

O současné poetice

Bádání o teorii literatury rozrostlo se v době posledních asi dvaceti let do rozlohy velmi značné. Přitom nastala tak pestrá diferenciací hledisek i metod bádání, že pouhý povrchní přehled vyžádal by si mnohem delšího času, než je vyměřen mé přednášce, nehledě ani k nutným kritickým poznámkám, bez kterých by každý pokus o utřídění nutně ztroskotal. Přesto však situace, před kterou stojíme, není tak spleť, jak by se na první pohled zdálo.

Titulem přednášky je dána jednota hlediska, z kterého k literatuře přistoupíme, a s hlediskem, aspoň implicity, i postup, kterého se přidržíme. Nejde nám totiž o přehled literární vědy (Literaturwissenschaft), která, pokoušejíc se o etablování jako samostatná věda vedle literární historie, vychází z předpokladu, že je nutno přistupovat k uměleckému dílu z mnoha hledisek zároveň, a to proto, že umělecké dílo může mít mnoho funkcí vedle funkce estetické, tak například funkci náboženskou, morální, sociální atd. Tento předpoklad vede však nutně k nejistotě metodické a k rozporům ve výsledcích bádání; na to na vše literární věda také churaví. Nám jde toliko o přehled nových výbojů poetiky jakožto estetiky básnictví, a předpoklad, ze kterého na rozdíl od literární vědy vycházíme, je takový: není pochyby o tom, že umělecké dílo literární může mít mnoho funkcí mimoestetických; je však zřejmo, že je mít nemusí, aniž proto přestává být dílem právě uměleckým. Jakmile však některé dílo nemá funkce estetické, tj. neobsahuje podmínky působící estetické prožívání, není to dílo umělecké. Bylo by dokonce lze jít i dále a ukázat, do jaké míry jsou tyto mimoestetické funkce díla podřízeny funkci estetické. To však ukážeme názorně teprve později, až bude řeč o „obsahu“ literárního díla. Prozatím nám stačí poznatek, že umělecké dílo literární má nutně funkci estetickou, bez které přestává být uměleckým dílem. A že tedy estetickým rozborem se lze dobrat jeho pravé pod-

staty. Omezíme se proto na rozbor estetický. Zbývá nyní ještě dohodnout se o metodě, kterou tento rozbor podnikneme, neboť i zde by mohla vzniknout různost mínění.

První otázka, která se nám naskytne na cestě za metodou, je otázka, jaký je cíl estetického rozboru. Odpověď na ni je jednoduchá: estetický rozbor má za účel najít v díle ony vlastnosti, které působí, že je dílo esteticky prožíváno, jinými slovy, konstatovat, jakým způsobem bylo dílo uděláno, aby esteticky působilo. Základní metodický požadavek, který na estetický rozbor díla klademe, je ten, že rozbor nikde nesmí překročit meze díla samého, že nesmí žádnou vlastnost díla pokládat za vysvětlení dříve, dokud se nepodaří najít její zdůvodnění v díle samém. Proč klademe tento požadavek izolace díla od jiných řad jevů? Proto, že vysvětlujeme-li nějakou vlastnost díla například vlivy společenskými, osobností tvůrcovou atd., pozbývá naše zkoumání nutně rázu estetického rozboru a dílo se stává pouhým dokumentem, pouhou součástí rozsáhlého materiálu sociologie, psychologie atd. Tím ovšem není řečeno, že by se takovým materiálem stát nesmělo; není nikterak popíráno ani zmenšováno právo jiných věd zařadit umělecká díla mezi svůj materiál. Mají to ovšem tyto vědy činit s jistou opatrností, mají totiž přistupovat k uměleckému dílu s vědomím, že dílo neobráží pasívně například duševní dispozice a názory svého tvůrce nebo stav současné společnosti, nýbrž že obraz, který po těchto stránkách poskytuje, může být a často bývá pokřiven proto, že dílo nebylo vytvořeno jakožto dokument (výraz osobnosti tvůrcovy, obraz současné společnosti atd.), nýbrž jako dílo mající esteticky působit.

Přistoupíme-li nyní k dílu izolovanému od ostatních řad jevů, chtějíce v něm najít příčinu jeho estetické působivosti, vynoří se v naší mysli vlivem zvyku téměř automaticky dva pojmy, obsah a forma: obsah jakožto vlastní podstata díla, forma jakožto souhrn prostředků sloužících k vyjádření obsahu, a tedy druhořadých, přijímajících obrysy dané obsahem tak, jako šat přijímá obrysy těla. Mohlo by se proto zdát, že i estetická působivost díla je podmíněna zcela nebo aspoň do značné části rázem obsahu jakožto hlavní součásti díla. Avšak obsah, tj. před-

stavy, myšlenky a city v díle vyjádřené, může v díle být buď oslaben (poetismus, surrealismus a směry příbuzné), nebo dokonce i úplně potlačen (třeba jen výjimečně a na nejzazší hranici — básně v jazyce umělém), aniž proto dílo pozbude estetické účinnosti. Naopak je zase možno obsah vyjmout z kontextu díla básnického (říci jej „vlastními slovy“, tak např. vyjmout a dokonce i uvést v systém ideologii Holečkových Našich) beze ztráty hodnoty intelektuální, ale s podmínkou úplné ztráty estetické účinnosti. Rozčlenění na obsah a formu se tedy nehodí za podklad estetického rozboru, a to proto, že protiklad formy a obsahu je nepřesně utvořen.

Vždyť i hranice mezi obsahem a formou je neurčitá. Na první pohled by se sice zdálo, že proti představám, myšlenkám a citům lze postavit jazykové prvky, kterými jsou vyjádřeny, jakožto formu. To by však byl omyl. Neboť jednak již ve způsobu, jakým jsou obsahové prvky do díla uvedeny (v jejich sřetězení, motivaci), je cosi formálního, jednak zase v jazykových prvcích je cosi, co není uměleckou formou, nýbrž toliko jejím podkladem; je to jazyk sám jakožto výtvar a majetek celého jazykového společenství. Snaha odstranit tyto obtíže zavedením pojmu „vnitřní formy“ ztroskotala, neboť pak vznikla neřešitelná otázka, co je vlastně vnitřní forma. Jsou tedy hranice mezi obsahem a formou neodvratně neurčité. Avšak ani vzájemný poměr formy a obsahu není takový, že by forma byla obsahu podřízena. Spíš opak se přihází, že se totiž obsah řídí formou, že si forma vynucuje takový obsah, jaký se jí hodí. Na doklad lze uvést svědectví Tolstého, tím závažnější, že Tolstoj bývá obecně i kritikou chápán a komentován právě s důrazem na stránce obsahové. Jde o dopis kteréosi kněžně, která se spisovatele ptala, kdo byl modelem k postavě Andreje Bolkonského ve *Vojně a míru*. Odpověď zněla*:

„Andrej Bolkonskij není nikdo, jako vůbec každá postava romanopiscova . . . Styděl bych se vytisknout svůj spis, kdyby veškerá má práce záležela v tom, abych udělal portrét, který by byl poznán a pak zapomenut. Pokusím se

* Citováno podle V. Šklovského *Těoriija prozy*, 1925, str. 46.

vám říci, kdo je můj Andrej. V slavkovské bitvě, která teprve bude popsána, ale kterou jsem vlastně svůj román začal, bylo mi třeba, aby byl zabit skvělý mladík; v dalším průběhu románu potřeboval jsem jen starého Bolkonského s dcerou, ale protože je nepohodlné popisovat osobu ničím s románem nespjatou, rozhodl jsem se udělat skvělého mladíka synem starého Bolkonského. Potom ve mně vzbudil zájem, ukázalo se, že pro něho bude úkol i v dalším průběhu románu; i slitoval jsem se nad ním a poranil jsem jej toliko těžce místo smrti.“

Z tohoto citátu je jasně zřejmo, jak část obsahu, jedna z hlavních postav románu, vyplynula toliko z potřeby strukturní, tedy z formy. Tento případ není tak řídký, jak by se mohlo zdát na první pohled. Při estetickém rozboru díla vysvitne dosti často, že příčina užití toho nebo onoho motivu je dána formou. Tak například v Máchově Máji se hojně vyskytuje motiv odrazu ve vodní hladině. F. V. Krejčí v knize K. H. Mácha (Praha 1907, str. 89) vysvětloval vznik tohoto motivu zážitkem: básník vídal denně obraz hradčanského panorámatu v hladině vltavské. Nastává ovšem otázka, proč zrovna na Máchu hradčanské panoráma takto působilo. Proč ne na jiné české básníky před ním a po něm? Formální rozbor však nabízí vysvětlení jiné, myslím, že jednoznačné. Mácha spojoval totiž slova ve významové celky tak, aby potlačil logickou významovou souvislost vět a aby tím uvolnil neurčitě se míhající vedlejší významy slov (významové ovzduší). Motiv odrazu ve vodní hladině je doprovázen významem zamlženosti, neurčitosti obrysů i tvarů a shoduje se tak se základní významovou tendencí Máje. Proto ho básník často užívá.

Je tedy často výběr motivů a tím i ráz obsahu díla předurčen formou. Vždy však platí, že teprve formálním přetvořením se obsah stává zákonitou součástí básnického díla, vplývá v jeho kontext. I o tom lze uvést charakteristický citát z Tolstého (rovněž z dopisu)*:

„Kdybych chtěl říci slovy všechno to, co jsem chtěl vyjádřit románem, musil bych napsat od začátku stejný ro-

* Citováno podle V. Šklovského *Těoriija prozy*, str. 50.

mán, jaký jsem napsal dříve, a jestliže kritikové teď již chápou a mohou ve fejetonu vyjádřit, co chci říci, blahopřeju jim a mohu směle tvrdit *qu'ils en savent plus long que moi* (že dovedou víc než já). A myslí-li krátkozrací kritikové, že jsem chtěl popisovat jen to, že se mi líbí, jak obědvá Oblonskij a jaká ramena má Karenina, mýlí se. Při všem, téměř při všem, co jsem psal, vedla mne potřeba seřadit myšlenky, navzájem spjaté, tak, aby došly vyjádření, avšak každá myšlenka vyjádřená slovy sama o sobě ztrácí smysl, strašně upadá, je-li vzata ojedinele bez onoho sepětí, v kterém byla umístěna uvnitř díla. A ono sepětí samo je podle mého názoru způsobeno ne myšlenkou, ale čímś jiným, a vyjádřit bezprostředně osnovu onoho spojení slovy nelze, nýbrž je to možné toliko prostředně pomocí slov, popisů a dějů.“

Těmito slovy naznačil Tolstoj zřetelně, že se obsah v uměleckém díle uplatňuje jen potud, pokud má funkci estetickou, pokud se stává formou. Jinými slovy a aplikováno na naši literaturu: je možno vybrat z Holečkových Našich ideologické partie a uvést je v souvislý systém. Potom nabudou rázu filosofických a vědeckých poznatků a přistoupíme k nim s měřítky pravdivosti a původnosti. Dokud však jsou živou součástí díla, neplatí na ně žádné z těchto měřítek, nýbrž fungují toliko jakožto esteticky působivá součást formy díla. V daném případě, u Holečka, je jejich úkolem zdržovat dějový proud, podtrhovat to, čemu se říká „epická šíře“, a pak zejména povznášet do vyšší sféry významové, podkládat hlubším smyslem děj, který by bez této ideologie měl ráz prostého venkovského, folkloristicky zabarveného románu. Proto je také pro estetickou působivost děl, třeba značně ideologicky podložených, lhostejné, měl-li autor pravdu či nikoli, byly-li myšlenky, které do díla uvedl, jeho či cizí.

Ukázalo se, že rozeznávání obsahu a formy v díle není pro estetický rozbor nikterak vhodné, protože jím nenabudeme přesné a náležité hranice mezi esteticky působivými vlastnostmi díla a vším ostatním. A toto rozlišení právě potřebujeme. Přistoupíme-li k básnickému dílu z tohoto čistě estetického stanoviska, dojdeme zase k dualismu, ovšem k jinému dualismu než předtím. Na jedné stra-

ně budou vlastnosti díla, které působí jeho estetickou účinností; jejich souhrn nazveme *formou*. Na druhé straně bude podklad, na kterém se forma uskutečňuje; nazveme jej *materiálem*. Je nyní třeba, abychom si přesněji uvědomili, jaká je podstata a složení materiálu a jaká je podstata formy.

Podstatu materiálu není příliš nesnadno objevit. Materiálem díla básnického je řeč a vlastně nic kromě ní. Proto bývá poezie nazývána uměním řeči (*Sprachkunst*). Jsou ovšem v básnickém díle i prvky, které jsou do značné míry na řeči nezávislé: představy, myšlenky, city, zkrátka prvky, ze kterých se skládá *téma* díla. Přesto však i tyto prvky vstupují do díla toliko prostřednictvím řeči. A třebaže lze leckdy (např. v románě) rozbírat tematickou stavbu díla bez ohledu na jazyk, je v mnohých případech (např. v lyrických básních) tematická stavba úzce souvislá s prvky jazykovými.

Takový je ráz materiálu. Méně snadné bude objasnit podstatu formy, neboť forma není nic tak konkrétně daného jako materiál. Forma je totiž pouhý *způsob*, jakým je materiálu v díle užito za tím účelem, aby nabyl estetické působivosti. Nezbude tedy než se znovu obrátit k materiálu, abychom na něm objevili onen zvláštní způsob jeho užití. Pojďme nejprve o prvcích jazykových, potom o prvcích tematických.

Řeč v běžném styku (tedy nikoli v básnickém díle) slouží obyčejně sdělování, má funkci sdělovací. „Cílem mluvení je předání naší myšlenky tomu, s kým mluvíme. Majíce obyčejně možnost přesvědčit se, do jaké míry nám rozumí ten, s kým mluvíme, nedbáme příliš výběru slov ani větné stavby a spokojíme se jakoukoli formou vyjádření; stačí nám, že je nám rozuměno.“* Ideálem řeči sdělovací je, aby toto porozumění, tj. přenesení myšlenky, bylo co nejvíce usnadněno. Jde tedy o ekonomii sil: hledíme, aby jazykové prostředky, kterých užíváme, vyžadovaly pro sebe co nejméně pozornosti a energie toho, s kým mluvíme, tak aby veškerá jeho pozornost se mohla sou-

* B. Tomaševskij, *Těorieja literatury* (Moskva-Leningrad 1927), 3. vyd., str. 9.

středit na myšlenku, kterou mu sdělujeme*. Nejde o to, jak sdělujeme, nýbrž o to, co sdělujeme. Zdokonaluje-li se řeč vzhledem k funkci sdělovací (taková zdokonalená řeč sdělovací je řeč, které užívá věda), přikládáme k ní měřítko přesnosti, jasnosti a stručnosti, vesměs to vlastností usnadňujících porozumění.

Všimněme si nyní řeči básnické. Přistoupíme-li k ní s týmiž měřítky jako k řeči sdělovací (přesnost, jasnost, stručnost), ukáže se, že řeč básnická vyhovuje sdělovací funkci špatně. Dosvědčí to zřetelně mnohá z lyrických básní. Je známo z nejběžnější zkušenosti, že „obsah“ mnohé lyrické básně lze shrnout dvěma třemi slovy (např. „jsem šťasten“, „dnes je krásné ráno“ atd.). Jinými slovy: řeč básnická užila celé dlouhé řady vět a souvětí k vyjádření myšlenky, kterou sdělovací řeč shrnula v jedinou větu. Přihlédneme-li k jednotlivostem básnické řeči, objeví se obraz týž: nezpůsobnost ze stanoviska funkce sdělovací. Kde by k sdělení stačilo jediné slovo, užije básník slov několika. Tak například místo „měsíc“ řekne Mácha „měsíce tvář“ (Po měsíce tváři jak mračna jdou, zahalil vězeň v ně duši svou), místo „voda“ — „vody klín“ (Obraz co bílých měst u vody stopen klín). Sdělení „hodiny bijí“ zní u Wolkera „a z věží hodiny jak panny zrazené / padají v náměstí, jezero kamenné“; obě přirovnání (jak panny zrazené, jezero kamenné) jsou ze sdělovacího stanoviska zbytečné, ba na závalu porozumění. Často se hromadí synonyma: „Ó byl to šum a huk a vír a bouřný dusot“ (Vrchlický), ba i synonymní věty: „Dál bude bič znít, dál budou nás dávit“ (Bezruč) místo sdělení „dále budou nás utlačovat“. Příklady daly by se citovat donekonečna. Sem by také patřila všechna přímá opakování slov, tedy epizeuxe, anafory, epifory atd. Avšak básnická řeč dovede i pravý opak: vynechat slovo, důležité ze stanoviska sdělovacího, například v Nerudově verši „zlo — dobro, démon — bůh jej žilobně probíhá“ místo sdělovacího „probíhá jím jako krev žilami“; podobné zkrácení, ze stanoviska sdělovacího násilné, obsahuje i jiný verš téhož básníka: „na zvonivých jedem saních“. Je však ještě pře-

* V. Šklovskij, Teorie prozy, str. 10.

mnoho jiných věcí, pro které řeč básnická nevyhovuje měřítkům kladeným na řeč sdělovací, tak například všechny metafory a tropy vůbec, ježto se jimi místo určitého, přesně omezeného významu zavádí mnohovýznamnost, rozvlňuje se bohatý, ale zároveň i neurčitý významový tlum. Jindy nastává deformace větné vazby, zbytečná ze stanoviska sdělovacího. Slovosled básnického jazyka bývá násilně přemístěn vzhledem k řeči sdělovací. Výběr slov děje se leckdy v básnické řeči pod vlivem zvukové stránky, nikoli však ze stanoviska jejich sdělovací vhodnosti atd.

Lze tedy říci úhrnem, že řeč básnická nevyhovuje účelu sdělovacímu: kdežto řeč porozumění usnadňuje, hromadí mu řeč básnická v cestu překážky. Je to proto, že *řeč básnická má jinou funkci než řeč sdělovací*: řeč sdělovací obrací naši pozornost k tomu, *co* se vyjadřuje, řeč básnická ji upoutává k tomu, *jak* se vyjadřuje. Řeč básnická přenáší tedy těžiště naší pozornosti: dává nám prožívat sám *akt vyjadřování, mluvení*. Za tím účelem přetváří se násilně celá stavba řeči vzhledem k řeči sdělovací. Tomuto přetváření podléhají jak jednotlivé prvky řeči, tak i jejich vzájemný poměr. Násilností, tj. nezvyklostí a novostí přetvoření, vyzdvihují se jazykové prvky, jím zasažené, ze stavu automatismu, ve kterém je shledáváme v jazyce sdělovacím*. Tak například způsob, kterým se spojují slova v syntaktické celky, věty a souvětí. V sdělovacím jazyce je nám větné spojení lhostejným rámcem, který je tím lepší, čím méně na sebe upozorňuje, čím méně překážek staví v cestu pochopení myšlenky, která jej vyplňuje. Jakmile se však tohoto větného spojení zmocní k svému účelu básník, uvidíme, že se obvyklá stavba věty zbortí, například porušením souvislosti, přemístěním členů, vzájemnou výměnou jejich gramatické funkce atd.; porozumění se ztíží a tím se obrátí pozornost k samému způsobu, jakým je věta stavěna. A tak i ve všech ostatních případech dalo by se ukázat, že básnická řeč je zaměřena na samoučelné prožívání aktu vyjadřování. Vzpomeneme-li nyní, že za podstatný znak estetického prožívání bývá pokládána sa-

* R. Jakobson, *Základy českého verše* (Praha 1926), str. 22; týž, *Novejšaja ruskaja poezija* (Praha 1921) II. kap.

moúčelnost, tj. zaměření pozornosti na jev sám jakožto jev, vysvitne nám, že toto samoúčelné prožívání *aktu* vyjadřování je prožívání estetické.

Nelze se ovšem domnívat, že by každé přetvoření nutně působilo estetické prožívání. Jsou přetvoření, která jsou esteticky neúčinná, například deformace řeči pod vlivem mocného vzrušení nebo u lidí abnormálních. Od takových deformací se liší básnické přetvoření svou *systematičností*. Je-li přetvořen jistý jazykový prvek, je přetvořen v celém díle důsledně stejným způsobem. Takové systematické přetvoření jistého jazykového prvku nazýváme *tvárným prostředkem*. Tvárných prostředků je ovšem v díle mnoho, neboť každý jeho prvek, ať zvukový, ať syntaktický, ať významový, může být přetvořen, aby esteticky působil. Vzájemný poměr všech těchto tvárných prostředků je rovněž do jisté míry systemizován, a to tak, že tvárné prostředky na sebe navzájem působí. Zdá se, že zpravidla jeden z nich ovládá ostatní, je dominantou díla*. Podrobnější výklad o tom zavedl by nás však do území nedořešených problémů.

Přejdeme nyní k druhé skupině materiálu, k tematickým prvkům díla, tj. myšlenkám, citům a představám v díle obsaženým. Půjde nám o to, lze-li i na tuto skupinu aplikovat zásady, které jsme zjistili při rozboru prvků jazykových. Je tedy třeba zjistit, jsou-li i tyto prvky myšlenkové, představové a citové nějak v díle přetvářeny, aby nabyly estetické účinnosti. Vezmeme si za příklad děje. Děj vypravovaný jako skutečnost bez zaměření na estetické působení je řada představ spojených časově a příčinně. Takové děje najdeme například v novinářské reportáži, v životopisech, v memoárech. Vnímáme je jako prosté fakty a dovedeme je zřetelně odlišit od dějů vyprávěných za účelem estetického působení. V takových dějích jsou jednotlivé události, jednotlivé dějové motivy spojeny ještě jinak než časově a příčinně, ba stává se, že časová a příčinná souvislost musí ustoupit této nové souvislosti dané uměleckým zámyslem. Tato nová souvislost, které nabývá děj teprve stávaje se součástí uměleckého díla,

* J. Tynjanov, O literaturnoj evoljucii, v knize Archaisty i novatory (naklad. Priboj, 1929), str. 30 n.

záleží v tom, že každý detail děje je přípravou toho, co se má stát. Čechov řekl kdysi paradoxně, že mluví-li se na začátku povídky o tom, že byl do zdi zatlučen hřebík, musí se na konci povídky na tom hřebíku oběsit hrdina*. Touto *motivací*, která tvoří souvislý řetěz, vzniká v čtenáři napětí, očekávání, co se teď stane. Napětí bývá ještě zvyšováno tím, že spisovatel děj úmyslně zdržuje (např. popisy, úvahami atd.**). Děj nabývá tak dynamiky, jinými slovy, přestáváme jej vnímat jako pouhý fakt, který nás zajímá jen potud, pokud je pravdivý, a začínáme obracet pozornost k jeho průběhu, který prožíváme samoučelně (esteticky). Shledali jsme tedy při dějích doslova totéž co při prvcích jazykových: přetvoření mající za účel přivození estetické působivosti. K témuž výsledku dovedl by nás i rozbor jiných tematických prvků, například myšlenek, citů. I ty fungují v díle ne jako skutečnost, nýbrž jako jevy samoučelně prožívané. V. Šklovskij řekl obrazně: „To, co nazýváme uměním, existuje proto, aby nám vrátilo schopnost prožívat život, vnímat věci; umění je proto, aby pro nás učinilo kámen opravdu kamenným.“ A na jiném místě: „Má-li se stát věc faktem uměleckým, je třeba vyjmout ji z řady faktů skutečného života. Je třeba vyrvat věc ze souvislosti obvyklých asociací, ve kterých se nalézá. Je třeba ji převrátit jako poleno v ohni.“

Lze tedy říci o uměleckém díle literárním jakožto celku, že jeho podstatou je forma, totiž způsob, jakým materiál, ať jazykový ve vlastním slova smyslu, ať tematický, je vyrván z obvyklého kontextu, a to proto, aby se stal předmětem prožívání pro sebe sama, a to jako účel, nikoli jen pouhý prostředek. Formu pocítujeme jakožto násilí na materiálu, a toto násilí má za účel vzbudit v materiálu estetickou působivost. Proto se nám každé nové dílo jeví jakožto cosi neobvyklého. Zneklidňuje a dráždí, vytrhuje nás z koloběhu automatismu a jeho vnímání se daleko nepodobá onomu blaženému požitku, na kterém buduje své teorie estetický hédonismus. Tato novost básnického díla však netrvá věčně; stálým vnímáním díla a zvykem se ráz novosti stírá, dílo, které se zpočátku jevílo násil-

* B. Tomaševskij, Teorie literatury, str. 145.

** V. Šklovskij, Teorie prozy, str. 21 n.

ným přerušením tradice, stává se její součástí a jeho forma se stává estetickým kánonem své doby. Pak přichází ještě další fáze. Dříve však, než o ní promluvíme, je nutno zdůraznit, že na tomto místě vniká do našeho přehledu poetiky, a to zcela organicky, pojem *literárního vývoje*.

Mohlo by se na první pohled zdát, že zkoumání poetiky je nutně statické a že pojem evoluce leží mimo dosah této vědy. Byl by to však omyl. Neboť literární dílo je dáno jakožto člen vývojové řady a jeho struktura nese nezbytné stopy umístění v této řadě. Estetický rozbor díla osamocené, vytržené z vývoje je sice možný, ale není úplný. Abychom si toto jasně uvědomili, je třeba stručně narýsovat všeobecné schéma literárního vývoje. Básnické dílo přichází na svět jakožto výtvar mající za úkol vzbouzet estetické prožívání násilným přetvářením materiálu. Je nové, neobyčejné, a proto svěží. Lidé je čtou a zvykají na jeho ráz. Básník tvoří další díla, prvnímu tvárnými prostředky podobná; popřípadě je členem básnické školy (generace), jejíž tvárné prostředky jsou celkem stejné. Občas se stává, že po tvůrcích přijdou epigoni, kteří jejich tvárné prostředky přijímají beze změny. Dlouhým zvykem se však daný soubor tvárných prostředků opotřebovává a vnímání básnických děl na něm budovaných se automatizuje jako každý úkon, který se beze změny často opakuje. Veršový rytmus, syntaktická stavba vět, výběr slov a jejich významové spojení atd., které byly v dobách své svěžesti neobyčejné a zneklidňující, působí nyní monotónně. Básnická technika dotyčného básníka, popřípadě celé školy, pozbývá tajemnosti, je na dosah komukoli, vládnou jí studentíci, kteří začínají veršovat. I přichází chvíle, kdy vystoupí nová básnická osobnost, popřípadě generace, aby vytvořila novou, esteticky účinnou, tj. neopotřebovanou formu. Snahou její je, co nejvíce se odlišit od generace předchozí; projevuje svou životnost tím, že se staví v protiklad.*

Pokusil jsem se v knize o Máchově Máji podat doklad

* O literárním vývoji viz studii J. Tynjanova O literaturnoj evoljucii, již citovanou. Srov. též výrok F. Greggha v rozmluvě s Lefèvrem (Une heure avec F. Greggh v Nouvelles littéraires z 2. června 1928): „Une école est comme le *moi* de Fichte, elle se pose en s'opposant.“

tohoto schématu literárního vývoje; dovoluji, prosím, abych se ho nyní dovolal. Srovnal jsem po stránce tematické struktury tři básně, časově postupné a rázem tématu i jednotlivými motivy velmi příbuzné: Máchův *Máj*, Hálkova *Alfréda a Vrchlického Satanelu*. Ve všech třech vyjmenovaných básních vystupuje nápadně do popředí osoba vypravěčova. U Máchy se nám jeví jakožto kdosi velmi blízký hlavnímu rekoví básně, ba jako jeho druhé „já“: přejímá a strhuje k sobě některé z hlavních motivů básně, tak například motiv stesku po ztraceném dětství (Neb *můj též krásný věk, dětinství mého věk* — Daleko odnesl divoký času vztek), motiv máje (Nynější ale čas / Jinošství *mého* — je, co tato báseň, máj), motiv lásky (Bez konce láska je! — Zklamánať láska *má!*). Vzbuzuje se tak (a ještě jinými způsoby, jež zde nebudu podrobně vyjmenovávat) dojem, že vypravěč úzce souvisí s dějem básně i s osobami, že báseň podává jeho myšlenky a city. Hálkův *Alfréd*, který na *Máj* zřejmě a úmyslně navazuje podobností tématu i jednotlivých veršů, který chce, aby byl vnímán na pozadí *Máje*, obnovuje přesto vypravěčův poměr k tématu tím, že vypravěč stojí zde mimo děj a osoby, ba nad nimi jako divák a posuzovatel. Hálek přidělil tedy svému vypravovateli opačné postavení, než jaké má u Máchy. Konečně *Vrchlického Satanela* — vypravěč stojí zde rovněž mimo děj a osoby jako u Hála, ale zcela jinak: u Hála byl divákem ději přítomným a jeho posuzovatelem, u *Vrchlického* však vypraví starý příběh jako zkazku; zdůrazňuje dokonce svou malou účast; Hálkův vypravěč pojímal děj vážně, u *Vrchlického* jej vypraví tónem lehce parodujícím. Tedy zase opak všeho, co bylo u předchůdce. A tyto náhlé vývojové protiklady nacházíme zde u tří básníků, kteří postupně zpracovávali stejné téma a z nichž dva první řešili dokonce ve svých básních též technický problém subjektivace epiky. Při přelomu mezi básnickými generacemi sobě navzájem nepodobnými bývají protiklady ještě hlubší. Nová generace stojí vždy v protikladu proti generaci bezprostředně předcházející. Co bylo cítěno jako „chyba“ v dílech generace předchozí, může se stát normou za generace nové.

To, co jsme zde podali, je ovšem pouhé vývojové schéma; skutečnost bývá mnohem složitější. Nová generace bývá při tvoření nové formy netoliko negativně předurčována dílem generace předchozí, ale opírá se i kladně o některé vlivy přicházející ze *strany*, tj. odjinud než z dané vývojové linie. Tak například může přejímat své tvárné prostředky z literárních nížin, z neoficiální literatury. B. Tomaševskij ukázal*, jaký vliv měl ve francouzské literatuře melodram, druh to „nízký“, neliterární, na tvárné prostředky dramatu romantického. Jindy zas dodává prostředky formální obnovy některý druh písemnictví svou povahou neestetického (například dopisy, memoáry). Jindy má vliv na rodící se formu nové generace některá z generací starších než generace bezprostředně předcházející, jsou-li tvárné prostředky této starší generace ve shodě s formálními tendencemi generace nové (ne nadarmo se např. mladý Machar dovolával Nerudy a inspiroval se jeho tvorbou; hledal v něm oporu pro prozaizaci verše a slovníku, kterou prováděl i sám). Konečně jsou možné i vlivy literatur cizích. Nesmíme ovšem zapomínat, že ve všech těchto případech je vliv, přicházející ať z literárních nížin, ať z druhů nepoetických, ať ze starší generace, ať z ciziny, přejímán jen proto, že se shoduje s tendencemi generace, která jej přejímá, a také jen potud, pokud se s nimi shoduje. A tyto tendence jsou zase předurčeny potřebou obnovy formy, tedy protikladem ke generaci vládnoucí, oficiálně uznané. Umělecké dílo literární se nám tedy jeví, i když na ně hledíme ze stanoviska estetické formy, jakožto člen vývojové řady, podmíněný tím, co předcházelo, a podmiňující to, co bude následovat. V době, kdy je dílo opravdu živé, esteticky účinné, je dokonce vnímáno na pozadí díla generace starší, jakožto jeho protiklad; tento cítěný rozpor tvoří součást jeho estetického účinku.

Pojmem literárního vývoje jsme však nevyčerpali všechny souvislosti, kterými je jednotlivé básnické dílo zaklíněno do celku národní literatury. Je třeba všimnout si ještě, byť zběžně, pojmu *literárního druhu*. Příslušnost

* B. Tomaševskij, *Francouzská melodrama načala XIX. veka* (sborník *Poetika*, II. sv., Leningrad 1927).

k jistému druhu neznamená totiž jen mechanické zařazení díla do jisté kategorie. Vědomí o této příslušnosti má vliv na způsob, jakým dílo pojmáme. B. Eichenbaum ukázal velmi duchaplně v studii o americkém novelistovi O. Henrym* různé pojetí novel tohoto spisovatele v Americe a v Rusku právě na základě rozdílného druhového zařazení. Pro Američana tvoří novely tohoto spisovatele součást velmi rozvinutého, pro americkou literaturu charakteristického druhu „short story“; typickým znakem tohoto druhu je ostré zakončení děje výrazným efektem, ke kterému děj spěje. Proto vnímá Američan na novelách Henryho nejvýrazněji ty vlastnosti, kterými se tyto novely od druhového průměru liší. Je to zejména jejich sentimentální zabarvení. Pro Rusa přijímají však tyto novely vzhled zcela jiný. V ruské literatuře nemá totiž krátká, dějově zaostřená novela tradice (třebaže není bez dokladů, které však jsou spíše výjimkami než pravidlem). Zato je v Rusku velmi široce rozpracován v literární druh román, který však na rozdíl od novely nevyžaduje efektního dějového vyhocení konečného, nýbrž žádá naopak nenápadné vyznění: kulminanta dějová bývá umístěna v jisté vzdálenosti od konce románu. Proto novely Henryho, uvedeny do ruské literatury, překvapovaly právě tím, co se Američanům zdálo běžným druhovým příznakem: dějovým vyhocením. A tak změnilo dílo svou tvářnost proto, že z jednoho druhového kontextu přešlo v jiný.

Z toho, co bylo dosud o druhu básnickém řečeno, vysvitlo, že zařazení díla do druhu se neděje toliko na základě jeho obsahu, ba ani ne převážně, neboť změna druhového zařazení, jaká byla ukázána na předchozím příkladě, se neudála na základě změněného chápání obsahu, nýbrž vyplynula ze změněného pojmání formy. Tento názor nás ovšem uvádí v rozpor s pojetím druhu jakožto jistého okruhu látek. Není třeba, abych podrobně vykládal, co látkovým pojetím druhu míním; každá školská poetika podá dokladů s dostatek svými definicemi druhů. Námitka proti tomuto látkovému pojetí je nasnadě: táž látka (totéž téma) může podle formy, jaké se

* B. Eichenbaum, *Literatura* (Leningrad 1927).

jí dostane, sloužit mnohdy za podklad různým literárním druhům, například legendě i baladě, legendě i pověsti, povídce i dramatu atd. Do určitého druhu zařazuje dílo teprve forma, kterou bylo uskutečněno, a to forma v onom smyslu, v jakém jsme ji pojali výše.

Nová poetika staví proto proti látkovému pojetí jinou definici druhu, vymezujíc jej jakožto ustálený soubor tvárných prostředků. Mezi tvárnými prostředky pro druh charakteristickými mohou být například jistá forma metrická (pro francouzské chansons de geste jsou charakteristické *laisses*, *tirades* *monorimes* a pro většinu z nich i desítislabičný verš)*, jisté vlastnosti zvukové (např. v ódě 18. století intonace)**, jistý výběr slov (jiný je slovník bohatýrského eposu, jiný *idyly*), jisté vlastnosti slohové (např. typické slohové figury bohatýrského eposu), jistý způsob kompozice (např. rozdíl mezi kompozicí románu a novely, o kterém jsme se zmínili výše) atd. Nejsou ovšem pro druh charakteristické toliko jednotlivé tvárné prostředky, nýbrž i vzájemný poměr všech tvárných prostředků, jejichž soubor druh tvoří. Jednotlivé tvárné prostředky mohou být shodné i v druzích velmi různých. Tak například slohové figury, slovní výběr atd. bohatýrského eposu vyskytují se i v eposu komickém, kde však mají vzhledem k celku zcela jinou funkci.

Je tedy každý básnický druh jev velmi složitý a vzhledem k své složitosti také velmi proměnlivý v časovém průběhu. Neboť i druhy mají svůj vývoj, jehož základní zákon je týž jako zákon veškeré literární evoluce: užíváním se opotřebovává seskupení tvárných prostředků, jež druh tvoří, automatizuje se, pozbývá estetické účinnosti a potřebuje obnovy. Tato obnova se děje tím způsobem, že část tvárných prostředků, které druh tvořily, se vymění, část potrvá. Ty, které nově přibudou, přinesou obnovu, osvěžení druhu. Při obnově může se dokonce přihodit, že zmizí ty znaky druhu, které byly dosud cítěny jako podstatné, a zachovají se znaky, které byly dosud

* K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur* (Halle 1905), str. 108, 201.

** J. Tynjanov, *Oda kak oratorskij žanr* (v knize *Archaisty i novatory*).

vedlejší; tak například při romantické obnově eposu se přihodilo, že zmizel podstatný znak dějovosti (tj. dynamického sepětí motivů), ale udržely se znaky vedlejší (např. rozdělení básně ve zpěvy). Je zřejmo, že nepřetržitými postupnými obnovami podléhá druh takovým proměnám, že dva členy jeho vývojové řady, časově vzdálené, mohou si být navzájem zcela nepodobny (např. romance španělská — romance moderní; román rytířský — román dnešní). Lze tedy bezpečně definovat druh toliko v jisté době, nikoli však druh jako všeobecně platnou kategorii. I pro základní útvary básnické, jako je lyrika a epika, bylo by těžké najít definice jednoduché a jednoznačné, platící pro všechny doby a všechny literatury.

Jsem u konce své přednášky. Za dobu, po kterou jste mi laskavě věnovali pozornost, pokusil jsem se podat úhrnnou charakteristiku (spíše než úplný výčet názorů a výzkumů) nové poetiky, kterou někteří nazývají formalistickou, jiní ještě složitěji neoformalistickou, která však by nejspíšeji slula *poetikou* beze všech omezujících přívlastků. A to proto, že pro vědeckou estetiku umění básnického není jiné cesty kromě strukturního rozboru, majícího za účel objevit v díle ony vlastnosti, které jsou příčinou jeho estetické působivosti. A snad i proto, že nová poetika není nikterak nahodilá, módní, nýbrž že je zákonným výsledkem dlouhé tradice. Je sice pravda, že se bádání o struktuře básnického díla rozmohlo zejména v posledních letech, a to především v Rusku. To však jen proto, že v této době a v této zemi došlo v lingvistice funkční pojetí jazyka, o kterém jsem se zmínil výše. A toto pojetí umožnilo teprve poetice správné a plodné pochopení jazyka básnického jakožto jazyka zaměřeného na samoúčelné prožívání aktu mluvení. Odtud rozkvět poetiky. Kořeny strukturního rozboru básnického díla však jdou hluboko do minulosti. Nebudu vás unavovat výčtem předchůdců, který by mohl — a nikoli neprávem — začít u jména Aristotelova. Dovolám se toliko tradice české, charakterizované jmény Ot. Hostinského a Ot. Zicha, jenž zejména v pojednání *O typech básnických* (Praha 1918) formuloval, nezávisle na cizích vlivech, řadu důležitých poznatků nové poetiky. Z jazykozpytců smí se

nová poetika u nás dovolávat J. Zubatého, jehož pojednání *O aliteraci v písních lotyšských a litevských* (Věstník České společnosti nauk, 1894) dávno před vznikem formalismu přineslo objev strukturní souvislosti zvukové stránky básnického díla se stránkou významovou. To vše připomínám proto, abych dokázal, že i na české půdě má nová poetika své oprávnění a svou souvislost.

*Veřejná přednáška, 1929, Plán I,
1929, str. 387—397*