Šalda (právem) není a nemůže být považován za příslušníka Pražské školy, ovšem v některých svých úvahách o vyprávění do jisté míry vychází z podobných poetologických, estetických a filozofických východisek jako čeští strukturalisté. Tato podobnost není dána pouze konkrétními zdroji, které formují myšlení Šaldovo, a zároveň se objevují i ve formující se doktríně strukturalistické, ale i společnou dobou, v níž se utvářejí jednotlivé názorové koncepce, které plodí jistý vědecký a názorový kvas, který stojí v podstatě těchto ustavujících se pojetí. Ač Šalda není strukturalistou, nahlédnout strukturalistickou doktrínu prizmatem Šaldova přístupu může obohatit náš pohled, a to především tam, kde jde o svébytnost strukturalistického myšlení a jeho souvislosti se staršími zdroji či s jeho kritickou současností.