



Litikon

ČASOPIS PRE VÝSKUM LITERATÚRY
JOURNAL FOR LITERATURE RESEARCH

Litikon • 2019 • ročník 4 • číslo 2

Hlavný redaktor / Editor-in-Chief

PhDr. Dušan Teplan, PhD.

Redaktori / Editors

doc. PhDr. Jozef Brunclík, PhD., doc. PhDr. Igor Hochel, PhD., PhDr. Martina Taneski, PhD.

Redakčná rada / Editorial Board

prof. dr hab. Bogusław Bakula (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

doc. PaedDr. Kristián Benyovszky, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

prof. dr hab. Joanna Czaplínska (Uniwersytet Opolski)

doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD. (Prešovská univerzita v Prešove)

doc. Mgr. Róbert Gáfrik, PhD. (Slovenská akadémia vied)

doc. PhDr. Petr Hrtánek, Ph.D. (Ostravská univerzita)

prof. PhDr. Marta Kerulová, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

doc. Mgr. Magda Kučerková, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

doc. PhDr. Silvia Lauková, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci)

doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě)

doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

doc. PhDr. Zvonko Taneski, PhD. (Univerzita Komenského v Bratislave)

prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc. (Prešovská univerzita v Prešove)

prof. PhDr. Ján Zambor, CSc. (Univerzita Komenského v Bratislave)

prof. PhDr. Tibor Žilka, DrSc. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

Vydavateľ / Publisher

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Trieda Andreja Hlinku 1, 949 01 Nitra, Slovenská republika

Redakcia / Editorial Office

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre,
Štefánikova 67, 949 74 Nitra, Slovenská republika

E-mail: litikon@ukf.sk

Webová stránka: <https://litikon.wordpress.com>

Všetky štúdie sú recenzované. (All articles are peer-reviewed.)

Toto číslo vyšlo v decembri 2019.

Periodicita vydávania: 2x ročne

IČO vydavateľa: 00157716

EV 5380/16

ISSN 2453-8507

OBSAH / TABLE OF CONTENTS

TÉMA / ČÍTANIE A JEHO PODOBY

.....

- 7 **Čitateľské preferencie a záujmy študentov**
Pozorovania a pripomienky k výučbe literatúry na bakalárskom stupni
vysokoškolského vzdelávania
Students' Reading Preferences and Interests
A Few Remarks and Observations on Teaching Literature at the Undergraduate Level
Mária Hricková – Simona Klimková
- 21 **BookTube ako aktuálna čitateľská platforma**
Úvod do problematiky čítateľstva na YouTube
BookTube as the Current Reading Platform
Introduction to Actual Reading on YouTube
Lenka Macsaliová

ROZHLADY / HORIZONS

.....

- 31 **Motív bolesti ako jadro dystopickej fikcie**
Interpretácia románu Johanny Sinisalovej *Jadro Slnka*
Motif of Pain as a Core of Dystopian Fiction
Interpretation of Johanna Sinisalo's Novel *The Core of the Sun*
Martin Boszorád
- 40 **„Život človeka sa skladá zo dňa a noci“**
Životopisný náčrt Vladimíra Reisela
“Man's life consists of day and night”
Biographical Sketch of Vladimír Reisel
Vlasta Jaksicsová

ROZHOVORY / INTERVIEWS

.....

- 51 **„Tú eufóriu nám už nik nevezme...“**
Rozhovor s profesorom Valérom Mikulom
“Nobody can take away that euphoria from us...”
An Interview with Professor Valér Mikula

VEDECKÉ AKTIVITY / SCHOLARLY ACTIVITIES

.....

- 91 **Česká literárna bibliografia**
Czech Literary Bibliography
- 98 **„Dôležitejšia je samotná zmena perspektívy...“**
Rozhovor so zástupcami Iniciatívy za Digital Humanities na FF UKF v Nitre
Can the perspective be changed?
Interview with Representatives of the DH Initiative at the FA CPU in Nitra

PREKLAD / PRIGOV

.....

- 105 **Dmitrij Alexandrovič Prigov a jeho únikové cesty (nielen) z vedeckého diskurzu**
Dmitrij Alexandrovič Prigov and His Ways of Flight (not only) from the Scientific
Discourse
Jakub Kapičiak
- 116 **Chvějící se integrál**
Dmitrij Alexandrovič Prigov
- 120 **Třetí přepisování světa**
Dmitrij Alexandrovič Prigov

KRITICKÉ DIALÓGY / CRITICAL DIALOGUES

.....

- 125 **Zoltán Rédey – Ivan Štrpka**
- Nie nula, nie dve nuly...*
Monika Zumříková Kekeliaková
- Rédeya ku každému čítaniu*
Eva Urbanová

RECENZIE / REVIEWS

.....

- 131 Bachledová, Marianna. *Ideológia v paratextoch k prekladovej literatúre (1968 – 1989)*.
(Lubica Pliešovská)
- 132 Danišová, Nikola – Čechová, Mariana. *Prolegomena k pramotívu premeny*.
(Mária Hricková)
- 134 Charypar, Michal. *Prameny Máchova Máje. Fakta a hypotézy*. (Martin Navrátil)
- 136 Kamenčík, Marián. *Z Hlohovca do Honolulu a späť. Rudolf Dilong a hlohovská literárna
avantgarda*. (Ján Gavura)
- 139 Passia, Radoslav (ed.). *Minulosť, súčasnosť a perspektívy literárnovednej slovakistiky*.
(Tomáš Lietavec)



JAN MUKAŘOVSKÝ DNES: TRADICE A PERSPEKTIVA ČESKÉHO STRUKTURALISMU

Tomáš Hoskovec – Ondřej Sládek – Dušan Teplan (eds.)

I. Úvodem

- 149 **Tomáš Hoskovec:** Předmluva
150 **Ondřej Sládek:** O Janu Mukařovském dnes

II. Kontexty: Mukařovský a strukturalismus

- 155 **Tomáš Hoskovec:** Strukturalismus dnes. Starý projekt jazykově-znakového uchopení díla a nové možnosti strukturální sémantiky
169 **Ondřej Sládek:** Hledání souvislostí. K periodizaci života a díla Jana Mukařovského
179 **Petr Steiner:** Od strukturalismu k marxismu (a zpět?). Jan Mukařovský 1945–1963
196 **Marie Havránková:** Pražská a Kodaňská škola v korespondenci
203 **Jiří Pelán:** Václav Černý a strukturalismus

III. Interpretace: Nové možnosti

- 227 **Milan Jankovič:** Estetika významového dění
235 **Herta Schmid:** Proč je pro nás estetická funkce důležitá?
244 **Aleš Haman:** Několik poznámek k Mukařovského pojetí antropologických funkcí
250 **Bohumil Fořt:** Analýza a interpretace v díle Jana Mukařovského
257 **Marie Kubínová:** Interpretace (jedné) básně. K výstavbě lyrického časoprostoru
262 **Vladimír Svatoň:** Epistemické základy ruského formalismu
272 **Tomáš Kubíček:** Hodnoty a hodnotové systémy v aktu vyprávění a v aktuální perspektivě funkční sémiotiky

IV. Proměny: Ideje a disciplíny

- 281 **Emil Volek:** Věc – význam – znak. Proměny pražské sémiotiky umění a problém metajazyka
299 **Jana Hoffmannová:** V dialogu s Janem Mukařovským za stylistikou dialogu (a mluvených projevů)
311 **František A. Podhajský:** Jan Mukařovský a „současná“ estetika
326 **Aleš Merenus:** Mukařovský o dialogu, dramatu a divadle: revize a recepce
341 **Radomír D. Kokeš:** Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu
357 **Robert Kolár – Petr Plecháč:** Jak poznat metrum českého přízvučného verše?
366 **Jarmila Jandová:** Co překlad, to výklad? aneb Mukařovský by se divil

373 **Obrazová příloha**



Čitateľské preferencie a záujmy študentov

Pozorovania a pripomienky k výučbe literatúry
na bakalárskom stupni vysokoškolského vzdelávania

Mária Hricková & Simona Klimková
Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Students' Reading Preferences and Interests

A Few Remarks and Observations on Teaching Literature at the Undergraduate Level

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 7-20

Though social trends, favouring information technologies and computer skills, might suggest that reading is a rather obsolete activity among young people, it is of particular interest to teachers of humanities to support or refute this assumption with some data. The paper presents the results of a survey conducted in February 2019 at the Department of English and American Studies, Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia. Ninety-six first year students of English and translation studies responded to questions about their reading preferences, interests and reading habits. The findings from the questionnaire are discussed within a wider context of challenges in teaching literature in academic setting.

Keywords: literature, teaching, reading, students, reading preferences

Úvod

Výučba literatúry v akademickom prostredí so sebou prináša mnohé výzvy. Efektívne vyučovanie literatúry závisí od mnohých faktorov, ktoré zahŕňajú záujmy a motiváciu študentov, ich ochotu aktívne čítať a zapájať sa do diskusií, odbornosť a zručnosti pedagógov, ako aj ich schopnosť povzbudiť a motivovať študentov k čítaniu a skúmaniu literárneho textu. Tento článok sa sústreďuje na obdobie prvých stretov študentov so štúdiom literatúry v akademickom prostredí. Článok sa pri rozbere špecifických prvkov tohto obdobia opiera o výsledky prieskumu realizovaného vo februári 2019 na Katedre anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Do prieskumu sa zapojilo 96 študentov, ktorí aktívne navštevovali prednášky a semináre predmetu úvod do štúdia literatúry v letnom semestri 2019. Študenti prvého ročníka študijných programov učiteľstvo anglického jazyka a študenti prekladateľstva anglického jazyka v dotazníku odpovedali na sériu otázok týkajúcich sa ich

čitateľských preferencií, záujmov a zvykov. Zistenia prieskumu sú v nasledujúcich častiach konfrontované so širším kontextom výziev vyučovania literatúry v akademickom prostredí.

Vyučovanie literatúry v akademickom prostredí

Štúdium literatúry vždy predstavovalo kľúčovú súčasť humanitného vzdelávania. Ako uvádzajú Ellie Chambersová a Marshall Gregory, štúdium literatúry poskytuje študentom široké spektrum náhľadov, postojov a prístupov, tak praktických, ako aj intelektuálnych, ktoré môžu aktívne využívať v budúcnosti (Chambers – Gregory, 2006, s. 13). Hoci je možné tvrdiť, že „literatúra svoju tradičnú hodnotu v novej multikultúrnej a technologickej spoločnosti stratila“ (Levine, 2001, s. 15), jej spoločenský a intelektuálny význam je nepopierateľný. Čítanie je totiž úzko späté s rozvojom kritického myslenia, keďže ide o aktivitu, ktorá od študentov vyžaduje napríklad „odlíšenie faktov od názorov, porozumenie doslovnému alebo implikovanému významu a štýlu autora, identifikáciu detailov, ktoré sa spájajú s opisovanými témami, nachádzanie kauzálnych vzťahov a spojení medzi udalosťami a činnosťami (Tung – Chang, 2009, s. 291). V neposlednom rade aktívne čítanie zahŕňa schopnosť rozlišovať rôzne druhy rozprávača, uvedomovať si morálne náhľady postáv a, samozrejme, schopnosť aktívne aplikovať získané poznatky v reálnom svete (tamže, s. 291). Je zrejme, že schopnosť myslieť systematicky a presne je základom úspechu vo väčšine povolání, „v ktorých je potrebné komunikovať myšlienky, robiť rozhodnutia, analyzovať a riešiť problémy“ (Lau, 2011, s. 2). Zručnosť kritického myslenia tak nielen zvyšuje možnosti zamestnania jednotlivca, ale vo všeobecnosti uľahčuje učenie, formuláciu názorov a rozhodnutí.

V súčasnosti predstavuje výučba literatúry dôležitú súčasť bakalárskych a magisterských študijných programov učiteľstva anglického jazyka a prekladateľstva. Od študentov sa očakáva, že získajú adekvátny prehľad v histórii anglofónnej literatúry a ich kritické zručnosti sa rozvinú natoľko, že dokážu kompetentne analyzovať a interpretovať široké spektrum literárnych textov. Ako píše E. Chambersová a M. Gregory, študenti sa v tomto smere aktívne zapájajú do kvázi formálneho procesu textovej analýzy, ktorá v sebe obsahuje pravidlá týkajúce sa kompozície rôznych žánrov a subžánrov, ich tradičné témy, ciele a formálne prvky (Chambers – Gregory, 2006, s. 35). Študenti by sa postupne mali zlepšovať v schopnosti analyzovať, interpretovať a hodnotiť literárny text a mali by dokázať formulovať vlastné myšlienky a názory. Je pritom dôležité pripomenúť, že uvedené aspekty (prehľad v literatúre, schopnosť interpretovať a analyzovať) budú študenti prakticky využívať v budúcej kariére učiteľov a prekladateľov.

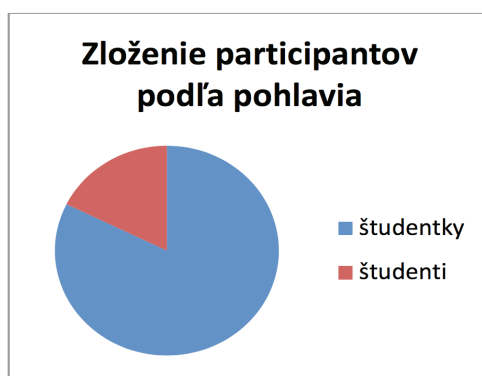
Akademické prostredie, ktorému sa v tejto štúdii venujeme, je charakteristické vlastnými špecifikami a problémami (k teoretickým premisám a ich aplikácii v praxi pozri napríklad Levine, 2001, s. 14). Zatiaľ čo v minulosti mohli pedagógovia predpokladať, že začínajúci univerzitní študenti sú pomerne zdatní v čítaní literárnych textov (Chambers – Gregory, 2006, s. 47), súčasná situácia je markantne odlišná. Študenti vo všeobecnosti prichádzajú z rôznych vzdelávacích inštitúcií a disponujú rozdielnou úrovňou anglického jazyka. Ak hovoríme konkrétne o nami skúmanej vzorke a aktuálnej situácii v pravidlách prijímania študentov na FF UKF v Nitre, študenti sú na štúdium prijímaní len na základe ich maturitnej skúšky z anglického jazyka (od študentov prekladateľstva sa vyžaduje úroveň B2, od študentov učiteľských programov úroveň B1). Prvou veľkou výzvou pre pedagóga je teda nedostatočná znalosť jazyka zo strany študentov. Jednotlivé kurzy v spomenutých študijných programoch sú realizované v anglickom jazyku, učitelia pracujú s autentickými akademickými materiálmi a od študentov

sa očakáva čítanie originálnych textov poézie, beletrie, drámy, ako i literárnovedných a kritických štúdií. V praxi to vyžaduje znalosť jazyka minimálne na úrovni B2, ktorú mnohí študenti nedosahujú. Druhý podstatný aspekt predstavuje fakt, že študenti majú často iba neurčitú predstavu o ich budúcnosti – anglický jazyk študujú z bližšie nešpecifikovaných dôvodov (napr. jazyk sa im páči, vedia v ňom komunikovať, anglický jazyk považujú za pragmatický v súvislosti s hľadaním budúceho zamestnania a i.). Aj z týchto dôvodov stojí učiteľ literatúry pred veľkou výzvou ukázať študentom, prečo je literatúra a jej kritická reflexia dôležitá pre ich štúdium, budúce povolanie a život.

Základné informácie o prieskume a participantoch

Všetci študenti participujúci na prieskume boli študentmi prvého ročníka bakalárskeho štúdia programov učiteľstvo anglického jazyka v kombinácii s iným predmetom (napr. história, geografia, estetika, informatika a i.) a prekladateľstva anglického jazyka, opäť v kombinácii s iným jazykom (napr. slovenským, španielskym, nemeckým či ruským).

Prieskumu sa zúčastnilo 96 respondentov, z toho bolo 79 študentiek a 17 študentov.



Vek participantov sa pohyboval v rozmedzí 19 a 23 rokov, väčšina študentov patrila do vekovej skupiny 19 až 21 rokov (83 participantov). 10 študentov neuviedlo svoj vek, ale môžeme predpokladať, že väčšina z nich patrí do majoritnej skupiny 19 až 21 ročných. Dotazník obsahoval 19 otázok, tento článok sa však z priestorových dôvodov zaoberá len vybranými otázkami, ktoré zahŕňajú čítanie pre potešenie, využitie elektronických pomôcok pri čítaní, záujem respondentov o audioknihy a online platformy venujúce sa knihám a literatúre. Pozornosť sa upriamuje tiež na vplyv literatúry na život čitateľa, ako i na konkrétne čitateľské preferencie (oblíbené knižné tituly a oblíbené literárne postavy).

Dotazník a odpovede študentov boli v anglickom jazyku, pričom v tomto článku uvádzame preklady do slovenského jazyka. Článok neprezentuje zistenia iba vo forme čísel, ale snaží sa o ich komentovanie a v tejto súvislosti zároveň nastoľuje ďalšie otázky, ktoré zistenia prinášajú.

Výsledky prieskumu

Prvá otázka prieskumu zisťovala, či študenti aktuálne čítajú knihu pre potešenie. Zdalo sa nám podstatné začať s touto otázkou, aby sme zistili, či študenti vo voľnom čase čítajú a či si vôbec

nájdu čas na čítanie ako voľnočasovú aktivitu. Hoci sa študenti často sťažujú na nedostatok voľného času v súvislosti s prípravami na vyučovanie, pomerne veľa času venujú sociálnym sieťam alebo internetu vo všeobecnosti. Tieto aktivity, samozrejme, nemusia byť v zásade negatívne, ale domnievame sa, že čítanie a literatúra by mali byť súčasťou života každého vzdelaného mladého človeka.



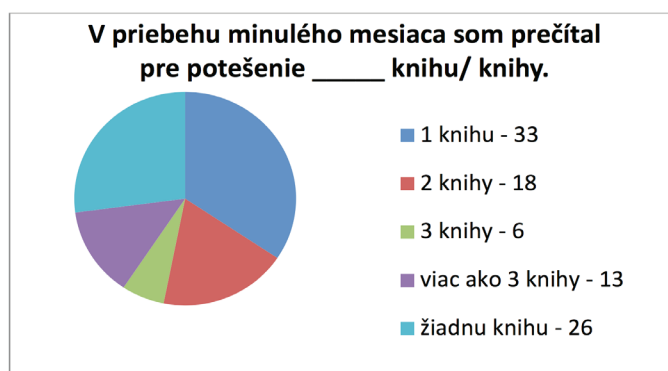
Na uvedenú otázku odpovedali všetci účastníci prieskumu. 61 študentov (63,54 %) uviedlo, že v čase prieskumu čítali knihu pre potešenie; 35 študentov (36,46 %) uviedlo, že v danom čase knihu pre potešenie nečítali. 35 % predstavuje pomerne vysoké číslo a je poľutovaniahodné, že študenti si nedokážu nájsť čas na čítanie vo svojom voľnom čase. Otázka bola totiž koncipovaná pomerne široko. Nepýtala sa na konkrétne chvíle čítania v čase prieskumu, ale v podstate na „rozčítanosť“ knihy, ktorá je časovo neohraničená. Je tiež dôležité pripomenúť, že mnohí študenti si pravdepodobne nevedia efektívne zorganizovať čas a povinnosti, a preto nenachádzajú čas na čítanie vo voľnom čase.

Druhá otázka mala za cieľ zistiť, či študenti vôbec niekedy čítajú/čítali knihu pre potešenie. Vzhľadom na to, že študenti môžu prvý ročník na univerzite vnímať ako náročný a nedostatok času na čítanie vo voľnom čase sa dá zdôvodniť požiadavkami štúdia, druhá otázka bola formulovaná ešte všeobecnejšie. Predpokladali sme, že aj keď si niektorí študenti nedokážu nájsť priestor na čítanie v čase prieskumu, ich odpovede naznačia, či vôbec čítajú pre potešenie vo všeobecnosti a či sú motivovaní čítať, i keď nemusia.



Náš predpoklad sa potvrdil: 93 študentov (96,9 %) odpovedalo, že čítajú knihy pre potešenie. Iba traja študenti (3,1 %) odpovedali záporne. Výsledok považujeme za veľmi optimistický, keďže naznačuje, že takmer všetci študenti, ktorí dotazník vyplňali, dokážu mať z čítania radosť a čítanie ich vnútorne uspokojuje.

Tretia otázka opäť úzko súvisela s čítaním pre potešenie. Chceli sme zistiť, koľko kníh študenti prečítali za posledný mesiac. Mali na výber viaceré možnosti: žiadnu knihu, 1 knihu, 2 knihy, 3 knihy a viac ako 3 knihy. Na otázku odpovedali všetci študenti: 33 študentov prečítalo za posledný mesiac jednu knihu, 18 študentov prečítalo dve knihy, 6 študentov prečítalo tri knihy.

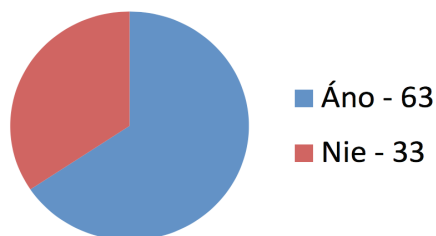


Pozitívnym výsledkom bolo zistenie, že 13 študentov za posledný mesiac prečítalo viac ako tri knihy. Na druhej strane je potrebné upozorniť, že až 26 študentov (teda 27 % opýtaných) neprečítalo za posledný mesiac žiadnu knihu. Toto relatívne vysoké číslo môže byť zdôvodnené časom, keď študenti dotazník vyplňali. Išlo totiž o začiatok letného semestra, teda krátko po skúškovom období, ktoré je najintenzívnejšie v januári a začiatkom februára. Bolo by zaujímavé sledovať, či by sa výsledky líšili v prípade, ak by študenti dotazník vyplňali na začiatku zimného semestra (teda po letných prázdninách) alebo na konci letného semestra. V našom prípade sme považovali za potrebné realizovať dotazník na začiatku letného semestra, keďže predmet úvod do štúdia literatúry majú študenti zaradený v danom semestri a dotazník sme zároveň vypracovali pre úvod kurzu v snahe lepšie spoznať čitateľské záujmy študentov.

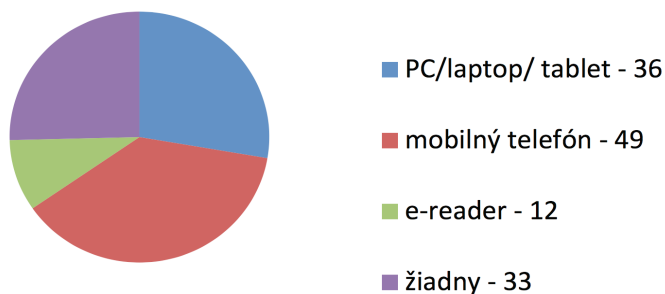
V ďalších troch otázkach sme sa zamerali na aktuálne trendy v čítaní literárneho textu. Zaujímalo nás využívanie elektronických nástrojov na čítanie, počúvanie audiokníh a sledovanie rôznych informačných internetových zdrojov, ktoré sa venujú knihám a literatúre.

V prípade otázky, aké elektronické nástroje využívajú študenti na čítanie, mali respondenti päť možností: a) PC/laptop, b) mobilný telefón, c) e-reader, d) iné a e) žiadne. Na otázku odpovedali všetci študenti, pričom 63 z nich (65,6 %) uviedlo niektorú z možností aktívneho využitia elektronických nástrojov. Študenti mali pritom možnosť voľby viacerých možností. 33 študentov (34,4 %) elektronické nástroje pre systematické čítanie literatúry nevyužíva.

Využitie elektronických nástrojov pri čítaní



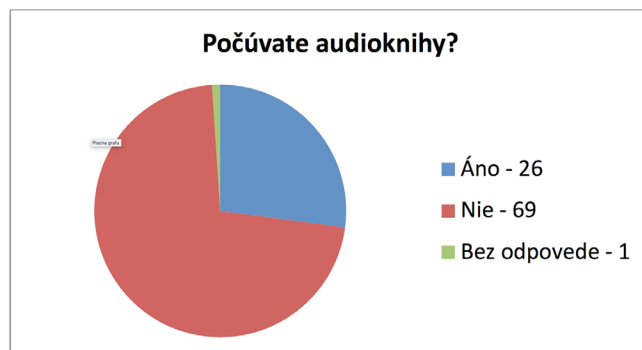
Aké elektronické nástroje využívate pri čítaní?



V zhrňujúcich výsledkoch nerozlišujeme kombinácie možností, ale uvádzame konkrétny výskyt spomenutia jednotlivých nástrojov. Z tohto dôvodu výsledky ani percentuálne v texte nevyhodnocujeme. Napriek tomu, že v dotazníku bolo 5 možností, v grafe uvádzame iba štyri. Dôvodom je, že pri odpovedi d), kde deväti študenti uviedli inú možnosť, štyria spomenuli využitie tabletu. Tých sme zaradili do kategórie a, spolu s využitím PC a laptopu. Piaty pri možnosti d) uviedli, že uprednostňujú tlačené knihy. Tých sme zaradili k študentom, ktorí elektronické prístroje na čítanie nepoužívajú.

Najviac študentov (49) využíva na čítanie mobilný telefón. Ten je praktický z hľadiska neustálej dostupnosti a pohodlnosti používania, i keď negatívom môže byť menší displej a čitateľnosť textu. Druhou najpopulárnejšou možnosťou je využitie počítača, laptopu a tabletu. Túto možnosť zvolilo 36 študentov. Pomerne prekvapivé bolo zistenie, že e-reader využíva iba 12 študentov.

V ďalšej otázke sme zisťovali popularitu audiokníh:



Audioknihy, teda zvukové knihy, nie sú príliš rozšírenou formou reprodukcie literárneho diela, i keď na trhu je dostupných pomerne veľa titulov zo širokého žánrového spektra. Oblúbenosť audiokníh môže napríklad súvisieť s ich užívatelnosťou, keď poslucháč môže počúvať text pri cestovaní či športovaní. Na otázku, či študenti počúvajú audioknihy, sme dostali 95 odpovedí (jeden dotazník bol bez odpovede). Zo zistení vyplýva, že väčšina, konkrétne 69 študentov (71,9 %), audioknihy nepočúva. 26 študentov na otázku odpovedalo kladne (27 %).

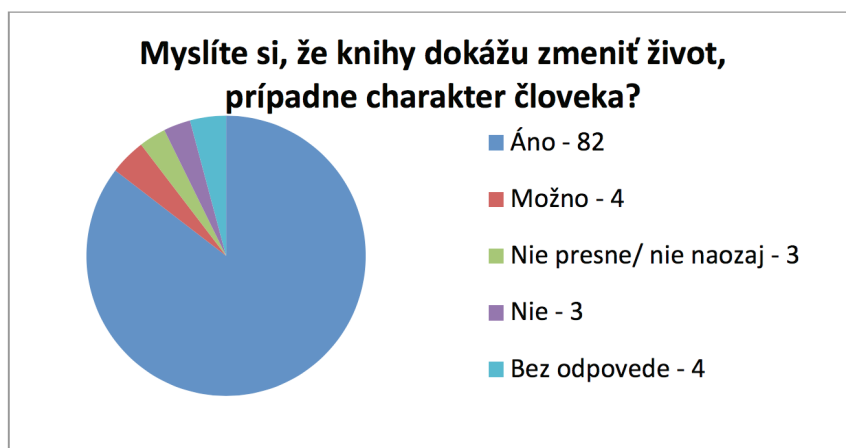
Nasledujúcou otázkou sme chceli zistiť, či študenti sledujú webové stránky, kanály, prípadne podcasty o knihách a čítaní. V prípade kladnej odpovede mali študenti uviesť, aký konkrétny zdroj informácií využívajú. Prekvapujúce bolo, že až 33 študentov neuviedlo žiadnu odpoveď. 41 študentov sa vyjadrilo kladne, pričom veľká väčšina respondentov uviedla konkrétny zdroj. 22 študentov uviedlo, že spomenuté zdroje informácií o knihách a čítaní nesledujú.



Z hľadiska konkrétnych zdrojov sa najväčšej popularite tešia kanály o knihách na internetovej databáze videí YouTube. Aktívne sledovanie tejto databázy uviedlo až 26 respondentov. Druhou najpopulárnejšou možnosťou informácií o knihách je pre študentov stránka goodreads.com, ktorú v dotazníku spomenulo 9 respondentov. Ďalšie možnosti boli reprezentované oveľa

nižším počtom odpovedí. Pre úplnosť spomenieme 3 respondentov, ktorí uviedli Wattpad, čo je online platforma pre čitateľov aj spisovateľov. Záujem o bližšie nešpecifikované blogy o knihách uviedli 3 respondenti, ďalšia trojica uviedla aplikáciu Instagram, umožňujúcu zdieľanie fotografií, a dve odpovede sa týkali hudobnej, podcastovej a video streamingovej služby Spotify. 3 respondenti spomenuli, že sledujú podcasty, pričom bol jeden špecifikovaný (drunken philosophy). Jeden respondent spomenul využitie služby spoločnosti Audible, jeden uviedol webovú stránku moly.hu, jeden respondent uviedol internetovú stránku obchodnej firmy Amazon, kde je možné nájsť knižné recenzie, a jeden respondent obľubuje webovú stránku Pinterest.

Zaujímali sme sa aj o to, či podľa respondentov knihy dokážu zmeniť život, prípadne charakter človeka. Cieľom tejto otázky bolo zistiť, do akej miery môže podľa študentov literatúra formovať život človeka a jeho vlastnosti, správanie a náhľad na svet. Predpokladali sme, že odpovede budú vychádzať z osobnej skúsenosti respondentov, respektíve zo skúsenosti, ktorá im bola sprostredkovaná.



Až 82 študentov (85,4 %) si myslí, že literatúra má potenciál zmeniť život. Toto číslo považujeme za pomerne vysoké a implicitne vypovedá o schopnosti študentov byť aktívnymi čitateľmi, pretože práve aktívne a pozorné čítanie textu umožňuje reflexiu a prípadnú zmenu náhľadov, postojov a názorov. Študenti, ktorí odpovedali kladne, napríklad uviedli, že knihy majú nielen potenciál meniť, ale čitateľov aj inšpirujú. V jednej odpovedi bolo uvedené, že knihy dokážu zmeniť človeka, ale iba na krátky čas, keďže čitateľ veľmi rýchlo zabudne, čo presne čítal. Zmena je teda iba dočasná.

Ďalšie dve vyhodnocované otázky sa sústredili na konkrétne knižné tituly a autorov s cieľom získať prehľad o čitateľských záujmoch danej skupiny respondentov. V prvej otázke sme sa pýtali na tri obľúbené knihy, ktoré by si respondenti zobrali na dlhší (mesačný) výlet. Druhá otázka smerovala k zisteniu, akú obľúbenú literárnu postavu (osobu, zviera, mýtickú bytosť) by respondenti radi stretli v reálnom živote. Odpovede na otázky boli veľmi rôznorodé a pokrývali širokú škálu autorov a žánrov. V nasledujúcom vyhodnotení sa sústredíme najmä na hlavné trendy a zaujímavosti, ktoré sme pri vyhodnotení odpovedí zistili.

Na otázku o troch obľúbených knihách odpovedalo 93 študentov. Bez odpovede boli tri dotazníky. Napriek tomu, že študenti mali uviesť tri knihy, 6 študentov uviedlo jednu odpoveď, 16 študentov spomenulo dva tituly, v troch prípadoch boli uvedené štyri knihy a v jednom prípade až šesť. Napriek nesmierne širokej palete spomenutých titulov (170) je možné vytyčiť isté trendy, ktoré sa pri výbere obľúbených postáv v ďalšej skúmanej otázke opakujú.

Zo žánrov sú medzi študentmi najobľúbenejšie knihy literárnej fantasy, pričom v obľúbenosti jednoznačne vedie séria Harry Potter od J. K. Rowlingovej. Až 22 študentov uviedlo sériu ako celok, prípadne niektorú konkrétnu knihu. Na druhom mieste v obľúbenosti je anglický autor J. R. R. Tolkien. Jeho román *Pán prsteňov* spomenulo 7 študentov. Vyskytli sa ešte zmienky o dielach *Hobit* (trikrát) a *Silmarillion* (jedenkrát). Medzi obľúbené fantasy príbehy patrí dielo Georgea R. R. Martina *Hra o tróny* (spomenuté štyrikrát) a trilógia *Hry o život* americkej spisovateľky Suzanne Collinsovej (4 respondenti). Sága *Twilight* od Stephenie Meyerovej je obľúbeným dielom 3 respondentov. Diela fantastickéj literatúry *Černokňažník* od Juraja Červeňáka, *Eragon* Christophera Paoliniho, *Trón zo skla* od Sarah J. Massovej a séria *Zaklínač* od Andrzeja Sapkowského boli spomenuté 2 respondentmi.

Pri sumarizácii diel sme zistili zaujímavú konšteláciu štyroch obľúbených autorov: Johna Greena, Stephena Kinga, Jo Nesba a Dana Browna. Všetci patria medzi súčasných autorov a ich tvorba oslovuje široké množstvo čitateľov. 7 študentov uviedlo niektorý z románov amerického autora Johna Greena. Jeho dielo *Papierové mestá* bolo spomenuté štyrikrát, *Na vine sú hviezdy* trikrát a jeho debut *Kam zmizla Aljaška* jedenkrát. 6 študentov uviedlo ako jednu zo svojich obľúbených kníh titul amerického spisovateľa Stephena Kinga. Román *To* spomenuli 3 respondenti, *Spiace krásavice* 2 študenti a jedenkrát boli uvedené diela *Bazár zlých snov*, *Žiarenie* a *22. 11. 1963*. 5 študentov spomenulo diela súčasného nórskeho autora detektívnych príbehov Jo Nesba: *Šváby*, *Diablova hviezda*, *Polnočné slnko*, *Snehuliak* a *Syn*. Štvrtým autorom, ktorého meno sa vyskytovalo často, bol súčasný americký spisovateľ Dan Brown. 4 študenti uviedli ako obľúbenú niektorú z jeho kníh *Da Vinciho kód*, *Stratený symbol*, *Inferno* a *Pôvod*.

Medzi obľúbené diela respondentov možno ešte zaradiť tituly, ktoré si vybrali zhodne 3 študenti. Sú to *Zlodejka kníh* od súčasného austrálskeho spisovateľa Marcusa Zusaka a diela literárnej klasiky *Malý princ* A. de Saint-Exupéryho a *Pýcha a predsudok* Jane Austenovej.

Špecifické miesto medzi obľúbenými knihami má Biblia. I keď ju uviedli iba 3 študenti, v jednom prípade bol názov knihy zdôraznený výkričníkmi, v druhom prípade bola jej výnimčnosť deklarovaná tým, že respondent následne uviedol ďalšie 3 knihy. Biblia sa tak dostala akoby do špecifickej kategórie zaradenia.

Medzi obľúbenými knihami sa objavilo pomerne veľa titulov literárnej klasiky. I keď v tomto prípade sa výskyt jednotlivých titulov neopakoval, je pozitívne, že značný počet študentov si nachádza vzťah a objavuje hodnoty prítomné v kánonických dielach. Za mnohé spomenieme napríklad romány *Anna Karenina*, *Zločin a trest*, *Kto chytá v žite*, *Odviata vetrom*, *Jana Eyrová*, *Majster a Margaréta*, *Starec a more*, *Sto rokov samoty*, *Na ceste* či *Portrét Doriana Graya*.

Pri otázke o obľúbenej postave mali respondenti naznačené dva riadky pre možnú odpoveď. 52 študentov pritom uviedlo dve mená postáv, 22 študentov uviedlo jednu postavu a 22 dotazníkov bolo bez odpovede. Hoci odpovede študentov zahŕňali veľké množstvo postáv, tak ako pri predchádzajúcej otázke je možné uviesť isté zovšeobecnenia. Respondenti vo svojich odpovediach spomenuli 63 rôznych konkrétnych fiktívnych postáv, niekoľkí uviedli nešpecifické pomenovanie (napr. hobit, elf či drak), no vyskytlo sa aj niekoľko nefiktívnych

postáv (historické postavy, autori kníh). Z rodového hľadiska respondenti uviedli 19 ženských a 44 mužských postáv. Vekovo patrila väčšina postáv (41) k dospelým, 16 postáv bolo v detstvom a mládežníckom veku.

Pri konkrétnych postavách evidujeme zaujímavé zhody s obľúbenými knihami, ktoré sme sumarizovali v predchádzajúcom bode. Tento fakt môže svedčiť o úzkej spätosti obľúbenosti knihy s postavou, ktorá v nej vystupuje. Inými slovami, čitateľ si knihu obľúbi práve vďaka postave, ktorá ho upúta či s ktorou sa identifikuje.

Podľa očakávaní sa najväčšej obľube tešia postavy zo série Harry Potter. V dotazníkoch sa k nim prihlásilo až 29 študentov. 12 z nich by rado stretlo Harryho Pottera, jeden respondent uviedol, že by rád stretol Harryho Pottera a smrťožrútov. Meno Hermiony Grangerovej sa v odpovediach vyskytlo päťkrát, 3 respondenti uviedli postavu Severusa Snapa. 4 študenti by sa radi stretli s akoukoľvek postavou zo série, jeden respondent spomenul Dobbyho, jeden Albusa Dumbledora a jeden elfa z uvedenej série kníh.

Popri sérii Harry Potter pochádzajú obľúbené postavy fantastickej literatúry z kníh J. R. R. Tolkiena a ságy Georgea R. R. Martina *Pieseň ľadu a ohňa*. Obľúbenou postavou z diela Tolkiena je Gandalf, spomenutý 4 respondentmi. Zo ságy G. R. R. Martina sa obľube tešia postavy Jona Snowa (4 respondenti), Deanerys Targaryenovej (3 respondenti) a Tyriona Lannistera (1 respondent).

Ďalšími spomenutými postavami fantastickej literatúry (každá z postáv bola spomenutá jedenkrát), ktoré svedčia o jej súčasnej popularite, sú Conner Jonathan Bailey z knihy *Krajina príbehov* Chrisa Colfera, Jem Carstairs zo série *Pekelné stroje* a Clarissa Frayová zo série *Nástroje smrteľníkov* od Cassandry Clareovej, Geralt z Rivie zo série *Zaklínač* od Andrzeja Sapkowského, Percy Jackson z fantasy série Ricka Riordana, slečna Peregrinová z románu *Domov pre neobyčajné deti slečny Peregrinovej* Ransoma Riggsa, postavy Hiccup Haddock a Toothless z knihy Cressidy Cowellovej *Ako vycvičiť draka*, Celaena Sardothien zo série *Trón zo skla* od Sarah J. Massovej, Damon Salvatore a Elena Gilbertová z *Upírskych denníkov* a pán Tumnus z diela C. S. Lewisa *Lev, šatník a čarodejnica*. Jeden respondent by rád stretol dračicu Zafíru z románu Christophera Paoliniho *Eragon*.

Respondenti medzi svoje obľúbené postavy zaradili aj mytologické bytosti, ako sú germánsky boh Thor, grécki Zeus a Kratos, „niekto z gréckej mytológie“, Leví kráľ, „bohovia, polobohovia, draci“, „jednorožec, Pegasos, drak“, víla, čarodejník, upír, hobit a padlý anjel.

Protagonisti detektívnych príbehov patria takisto k obľúbeným postavám študentov. 4 respondenti by radi stretli Sherlocka Holmesa, fiktívneho súkromného detektíva Sira Arthura Conana Doylea, 2 respondenti uviedli meno populárneho detektíva Harryho Holea z kníh Jo Nesba, 2 študenti spomenuli meno Hercula Poirota od Agathy Christie, jeden respondent uviedol slečnu Marplóvu a jeden spomenul Roberta Langdona, profesora dejín umenia a symbológie z kníh Dana Browna.

Z okruhu romantických kníh a lúboštných príbehov 2 študenti spomenuli Annu zo Zeleného domu od kanadskej autorky Lucy Maud Montgomeryovej a jeden respondent uviedol jej lásku Gilberta Blythea. 2 respondenti by radi stretli pána Darcyho a jeden respondent Elizabeth Bennetovú z románu Jane Austenovej *Pýcha a predsudok*. Zhodne jeden respondent by rád stretol Rhetta Butlera a Scarlet O'Haraovú z románu Margaret Mitchellovej *Odviate vetrom*, Janu Eyrovú od Charlotte Bronteovej a Christiana Greya z erotického románu *Päťdesiat odtieňov*

sidej od E. L. James. Jeden respondent/respondentka sa úsmevne priznal/priznala, že by rád stretol/stretla „každú druhú mužskú postavu v romantických knihách“.

Popri postavách z literárnej klasiky, ako sú diela *Pýcha a predsudok*, *Odviate vetrom* či *Jana Eyrová*, respondenti spomenuli viacero postáv z kníh, ktoré sa dajú označiť ako kánonické a ktoré mali zásadný vplyv na dejiny západnej literárnej tradície a imaginácie. Sú to postavy Hamleta od Williama Shakespeara, postava malého princa od Antoina de Saint-Exuperyho, Peter Pan od Matthewa Barrieho a klasické postavy americkej literatúry, ako sú Holden Caulfield z románu *Kto chytá v žite* od J. D. Salingera, Zooey zo Salingerovho diela *Franny a Zooey* a Atticus Finch, právnik z románu Harper Leeovej *Nezabíjajte vtáčika*.

Napriek tomu, že ich úlohou bolo vymenovať fiktívne postavy, viacero respondentov uviedlo záujem stretnúť sa s postavami z biografíí. Rozhodli sme sa ich do sumarizácie zaradiť napriek tomu, že biografie patria do literatúry faktu, keďže ich výber študentmi tiež poukazuje na isté čitateľské záujmy a preferencie. Respondenti by radi stretli Pocahontas z americkej histórie 17. storočia, Annu Frankovú, známych amerických kriminálnikov Bonnie Parkerovú a Clyda Barrowa, francúzsku dizajnérku Coco Chanel a kolumbijského drogového baróna Pabla Escobara. Jeden respondent spomenul, že by rád stretol všetky ženské postavy z diela Svetlany Alexijevič *Vojna nemá ženskú tvár*. Jeden respondent uviedol, že by rád stretol akéhokoľvek kráľa či kráľovnú Anglicka alebo Francúzska.

Spomenuté boli aj fiktívne postavy Forrest Gump od Winstona Grooma a kapitán Nemo Jula Verna. Zaujímavé je podotknúť, že iba 2 respondenti uviedli postavy zo súčasnej literatúry pre mládež. Boli to postavy Will Grayson a Will Grayson z rovnomenného diela Johna Greena a Davida Levithana a postava Hazel Lancasterovej z románu Johna Greena *Na vine sú hviezdy*.

Žáner hororu v prieskume reprezentovala jedna postava, a to Bill Denbrough, detský hrdina románu *To* od Stephena Kinga. Psychologický triler mal zastúpenie v postave Rachel Watsonovej z románu Pauly Hawkinsovej *Dievča vo vlaku*. Jeden respondent spomenul postavu Ježiša, no zároveň pridal poznámku, že to pravdepodobne nie je postava, na ktorú sa dotazník pýta.

Poslednou kategóriou postáv, ktorú respondenti uvádzali, boli autori kníh. Viacero študentov uviedlo svoj záujem stretnúť radšej skutočného autora ako fiktívnu postavu. Študenti v dotazníkoch uviedli nasledujúce mená: Jane Austenová, J. R. R. Tolkien, Sylvia Nasar, autorka známej biografie Johna Nasha *Čistá duša*, Tabea Bachová, nemecká autorka romantických príbehov, Hana Repová, slovenská spisovateľka, a zoznam dopĺňajú dve poetky: Američanka Amanda Lovelace a Kanadanka Rupí Kaur.

Posledná otázka, ktorú by sme radi vyhodnotili v tejto štúdií, sa týkala budúcich čitateľských záujmov. Respondentov sme sa opýtali, čo by si radi prečítali. Na otázku odpovedalo 84 respondentov, 12 dotazníkov bolo bez odpovede. Napriek tomu, že otázka bola otvorená a študenti mohli vyjadriť rôzne názory a záujmy, v ich odpovediach sme opäť identifikovali zaujímavé zhody, ktoré viac-menej potvrdzujú už nastolené trendy v predchádzajúcich vyhodnoteniach jednotlivých otázok.

Najviac odpovedí smerovalo k témam lásky, vzťahov a priateľstva. Až 19 respondentov uviedlo, že by si radi prečítali príbeh o láske a prežívaní vzťahov mladými ľuďmi. Druhou najobľúbenejšou témou, ktorú uviedlo 16 respondentov, bola história a jej „podtémy“ ako vojna, „skutočné historické udalosti“, prípadne špecifické historické obdobie (19. storočie, život v dvadsiatych rokoch 20. storočia, koncentračné tábory).

Tretia a štvrtá oblasť sa tematicky značne prelínajú a v mnohých prípadoch bolo jednoznačné zaradenie odpovede problematické. Do tretej oblasti by sme mohli zaradiť knihy o psychológii a duševnom zdraví, pričom 12 študentov vyjadrilo záujem prečítať si knihy o motivácii, pozitívnom myslení, o tom, „ako prežiť život bez stresu a negativity“, o introvertoch, „o vplyve umenia na ľudskú dušu“ a pod.

Štvrtá oblasť by sa dala charakterizovať ako skutočné životné príbehy. Inšpirujúcu biografii by si rado prečítalo 11 študentov, pričom viacerí zdôrazňovali práve aspekt reálnosti, toho, že príbeh by mal byť inšpirovaný skutočnými udalosťami. Zaradili sme sem aj konkrétne biografie, ktoré respondenti uviedli, napr. biografii Exupéryho.

9 respondentov uviedlo záujem čítať fantasy literatúru, knihu s „mýtickými bytosťami“, „démonmi, čarodejnicami, vlkolakmi“, „niečo podobné ako Pán prsteňov alebo Hra o tróny“, „o nejakom úplne novom svete so všetkými prvkami, ktoré by mal mať žáner fantasy“.

Zhodne 9 respondentov by si rado prečítalo knihu s prvkami hororu, psychologického hororu, o zločine, sériových vrahoch, či kriminálny príbeh založený na skutočných udalostiach.

7 študentov uviedlo všeobecnú odpoveď: prečítali by si „čokoľvek zaujímavé“.

Ďalšie odpovede sa nedali bližšie kategorizovať, no môžeme spomenúť napríklad záujem o konšpiračné teórie (2 respondenti), vesmír (2 respondenti), financie, svetový mier, cestovanie a zvieratá (1 respondent).

V troch dotazníkoch boli uvedené konkrétne tituly, ktoré by si študenti radi prečítali: román Rudolfa Jašíka *Námestie svätej Alžbety*, romány Jozefa Kariku *Strach*, *Priepasť* a *Trhlina* a román J. R. R. Tolkiena *Pán prsteňov*.

Záver

Pre každého pedagóga môže byť znalosť čitateľských preferencií študentov prínosom. Informácie o postojoch študentov k literatúre poskytujú učiteľovi detailnejší, komplexnejší a realistickejší náhľad na aktuálnu situáciu a pomáhajú mu modifikovať prístupy k výučbe. Tento faktor sa javí ako špecificky dôležitý v prípade študentov prvých ročníkov a účastníkov úvodných kurzov do štúdia literatúry, keďže práve toto obdobie môže mať zásadný vplyv na to, akým spôsobom budú študenti pristupovať k literatúre v ďalších etapách štúdia.

Dotazník je jednou z možností, ako môže pedagóg literatúry získať smerodajný náhľad na študentské aktivity a preferencie v oblasti čítania. Ide o komplexné vytvorenie „čitateľského obrazu“ študentov, ktorý ale nemá byť – napriek akýmkoľvek výsledkom – demotivujúcim poznatkom pre učiteľa. Práve naopak. Pedagóg by mal dobre zvážiť, ako získané informácie využije. Z vlastnej skúsenosti vieme, že samotní študenti prejavili o výsledky prieskumu záujem. Domnievame sa, že informačná hodnota výsledkov by mala priamo korešpondovať s ich motivačnou hodnotou. Mali by prispieť k lepšiemu poznaniu študentov ako čitateľov, no zároveň by mali predstavovať východiskový impulz k rozvoju ich čitateľských záujmov a návykov. V prípade kurzov s modifikovateľnou obsahovou náplňou môže učiteľ upraviť obsahovú náplň predmetu (napríklad výber textov) čiastočne na základe čitateľských záujmov študentov.

Výsledky prieskumu jednoznačne dokazujú záujem študentov o čítanie a literatúru. Študenti čítajú pre potešenie, hoci mnohí naznačili aktuálny nedostatok času na čítanie. Za dôležité považujeme pozorovanie, že až 85 % študentov zastáva názor, že literárne dielo dokáže ovplyvniť život človeka a zmeniť jeho osobnosť.

Vyhodnotené výsledky upriamujú pozornosť na obľúbené žánre v súčasnosti. Sú to najmä fantasy literatúra a detektívny román, no veľa respondentov spomenulo aj diela literárnej klasiky. Berúc do úvahy výsledky prieskumu, učiteľ dostáva priestor pre oboznámenie študentov s ďalšími oblasťami literárnej tvorby (napr. poézia, historický román, ďalšie diela literárnej klasiky a i.).

Výsledky dotazníka vytvárajú priestor pre ďalšie otázky, ktoré by bolo zaujímavé preskúmať a spracovať. Sem patrí napríklad oblasť audiokníh (obľúbenosť žánrov, intenzita počúvania a pod.) či čitateľských zručností a postupov (vrátane otázky opätovného návratu ku knihe – opakovaného čítania toho istého titulu, prepojenie čítania s kreatívnym písaním a i.). Bolo by tiež zaujímavé ozrejmiť vplyv filmu na čitateľské záujmy, keďže viaceré knižné tituly, ktoré študenti spomenuli, boli sfilmované a ich filmové verzie sú veľmi populárne.

Tiež by bolo podnetné preskúmať čitateľské preferencie vzhľadom na výber jazyka čítaného literárneho diela. Výskum tejto problematiky by mohol následne zahŕňať skúmanie problematiky špecifických problémov spojených s čítaním a porozumením textu v cudzom jazyku.

Prieskum dokázal, že študenti čítajú a chcú čítať viac. Čo je zvlášť optimistické, rôznorodosť čitateľských preferencií naznačuje potenciál mnohých respondentov stať sa v budúcnosti inšpirujúcimi pedagógmi či prekladateľmi so schopnosťou nasmerovať k hodnotným knihám ďalšie generácie mladých ľudí.

LITERATÚRA

- ALSUP, Janet. 2015. *A Case for Teaching Literature in the Secondary School*. New York: Routledge, 2015. ISBN 978-1-138-82346-4.
- CHAMBERS, Ellie – GREGORY, Marshall. 2006. *Teaching & Learning English Literature*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications, 2006. ISBN 978-0-7619-4171-2.
- LAU, Joe Y. F. 2011. *An Introduction to Critical Thinking and Creativity. Think More, Think Better*. New Jersey: Wiley, 2011. ISBN 978-0-470-19509-3.
- LEVINE, George L. 2001. The Two Nations. *Pedagogy*, 2001, roč. 1, č. 1, s. 7 – 19. ISSN 1531-4200.
- TUNG, Chi-An – CHANG, Shu-Ying. 2009. Developing Critical Thinking through Literature Reading. *Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences*, 2009, č. 19, s. 287 – 317. ISSN 1682-587N.

Poznámka autoriek

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja zmluvou číslo APVV-17-0071 a Vedeckou grantovou agentúrou Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied na základe projektu VEGA 1/0062/19.

.....

Doc. PhDr. Mária Hricková, PhD.

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Štefánikova 67

949 74 Nitra

Slovenská republika

mhrickova@ukf.sk

Mgr. Simona Klimková, PhD.
Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
sklimkova@ukf.sk

BookTube ako aktuálna čitateľská platforma

Úvod do problematiky čítateľstva na YouTube

Lenka Macsaliová
Ústav slovenskej literatúry SAV

BookTube as the Current Reading Platform Introduction to Actual Reading on YouTube

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 21-30

The aim of this study is to look at the outline of actual reading and readers on YouTube. The basic aspects will be the phenomenon of the BookTube as the current trend of reading and mediation of reading impression, which is captured with the use of videos, the personality of the booktuber in Slovak context (female and male reader) and the viewer of the BookTube itself. The task of the study is to describe the image of readers posting videos on YouTube in relation to the traditional concept of reader types according to Ján Števček, to show how booktubers present their reading impressions to the public and what this modern platform can represent for viewers of this trend compared to traditional media.

Keywords: BookTube, YouTube, reader, reading, booktuber

Podávať informácie o knižných novinkách, reflektovať súčasný stav literatúry a hodnotiť konkrétne literárne diela – to už dnes nie sú len domény literárnych periodík. Reflexia literatúry, ktorú v minulosti dominantne sprostredkúvali tlačene médiá, sa rozširuje do digitálneho priestoru, kde dostáva možnosť stať sa masovou udalosťou. Významnú úlohu v tomto smere zohráva sociálna sieť Facebook, ďalej aj knižné blogy, ako sú v slovenskom prostredí napríklad Knižné červy, Daydreamer's World, Malý pampúch či Universe of Beautiful Books, alebo krátke hodnotiace texty na Instagrame (Starec a knihy, Na krídlach kníh, Matine.knihy a i.). Mojim cieľom však v tomto prípade nie je opísať všetky možné platformy reflektovania literatúry v rámci kyberkultúry. Touto témou sa s ohľadom na slovenský kontext zaoberal už Jaroslav Šrank v knihe *Aktéri a tendencie literárnej kultúry na Slovensku po roku 1989*.¹ Pozornosť

¹ J. Šrank vo svojej publikácii celú situáciu súhrnne charakterizoval takto: „Ilustratívnym príkladom je priebežná marginalizácia odbornej kritiky pri informačnom, interpretačnom a hodnotiacom spracúvaní novej produkcie v prospech laických, pragmaticky zameraných, odporúčačo-propagačných referencií publikovaných v škále útvarov od čitateľských blogov cez profily na sociálnych sieťach a knižkové weby až po mainstreamové formáty v celoštátnych médiách“ (Šrank, 2015, s. 101).

chcem špeciálne venovať BookTubu, ktorý na webstránke YouTube zastrešuje komunitu ľudí prezentujúcich vo forme videí svoje osobné dojmy z prečítaných kníh. Pokúsim sa načrtnúť, čo BookTube predstavuje vo vzťahu k tradičnej typológii čítania, ako ju vymedzil ešte Ján Števec, no zároveň ukážem, akým spôsobom booktuberi v uvedených videách prezentujú svoje čitateľské dojmy a čo od celého BookTubu očakávajú jeho diváci.

BookTube ako fenomén

Pokiaľ chceme dobre opísať predmetný fenomén, treba najskôr priblížiť webstránku YouTube, na ktorej booktuberi zverejňujú svoje videá. Americký teoretik médií William Uricchio o YouTube napísal: „YouTube je webstránka, kde môžu internetoví používatelia nahrávať, zobrazovať a zdieľať klipy, je stále rozširujúcou sa archívnu službou, ktorá stelesňuje a podporuje demokraciu“ (2009, s. 26). K tomu ešte treba dodať, že YouTube je voľne dostupnou, nepatenou platformou pre každého internetového používateľa. V zmysle svojho hesla „broadcast yourself“ (vo voľnom preklade „vysielaj samého seba“) poskytuje miesto nielen pre samotné videá, ale aj pre okamžitú interakciu medzi ich tvorcami a divákmi. Jednotliví autori môžu na webstránke zverejňovať videá s rozličným obsahom – často sa týkajú umenia, vedy, športu, ale aj osobných záľub. YouTube sa v priebehu krátkeho času stal novou formou televízie, na jej obsahu sa môže podieľať každý, kto má kameru, mobil alebo fotoaparát.

Od deväťdesiatych rokov prešiel samotný internet viacerými výraznými zmenami. Jeho typický používateľ dnes pôsobí viac ako „prosument“ než konzument. Jiří Trávniček v publikácii *Čtenáři a internauti* uvádza: „Z konzumenta, jak tomu je například u sledování televize či poslechu rozhlasu, se stává prosument, tj. konzument (consument), který je zároveň tím, kdo něco vytváří (producer)“ (2011, s. 28). V súvislosti s reflexiou literatúry tento moment dobre vystihujú napríklad komentáre, ktorými užívatelia internetu hodnotia prečítané knihy na webstránkach kníhkupectiev, prípadne na webstránkach rôznych čitateľských komunit. Taktiež možno spomenúť príspevky na facebookových stránkach vybraných autorov či tzv. posty (správy) na Instagrame, kde používatelia k fotografiám prečítaných kníh pridávajú stručne naformulované dojmy alebo pocity. Patria sem však aj texty knižných blogerov a pre nás kľúčové videá booktuberov, ktorí predstavujú jednu z mnohých skupín prosumentov na YouTube.² Tí si vo väčších alebo menších intervaloch sadajú pred kameru, aby sa podelili o svoje zážitky a dojmy z prečítaných kníh.³ Čítanie, ktoré sa dalo považovať za súkromný, intímny a individuálny proces pomyselného „stíšenia sa“, BookTube a komunita ľudí, ktorí sa podieľajú na jeho

² Presná stratifikácia komunity booktuberov ešte neexistuje. K BookTubu sa dnes radí každé video, ktoré sa tematicky týka čítania kníh, hoci často ide o rôzne formáty. Na našej scéne možno popri videách booktuberov zaznamenať pokusy o tvorbu internetových relácií o knihách (Knihožrúti, Booklog a i.), prípadne o popkultúre, ktoré sa sčasti venujú aj literatúre (POPkast, Pop-Cult a i.). Marketingové zameranie majú videá na webstránke internetového kníhkupectva Martinus.sk, ktorých cieľom je odporučiť spotrebiteľovi-čitateľovi predajcami zhotovený výber titulov. Osobitnú skupinu tvoria tzv. influenceri, teda používatelia sociálnych sietí alebo YouTube, ktorí si v určitom odvetví vytvorili kredibilitu. U nás svoje videá o knihách nakrúcajú napríklad televízny moderátor Matej Cifra (Sajfa) a jeho manželka Veronika Ostrihoňová Cifrová (Very Veri) či propagátorka vegánstva Nikoleta Kováčová (Surová Dcéčka).

³ Booktuberi často svoje videá nakrúcajú v izbách s knižnicami plných kníh, ktoré sú zoradené podľa farebnej škály. Priestor izby môže u diváka posilniť dojem, že je doma, prípadne u niekoho známeho na návšteve.

existencii, v súčasnosti výrazne menia. V postdigitálnej ére⁴ sa recepcia toho-ktorého diela zverejňuje, vysieľa do digitálneho priestoru a otvára sa smerom k širokému okruhu používateľov internetu. J. Trávníček o tomto procese píše: „Jde o aktivitu, která po sobě zanechává otisky a která nás někam zařazuje. Čtení proto nepojímáme jako jev a-sociální, nýbrž jako souběh mnoha silokřivek, tj. jako jev par excellence sociální. Jinými slovy: i svou velebnou čtenářskou samotou se někam zařazujeme, protínající se tak s aktivitami, snahami a rozhodnutími mnoha jiných lidí“ (2011, s. 39). Dochádza tu k pohybu od čítania ako osamelej, izolovanej aktivity k čítaniu ako skupinovej činnosti. Na jednej strane sa tu realizuje túžba podeliť sa o svoj názor s inými čitateľmi, na druhej strane stojí potreba booktubera získať informácie o iných knihách od ďalších používateľov. BookTube nadobúda štatút „rozšíreného knižného klubu, ktorý je inkluzívnejší ako normálny knižný klub s limitom obsadenosti“ (Wiggins, 2018), pričom každý divák si môže vybrať, ktorého booktubera bude sledovať.

Tvorcom BookTubu

V českom periodiku A2 vyšiel roku 2016 článok literárnej vedkyne Blanky Činátlovej *Čtení se zavřenými očima. Booktuberské rozkoše, rekordy a maratony*. Autorka v ňom bližšie predstavuje práve BookTube. Booktubera definuje ako čitateľa, ktorý „konzumuje neuvěřitelné množství knih a poté bere do ruky kameru, aby se ostatním pochlubil a svým apetitem strhl k podobným výkonům i další. Knihy nakupují, rozbalují, kupí, očichávají, doporučují a v neposlední řadě také prodávají“ (2016, s. 7). Nie je prekvapivé, že autorka kriticky hodnotí práve tento dôraz na kvantitu. Pre lepšie ozrejmienie BookTubu však spomína aj rôzne populárne formáty, napríklad „book hauly“, čo sú videá, v ktorých booktuberi ukazujú svojim divákovi knihy zakúpené v rôznych kníhkupectvách. Návšteva antikvariátov je v tejto komunite často opomínaná. Kritériom kúpy sa pre nich stáva krátka anotácia na prebale knihy, pútavý obal, prípadne zľava, pričom mnohé knihy si zaobstarávajú bez toho, aby o nich niečo konkrétne vopred vedeli. Okrem toho sa B. Činátlová zmieňuje o špecifickom videoformáte s názvom „wrap up“. Ten zase booktuberi využívajú na to, aby svojich divákov v krátkosti informovali o knihách, ktoré stihli prečítať za určitý čas (väčšinou ide o dĺžku jedného mesiaca). Zaujímavý je tiež poznatok, že booktuberi nepotrebujú s knihou „vést dialog, není partnerem, ale instrumentem“ (2016, s. 7). Zatiaľ čo autorka nahliada na celý BookTube, ako aj na jednotlivé video-útvary z pohľadu spomínanej kvantity, na tomto mieste by som sa chcela zamerať na iný aspekt problematiky, konkrétne na to, akým spôsobom môžu booktuberi vyjadrovať svoje emócie z prečítaných kníh smerom ku komunite svojich divákov. Zo slovenskej produkcie som si vybrala videá z kanálov Bea Books a Studio POETICA.

V prípade kanálu Bea Books, spravovaného mladou booktuberkou menom Bea, upriamim pozornosť na dve videá: „Wrap UP! #4“, v ktorom autorka v krátkosti hovorí o knihách *Ty* (Caroline Kepnes), *My ostatní tu len tak žijeme* (Patrick Ness), *O holčičce z jiného světa* (Aharon Appelfeld), *Příběh služebnice* (Margaret Atwoodová), *Hledá sa Audrey* (Sophie Kinsella), *Ja, Simon* (Becky Albertalli), *Naslepo* (Josh Malerman), a „Pod vlivem Jupiteru – Gary D. Schmidt (recenzia)“. Obe videá sa dajú pripodobniť ku knižným prehľadom alebo čitateľským denníkom. Booktuberka v nich stručne opisuje hlavný dej kníh, charakterizuje

⁴ Pre postdigitálnu éru je príznačná integrácia digitálneho sveta s každodennými okamihmi ľudského bytia, ako o tom píše aj Krištof Anetta v štúdiu *Dimenzie postdigitálnosti* (Anetta, 2014, s. 163).

ich postavy a v niektorých prípadoch uvádza aj základné informácie o autoroch. Vo videách je nosný dojem z prečítaného, čo znamená, že booktuberka divákov oboznamuje najmä s tým, čo v nej vybrané knihy zanechali. Pre bližší opis emocionality vo videách uvediem štyri kratšie prepisy autorkinho hodnotenia vybraných titulov:

Ty (Caroline Kepnes):

„Musím povedať, že táto *knih*a je *šialená*. Čítala sa *strašne dlho* [...] ona je síce písaná celkom *v pohode*, ale kapitoly sú trošičku niektoré dlhšie [...] ale *veľmi sa mi páčila*. [...] Táto *knih*a bola *chorá*, ale dobrým spôsobom, pretože to som čakala od tejto knihy. [...] proste akoby hovoril o mne, a to bolo *dost creepy* [...] bála som sa miestami pri tejto knihe, *bol to masaker*“.

Hľadá sa Audrey (Sophie Kinsella):

„Táto *knih*a bola *nádherná*, je to o Audrey, ktorá má psychické problémy a *veľmi sa mi páčila*, aspekt rodiny je zase *úžasný*, bola napísaná *krásnym* spôsobom, že proste *strašne rýchlo sa čítala* [...] Dala som tejto hviezdičke (knihe) 4,5 hviezdičky [...] len jediná vec, čo mi na tejto knižke prišla taká hmmm, je to, že pokiaľ si nenájdeš chlapca, sa nemôžeš vyličiť, [...] a to je prečo som stiahla pol hviezdičky tejto knižke a nedala som jej 5. Ale inak sa mi *veľmi páčila*...“

Ja, Simon (Becky Albertalli):

„Priznám sa, túto *knih*u som nedočítala. Ale proste posledných pár možno do sto strán ja už som nemohla, je to *veľmi zlá knih*a, urobili taký úžasný marketing tejto knihy a popritom je to tak *veľmi zlé*, prosím vás, ja nechápem, nechápem tých booktuberov [...] ja to nechápem, čítali sme rovnakú *knih*u? [...] *Mne sa to nepáčilo*, ja nechápem, je so mnou dačo zlé? Ja mám rada romantické knihy, viete, že téma, aká sa tuná rozoberá hlavne, s ňou problém nemám...“

Pod vlivem Jupiteru (Gary D. Schmidt):

„Keď som túto knižku dočítala, *moje srdce bolo rozdrvené na milión drobných kúskov*, nevedela som prestať *plakať*. [...] Bola to tak *krásna* *knih*a, a pokiaľ viete, keď ma tak malá knižka donúti cítiť tak veľa, tak je to päť hviezdičiek proste bez rozmýšľania. Bola to *nádherná* knižka, nádherne napísaná, proste každému to odporúčam [...]. Prečítate si to a váš život už nebude rovnaký ako bol.“

V týchto ukázkach môžeme identifikovať rôzne čitateľské reakcie. V prvej badáme nadšenie z prečítaného textu, v druhej taktiež, avšak s miernym náznakom sklamaní, v tretej pohoršenie a sklamanie a vo štvrtej smútok a dojatie. Paleta emócií sa tu vyjadruje nielen nápadnejšou gestikuláciou či latentne prítomným citovým rozpoložením (vo videu ku knihe *Pod vlivem Jupiteru* sú v tvári čitateľky badateľné slzy), ale aj uvoľneným, väčšinou vopred nepripraveným, nenaučeným spontánnym vystupovaním (v prejave booktuberky sú prítomné štylistické či syntaktické chyby) či expresívnejšou slovnou zásobou: „dost creepy“, „knih

a bola chorá“, „moje srdce bolo rozdrvené na milión drobných kúskov“, „bol to masaker“ a pod. Knihy sa tu posudzujú na základe toho, či dokážu citovo zapôsobiť (často je tu používané spojenie „páči sa mi“, „nepáči sa mi“), a hodnotia sa tak, že im booktuberka priraduje „počet hviezdičiek“ (jedna hviezdička je najnižšie hodnotenie, päť hviezdičiek najvyššie).

Hodnoteniu kníh na YouTube sa venuje aj tvorca kanálu Studio POETICA Stano Fatul. Z jeho tvorby chcem bližšie predstaviť dve videá venované knihám populárnych slovenských youtuberov. V prvom hodnotí *knih*u Petra Popluhára *Kde všade som (ne)zomrel* („PPPÍTER kraluje

slovenskej literatúre/KDE VŠADE SOM (NE)ZOMREL“) a v druhom knihu Daniela Štraucha *Gogo – chalan z internetu* („Napísal GOGO dobrú knihu?“). Oproti booktuberke z kanálu Bea Books S. Fatul bližšie informuje diváka o autoroch, detailnejšie tiež hodnotí obsah kníh, ako aj ich vizuálne spracovanie. Okrem toho divákovi podáva informácie o tom, kde si knihy zakúpil, za aký čas ich prečítal a pod. Z oboch spomenutých videí uvádzam (rovnako ako v prípade kanálu Bea Books) prepis pasáží, v ktorých sa zrkadlí emocionálnosť čitateľa:

Kde všade som (ne)zomrel (Peter Popluhár):

„... kedy sa ja ako čitateľ vôbec nezamýšľam nad tým, či sa tam opakujú nejaké slová, alebo či je jeho spisovateľský štýl na takej a takej úrovni, aby vedel osloviť takého a takého literárneho kritika. Knižku zoberieš do ruky, *osloví ťa*, začítaš sa, *pobaví ťa*, dočítaš ju, zistiš, že si *spokojný*, pretože si sa niečo nové dozvedel o jednotlivých krajinách Afriky a taktiež, že ťa to *veľmi bravúrne pobavilo*. [...] Moje hodnotenie knižky *Kde všade som (ne)zomrel* je 9 z 10. A prečo ten jeden bod dole? Dôvod je veľmi jednoduchý, len preto, že... ja keďže čítam naozaj akože rýchlo oproti ostatným ľuďom, s ktorými sa stretávam, akou rýchlosťou čítajú, tak prečítal som ju v priebehu asi dvoch-troch dní. [...] Takže nabudúce, keby prišlo niečo podobné od Peťa, tak by som *určite ocenil niečo dlhšie*, aby som sa mohol na tom *smiať o trošku viac*.“

Gogo – chalan z internetu (Daniel Štrauch):

„... ale pokiaľ si Gogovým fanúšikom, [...] nedozvieš sa z nej až tak veľa informácií, ako keby si bol ktosi úplne cudzí. Čo sa týka cieľovej kategórie tejto knižky, určite a určite je venovaná hlavne mladším čitateľom. Keby som mal dvanásť, trinásť, štrnásť rokov, tak si poviem, že tá knižka *je relatívne funny*. Ale z pohľadu dospelého človeka [...] v tej knižke nájdeš text len na každej ľavej strane [...] jednoducho z celých [...] cca 190 strán je text iba na polovičke. Teda, ak čítaš naozaj že rýchlo, tak sa ti môže pokojne stať, že túto knižku prečítaš za jeden krátky večer, a to sa ani nemusíš veľmi snažiť.“

Je zrejmé, že booktuber svoje hodnotenia stavia na tom, či ho vybrané knihy oslovili a pobavili, či ich dokázal prečítať až do konca a či bol po dočítaní spokojný s celkovým množstvom informácií (keďže ide v oboch prípadoch o autobiografie). Podobne ako u Bea Books, môžeme aj tu nájsť uvoľnenejší prejav: „knižka je stopercentná“, „knižka odsúdená k úspechu“ a pod. Ak booktuber S. Fatul na jednej strane stavia do popredia svoju potrebu pobaviť sa a zasmiať sa, čo vyplýva aj z jeho dobrej znalosti humoru D. Štraucha a P. Popluhára (obaja youtuberi vo svojich videách používajú prvky čiernej komédie, tragikomiky či situačného humoru), do úzadia stavia potrebu hodnotiť textovú zložku publikácií, teda spôsob, akým sú knihy napísané (k hodnoteniu tejto stránky sčasti pristúpil až v prípade Štrauchovej autobiografie).

Pokiaľ teda sledujeme prejavy oboch zvolených booktuberov, môžeme u nich postrehnúť tri výraznejšie charakteristiky. V prvom rade tu vidíme stieranie hraníc medzi základnými typmi čitateľa, teda naivným, sentimentálnym a diskurzívnym, ako ich definoval Ján Števíček vo svojom *Pokuse o typológiu čítania*. Naivné čítanie je v týchto videách latentne prítomné v podobe naznačenej potreby čitateľa „prekročiť hranice každodenného života“ (Števíček, 1977, s. 79) a zažiť potešenie z fikcie. To je viditeľné napríklad v pasáži, kde booktuberka hovorí o románe *Pod vlivem Jupiteru*: „Bola to tak krásna kniha, a pokiaľ viete, keď ma tak malá knižka donúti cítiť tak veľa, tak je to päť hviezdíček proste bez rozmýšľania. Bola to nádherná knižka, nádhorne napísaná, proste každému to odporúčam...“ Sentimentálne čítanie sa prejavuje v „redukcii textu, výbere motívov, charakteristík tak, aby napríklad románový dej tvoril pomerne jednoduchú, prehľadnú schému a v zjednodušenej zodpovedal citovej potrebe čitateľa“ (Števíček, 1977, s. 79).

Platí to o bezprostrednej reakcii booktubera S. Fatula na knihu P. Popluhára: „Knižku zoberieš do ruky, osloví ťa, začítaš sa, pobaví ťa, dočítaš ju, zistíš, že si spokojný, pretože si sa niečo nové dozvedel o jednotlivých krajinách Afriky a taktiež, že ťa to veľmi bravúrne pobavilo.“ Zároveň sa tu však uplatňuje aj diskurzívne čítanie pri reflexii „autorovho videnia sveta“ a „autonómnosti literárneho textu“. S. Fatul do procesu čítania zapája prvok diskurzivity v okamihu, keď interpretuje Popluhárovo videnie sveta, poukazuje na jeho špecifický humor a spôsob, akým sa pretavuje do prózy autora.

Ďalej si možno všimnúť, že do aktu čítania u booktuberov vstupuje aspekt virtuálnej reality. Booktuber číta knihy pre (ne)naplnenie istej emočnej potreby, avšak do tohto procesu vstupuje vonkajší faktor – emócie ostatných booktuberov. Emočné naladenie a zážitkovosť nie sú vyvolávané len na základe toho, že si čitateľ vyberie knihu napríklad podľa preferovaného žánru. K tomuto faktoru sa pridáva aj tendencia preberať isté nálady od iných booktuberov, ktorí čítali konkrétnu knihu, s čím súvisia isté očakávania od literárneho textu. Viditeľné je to vo videu Bea Books: „... ja nechápem, nechápem tých booktuberov [...] ja to nechápem, čítali sme rovnakú knihu?“ Čitatelka si ešte pred samotným čítaním knihy *Ja, Simon* pozrela videá a reakcie čitateľov, prebrala pozitívnu emóciu, s ktorou už vstúpila do procesu čítania, avšak po dočítaní reakcie booktuberov konfrontuje so svojím sklamaním. Podobné je to aj vo videu S. Fatula o autobiografii P. Popluhára: „... kedy sa ja ako čitateľ vôbec nezamýšľam nad tým, či sa tam opakujú nejaké slová, alebo či je jeho spisovateľský štýl na takej a takej úrovni, aby vedel osloviť takého a takého literárneho kritika.“ V ňom sa vyhraňuje ako laik, fanúšik autora, ale popritom vlastné čítanie porovnáva s iným, možno analytickejším čítaním.

Tretím významným momentom je modifikácia lineárneho modelu autor – dielo – čitateľ. Táto modifikácia súvisí s tým, že „ten, kto je čtenárom, môže byť v rámci komunitného modelu vzápätí autorem či kritikem, komunikace je vícesměrná, role účastníků jsou proměnlivé“ (Piorecký, 2010, s. 496). V našom domácom kontexte sa to výraznejšie prejavuje napríklad u tzv. žánrových autorov, akými sú Jozef Karika či Juraj Červenák. Na svojich facebookových profiloch svojimi aktivitami smerom k svojim fanúšikom vstupujú do viacerých rol. Publikujú napríklad fotografie alebo videá z miest, ktoré sa majú stať predlohami k pripravovaným knihám, uverejňujú zábery poodhaľujúce aktuálne čítané knihy alebo odkazy s krátkymi hodnoteniami nedávno videných filmov či seriálov, čím sa ich rola spisovateľov zásadne rozširuje. Autor získava úlohu dokumentaristu, prieskumníka, knižného či filmového fanúšika, glosátora alebo promotéra vlastnej tvorby (viac pozri Macsaliová, 2018, s. 227 – 240).

Ak sa pozrieme priamo na slovenský booktube, môžeme badať, že sa do neho spomenutá premenlivosť rolí prenáša podobne ako v rámci sociálnych sietí. Výrazne sa to prejavuje napríklad vo videu S. Fatula o knihe *Kde všade som (ne)zomrel*. Okrem základných informačných zložiek, ktoré už boli spomenuté vyššie, do videa vstupuje aj jeho rola spisovateľa. Vo svojom prehovore spomína, že Popluhárovo knihu hodnotí jednak z pozície autora, teda toho, kto sa sám aktívne venuje písaniu, no zároveň divákovi otvorene hovorí o tom, ako si na podpisovej akcii P. Popluhára dal jeho autobiografickú knihu podpísať, pričom mu venoval aj svoj vlastný román.⁵ K tejto pasáži vo videu prikladá ich spoločnú fotografiu. Opätovne tu je teda viditeľné preskupovanie viacerých rolí: booktuber ako tvorca videí o knihách a čitateľ – fanúšik slovenských youtuberov – spisovateľ. Fenomén BookTubu sa však načrtnutým preskupovaním úloh

⁵ Stano Fatul vydal v roku 2018 vlastným nákladom svoj debutový román *Dotyk draka*.

čitateľa neuzatvára. Dôležité je nielen to, že si niekto prečíta knihu, sadne si pred kameru a nakrúti svoje dojmy, za pozornosť stojí aj divák BookTubu.

Divákom BookTubu

Jiří Trávníček v súvislosti s aktuálnou knižnou kultúrou poukazuje na presun čitateľov od čítania recenzií v štandardných médiách k hodnoteniam na internete.⁶ Ako uvádza, názory iných čitateľov z internetu pre nich zohrávajú „daleko väčšiu rolu než autoritatívny hlas kritiky či médií“ (Trávníček, 2011, s. 29). Napriek tomu, že v jeho knihe *Čtenáři a internauti* netvorí materiálovú bázu videoprodukcia booktuberov, dá sa toto jeho uvažovanie určiť ako možné východisko aj pri analýze tejto problematiky. Pre bližšiu charakteristiku diváckej základne a možných dôvodov, prečo jednotliví používatelia sledujú BookTube, som oslovila konkrétnu komunitu čitateľov-divákov.⁷ Základné zadanie pre nich bolo, aby napísali, čo pre nich BookTube znamená, prečo majú potrebu pozerat' videá, v ktorých im niekto hovorí o svojich dojmoch z prečítaných knihách, a v čom vidia celkový prínos tohto fenoménu. Mená respondentov neuvádzam, namiesto nich používam označenie „Anonym“:

Anonym 1:

„Rád počúvam názory iných na knihy, či už sú pozitívne alebo negatívne, a navyše sa mi páči, že je každý nedostatok knihy odôvodnený človekom, ktorý sa do kníh rozumie.“

Anonym 2:

„Spočiatku som bol rád a zgrupil som si do sledovania na YT každého SK CZ booktubera a bral som to ako inšpiráciu a tipy na čítanie. Ale... keďže mám 44 rokov, a teraz nastáva to ale... Keďže drvivá väčšina booktuberov a -riek sú nástroční/é, valili tam samé Young Adult knihy, čo nie je nič pre mňa. A videl som, že začínajú robiť zákazkovo, čo im posielajú vydavateľstvá. Samozrejme, čo je novinka, dostane sa k viacerým, takže sa to dost prekrývalo a riešili rovnaké knihy. Výsledok... pre vydavateľstvá dobrá platforma, ako dostať k deckám informácie o knihách, hlbšie rozbor, ako som videl u Jardu, musíte hľadať. A aby sa niekto trafil do vášho vkusu pri výbere kníh, je už úplne zriedkavosť. Čítanie je vec intímna, fajn o knihách aj počúvať a vypočuť názory iných, ale... ale. Je dobré, keď o nich rozpráva niekto, kto aj niečo o nich vie. Influenceri, ktorí v prvom rade naháňajú sledovanosť a hoci aj radi čítajú, nepovedia mnohokrát viac ako „skvelá kniha, mám ju z levnych-knih.cz, martinus. prečítala som ju za tri dni... blablabla, určite si prečítam aj pokračovanie, vám tých informácií príliš veľa nedajú.“

Anonym 3:

„Lebo je neskutočné množstvo kníh, ktoré sa ku mne nedostanú mne prístupnou formou. Som vďačná za to, že niekto, kto si ich prečíta, mi podá ich sarkasticko-ironický obsah. Ja viem, môžem si prečítať recenzie a tak, ale táto forma je ďaleko príjemnejšia, „ľudskejšia.“

Anonym 4:

„Lebo ma zaujíma pohľad iných ľudí na knihy. Často v nich nájdu veci, ktoré som nevidela, alebo som si neuvedomovala.“

⁶ J. Trávníček uvádza ako príklad stručné hodnotenia čitateľov na oficiálnych webstránkach kníhkupectiev.

⁷ Oslovila som svoju komunitu na facebookovej stránke Inferno na Polici.

Anonym 5:

„Klasika... Tá potreba súznenia, keď je to naokolo samý ignorant a tvrdí, že by som si mal prečítať Twilight, lebo to je dobré... A potom nájdem niekoho, kto to urobil, odtrpel si to za mňa a vyjadril presne to isté, čo si o knihe myslím bez toho, aby som ju musel čítať.“

Anonym 6:

„Keď hľadám inšpiráciu pre nové knihy alebo len tak pre zábavu.“

Vo vybraných odpovediach respondentov sú prítomné štyri najčastejšie sa opakujúce vyjadrenia/hodnotenia vo vzťahu ku komunite booktuberov. V prvom rade ide o potrebu diváka hľadať na tejto platforme knižnú „inšpiráciu“, respektíve tipy na čítanie: „Spočiatku som bol rád a zgrupil som si do sledovania na YT každého SK CZ booktubera a bral som to ako inšpiráciu a tipy na čítanie“ (Anonym 2); „Lebo je neskutočné množstvo kníh, ktoré sa ku mne nedostanú mne prístupnou formou“ (Anonym 3); „Keď hľadám inšpiráciu pre nové knihy...“ (Anonym 6). Videá booktuberov z tohto hľadiska plnia funkciu akýchsi sprievodcov po súčasnom knižnom trhu; informujú o tom, čo sa podľa booktuberov „oplatí“ prečítať. Ako druhá významná sa ukazuje potreba zábavy: „Som vďačná za to, že niekto, kto si ich prečíta, mi podá ich sarkasticko-ironický obsah“ (Anonym 3), „Keď hľadám inšpiráciu pre nové knihy alebo len tak pre zábavu“ (Anonym 6). Práve tento fakt potvrdzuje, že booktube nevyhľadávajú diváci len pre informácie; videá booktuberov plnia okrem informatívnej funkcie aj funkciu zábavnú.⁸ Okrem toho pôsobí významne aj potreba divákov nachádzať na BookTube interpretácie tých knižných titulov, ktoré už sami prečítali: „Rád počúvam názory iných na knihy, či už sú pozitívne alebo negatívne a navyše sa mi páči, že je každý nedostatok knihy odôvodnený človekom, ktorý sa do kníh rozumie“ (Anonym 3); „Lebo ma zaujíma pohľad iných ľudí na knihy. Často tam nájdu veci, ktoré som nevidela, alebo som si neuvedomovala“ (Anonym 4); „Čítanie je vec intímna, fajn o knihách aj počúvať a vypočuť názory iných, ale... ale. Je dobré, keď o nich rozpráva niekto, kto aj niečo o nich vie“ (Anonym 2). Tieto tri základné potreby napokon zastrešuje jeden dôležitý faktor, ako to zdôraznil už aj J. Trávníček – dnešní čitatelia sa pri výbere kníh presúvajú od „autoritatívneho hlasu kritiky či médií“ k názoru bežných čitateľov na internete. Práve túto tendenciu môžeme nájsť aj vo vybraných prehovoroch respondentov: „Tá potreba súznenia...“ (Anonym 5), „Ja viem, môžem si prečítať recenzie a tak, ale táto forma je ďaleko príjemnejšia, ľudskejšia“ (Anonym 3). BookTube teda vyvoláva v divákovi dojem, že je s autorom videa prepojený spôsobom, aký iné médiá až tak neumožňujú. Vyvoláva to v ňom pocit, že booktuber hovorí priamo s ním, že hodnotiaci hlas nie je schovaný za papierom, ale „dostáva konkrétnu tvár“, ktorá je divákovi osobnostne bližšie. BookTube takýmto spôsobom ponúka divákovi pôžitok zo slobodnej zábavy, pri ktorej sa ľudia necítia byť zviazaní spoločenskými zákazmi a nárokmi (pozri Angová, 2018, s. 29). Hovoriť o knihách v tomto priestore neznamena držať sa prísne žánrových parametrov klasickej recenzie, interpretácie či analýzy, práve naopak, divákovu pozornosť upúta uvoľnenosť, v ktorej sa zrkadlí booktuberova osobnosť, jeho prípadný zmysel pre humor, rozhladenosť (alebo skôr „rozčítanosť“) či žánrové a tematické preferencie.

⁸ V americkom prostredí sa využíva pojem edutainment, ktorý je zložený z pojmov education (vzdelanie) a entertainment (zábava).

Záver

Booktuberi predstavujú komunitu, ktorá sa „instantne“ delí o zážitky z prečítaného vo virtuálnom priestore. Čítanie v ich prípade už nemá čisto súkromný rozmer, tradičné stíšenie sa v procese recepcie literatúry nahrádza virtuálny kontakt s ďalšími čitateľmi. Čítanie sa takto stáva súčasťou sociálneho procesu, ktorý v sebe zahŕňa aj také aktivity, ako sú napríklad diskusie pod zverejnenými videami. BookTube tvoria „nadšenci kníh fungujúci ako veľmi neformálny, ale zanietený knižný klub. Namiesto toho, aby sa každý týždeň stretávali a diskutovali o troch konkrétnych kapitolách, môžu preskúmať nové perspektívy kníh, ktoré už majú radi, objaviť to, čo ešte nečítali, a dokonca spochybníť svoj vzťah ku klasickým literárnym trópom“ (Saxena, 2016). BookTube je špecifickým segmentom virtuálneho priestoru, kde dochádza k modifikácii a čiastočnému splyvaniu základných typov čítania. Práve táto platforma ponúka generácii tzv. mileniálov miesto, kde je možné voľne, spontánne diskutovať o literatúre, kde možno skôr odľahčene interpretovať knihy rôzneho žánru, hovoriť o dôvodoch ich popularity či nepopularity atď. Toto miesto je pre nich zaujímavé okrem iného aj preto, že im umožňuje objavovať nové knihy a súčasne spájať v diskusii o literatúre všetky jej základné funkcie – zábavnú, informatívnu i diskurzívnu.

LITERATÚRA

- ANETTA, Krištof. 2014. Dimenzie postdigitálnosti. In: SUWARA, Bogumiła (ed.). *{(staré a nové) rozhrania / *interfejsy* / [literatúry]}*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV – SAP, 2014, s. 159 – 171. ISBN 978-80-89607-30-3.
- ANGOVÁ, Ien. 2018. *Divákem Dallasu. Soap opera a melodramatická imaginace*. Praha: Akropolis, 2018. ISBN 978-80-7470-226-6.
- ČINÁTLOVÁ, Blanka. 2016. Čtení se zavřenými očima. Booktuberské rozkoše, rekordy a maratony. A2, 2016, roč. 12, č. 7, s. 7. ISSN 1803-6635.
- DE LEÓN, Concepción. 2018. Meet the YouTube Stars Turning Viewers Into Readers [online]. *The New York Times*, 2018 [cit. 19. 08. 2019]. Dostupné na <https://www.nytimes.com/2018/07/31/books/booktubers-youtube.html>.
- DOULAMI, Maria-Christina. 2015. A new digital phenomenon: the rise of the Booktubers. *Cafébabel*, 2015 [cit. 19. 08. 2019]. Dostupné na <https://cafebabel.com/en/article/a-new-digital-phenomenon-the-rise-of-the-booktubers-5ae00a25f723b35a145e5f4f/>.
- MACSALIOVÁ, Lenka. 2018. Spisovateľ na sociálnej sieti (Náčrt problematiky prezentácie autora vo virtuálnom priestore). In: BARBORÍK, Vladimír – PASSIA, Radoslav (eds.). *Spisovateľ ako sociálna rola*. Bratislava: VEDA, 2018, s. 227 – 240. ISBN 978-80-224-1682-5.
- MANOVICH, Lev. 2009. The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production? *Critical Inquiry*, 2009, roč. 35, č. 2, s. 319 – 331. ISSN 0093-1896.
- PIORECKÝ, Karel. 2010. Proměny čtenářství v procesu remediaci. *Česká literatura*, 2010, roč. 58, č. 4, s. 490 – 508. ISSN 0009-0468.
- SAXENA, Jaya. 2016. This ‘BookTuber’ will introduce you to your next favorite author [online]. *The Daily Dot*, 2016 [cit. 19. 08. 2019]. Dostupné na <https://www.dailydot.com/irl/rincey-abraham/>.
- ŠRANK, Jaroslav. 2015. *Aktéri a tendencie literárnej kultúry na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2015. ISBN 978-80-223-4041-0.
- ŠTEVČEK, Ján. 1977. *Estetika a literatúra*. Bratislava: Tatran, 1977.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. 2011. *Čtenáři a internauti*. Brno: Host, 2011. ISBN 978-80-7294-515-3.

URICCHIO, William. 2009. The Future of a Medium Once Known as Television. In: SNICKARS, Pelle – VONDERAU, Patrick (eds.). *The Youtube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, s. 24 – 39. ISBN 978-9-188468-11-6.

WIGGINS, Brent Mitchell. 2018. BookTubers And BookTube Relish The Brain [online]. *Osyssey*, 2018 [cit. 19. 08. 2019]. Dostupné na <https://www.theodysseyonline.com/booktubers-booktube-relish-brain>.

Poznámka autorky

Štúdia vznikla s podporou grantovej agentúry VEGA v rámci projektu 2/0045/18 *Emócie v literatúre: kognitívnovedný pohľad*. Zodpovedná riešiteľka PhDr. Jana Kuzmíková, CSc.



Mgr. Lenka Macsaliová, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
macsaliova@gmail.com

Motív bolesti ako jadro dystopickej fikcie

Interpretácia románu Johanny Sinisalovej *Jadro Slnka*

Martin Boszorád

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Motif of Pain as a Core of Dystopian Fiction

Interpretation of Johanna Sinisalo's Novel *The Core of the Sun*

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 31-39

The aim of the submitted paper is to reflect the novel work originally entitled *Auringon ydin* (*The Core of the Sun*; originally published in 2013) which was written by the Finnish author Johanna Sinisalo. On the platform of an interpretative case study consisting of partial interpretative remarks the author of the paper focuses especially on one, in connection with the thematic facet of the literary work of art core-like, motif – the motif of pain. Following in these contexts also the genre-related nature of the novel (dystopian fiction, speculative fiction, Finnish weird, alternate/contrafactual history, feminist fiction) the author of the paper attempts to point out, how in and via the story of Vera/Vanna, a young woman, who is trapped several-fold (within the regime of the Eusistocratic Republic of Finland, within her disguised identity, within her memories and loss, within her addiction etc.) and therefore suffers significantly, the two basic appearances of pain – corporeal and mental – are being thematized efficiently in an interlinking manner.

Keywords: pain, suffering, dystopian/anti-utopian fiction, Finnish weird, SF, interpretation

„Boleť je nevyhnutná, utrpenie je voliteľné.“
Budhistická múdrosť

„Chilli, předej mi své pálivé učení.
Vezmi si mě, chilli, dopřej mi úniku.
Zaostři můj zrak.
Jezme více chilli!
Pod vedením chilli nepocítím bolest.
Nepocítím bolest, neboť chilli mě vyrvе z mého těla.
Nepocítím bolest, neboť chilli mi dá zrak.“
Sinisalo, 2015, s. 7 a 223

Keď pred niekoľkými rokmi žilinské „vydavateľstvo fantastických kníh“ Artis Omnis vydávalo *Knihu bolesti* (2013), súbor žánrových próz alebo inak, ako to avizuje podtitul, zbierku „toho najlepšieho z českého a slovenského pochmúrneho undergroundu“, v rámci mediálnej kampane zhmotňovanej knižným video-trailerom sa iniciálnou, a preto do značnej miery nosnou stala myšlienka, že „život sa odohráva v tieni utrpenia“. Táto priam až heideggerovská axióma našla (okrem titulnej ilustrácie dekapitovaného da Vinciho vitruviánskeho muža potriesneného krvou) – a s ohľadom na povahu zostavovateľa Markom E. Pochom v knihe zhromaždených literárnych textov akiste celkom logicky – potom ako ohnisko recepčného kódu ohlas aj priamo v anotácii titulu: „Poviedky v tejto knihe spája jediný ústredný motív – bolesť. Bolesť, telesná alebo duševná, je ústredným motívom aj nášho života. Ten sa odohráva v tieni utrpenia, či už tichého, alebo mučivo burácajúceho. Hrdinovia príbehov v tejto knihe by o tom vedeli rozprávať! Milý čitateľ, sám si tie príbehy môžeš vypočúť, ale len pod podmienkou, že sa odvážiš obrátiť stránku a vstúpiť na územie, kde neľútostne vládne bolesť a hrôza.“¹

Kniha bolesti nie je ozajstným predmetom záujmu predloženej state. Napriek tomu zmienku o nej v rámci entrée do témy zaiste legitimizuje jej celkom fundamentálny naturel: fakt, že čitateľ má v jej prípade dočinenia so žánrovou literatúrou tematizujúcou bolesť (telesnú či duševnú) a utrpenie (tiché či mučivo burácajúce). Poviedky obsiahnuté v *Knihe bolesti* nespádajú výhradne do žánrovej množiny hororu, ako by asi človek s ohľadom na zjednocujúci motív bolesti/utrpenia apriórne očakával, bez nutnosti zásadnejších kompromisov ich však možno vnímať ako súčasť vnútorne bohato členitej, meandrovito štruktúrovanej nadžánrovej množiny fantastiky, zahŕňajúcej rámcovo okrem hororu SF² a fantasy. A obdobne možno pod strešný pojem fantastiky „schovať“ aj tu ďalej reflektovaný prozaický text takisto výrazne „poznáčený“ motívom bolesti, román fínskej autorky Johanny Sinisalovej, ktorý vyšiel v českom preklade pod názvom *Jádro Slunce* (2015; ako *Auringon ydin* bol vo fínskom origináli vydaný dva roky predtým).

Ak v rámci tejto úvodnej poznámky o *Knihe bolesti* akcentujeme koreláciu „žánrová literatúra – motív bolesti/utrpenia“, činíme tak výlučne s ohľadom na cieľ predloženej state. Našou ambíciou totiž je sledovať vo vzájomnej juxtapozícii žánrový charakter vybranej prózy a jej tematicko-motivickú „textúru“. Sledujúc teda ďalej v skratke „valéry“ (sub)žánrovej

¹ Bližšie pozri na internetových stránkach vydavateľstva (<http://artisomnis.sk/kolektiv-autorov-kniha-bolesti/>) a najväčšieho internetového kníhkupectva na Slovensku (<https://www.martinus.sk/?ul-tem=156803>).

² V zhode s bežnou praxou v rámci teoretickej reflexie fantastiky používame skratku SF, ktorá je pojmovovo kompromisná – môže byť totiž chápaná ako označenie pre science fiction, rovnako tak pre speculative fiction. Bližšie pozri napríklad Neff – Olša (eds.), 1995, s. 32 a 33. Otázke vzťahu science fiction a speculative fiction, inak otázke, ktorá sa javí ako dôležitá aj v súvislosti s predmetným románom J. Sinisalovej, je venovaná publikácia *Science Fiction and Speculative Fiction. Challenging Genres* (2013), najmä potom úvodné state jej zostavovateľa P. L. Thomasa *Introduction: Challenging Science Fiction and Speculative Fiction* (s. 1 – 13) a *A Case for SF and Speculative Fiction: An Introductory Consideration* (s. 15 – 33). V súvislosti s problematickým rozlišovaním medzi science fiction a speculative fiction je veľmi známe a často citované stanovisko Margaret Atwoodovej, autorky dystopického románu *Príbeh služobníčky*, ktorá sa ohradila voči tomu, aby bolo jej dielo označované ako science fiction s tým, že z jej pohľadu ide o speculative fiction, pretože román – na rozdiel od science fiction – zachytáva, čo by sa naozaj mohlo stať. Pozri k tomu napríklad Thomas (ed.), 2013, s. 2 – 4; 38. Ak vezmeme za svoju Atwoodovej argumentáciu, román J. Sinisalovej by akiste mohol spadieť do množiny speculative fiction.

povahy konkrétneho románu (dystopia, špekulatívna fikcia, „fínske podivno“, alternatívne/kontrafaktuálne dejiny, feministická próza) sa prostredníctvom čiastkových interpretačných poznámok snažíme ozrejmiť to, ako sa v príbehu Very/Vanny, mladej ženy, ktorej problémová a deficitná existenciálna situácia je substanciálne – a to hneď vo viacerých rovinách (v súvislosti s režimom Fínskej eusistokratickej republiky, predstieranou/skrývanou identitou, spomienkami a na ne viazanou stratou, závislosťou atď.) – determinovaná bytím „v pasci“, realizuje v rovine témy funkčné prepájanie reprezentácie dvoch základných podôb bolesti, teda telesnej a duševnej.³

Keďže záložkový peritext, ako sa nám zdá, mimoriadne priliehavo zachytáva náplň i charakter románu J. Sinisalovej (a v náznaču vypovedá čo-to nielen o jeho žánrovej povahe, ale aj o dvoch podobách bolesti, ktoré v ňom sú ikonizované), ako skrz-naskrz funkčné východisko našich ďalších úvah ho odcitujeme v plnom znení: „Ve *Fínské eusistokratické republice* se píše rok 2016. Společnost blahobytu se poučila z chyb minulosti, nejdůležitější hodnoty nyní spatřuje v míru a ve spokojenosti občanů. Bdělé oko Národního úřadu zdraví dohlédne všude. Prakticky všechno, co přináší požitek nebo způsobuje závislost, je zakázané: omamné látky, alkohol, nikotin, kofein. Existují nicméně i výjimky. Ve společnosti se dlouho usilovalo o to, aby byl jistý druh požitku přístupný každému, a to bez vynaložení jakékoliv námahy. Proto vědci vyšlechtili nový poddruh člověka, jehož jedinci jsou poddajní a pokorní a sami sebe nepokrytě nabízejí. Dřív se jim říkalo ženy. Vanna je však něco zcela jiného, než čím se zdá být. A Jare je závislý na adrenalinu, proto musí neustále riskovat. Tihle dva mladí lidé se rozhodnou spojit síly, aby získaly jízdenku někam pryč. Zapletou se přitom do rozšiřování jistého stimulantu, který je znám jako velice nebezpečný: dealují společně chilli. Zatímco se Vanna zoufale snaží vypátrat, co se stalo s její zmielou sestrou, Jare natrefí na podivnou sektu, jež má v rukou Jádru Slunce. Má snad tahle nelidsky pálivá chilli účinky, pro jejichž zákaz existuje pádný důvod?“ (Sinisalo, 2015).

Z hľadiska žánrovosti naisto kľúčový moment, ktorý je prítomný v peritexte, by sa dal charakterizovať prostredníctvom akéhosi esenciálneho, derivatívno-polaritného pnutia medzi utópiou a dystopiou.⁴ Dystopia je odvodená od utópie, napokon nie nadarmo sa ako pojmový ekvivalent dystopie používa výraz antiutópia s prefixom anti-, ktorý je v tomto kontexte mnohovravný.⁵ Podstata onoho pnutia je však komplikovanejšia ako sa na prvý pohľad môže javiť

³ Mimo chodom, ako sa aj v našej stati ďalej ukáže, v istom zmysle možno ako odraz dvoch základných podôb bolesti, ktoré J. Sinisalová vo svojej dystopickej fikcii tematizuje, vnímať aj kompozíciu románu. Ten je totiž rozdelený na dve časti – *Sklep* (názov odkazuje na mentálnu bolesť protagonistky) a *Jadro Slunce* (názov odkazuje na telesnú bolesť hlavnej hrdinky).

⁴ Michael Butter (2009, s. 67) formuluje vo svojej stati venovanej trom variantom alternatívnych dejín (afirmatívny typ, revizionistický typ a typ zmiešaný/afirmatívno-revizionistický) zaujímavú tézu o tom, že práve kdesi v poli napätia medzi utopickou a dystopickou literatúrou a zároveň medzi science fiction a historickým románom treba hľadať alternatívne dejiny ako samostatný žáner. Tento fakt zmieňujeme preto, že román *Jadro Slunce* rozhodne možno vnímať ako alternatívno-dejinnú, resp. kontrafaktuálne-dejinnú prózu.

⁵ Porov. napríklad Neff – Olša (eds.), 1995, s. 29, heslo „Antiutópia“ v *Hyperlexikóne literárnovedných pojmov* (<http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit///antiutopia>) alebo heslo „Anti-Utopia“ v internetovej verzii *The Encyclopedia of Science Fiction* (<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/anti-utopia>). K dystopii pozri napríklad heslo „Dystopias“ v internetovej verzii *The Encyclopedia of Science Fiction* (<http://sf-encyclopedia.com/entry/dystopias>).

a de facto presahuje všeobecný rozdiel medzi utopistickými a dystopickými naratívami smerom do vnútra konkrétneho naratívu. Na myslí máme tento prostý fakt: v prípade niektorých, ak nie priamo vo väčšine, diel dochádza k tomu, že to, čo je z pohľadu „zhora“, teda z hľadiska zriadenia, systému, establišmentu, resp. v kontexte ideálov za ním, utópiou, je z hľadiska „zdola“, z pohľadu ľudí žijúcich v utópii vlastne dystopiou.⁶

Už pri pohľade na citovanú záložkovú anotáciu je zrejmé, že v prípade románu *Jádro Slunce* je to presne tak – reč je v nej predsa okrem iného o spoločnosti blahobytu, ktorej prioritami sú mier, spokojnosť a zdravie občanov. Eusistokracia je, napokon v zhode s utopistickými ambíciami, v *Slovníku současné finštiny*, ktorý J. Sinisalová v rámci románu cituje,⁷ charakterizovaná týmito slovami: „Eusistokracie. Společenské uspořádání ve Finsku, tzv. „společnost blahobytu“. Výraz pochází z latinských slov eu (dobře) a sistere (stavět), doslova tedy „vést si dobře“, „mít se dobře“. Srov. → *eusistencialista*, → *eusistence*. Příklad: Nejdůležitějším úkolem vlády v eusistokratické společnosti je usilovat o dobré zdraví a prospívání občanů ve všech směrech“ (s. 77). Lenže, ako to už býva, ideály a ich realita nie sú totožné, ich obraz sa postupom času čoraz viac deformuje, kriví, oktrojovaný diktát a opresia sa stávajú programom a ono príslovečné – „cesta do pekla je dláždená dobrými úmyslami“ – sa naplňa takmer do bodky. A práve v spojitosti s týmto dystopickým rozmerom fikčného sveta románu je zviazané tematizovanie prvej z dvoch základných podôb bolesti – bolesti duševnej.

Súženie hlavnej ženskej hrdinky Very (počas dospievania establišmentom premenovanej na Vannu, keďže hláska „r“ pôsobí príliš maskulínne) má, ako sme už spomenuli vyššie, viac rozmerov, platí pritom, že všetky sú viazané na spoločensko-politické zriadenie, ktoré je v románe semiotizované.

Prvou a v istom zmysle rámcovou príčinou duševnej bolesti protagonistky je to, že je nútená predstierať a skrývať svoju pravú identitu – ani nie tak to, kým je, ale skôr čím je. Vo fikčnom svete románu totiž systém, nachádzajúc inšpiráciu v románe H. G. Wellsa⁸ *Stroj času*, rozlišuje

⁶ Za pravdu nám svojimi slovami dáva švédsky xenolingvista a spisovateľ, autor knihy *Stopařův průvodce po galaxii jazyků. Fantastická lingvistika od Tolkiena po Klingony* (2019), ktorej jedna kapitola je venovaná dystopickým jazykom, Yens Wahlgren: „Společnost, v níž jsou všichni její členové bezvýhradně šťastní, neexistuje. A existovat nemůže. Ne nadarmo znamená „nikde“, a utopický tím pádem označuje něco nereálného. Utopické literatury vzniká v moderní době pomálu a ve sci-fi je mnohem častější její opak, dystopie. Částečně je to jistě způsobeno tím, že utopie je prostě nudná. Dokonalost není zajímavá. Je-li utopie dokonalý svět, pak dystopie je jeho pravý opak, noční můra. Je příznačné, že utopie a dystopie se často objevují ruka v ruce. Vizionářova utopie se může snadno stát občanovou dystopií. Proto se dystopie zvláště dobře hodí do kritické sci-fi literatury, v níž se autoři zaměřují na společenské trendy, které považují za znepokojivé, a staví je do centra svých společenských experimentů v literární formě“ (Wahlgren, 2019, s. 15).

⁷ Autorka vo svojom diele rezignuje na klasické (lineárne) rozprávanie, román tak pozostáva nielen z prehovorov dvoch priamych rozprávačov, inak protagonistov (Very/Vanny a Jareho), ale aj z listov, ktoré hlavná hrdinka adresuje svojej stratenej sestre, úryvkov z vypočúvacích protokolov, zákonov, beletristických (rozprávka) i odborných (napríklad *Stručné dějiny domestikace ženy*) textov či dokonca školských slohových prác. Čo je však azda ešte dôležitejšie poznamenať, je, že autorka v rámci tohto postupu využíva ako kľúčovú autorskú stratégiu mystifikáciu, stieranie hranice medzi fiktívnym a reálnym, autentickým a falzifikovaným, prevzatým a pôvodným. Sile ilúzie a „konzistentnosti“ fikcie výrazne napomáhajú všetky tie texty, nie všetky sú však, ako to J. Sinisalová čitateľovi osvetľuje v *Poznámke* na stranách 327 – 328, fiktívne.

⁸ Hodné pozornosti je to, akým funkčným spôsobom sa J. Sinisalovej podarilo intertextuálne inkorporovať vari najikonickjšie dielo jedného z priekopníkov SF literatúry do románu *Jádro Slunce*. Nejde

dva poddruhy žien – eloj/femižena a morlok/neutrižena. Zatiaľ čo eloj sa aktívne reprodukuje a je pre ňu typická všestranná starostlivosť o prosperovanie mužského pohlavia, morlok sa kvôli neplodnosti spravidla nereprodukuje a jeho spoločenský úžitok je minimálny (záložná pracovná sila). Hoci sa podľa oficiálne deklarovaného stanoviska establišmentu môže zdať, že kľúčom k rozlišovaniu elojí a morlokov je spoločensky relevantná a prospešná schopnosť reprodukcie, skutočný dôvod je omnoho prozaickejší – zatiaľ čo eloje sú submisívne a sú priamo režimom vedené k tomu, aby stelesňovali všetky možné genderové stereotypy, pre morlokov je charakteristická nezávislosť, napríklad v myslení.⁹ Keďže emancipácia ženského pokolenia je absolútne nežiaduca a Vera/Vanna je morlok, musí odmalička žiť v pretvárke: „A hlavne se v jejich přítomnosti neptej ,proč‘. Ti strýčkové totiž nemají rádi holčičky, které jsou moc chytré a zvědavé. Pamatuješ si tu pohádku o chytré pastýřce, která byla ve skutečnosti princezna, i když na sobě měla otrhané oblečení? [...] Představ si teď, že je to naopak. Že jsi chytrá pastýřka, která je jenom oblečená do načančaných šatů, a chceš všechny přesvědčit, že jsi rozmazlená princezna s prázdnou hlavičkou. Aby nikdo nepoznal, že pod těmi šatičkami jsi statečná pastýřka, která šplhá po stromech a odhání vlky svojí holí“ (s. 43). Verina/Vannina myseľ tak musí byť útrpne väznená v jej tele: „Morlokům na světě vyhradily tak stísněný a pochmurný koutek, že život eloje – byť tak plný omezení a pravidel – je proti tomu vyloženě bezstarostný“ (s. 66).

Druhá dimenzia duševnej bolesti hlavnej hrdinky potom súvisí s tým, že na väčšine plochy románu Vera/Vanna netuší, čo sa stalo s jej mladšou sestrou Mirou/Mannou, inak modelovou elojou, po tom, čo sa ich životné cesty rozišli kvôli tomu, že Mira/Manna sa v súzvuku s očakávaniami establišmentu vydala. Čitateľovi sa kontúry „anatómie“ tohto rozmeru Verinej/Vanninej duševnej bolesti odhaľujú predovšetkým na dvoch platformách. Prvá sa týka najmä formálneho ustrojenia niektorých pasáží textu (listy adresované sestre): „Nejdražší sestričko! Jsou věci, o nichž je těžké s kýmkoliv mluvit. [...] Časem bych snad překonala žal a bolest, snad i moje paměť by milosrdně vymazala některé vzpomínky. Dokud se ale přesně nedozvím, co se Ti stalo, nemám možnost zvítězit nad žalem“ (s. 20 – 21). Druhá má vyslovene ikonický ráz – v románe, aj v tých jeho častiach, ktoré ho približujú k románu epištolárnemu, sa totiž opakovane objavuje trýznivý obraz temnej pivnice, nezriedka dopĺňaný o obraz čiernej stúpajúcej vody: „Jenže ze Sklepa dýchá čern, která se mě snaží pohltit, je tak lačná, že slyším její chraptivý dech, černý jako noc. [...] Temnota ve Sklepe je živá, neboť svojí životní sílu čerpá ze smrti. Ve Sklepe přebývá opak mojí sestry, oděný do víru černoty, sazí a uhlí, a smrdí dusivým pachem hlíny. [...] Na dně Sklepa se převaluje temná, zlověstná voda, která otvory velikosti jediné molekuly prosakuje zdmi zatavenými jaderným plamenem. Ten černý vítr a nelítostnou mlhu ještě vydržím, ale

pri tom len o terminológiu rozlišovania poddruhov žien, ale aj o fakt, že v perspektíve eusistokracie sa pionier SF literatúry stáva autorom spoločenskej literatúry a jeho vízia je chápaná ako predpoveď: „Označení vychází z předpovědi autora společenské literatury H. G. Wellse, podle něžž v evolučním vývoji lidstva dojde k rozdělení společenských vrstev na využívající a využívané poddruhy“ (Sinisalo, 2015, s. 30 a 46).

⁹ Autori tematologickej príručky *Themen und Motive in der Literatur* (1995) v rámci hesla „Frau“ (žena) uvádzajú: „Ženské postavy sú mimoriadne vhodné pri znázorňovaní straty slobody. Vyjavujú sa ako obeť svojho pohlavia, rovnako ako všeobecných spoločenských úkazov. Vyčerpané skúsenosťami z detstva, pokorované agresívnymi jazykovými rituálmi a ponížované na objekt prostredníctvom sexuálnych prianí zažívajú existenciálnu stratu sebaurčenia“ (Daemmrich – Daemmrich, 1995, s. 166; z nemčiny preložil M. B.).

jakmile hluboká voda začne šplouchat na prahu Sklepa a hrozí, že brzy zaplaví obytné místnosti mého mozku, vím, že stačí málo a utopím se“ (s. 34 – 35).

S trýznivou „eustenciou“ (tento výraz sa ako parafráza výrazu „existencia“ objavuje v autorkou citovanom *Slovníku současné finštiny*) definovanou skrývaním pravého Ja pred očami „veľkého brata“, rovnako tak so stratou mladšej sestry a pomyselným väzením v temnej pivnici sa protagonistka vyrovnáva pomocou závislosti na kapsaicíne. V príbehu Very/Vanny akoby dochádzalo k inverzii budhistickej múdrosti o nevyhnutnej bolesti a voliteľnom utrpení: v jej prípade je, naopak, s ohľadom na okolnosti bytia utrpenie nevyhnutné a bolesť, pochopiteľne fyzická, voliteľná. Závislosť na establišmentom zakázanej látke v próze teda má výsostne ambivalentný charakter – na jednej strane prostredníctvom nej Vera/Vanna nachádza únik z temného sveta vonku (reštriktívne a nerovnoprávne eustistokratické zriadenie) i dnu (mučivá predstava pomyslenej, do temnoty zahalenej pivnice v mysli), na druhej strane prostredníctvom nej krátkodobo uniká z väzenia jedného, potláčajúc načas mentálnu bolesť bolesťou telesnou, aby sa v dlhodobšej perspektíve vlastne dobrovoľne ocitala vo väzení druhom – vo väzení závislosti: „Podlomí se mi kolena. Nevím, jestli to způsobila víc bolest v duši, nebo abstinenciální příznaky. Obojí je stejně skličující“ (s. 19).

V kontextoch problematiky tematizácie bolesti – duševnej aj telesnej, ale najmä telesnej – stojí v rámci reflexie románu *Jádro Slunce* akiste za pozornosť to, akým sugestívnym a plastickým spôsobom sú Verine/Vannine okamihy „oživujúcej“, očistnej, oslobodzujúcej, a preto slasnej bolesti viazanej na konzumáciu čili v jeho najrôznejších podobách opisované: „První nakopnutí habanera je úchvatné. Stihnu spolknout tři, čtyři sousta, než si to vůbec stihnu uvědomit, zalívá mě řvoucí přívalová vlna. Vyjeknu, když mi patro začne olizovat rozpálená žehlička. Po celém těle mi vyrazí pot, o páteři mi stéká žhavá kapka. Čelo, kůže pod očima, podpaží, ohyby v tříslech i kalhotky mám vlhké, jako bych si pustila do kalhot, a klidně bych i mohla a ani bych si toho nevšimla, protože teď mi plamen olizuje hrtan, aby se mi pak jako sekýra zahryzl do hrudní kosti. [...] Tohle je nejlepší dávka, jakou jsem kdy měla. Jídla zbývá ještě útešně velká porce, když vstanu a roztančím se v rytmu šlágru vyřvávajícího z rádia. Hudbu bych ani nepotřebovala, protože mi látka burácí a hřmí v útrokách, strašlivě ostré vysoké tóny se pojí s nevýslovně hlubokými basy slasného utrpení. Co nevidět se dostaví chladná fáze, ale pohybem zábnutí zaženu. Jsem naživu“ (s. 129 – 130). Svoj vrchol – v podobe minucióznej verbálnej kresby z úst synestetičky Very/Vanny – potom tieto opisy dosahujú na dvoch miestach románu, keď hlavná hrdinka dva razy zakúsi jednu konkrétnu odrodu čili, tú, ktorá próze J. Sinisalovej dala názov. A práve vďaka čili s názvom *Jadro Slnka* Vera/Vanna, sčasti po vzore laponských šamanov, zažije stav disociatívneho tranzu, stav, ktorého dosiahnutie je v románe cieľom gaiského bratstva, skupiny ľudí pestujúcich ilegálne čili, pravidelne odriekavajúcich *Litániu proti bolesti* Transcendentálneho spoločenstva kapsaicínofilov a snažiacich sa o únik, nie však o únik von, ale dnu – do seba, k „jadru“.

Do značnej miery práve vďaka tomu, že J. Sinisalová do tematickej „textúry“ svojej dystopickej fikcie – mimochodom, v mnohých oporných ohľadoch sa nijako výraznejšie neodlišujúcej od iných literárnych diel tohto druhu – inkorporuje motív čili ako čohosi zakázaného a de facto ohrozujúceho samotné základy spoločnosti a zároveň potenciálneho vehikula oslobodenia duše od tela a v tejto súvislosti motív šamanizmu, je na mieste vnímať román *Jádro Slunce* ako modelový príklad toho, čo sa v rámci reflexie najaktuálnejších tendencií v severskej literárnej tvorbe označuje ako „fínske podivno“ (v angličtine „Finnish Weird“ a vo fínčine

„suomikumma“). Slovné spojenie „fínske podivno“ sa síce z pohľadu konzervatívnej literárnej terminológie môže javiť ako účelový marketingový nástroj či bezobsažná pseudo-žánrová nálepka, nazdávame sa však, že vo vzťahu k tomu, čo označuje, je funkčné.

Keď roku 2014 v gescii Helsinskej spoločnosti pre science fiction vyšlo prvé číslo akejsi žánrovej ročenky s príznačným názvom *Finnish Weird*, Jussi K. Niemelä a samotná J. Sinisalová čitateľom vo svojich nerozsiahlých textoch vcelku výstižne objasnili podstatu „fínskeho podivna“. J. Sinisalová (2014, s. 3 – 4), inak autorka predmetného slovného spojenia, tak napríklad upozorňuje na to, k akému výraznému odklonu od striktnej realistickosti, forsírovanej v minulosti v kontextoch fínskej literárnej produkcie, v ostatných rokoch došlo, keďže v súčasnosti autori čitateľom ponúkajú pozoruhodnú zmes SF, fantasy, hororu, surrealizmu, magického realizmu atď., pričom pripomína, že kolokácia „fínske podivno“, podobne ako kolokácia „severský noir“ (detektívna a kriminálna beletria, napríklad z pera Joa Nesba – pozn. M. B.), jednoducho anticipuje istú kvalitu príbehu. Slová J. Sinisalovej potom ešte ďalej rozvíja Jussi K. Niemelä vo svojej „prologickéj“ stati *Finnish Weird from the Land of the North (Fínske podivno z krajiny severu)*. Autor spája „fínske podivno“ východiskovo s fínskou mytológiou, ľudovou tradíciou, zlovestnou prírodou, melancholickou atmosférou krajiny, čudnými postavami, ale trebárs aj s lakonickým fínskym humorom (Niemelä, 2014, s. 7). Odkazujúc na slová i tvorbu J. Sinisalovej Niemelä (2014, s. 8) ďalej píše, že onen výraz „podivno“ v sebe zahŕňa všetko, čo je „diagonálne“, hybridné, resp. všetko, čo sa týka doposiaľ nepomenovaných prístupov ku každodenným situáciám a spoločenským problémom. Odkazuje pritom, parafrázujúc Sinisalovú, na Kafkovu *Premenu* ako na príklad „diagonálneho“ prístupu k inakosti, pričom oná „diagonalita“ sa pristo vzťahuje na iný ako striktne realistický uhol pohľadu, resp. iný ako taký uhol pohľadu, ktorý možno jednoznačne vystihnúť istou žánrovou kategóriou bez toho, aby to bolo nespravodlivé k autorom i čitateľom. A hoci Johanna Sinisalová v očiach Jussiho K. Niemelu stelesňuje „fínske podivno“, tým, že vo svojom texte poskytuje prehľad jeho najdôležitejších predstaviteľov (spomína napríklad Maarit Verronenovú, ktorá sa venuje písaniu dystopických fikcií prevažne s environmentálnou tematikou), vlastne ukazuje, aké vnútorne disparátne „fínske podivno“ v skutočnosti je.

Zdá sa teda, že práve motív zmazávania či prekračovania v princípe obmedzujúcich hraníc medzi žánrami či ich variantmi (Niemelä, 2014, s. 8; Sinisalo, 2014, s. 4) je pre „fínske podivno“, vrátane „vzorového“ románu *Jádro Slunce*, zakladajúci. Ako potvrdenie platnosti uvedeného možno vnímať aj to, že dvojica autoriek Hanna Samolová a Hanna-Riikka Roineová vo svojej štúdii *Discussions of Genre Interpretations in Johanna Sinisalo's Auringon ydin and Finnish Weird* (2014) mala potrebu prispieť do diskusie ohľadom plauzibilných žánrových interpretácií románu J. Sinisalovej a „fínskeho podivna“. Hoci je spomenutá stať v mnohých ohľadoch podnetná (napríklad vnímanie románu ako satirickej kritiky vzostupu globálnych nacionalistických tendencií v ostatných rokoch), s jedným tvrdením sa na základe vlastnej lektúry Sinisalovej románu jednoducho nemôžeme stotožniť. Samolová a Roineová (2014, s. 32; z angličtiny preložil M. B.) píše: „V mnohých dystopických románoch vyvoláva utrpenie hlavnej postavy v čitateľovi empatiu, z nejakého dôvodu však osudy protagonistov románu Johanny Sinisalovej nič také nerobia.“ *Jádro Slunce*, čo sa týka ikonizácie utrpenia jedincov uväznených v pasci trýznivej reality dystopie, rovnako ako plastickejšie vykreslenie oboch základných podôb bolesti, bez problémov obstojí v konkurencii tých najikonickjších dystopických fikcií, napríklad – ak teraz pragmaticky spomenieme len diela ženských autoriek

– protifundamentalistického a protisexistického *Príbehu služobníčky* kanadskej spisovateľky Margaret Atwoodovej či protifašistického *Kalloccainu* švédskej spisovateľky Karin Boyeovej. A to aj napriek všetkej svojej „finskej podivnosti“.

LITERATÚRA

- ATWOODOVÁ, Margaret. 2001. *Príbeh služobníčky*. Prel. Marián Gazdík. Ružomberok: Epos, 2001. ISBN 80-88977-34-7.
- BOYEOVÁ, Karin. 1982. *Kalloccain*. Prel. Ivo Železný. Praha: Svoboda, 1982.
- BUTTER, Michael. 2009. Zwischen Affirmation und Revision populärer Geschichtsbilder: Das Genre alternate history. In: KORTE, Barbara – PALETSCHEK, Sylvia (eds.). *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, s. 65 – 81. ISBN 978-3-8376-1107-6.
- DAEMMRICH, Horst S. – DAEMMRICH, Ingrid D. 1995. *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. vyd. Tübingen – Basel: Francke Verlag, 1995. ISBN 3-8252-8034-9.
- LANGFORD, David. 2016. Anti-Utopia. In: CLUTE, John – LANGFORD, David – NICHOLLS, Peter – SLEIGHT, Graham (eds.). *Encyclopedia of Science Fiction* [online]. Heslo naposledy aktualizované 10. 06. 2016 [cit. 27. 07. 2019]. Dostupné na <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/anti-utopia>.
- NEFF, Ondřej – OLŠA, jr., Jaroslav (eds.). 1995. *Encyklopedie literatury science fiction*. Praha – Jinočany: AFSF – H&H, 1995. ISBN 80-85390-33-7, ISBN 80-85787-90-3.
- NIEMELÄ, Jussi K. 2014. Finnish Weird from the Land of the North. In: *Finnish Weird* [online], 2014, roč. 1, č. 1, s. 7 – 12 [cit. 27. 07. 2019]. ISBN 978-952-93-3803-0. Dostupné na <http://www.finnishweird.net/finnishweird1.html>.
- PAŠTEKOVÁ, Soňa. 2014. Antiutópia. In: *Hyperlexikón literárnovedných pojmov* [online]. Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 2014 [cit. 27. 07. 2019]. Dostupné na <http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/terminus/a/antiutopia>.
- POCHA, Mark E. (ed.). 2013. *Kniha bolesti. To nejlepší z českého a slovenského pochmurného undergroundu*. Žilina: Artis Omnis, 2013. ISBN 978-80-89341-80-1.
- SAMOLA, Hanna – ROINE, Hanna-Riika. 2014. Discussions of Genre Interpretations in Johanna Sinisalo's Auringon ydin and Finnish Weird. In: *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* [online], 2014, roč. 1, č. 3, s. 27 – 35 [cit. 27. 07. 2019]. ISSN 2342-2009. Dostupné na <http://journal.finfar.org/articles/discussions-of-genre-interpretations-in-johanna-sinisalos-auringon-ydin-and-finnish-weird/>.
- SINISALO, Johanna. 2014. Introduction. Rare exports. In: *Finnish Weird* [online], 2014, roč. 1, č. 1, s. 3 – 4 [cit. 27. 07. 2019]. ISBN 978-952-93-3803-0. Dostupné na <http://www.finnishweird.net/finnishweird1.html>.
- SINISALO, Johanna. 2015. *Jádro Slunce*. Prel. Linda Dejdarová. Praha: Odeon, 2015. ISBN 978-80-207-1654-5.
- STABLEFORD, Brian M. 2019. Dystopias. In: CLUTE, John – LANGFORD, David – NICHOLLS, Peter – SLEIGHT, Graham (eds.). *Encyclopedia of Science Fiction* [online]. Heslo naposledy aktualizované 25. 03. 2019 [cit. 27. 07. 2019]. Dostupné na <http://sf-encyclopedia.com/entry/dystopias>.
- THOMAS, P. L. (ed.). 2013. *Science Fiction and Speculative Fiction. Challenging Genres*. Rotterdam: Sense Publishers, 2013. ISBN 978-94-6209-378-2.
- WAHLGREN, Jens. 2019. *Stopařův průvodce po galaxii jazyků. Fantastická lingvistika od Tolkiena po Klingony*. Prel. Olga Bažantová. Praha: Paseka, 2019. ISBN 978-80—7432-965-4.

Poznámka autora

Štúdia vznikla v rámci riešenia projektov VEGA č. 1/0426/17 *Ikonizácia utrpenia a jeho zmyslu v slovesnom, umeleckom a kultúrnom obraze I (Intersemiotická, interdisciplinárna a medzikultúrna rekognoskácia)* a APVV-17-0026 *Tematologická interpretácia, analýza a systemizácia arcinaratívov ako semiotických modelov životného sveta a existenciálnych stratégií.*

.....

Mgr. Martin Boszorád, PhD.

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Štefánikova 67

949 74 Nitra

Slovenská republika

mbozorad@ukf.sk

„Život človeka sa skladá zo dňa a noci“

Životopisný náčrt Vladimíra Reisela

Vlasta Jaksicsová
Historický ústav SAV

“Man’s life consists of day and night”
Biographical Sketch of Vladimír Reisel
Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 40-49

The aim of the article is to clarify some basic facts and situations in life and work of Slovak poet Vladimír Reisel. The author presents the beginning of his literary career, the portrait of surrealist movement he belonged to, and she also speaks about his failures in the period of communism. The contribution is published on the occasion of 100th birth anniversary of Vladimír Reisel.

Keywords: Vladimír Reisel, Bratislava, art, literature, surrealism, war, communism

Vladimír Reisel (19. 1. 1919, Brodzany – 1. 9. 2007, Bratislava), slovenský básnik a nesmierne plodný prekladateľ francúzskej literatúry, ale aj osobnosť mnohých iných (neumeleckých) povolání: stredoškolský učiteľ, kultúrny ataše na československom veľvyslanectve v Paríži, úradník na pražskom „zamíni“ (MZV), dlhoročný redaktor časopisu *Život*, zástupca šéfredaktora vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ, iniciátor edície *Kruh milovníkov poézie*, ktorú osem rokov redigoval, no aj dlhoročný šéfredaktor normalizačných Slovenských pohľadov. Ale čo je u básnika Reisela výnimočné, aj celoživotný vášnivý cestovateľ. Jeho cestopisné postrehy z cudzích krajín – „vandrovačky po mnohých kútoch zemegule“ (Reisel, 2017, s. 232) – sú čarovné a nevšedné prinajmenšom rovnako, ako nevšedná bola aj jeho poézia z avantgardného obdobia.

Vladimír Reisel, ktorého storočnicu si tohto roku pripomíname, bol neodmysliteľnou postavou básnickej nadrealistickej skupiny, v podstate jedinej originálnej slovenskej avantgardy v našej literatúre z prelomu tridsiatych a štyridsiatych rokov minulého storočia, ktorá predstavovala vlastne aj generačne poslednú umeleckú bohému u nás – zaujímavý socio-kultúrny fenomén obdobia pred nastolením komunistického režimu. Skôr ako si priblížime tento nenávratne stratený svet bratislavskej bohémy, ktorej bol Reisel priamym aktérom i svedkom jej zániku, pristavme sa pri jeho životných osudoch.

Pri mapovaní Reiselovho života mi veľmi pomohli jeho nedávno vydané memoáre *Vidím všetky dni* (2017). Kniha vyšla vo vydavateľstve Marenčin PT, ktorého zakladateľ, nedávno zosnulý

Albert Marenčin, sám v mladosti surrealista, sa nikdy netajil obdivom k slovenskej avantgarde. Spomienky písal Reisel už na odpočinku, začiatkom deväťdesiatych rokov minulého storočia, a z básnikovej pozostalosti vyšli najmä zásluhou jeho dcéry Zuzany Reiselovej.

Sám autor v úvode memoárov píše, že sú „upamätúvaním sa na ľudí, krajiny, stretnutia a rozchody, výhry a prehry...“ (s. 5). Veľa o jeho zámeroch prezrádza aj konštatovanie, že „život človeka sa [...] skladá zo dňa a noci, zo svetla i tmy, zo skutkov dobrých i zlých...“ (s. 5). A ako básnik „vidí všetky dni a noci“ v jeseni svojho života? Napriek tomu, že nechce byť silným „krasorečníkom“, priznáva, že počas života žasol nad mnohými vecami: „nad veľkosťou krásy a dobra“, ale aj nad „veľkosťou krutosti a zla“ (s. 6). *Homo poeticus* sa jednoducho nedá zaprieť ani pri písaní vlastných memoárov.

Detstvo a dospievanie

Vladimír Reisel sa narodil v Brodzanoch, v malej dedinke na hornej Nitre, ako štvrté dieťa a prvorodený syn do rodiny kolára zamestnaného na oldenburgovskom veľkostatku. Hoci v Brodzanoch prežil iba prvé tri roky života, rád sa sem vracal nielen pre osobitnú romantickú atmosféru kaštiela s krásnou knižnicou a jeho okolia. Roku 1922 otec Reisel presťahoval rodinu (neskôr pribudli ešte traja bratia) do neďalekých Veľkých Bielic, kde si postupne postavil vlastný dom a zriadil kolársku dielňu. V miestnej rímskokatolíckej ľudovej škole sa malý Reisel naučil písať a čítať. Čítanie sa stalo jeho celoživotnou vášňou, ktoré mu síce pokazilo zrak, ale naučilo ho „vidieť svet“ (s. 18). Malý školák a verný čitateľ detského časopisu Priateľ dieťok zažil aj prvý „tvorivý“ neúspech. Jeho prvú mravoučnú básničku mu síce neuverejnili, ale zato v odkazoch redakcie Vladkovi oznámili, aby sa nevzdával nádeje na úspech. Ako mnohí chlapci z katolíckych rodín aj školák Reisel, farárov obľúbenec a znalec katechizmu, si „odžil“ miništrovanie, na ktorom mu najviac prekážalo skoré vstávanie. Keď začal roku 1930 chodiť na gymnázium do Prievidze, už sa neponáhľal na ranné omše, ale na vlakovú stanicu. Tak ako mnoho iných gymnazistov z hornej Nitry, aj on patril k tzv. „vlakárom“, ktorí mali v tých časoch vyhradené osobitné vozne. Svet detstva a chlapčenských hier sa skončil, resp. zostal na dedine. A mladému gymnazistovi sa na Štátnom reálnom gymnáziu Františka Sasinka otvorili nové svety – pre skúmaného knihomoľa veľká školská knižnica; v tých časoch boli gymnaziálne knižnice naozaj dobre vybavené, okrem českej a slovenskej klasiky ho očarili najmä básnici nezvalovsko-wolkrovskej generácie. Venoval sa tiež (za československého štátu mimoriadne obľúbenému) skautingu a prepadol aj zberateľským vášňam.

Profesor latinčiny, všimnúc si jeho záľubu v literatúre, ho poveril, aby pre školskú knižnicu písal zoznam českej a slovenskej povojnovej poézie a prózy – išlo asi o dvesto kníh, ktoré „sa stali korisťou“ študentovej čitateľskej vášne. Nikdy nebol „prímusom“, ale už na gymnáziu začal „funkcionárčiť“ – v abstinenčnom krúžku sa stal knihovníkom a v samovzdelávacom tajomníkom.

Gymnazistove literárne ambície, ale aj iných jeho generačných vrstovníkov ovplyvnil zaujímavý dobový fenomén. Chlapci študujúci v malých slovenských provinčných mestách, akým bola aj Prievidza, vďaka dobovým literárnym časopisom (Elán, Slovenské pohľady, Svojeť, Slovenské smery umelecké a kritické, Vatra, Mladé Slovensko, Postup, DAV a i.), ktoré sledovali (tí z bohatších rodín aj odoberali), boli veľmi dobre informovaní o domácom i svetovom literárnom dianí – a publikujúci v nich svoje prvotiny, dostávali sa do povedomia slovenskej dobovej literatúry neuveriteľne mladí. Reiselova systematická literárna práca sa datuje od roku

1935, keď mal šesťnásť rokov. V tejto súvislosti spomína Reisel prvú návštevu v Smrekovej redakcii jeho pražského Elánu. Ján Smrek bol údajne šokovaný mladosťou študenta Karlovej univerzity, ktorého básne v Eláne dovedty publikoval, mysliac si, že ide o dedinského učiteľa s literárnymi ambíciami. Podobne prekvapene reagoval aj šéfredaktor Slovenských pohľadov Andrej Mráz, keď ho prievádzsky gymnazista v Martine navštívil.

Básnické a duchovné vzory

Samozrejme, že ako začínajúci básnik mal svoje vzory a svojich literárnych obľúbencov, za čo sa nehanbil, lebo veril v inšpiratívnu silu poézie. Napriek tomu, že si vážil aj starších autorov našej i svetovej poézie, v plnej miere ho očarila poézia novej doby – francúzsky surrealizmus, ktorý u nás v originálnej a nezameniteľnej podobe stelesňoval Vítězslav Nezval, predstaviteľ českého poetizmu a surrealizmu. Sám Reisel o tom píše: „Pre moju budúcu veľkú lásku k Prahe pripravovala pôdu jeho próza Pražský chodec, pre lásku k Moskve jeho Neviditeľná Moskva a k Parížu a surrealizmu Ulice Gît-le-Coeur. Jeho Moderní básnické smery sa mi stali smerovkou do sveta modernej svetovej poézie...“ (s. 57). A so svojím vzorom, ale aj s inými predstaviteľmi českej avantgardy (išlo o Konstantina Biebla, Jaroslava Seiferta, Františka Halasa a i.) sa osobne zoznámil v „Neskutočnom meste“, milovanej Prahe už ako študent československej a francúzskej literatúry na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v rokoch 1937 – 1938. Svoj dvojročný pobyt v Prahe pokladal Reisel za jedno z najplodnejších literárnych období, keď písal a prekladal takmer horúčkovo. Preto nebolo prekvapujúce, že pritiahol na seba pozornosť zástancov, ale aj odporcov novej poézie.

Ako sa mohlo stať, že slovenských mladíkov, budúcich básnikov Reiselovej generácie, naspoločne vyrastajúcich v konzervatívnych katolíckych či evanjelických rodinách a formovaných ustáleným malosvetom slovenských provinčných mestečiek, očarilo videnie sveta, ktorého duchovnými otcami boli Karol Marx s vidinou revolúcie a kolektívneho oslobodenia a Sigmund Freud so svojím pansexualizmom, snom a podvedomím, ktorí, zdá sa, mali vysvetlenie na všetko, čo trápi moderného človeka? Odpoveď na túto otázku nájdeme čiastočne v historickom a sociálno-politickom ukotvení Reiselovej generácie, ktorá bola azda poslednou generáciou tzv. veriacich komunistov.

Jej príslušníci sa narodili koncom prvej svetovej vojny alebo tesne po nej, dospievali v polovici tridsiatych rokov, a teda nezažili už ilúziu ani dezilúziu z národného oslobodenia ako ich starší predchodcovia. Objektívne sociálne fakty, hospodárska kríza, nezamestnanosť, existenčná neistota, sprevádzajúce detstvo i dospievanie tejto generácie, ovplyvnili jej vnímanie obrazu sveta. Relativizmus a skepticizmus sa u surrealistov menil na iracionalizmus, pričom túto črtu ich duchovnej tváre umocňovala koncom tridsiatych rokov atmosféra nesmierneho napätia a úzkosti, veštiaca blízkosť novej vojnovnej katastrofy.

Na historickom trasovisku dejín, keď v Európe sloboda a demokracia, o ktorej dennodenne počúvali v školských laviciach, boli takpovediac zahnané do kúta, tejto ľavicovo radikálne naladenej generácii už nestačilo iba veriť, ale chcela aj prehovoriť a konať, preto sa zákonite vzhľadala v krajine Sovietskeho zväzu, kde sa podľa nej ich sny o slobode a novom človeku stávali skutočnosťou. Netreba azda dodávať, že išlo o dobovú ilúziu, ktorej podľahli mnohí európski ľavicovo orientovaní intelektuáli. V prostredí kultúry to boli najmä avantgardne orientovaní umelci, ako boli aj surrealisti. Duchovným otcom surrealizmu bol francúzsky básnik a prozaik André Breton, ku ktorému sa pridali i Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault a iní. Vydávali

manifesty a mali aj tlačový orgán *La Révolution surréaliste* (Surrealistická revolúcia), neskôr *Le Surréalisme au service de la révolution* (Surrealizmus v službách revolúcie).

Pražskému vysokoškólakovi Reiselovi v onom bezútešnom období, keď po rozpade Československa museli slovenskí vysokoškóláci ako cudzí štátni príslušníci opustiť Prahu, bolo jedinou útechou to, že mu knižne vyšla prvá básnická zbierka *Vidím všetky dni a noci*, ktorá v slovenských literárnych kruhoch vyvolala veľký ohlas. Po staršom Rudolfovi Fabrym sa tak iba devätnásťročný Reisel stáva ďalším básnikom „poézie nového videnia“, do ktorej vnáša osobitnú senzualistickú pocitovosť a ľahkú nostalgickosť. Potvrdila to neskôr aj jeho básnická skladba *Neskutočné mesto* (1943), ktorá je pásmom spomienkových reminiscencií na Reiselov pobyt v Prahe. V polovici apríla 1939 sa však Reisel na šesť dlhých rokov rozlúčil s milovaným „Neskutočným mestom“ a pokračoval v štúdiu na bratislavskej Univerzite Komenského, ktorú nový režim čoskoro premenoval na Slovenskú univerzitu.

Bratislava – slovenská mekka umelcov

„V tých rokoch naše mesto pri veľkej nevšímavej rieke, s pavučinami krížových zástav, bolo šedivé. Lež vedeli sme si ho vyzdobiť vnútorným zrakom...“ (Žáry, 1965, s. 29), nostalgicky napísal po rokoch Štefan Žáry, ďalší básnik „poézie nového videnia“ a zároveň Reiselov spolumývajúci z vysokoškolského internátu Lafranconi. Keďže trávili spolu dni a noci, vyslúžili si označenie „dvojčatá“.

Bratislava, teraz už naozaj (hlavná) slovenská metropola, sa rýchlo poslovenčovala (najmä odsunom väčšiny židov a Čechov). Stala sa nielen kultúrnym, ale aj administratívno-politickým a hospodárskym centrom novovzniknutého slovenského štátu. Každý, kto v spoločenskom živote niečo znamenal, študoval alebo podnikal, chcel byť aspoň načas obyvateľom „mesta na Dunaji“, hoci aj s jedným (ľavým) brehom, keďže druhý (pravý), ktorý s Petržalkou tvoril jej prirodzené predmestie, patrilo už do tretej ríše. „Bratislava je dnes plná nových slovenských ľudí, schopných akcie. Bratislava dnes môže vychutnať, čo je to za pocit vidieť konečne v činnosti toľko koncentrovanej duchovnej energie slovenskej. Každý to tu cíti...“ (Smrek, 1939, s. 1) – nadšene opisoval v Eláne atmosféru mesta jej staronový obyvateľ a ešte nedávny Pražan Ján Smrek, ktorý sa sem v jeseni 1939 so svojím časopisom tiež presťahoval. A nebol to iba Smrek, z rôznych kútov bývalej republiky sa do metropoly nového štátu vrátili alebo prisťahovali viacerí literáti, umelci a vedci.

Samozrejme, že vojnová Bratislava mala mnoho podôb, sympatických i menej sympatických, pričom jej vnímanie závisí od uhla pohľadu a od toho, s čím ju porovnávame. Nesympatická tvár vojnovéj Bratislavy vnímaná cez všadeprítomných uniformovaných gardistov, s povinnou výzdobou vlajúcich zástav so svastikou, so židovskými obchodíkmi s porozbýjanými výkladmi, pôsobí v dobových dokumentárnych čierno-bielych filmoch priam odstrašujúco. „Bol to čas,“ spomína rodený Bratislavčan a budúci publicista Ján Rozner, „keď sa na ulici objavili ľudia, ktorí sa vždy kamsi ponáhľali a pred klopou kabáta si držali aktovku, aby im tak nápadne nebolo vidieť žltú židovskú hviezdu“ (Rozner, 2010, s. 134).

V spomienkach pamätníkov, najmä vtedy mladej literárnej bohémy, to však bolo aj mesto, kde sa intenzívne žilo vo dne i v noci, ako keby ani vojna nebola, mesto, kde ste v antikvariátoch a kníhkupectvách našli knihy, ktoré by sa nemohli predávať nikde inde vo vtedajšej „novej Európe“. Na oficiálnej scéne bratislavského divadla vazalského štátu tretej ríše moderné divadelníctvo naďalej „žilo“, čo bol svojím spôsobom európsky unikát. V spomienkach

radových občanov, ale i návštevníkov, najmä z okupovaných krajín a ríše, to vraj bolo mesto hojnosti – Fressburg – ako ríšski pohlavári v žargóne premenovali Pressburg – Bratislavu. Pravda, vo väčšine týchto prípadov ide o spomienkový optimizmus spojený s pocitom návratu k prežívaniu vlastnej mladosti, a preto relativizujúci skutočnosť (pozri bližšie Jaksicsová, 2012, s. 227).

Krátke dejiny vojnovnej Bratislavy, jej duch a atmosféra sa stali dôležitou súčasťou aj Reiselových mladých rokov. Po vyjdení prvej básnickej zbierky sa teraz už etablovaný mladý literát a aktívny člen nadrealistickej skupiny postupne zoznamoval s bratislavskou literárnou a umeleckou bohémou. Bolo to v prostredí, kde sa vtedy umelci prirodzene pohybovali – v kaviarňach, vinárňach, viechach a tančiarňach, v ateliéroch maliarov a sochárov, ktoré sa stali ich druhým domovom. Bratislava práve vďaka svojim viecham v určitých aspektoch bohémom pripomínala ich milovaný Paríž. No skôr ako priblížim túto nenávratne stratenú atmosféru starej Bratislavy, aspoň stručne naznačím, ako sa podarilo skupine kultúrnych (a ideových) rebelov, za akých sa nadrealisti pokladali, prežiť v režime nového štátu, ktorého oficiálna kultúrna politika z hľadiska národných a ideologických postulátov nemala žiadne pochopenie pre modernistické, dnes by sme povedali „undergroundové“ západniarske experimenty.

Múza oblieha Tróju

Hoci to vyznieva paradoxne, prežila možno aj preto, lebo za slovenského štátu bolo v móde práve všetko nerežimové a protirežimové. Tak to zvyčajne v totalitných režimoch býva. A naši surrealisti sa len tak ľahko nemienili dať vytesniť zo slovenskej kultúry. Výsledkom ich snaženia bolo preto premenovanie na nadrealizmus a akcentovanie špecifického národného charakteru, odvodeného od revolučného odkazu básnického romantického buriča Janka Kráľa. Úlohy obhajovať túto pozíciu sa zhostil Michal Považan, nekorunovaný vodca nadrealistickej skupiny, ktorá sa okrem Fabryho, Reisela a Žáryho rozšírila o Ivana Kupca, Júliusa Lenka, Pavla Bunčáka a Jána Raka. Výsledkom ich skupinovej aktivity na báze spolupráce s niektorými predstaviteľmi výtvarnej moderny (Ján Mudroch, Jozef Kostka, Cyprián Majerník, Viliam Chmel, Jozef Šturdík, Ladislav Guderna) bolo vydanie troch reprezentatívnych zborníkov *Sen a skutočnosť* (1940), *Vo dne a v noci* (1941) a *Pozdrav* (1942) a výsledkom individuálnej básnickej aktivity zasa paralelné vydávanie vlastných básnických zbierok. Krátky život nadrealizmu v období slovenského štátu síce prebiehal na pozadí autoritatívneho, fašizujúceho sa režimu a dramatických vojnových rokov, no predsa len v relatívnom zátiší. Sám režim bol, paradoxne, voči nemu až neuveriteľne tolerantný, hoci jeho ideológovia v ňom videli jasnú duchovnú opozíciu, napokon väčšina nadrealistov v občianskom živote pôsobila v ilegálnych štruktúrach a neskôr i v povstaní. Taktizovali však obe strany, pričom medzi nimi vznikol akýsi bizarný *modus vivendi* – režim, pre ktorý nepredstavovali nijaké vážne nebezpečenstvo, ich toleroval za cenu, že si svoju rebelantskú pózu voči nemu vybijú „nezrozumiteľnými básničkami“ na vyhnanom umelecko-estetickom ihrisku. A nadrealisti, cítiac sa v úlohe „trójskeho koňa“ dopraveného do stredu nepriateľského tábora, zasa svoje rebelantské gesto, hoci pod egidou umenia, vnímali ako víťazstvo svojej šikovnosti a dôvtipu. Protifašistické a protivojnové postoje, ktoré nadrealistov v súkromí nesporne spájali, sa tak do ich automatických veršov dostávali iba v podobe pre laikov nezrozumiteľných a zložitých metafor (pozri tamže, s. 229 – 238).

Koniec vojny znamenal pre ďalší osud nadrealizmu nečakaný a prekvapujúci zvrät – akoby skončením vojny a porážkou fašizmu vyčerpali svoj ideový potenciál a v nových politických

pomerach našli naplnenie svojich predstáv o šťastí a slobode človeka. V nasledujúcich rokoch nadrealisti prešli až nápadne jednoducho od „nezrozumiteľných“ básní k príliš zrozumiteľným, ktoré mali byť predovšetkým oslavou nových sociálnych a národných perspektív, a prihlásiť sa (v päťdesiatych rokoch) k tzv. angažovanej poézii, „pochovali“ vlastne nadrealizmus ako literárno-historický fenomén.

Druhý a zároveň posledný dych slovenskej bohémy

Fenomén bohémstva spájaný s Parížom a „prekliatymi básnikmi“, známy z obdobia „la belle époque“ v polovici 19. storočia, v našich podmienkach, pravda s istým časovým oneskorením, najviac naplňala práve nadrealistická skupina básnikov. Na rozdiel od bohémy spájanej so známou postavou Tida J. Gašpara v dvadsiatych rokoch či Jána Smreka a jeho skupiny z Luxorky nadrealistická bohéma predstavovala avantgardný variant umeleckej bohémy a udržiavala si aj najväčší odstup od vtedajších meštiakov (Vašš, 2016, s. 39 – 43). Vladimír Reisel to vyjadril týmito slovami: „Našu bohému ovplyvňovala atmosféra vojny a ‚usmievaťého Slovenska‘ [dobové propagandistické heslo, ktorého autorom bol T. J. Gašpar – pozn. V. J.]. Naše ‚kúsky‘ boli namierené proti vtedajšej slovenskej buržoázii, či lepšie, maloburžoázii. Bolo to ono známe ‚épater le bourgeois‘ francúzskej bohémy, ktorej literárna a umelecká tvorba nám bola veľmi blízka“ (Reisel, 2017, s. 125). Svojím dôrazom na slobodu od konvencií starého sveta a umenia najviac narúšala meštiacky bontón a vkus. Jej heslom bolo: „Bite ho meštiaka, vždy a všade!“ (Žáry, 2004, s. 84). Svoje francúzske vzory napodobňovala aj popíjaním absintu s psychotropnými účinkami ako brány do sveta podvedomia. Niektorí zo skupiny na počesť tohto „apetitívneho zelenej farby a prominčlovej chuti“ nosili zelené okuliare, písali zeleným atramentom a koncentrovali sa výlučne na ženy so zelenými očami (pozri Vašš, 2016, s. 62). Ako spomína Reisel, nebola núdza ani o erotické a iné avantúry vo vtedajšom „mestečku lásky“ na Vydrici, ktoré žilo najmä v noci, keď už mesto spalo, pričom aj tu platila „študentská zľava“. Originálni boli aj rôznymi spontánnymi excesmi či demonštrатívnymi gestami, napríklad keď vo vinárni Veľkí františkáni rozbili topánkou Hitlerovu bustu, prípadne si zdriemli s bibliou pod hlavou na oltári opusteného kostola. Z hľadiska životného štýlu nadrealistickej bohémy bolo dôležité prežívanie života ako poézie a cielená izolácia od meštiackeho publika. Vyznačovala sa tiež istou uzavretosťou a pestovaním sektárstva, čo súviselo s jej avantgardnými umeleckými koncepciami, ale tiež s odbojovou ilegálnou činnosťou. Hoci politické presvedčenie a generačné rozdiely rozdeľovali bratislavskú bohému ako celok, vzájomná umelecká solidarita medzi ňou nevyzrádila.

Tak ako sa na bohému patrí, aj nadrealisti mali svoju obľúbenú kaviareň. Ich domovskou kaviarňou bola najskôr Metropolka a od roku 1940 kaviareň Grand v „Manderláku“. Bratislavské kaviarne plnili pre bohému viacero funkcií, slúžili im ako náhradný domov, často im nahrádzali obývačku i pracovňu, boli miestami socializácie a nadväzovania kontaktov, no najmä miestami spoločnej zábavy aj inšpirácie. V podstate plnili úlohu neexistujúcich spolkových miestností a klubov. V Grandke od skorých ranných hodín trávievali nadrealisti prakticky celý deň. Trpiaci nedostatkom financií tu mali k dispozícii nielen čerstvú domácu i zahraničnú tlač, ale aj rožky, čaj i falošnú zrnkovú kávu. Neraz sa však konzumovalo na dlh.

Z kaviarne obyčajne odchádzali na prednášky alebo skúšky, do redakcií novín a časopisov, do viech, nočných barov alebo na stretnutia s múzami, ktoré vždy krúžili okolo umelcov. V tejto súvislosti je známy príbeh (Tatarkovej literárnej) Panny Zázračnice, skutočnej historickej

postavy istej pražskej študentky, ktorá očarila všetkých, lebo v nich živila tvorivý nepokoj. Svoje večerné sídlo mali nadrealisti u Veľkých Františkánov. Reisel spomína, že tu mali oddelený kút, akýsi kumbál s dlhým stolom, ktorý nazývali autobus, lebo za jeden stôl sa zmestilo aj dvanásť apoštolov moderného umenia. Vysokoškoláci, akým bol aj Reisel, však museli tiež poctivo študovať, mali pred sebou prvé štátnice. Ako vyzeral bežný deň nášho vysokoškoláka, to sa dozvedáme opäť z jeho pamätí: „[...] predpoludním jedna-dve prednášky či seminár na fakulte, medzi prednáškami kávačka alebo kapucínér (kapucínér bol vtedy populárny) v Grande, v Múzeumke či v Metropolke a zavše aj v Berlínke. Popoludní, po sieste (bolo treba dospávať každodenné, vlastne každonočné návraty do internátu poslednou električkou pred polnocou), takmer pravidelne futbalový zápas na internátnom ihrisku a podvečer odchod do Grandky, kde naša skupina mala vyhradené miesto. Z Grandky pod viechu a z viechy ešte do Astorky či Štefánky. Pridžžali sme sa teda známej Novomeského vety: „Najkrajšia príroda je kaviareň, najkrajšia zeleň je biliardový stôl.“ (Reisel, 2017, s. 101). No nebolo to celkom tak, keďže každý zo skupiny pochádzal zo slovenského vidieka, dlhé a horúce letá, keď sa v Bratislave nedalo vydržať, trávili zväčša v rodnom kraji.

Osobitnou atmosférou sa vyznačovali aj nočné stretnutia v ateliéroch spriatelенých výtvarníkov – Jána Mudrocha a Jozefa Kostku (na Vazovovej ul.), Laca Čemického (na Klariskej ul.), Štefana Bednára (na Rybnom námestí) či Viliama Chmela (na Lehotského ul.). Ako Reisel spomína, bolo bežné, že vernisáže spomínaných výtvarníkov otvárali nadrealistickí básnici a písali o nich do časopisov a novín. Hoci sa zdalo, akoby nadrealisti trávili väčšinu času len po kaviarňach, viechach a ateliéroch, skutočnosť bola trochu iná. Reisel v tom čase napísal diplomovú prácu, veľa prekladal z francúzskej literatúry aj pre Národné divadlo, publikoval básne a preložil celý rad francúzskych básnikov od Villona cez Baudelaira, Rimbauda, Bretona, Eluarda až po Apollinaira. Okrem toho po skončení univerzity pôsobil ako stredoškolský profesor na Obchodnej akadémii, čiže mal normálne civilné zamestnanie.

Ucelenosť skupiny bola na kratší alebo dlhší čas narušená narukovaním niektorých jej členov do armády, kasární či na fronty. Niektorí sa zúčastnili povstania a do Bratislavy sa vrátili až po oslobodení. Po skončení vojny roku 1945 Bratislava rýchlo strácala svoj neopakovateľný kolorit a menila sa aj celková spoločenská atmosféra. Po opadnutí počiatočnej eufórie z oslobodenia sa, ako je známe, začalo celospoločenské účtovanie. S odsunom nemeckých vinohradníkov zanikli tradičné viechy – bašty bohémy, po zrušení súkromného podnikania sa menil aj charakter i obsadenie kaviarní. Kultúrny život sa neudržateľne politizoval. A hoci sa umelci stretávali naďalej, bohéma postupne odumierala, až ju definitívne pochovala zmena režimu v roku 1948, ktorý mal nulovú toleranciu pre akýkoľvek alternatívny životný štýl, ku ktorému bohémstvo nepochybne patrilo.

Keď básnici uverili politikom, že majú spoločnú cestu...

A ako sa táto skutočnosť pretavila do života avantgardného básnika Vladimíra Reisela? Zásadne. Básnik a bohém, ktorý sa po skončení univerzity stal stredoškolským profesorom, mal odklad vojenskej služby, keďže o kvalifikovaných stredoškolských učiteľov bola núdza, takže vojne sa Reiselovi podarilo vyhnúť. No prelomový rok 1945 bol rokom veľkých a zásadných udalostí aj v Reiselovom živote: vyšla mu ďalšia básnická zbierka *Zrkadlo za zrkadlom*, vlastne posledná nadrealistická zbierka, čo bolo istým spôsobom symbolické, učiteľstvo zavesil na klinec a stal sa redaktorom Pravdy, prijali ho za člena komunistickej strany a oženil sa.

To najlepšie a najzaujímavejšie však malo ešte len prísť – vysnívaný Paríž, mekka bohémy, aj keď po druhej svetovej vojne už za zenitom. Mal to šťastie, že bol jedným z tých, ktorých si Vladimír Clementis, štátny tajomník ministerstva zahraničných vecí, vybral ako svojich slovenských spolupracovníkov. Tí tvorili výraznú, aj keď početne malú protiváhu ostrieľaným českým harcovníkom z Benešovho a Masarykovho okolia (pozri Jaksicová, 2018).

Hoci jeho práca kultúrneho atašé, v podstate diplomatického úradníka na československom vyslanectve, nemala s umením veľa spoločného, tri a pol ročným parížskym pobytom si predsa len akoby predĺžil svoje predchádzajúce avantgardné obdobie. Už len tým, že nadviazal osobné a priateľské kontakty s osobnosťami parížskeho umeleckého sveta, napr. s umelcami tzv. španielskej parížskej školy. Po čase sa stal takým znalcom Paríža, že domácnosť Reiselových sa čoskoro stala útulkom i zastávkou početných slovenských návštevníkov francúzskej metropoly, ktorá po vojne naberala nový dych a stala sa dejiskom doslova svetovej politiky: mierová konferencia, valné zhromaždenie OSN, sídlo UNESCO. Po tri a polročnom pobyte vo Francúzsku nasledoval roku 1949 návrat do centrály „zamini“ v milovanej Prahe. To sa už však schyľovalo na zlé politické časy vo svetovej i vnútroštátnej politike. Studená vojna medzi Západom a Východom a domáce vykonštruované procesy štátostrany „s vnútorným nepriateľom“ („špiónmi titoizmu a imperializmu vo vlastných radoch“) sa odrazili najmä na takom exponovanom mieste, ako bolo ministerstvo zahraničných vecí. Skôr ako postihli osud samotného Reisela, stihol ešte pod vedením čoskoro odvolaného ministra zahraničia Clementisa absolvovať ako diplomatický kuriér niekoľko dobrodružných ciest do Južnej Ameriky a na Blízky Východ. No v dôsledku spomínaných politických udalostí sa jeho takmer sedemročné pôsobenie v diplomatických službách skončilo, keď sám požiadal o uvoľnenie zo služieb ministerstva s odôvodnením, že sa chce vrátiť na Slovensko a pracovať ako novinár a spisovateľ. 1. apríla 1952 nastúpil do redakcie týždenníka *Život*, kde ho prichýlil dávny priateľ z čias ich avantgardného obdobia Rudolf Fabry.

Na zlopovestnom aktíve spisovateľov roku 1951, kde známym prejavom Juraja Špitza bola odsúdená celá avantgarda, sa začala honba na čarodejnice proti tzv. buržoáznemu nacionalizmu a kozmopolitizmu. Reisel sa síce tohto aktívu ani nasledujúcej plenárky zámerne nezúčastnil, lebo vedel, že ide o obyčajné kráľovanie, ale, ako sa sám priznáva, strach a pud sebazáchovy, taký prirodzený u každého človeka v strašnej atmosfére tých čias, ho predsa len prinútili vzdať sa v básnickej tvorbe svojej formalistickej a kozmopolitnej minulosti – to povestné majakovské sebaopretie vlastnej tvorby v duchu básnikových slov „šlápnout na hrdlo své vlastní písni“ (Kusák, 1998, s. 274). A tak ako väčšina ostatných – nielen nadrealistov –, aj on sa začal predierať „húštinami predstáv o jedinom správnom a pravovernom umení“ (Reisel, 2017, s. 208) v duchu socialistického realizmu. Pravda, ako je všeobecne známe, výsledkom tohto pudu sebazáchovy, ktorý niektorí nazývajú aj zbabelosť a zrada, bol podľa samotného Reisela „žalostný omyl“, ktorý pokračoval aj v nasledujúcich rokoch (*Svet bez pánov, Doma, Milovaní a milujúci*). Takmer všetci sa snažili vyhovieť dobe veršami, aké si žiadala, písali plagátové poémy, agitačné básne či deklaratívnu (ódicú) poéziu. Nepochybne všetci však prežívali na vlastnej koži konflikt medzi kultúrou a politikou, pričom nemali schopnosť ani odvahu ho vyjadriť.

Umelec konfrontovaný s „neľudským a strašidelným svetom“ (František Halas) „času Herodesa“ (Ján Motulko)¹ sa dostáva do neľahkého postavenia – keď môže iba mlčať, lebo „žiadne noviny... nevytlačia jedinú vetu, ktorá by nebola úplne konformná s udanou politickou líniou“, hoci ani mlčanie mu nie je útočiskom, lebo sa ho začnú pýtať, „prečo náhle nič nehovorí, nepíše, nepublikuje“, a „zaútočia na neho“ (Halas, 2002, s. 475, 476) ako na nepriateľa alebo neschopného človeka, takže mu ostanú iba dve možnosti: útek alebo adaptácia. Nie je prekvapujúce, že v danej situácii českí i slovenskí ľavicovo orientovaní umelci, grupujúci sa prevažne z predstaviteľov medzivojnovej avantgardy – presvedčení o špecifickej československej ceste k socializmu, prežívali po komunistickom prevzatí moci obrovské sklamanie a dezilúziu. Sám Reisel vo svojich pamätiach napísal: „Nesypem si popol na hlavu a zanovito sám sebe hovorím ono pilátovské: Čo som napísal, to som napísal. Hreje ma pri srdci, že moje verše inšpirovali niekoľko našich hudobných skladateľov a zaznievali v koncertných sieňach a v rozhlase. Teší ma tiež, že moje básne poznajú aj vo svete v prekladoch... Hovorím si: predsa len som niečo zo seba dal mnohým ľuďom. Navzdory všetkému. Aj básnickým omylom“ (s. 231).

V súvislosti so svojim šéfredaktorským pôsobením v Slovenských pohľadoch v rokoch normalizácie nemá „nijakú morálnu potrebu umývať si ruky“ (s. 233). Prečo nie, to už do pamätí nestihol zaznamenať...

Pre starnúceho básnika, ktorý ako mladý „videl všetky dni a noci“, sa v závere života svet, vlastný osud i osud jeho súčasníkov, ba aj ich potomkov javia ako permanentné provizórium. „Sen stále ostáva snom“ (s. 200).

LITERATÚRA

- HALAS, František. 2002. Básnik František Halas ve své závěti svobodnému světu. In: PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948–1958)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 469 – 476. ISBN 80-85778-36-X.
- JAKSICSOVÁ, Vlasta. 2012. *Kultúra v dejinách, dejiny v kultúre. Moderna a slovenský intelektuál v siločiach prvej polovice 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2012. ISBN 978-80-224-1238-4.
- JAKSICSOVÁ, Vlasta. 2018. Vladimír Clementis, nepohodlný intelektuál v politike a diplomacii. In: MICHÁLEK, Slavomír a kol. *Muži diplomacie. Slováci na významných postoch československej zahraničnej služby*. Liptovský Mikuláš: Spolok Martina Rázusa, 2018, s. 472 – 515. ISBN 978-80-972016-5-4.
- KUSÁK, Alexej. 1998. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-055-3.
- MOTULKO, Ján. 2003. *Čas Herodes*. Bratislava: Petrus, 2003. ISBN 80-88939-10-0.
- REISEL, Vladimír. 2017. *Vidím všetky dni*. Bratislava: Marenčin PT, 2017. ISBN 978-80-8114-903-0.
- ROZNER, Ján. 2010. *Sedem dní do pohrebu*. Bratislava: Marenčin PT, 2010. ISBN 978-80-8114-070-9.
- SMREK, Ján. 1939. Dúha na oblohe. *Elán*, 1939/1940, roč. 10, č. 1-2, s. 1.
- V AŠŠ, Martin. 2016. *Bratislavská umelecká bohéma v rokoch 1920 – 1945*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2016. ISBN 978-80-223-4173-8.
- ŽÁRY, Štefan. 1965. *Múza oblieha Tróju*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1965.
- ŽÁRY, Štefan. 2004. *Bratislavský chodec*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2004. ISBN 80-88912-70-9.

¹ Motulkova básnická skladba *Čas Herodes* (1948 – 1949) je akýmsi dokumentom o „čase zloby“, obžaloba pofebruárového režimu, poznačeného „bacilom Moskvy“ a „červenými kráľmi“, ktorí „slobodu na kríž pribíjajú“ a „spravodlivosť na smrť vedú“ (viac pozri Motulko, 2003).

Poznámka autorky

Text bol vypracovaný v rámci projektu VEGA č. 2/0025/17 *Povojnové Slovensko – od ľudovej demokracie cez komunizmus k demokratickej SR.*

.....

PhDr. Vlasta Jaksicsová, PhD.

Historický ústav SAV

P. O. Box 198, Klemensova 19

814 99 Bratislava

Slovenská republika

histjaks@savba.sk



„Tú eufóriu nám už nik nevezme...“

Rozhovor s profesorom Valérom Mikulom

“Nobody can take away that euphoria from us...”

An Interview with Professor Valér Mikula

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 51-89

Professor Valér Mikula is one of the most renowned representatives of Slovak literary scholarship. In the interview he speaks about his personal and professional life, where he grew up and how he started as a literary critic, what his professional focus was, and so on.

Keywords: biography, origin, study, literary, interpretation, literary criticism

Prof. PhDr. Valér Mikula, CSc., sa narodil 2. novembra 1949 v Levoči. Po absolvovaní Strednej všeobecnovzdelávacej školy v Spišskej Novej Vsi vyštudoval slovenčinu a francúzštinu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Tri roky po štúdiách, konkrétne v rokoch 1973 – 1976, pôsobil v Kabinete literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, potom krátko v literárnej redakcii Československého rozhlasu v Bratislave, v rokoch 1977 – 1978 bol interným aspirantom v Literárnovednom ústave Slovenskej akadémie vied, v rokoch 1979 – 1985 pracoval na Katedre slovenského jazyka a literatúry Pedagogickej fakulty UK v Trnave a od roku 1985 pôsobí na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty UK v Bratislave. Od polovice sedemdesiatych rokov sa venuje literárnej recenzistike, ako aj interpretácii diel slovenskej poézie a prózy. Svoju prvú vedeckú monografiu vydal roku 1987 pod názvom Hľadanie systému obraznosti, neskôr publikoval knihy ako Literárne observatórium (1989), Od baroka k postmoderne (1997), 5x5 a iné kritiky (2000), Démoni súhlasu i nesúhlasu (2010), Čakanie na dejiny (2013), Postinterpretácie (2014) a i. K jeho významným aktivitám patrí aj editorská činnosť, zostavil napríklad antológie Piesne potulných pevcov (1987) a Básne na telo (1989, spolu so Š. Moravčíkom) či výbery z tvorby J. Jesenského, J. Kostru a M. Válka. Bol tiež vedúcim autorského kolektívu Slovníka slovenských spisovateľov (1999). Príležitostne sa venoval prekladu z francúzštiny a napísal aj básnickú zbierku Zvieratko noc (1974).

Skúsme náš rozhovor začať trochu metodologicky. V úvode svojej monografie Čakanie na dejiny z roku 2013 ste poznamenali, že keď sa v slovenskej spoločnosti dostane na verejný pretras otázka minulosti, takmer nikdy nejde o samotnú minulosť, ale o budúcnosť, v mene ktorej sa zdôvodňujú zásahy do prítomnosti. Touto poznámkou ste veľa prezradili

o našej kolektívnej pamäti, ako je to však s našimi osobnými, individuálnymi pamätami? Ide o dve odlišné veci, alebo medzi oboma typmi pamäti vidíte aj paralely či zhody?

Kolektívna pamäť býva zväčša mytologická, či priam ideologická, tá osobná je skôr citová. Povedal by som, že iba starý človek môže nezištne spomínať, keďže citovo-zážitkové segmenty už nepotrebuje na vytyčovanie svojej celoživotnej trajektórie, ktorú potom prajní ľudia nazvú životným príbehom a neprajní automýtom (ako som ja urobil u Hviezdoslava). My, čo sa už máme kam obzerať, vidíme, že veľa toho nedovidíme, že v nijakom prípade nejde o „príbeh“, skôr o drobné epizódy a najskôr len o výjavy, obrázky, zvuky, vône, dotyky, pocity (strachy i súciny), no a predovšetkým o city. *Povedal by som, že city, ozajstné, zostanú, ale idey...* Teda nie ja, toto povedal Vilikovský Tatarkovi, ktorý sa v ideách mýlil, ale v citoch hádam nie, načo sa ten aj trochu naprchlil, keďže rád sa fintil aj ideami ako perečkom za klobúkom. (Veru, nie je nič horšie ako ideológ – iba ak starý ideológ.) *Idey sa zoderú*, pokračuje Vilikovský, kým city, pokračujem už ja, ak pokračujeme v živote pridlho, vyprchajú... To je neblahá predzvesť, preto sa uchylujeme k spomienkovej arómaterapii, privoniavame k nim, mädlíme ich v rukách ako sušené bylinky, aby sme ich oživenou vôňou oživilí svoje zmysly a osviežili svoju citovosť – aj voči tomu, čo je okolo. Spomienka je však do značnej miery aj netaktná voči prítomnosti, lebo v nej, tak ako v bylinkovom extrakte, je všetko koncentrovanejšie, silnejšie, zbavené podružností. Až spomienka nám ukáže, čo bolo vedľajšie a čo hlavné – teda, ak jej uveríme, čo však neradno. Spomienka je totiž veľký pán a zlý sluha, sama rozhoduje, čo sa bude dnes premietáť, a odmieta nám poslúžiť, keď si chceme niečo privolať. Ak sen považujem za netriedený odpad, spomienka je odpadom triedeným (pričom väčšina vecí je rovno nahádzaných do čiernej diery) – len keby sme vedeli, kto to triedi, podľa akého kľúča a s akým zámerom. Skrátka, spomienka si s nami robí, čo chce. Nemá význam s ňou bojovať, neostáva iné, iba sledovať, ako sa jej oddá- a poddávame. Takže môžeme začať.

Zamerajme sa teda už priamo na váš osobný „príbeh“ (ak dovoľíte, predsa len by som použil tento termín, možno na konci rozhovoru mi dáte za pravdu). Z akej rodiny pochádzate?

Matka bola učiteľka, otec železničiar. Matka absolvovala Učiteľský ústav v Spišskej Novej Vsi, v tej istej budove bolo neskôr gymnázium a ešte neskôr Stredná všeobecnovzdelávacia škola (dnes opäť gymnázium), do ktorej som chodil ja. Otec po skončení gymnázia v Liptovskom Mikuláši začal študovať teológiu v Spišskej Kapitule, čoskoro ju však zanechal. Narukoval do armády, potom sa zamestnal na železnici: bol výpravcom, úradníkom, štrnásť rokov učil na železničnom učilišti a po jeho zrušení skončil opäť ako výpravca na Tatranskej železnici.

Rodina, to sú však aj vzdialenejší predkovia, starí rodičia, tety, strýkovia... Tiet som si užil, boli to mamine staršie sestry, napospol vdovy, zato starých rodičov nie. Mama bola najmladšia z desiatich detí, takže ja ako najmladší syn najmladšej dcéry som nemal šancu poznať jej rodičov – umreli dávno pred mojím narodením. No tí, čo poznali starého otca, tvrdili, že z celého širokého príbuzenstva sa ja najviac naňho podobám. Bol to spišský Nemec, mal dom na onom povestnom oválnom námestí v Spišskej Novej Vsi, na „letušnej“ strane oproti Redute, vďaka dielňu, ktorá užívala celú veľkú domácnosť, a za dielňou bola dlhá záhrada, rovnako ako za všetkými domami na námestí. To všetko si pamätám už len v upadajúcej podobe za socializmu, navyše začiatkom šesťdesiatych rokov na mieste tých záhrad postavili sídlisko. Starý otec bol stolár, presnejší by bol český názov truhlár, lebo dielňa vyrábala najmä truhly, no v dome

sa zachovalo aj niekoľko jeho pekných „majsterštikov“: písací stôl, skrine. Okrem fyziognómie som po ňom vari zdedil aj manuálnu zručnosť (teta Gréta by povedala, že ezermešter, ja si už pofrancúzštene hovorím bricolér) a remeselnú dôkladnosť. Ba nebudaj aj z toho nemectva čosi mám – to si uvedomujem najmä vtedy, keď ma vlastná poriadkumilovnosť, či až pedantnosť, aj samého dokáže rozčúliť... Meno som po ňom nezdedil (volal sa Sommer), no moja láska k letu (nyár, Sommer, l'été) bude určite čosi ako dedičné nomen omen.

Zo starých rodičov som zažil len starú mamu z otcovej strany, mám na ňu jedinú spomienku, zato peknú, skoro múzickú. Raz nás prišla navštíviť na dedinu, ja som sa s kamarátom hral na dvore, zašli sme pod kuchynské okno, ona za ním vaľkala cestu a krásnou liptovskou slovenčinou spievala nejakú pieseň, vari ľudovú. Bola to jemná pani, veď pochádzala z jedného z najstarších rodov na tomto území – Andaházy. Možno práve odvtedy je liptovčina pre mňa sviatkom, aj otec rád zaľahoval liptovský. Mojm nárečím je, pravdaže, to spišské, aj keď nemôžem povedať, že rodným, lebo doma sa u nás hovorilo spisovne. Zato spišskonovoveské tety, najmä teta Irma, ktorá istý čas, kým som bol najmenší, pomáhala zamestnanej mame starať sa o mňa, hovorila neodolateľnou spiško-maďarsko-nemeckou jazykovou zmesou; niečo z toho mi pripomenul prejav pani Idy Kamiínskej v slávnom filme *Obchod na korze*. Ach, tie moje tety ako zo starých filmov!

Ale poďme ešte, ak dovoľíte, k starému otcovi Mikulovi – ten rovnako ako jeho manželka pochádzal z Liptova, zrejme z národne uvedomelej rodiny, keď mu dali krstné meno Metod. Vyštudoval za učiteľa, za Veľkej vojny bol dva roky v ruskom zajatí, po návrate učil v Malatinej a potom v Palúdzke, kde roku 1951 zomrel a kde sa desať rokov predtým narodil Pavel Vilikovský. (Keby bol Paľo chodil do školy v Palúdzke, možno by ho bol aj učil...) V každom prípade slovo Palúdzka mi znie krásne, priam tajomne, možno preto, že som tam – hanba mi! – nikdy nebol (ale ešte vari zájdem). Aj Malatiná mi znela tajomne, no pred tromi rokmi som sa ta vyviezol autobusom (naozaj dedinka v údolí!) a z nej pešo naspäť do Dolného Kubína – tak ako môj otec, keď sa po prázdninách či sviatkoch vracal do gymnázia (prvé dva ročníky, pred presťahovaním do Palúdzky, chodil do Kubína). Ja som, pravda, išiel poľami a lesmi, lebo cesty sú už len pre autiaky. Škola, v ktorej sa otec roku 1913 narodil, už v Malatinej nestojí, preniesli ju celú do skanzenu v Zuberco – je hneď pri vchode, sídli v nej riaditeľstvo a uvádzajú ju ako „veľkú hospodársku budovu“, ale nie: bola to škola, ku ktorej, pravdaže, patrili aj hospodárske staviská. Bol som tam aj s vnukom a hovorím mu: „Málokto na Slovensku môže ukázať na dom, kde sa narodil jeho prastarý otec, najmä ak ide o dedinský domec – a to ešte v pôvodnom stave!“

Narodili ste sa v Levoči, ale nikde som nenašiel informáciu, či ste v tomto meste aj vyrastali...

Vyrastal som v dedinke Vítkovce, moja mama tam učila na jednotriedke a v budove školy bol aj učiteľský byt. Je to veľmi stará obec, prvá písomná zmienka je už z roku 1279, meno vraj nesie podľa istého Vitka, syna jobagióna Prosemera. Jobagióni boli slobodní občania, zväčša v kráľovskej službe ako vojaci či strážcovia, za čo dostávali pozemky. To som, pravdaže, ako dieťa netušil, dozvedel som sa to len nedávno na facebooku. Ale poďme z Vítkoviec do Levoče (vyše 20 km po ceste). Moji starší súrodenci – sestra Bibiana a brat Edmund – prišli na svet ešte cez vojnu, ja som si po bratovi počkal ešte päť rokov, aby som si už ako pofebruárové dieťa užíval výtobytky ľudovodemokratickej pôrodnice v Levoči. To je takmer všetko ohľadne vzťahu Levoča a ja. Inak sa považujem za Spišskonovovešťana.

Prepáčte, že odbočím, ale Bibiana, Edmund, Valér – to nie sú celkom bežné mená...

To má na rováši môj otec, ktorý mal zmysel pre výstrednosti. Iba pri mne ustúpil konvenciám a nazval ma po sebe Ladislav, no aspoň ako druhé meno mi vymyslel Valeriána. Doma ma však vždy volali Valér (Valérko!), a tak keď som mal dostať občiansky preukaz, otec na matrike vybavil, že vyškrtili Ladislava a „úradne“ mi ostal iba Valerián (teda nie Valér).

Detstvo ste prežili v päťdesiatych rokoch. Ako sa k vtedajšiemu daniu v spoločnosti stavali vaši rodičia, prípadne širšia rodina? Vnímali ste osobne, čo sa okolo vás deje?

Môj otec bol radový komunista – ale naozaj radový, nie z tých feldekovských „radových“, ktorí vždy museli byť v prvom rade. Keď som sa ho pýtal, prečo vstúpil do strany, povedal, že čoskoro po februári 1948 si v práci na stole našiel prihlášku, podobne ako jeho kolegovia – a pochopili to ako príkaz, či presnejšie vyhrážku doby. V celej dedine okrem otca bol už len jeden komunista, starý mládenec, a tak povinné stranícke schôdze sa raz za čas konávali podvečer u nás v kuchyni. Najmä v zime, keď som nemohol behávať po vonku, som tam s nimi sedával aj ja, takže už od útleho detstva som sa zúčastňoval na straníckych sedeniach! S takým revolučným detstvom som vari mohol naštartovať aj sľubnú politickú kariéru, ale vždy som si to akosi zabudol uviesť do životopisu... Mama v strane nebola, aj keď bola učiteľka i riaditeľka školy v jednej osobe. Dedinka to bola nevýznamná (aj keď povedľa vedie košická železnica), takže ju zrejme do ničoho netlačili. Napokon, ako dcéra „znárodneneho“ živnostníka nemala dobrý pôvod. No keď sa už aj vo Vítkovciach malo zakladať jednotné roľnícke družstvo – a vieme, že učiteľia museli byť medzi hlavnými nadháňачmi – požiadala o preloženie do Spišskej Novej Vsi. Druhým dôvodom zrejme bolo to, že do piatej triedy by som už musel dochádzať vlakom do Markušoviec, a tak sme sa presťahovali do rodičovského domu v Spišskej Novej Vsi.

A ako som vnímal dobové politikum? Pamätám sa na červené stuhy so žltými pozdravnými nápismi, ktoré musela mama vyšíť, keď rýchlíkom z Moskvy do Bratislavy trielili Chruščov s Bulganinom a školské deti im pri trati mávali a volali na slávu. Ja som potom s tými stuhami lietel po dedine ako šarkan (a možno aj heslá vykrikoval), rodičia mi ich museli vziať, lebo sa báli, že ich niekto udá pre znesväcovanie. Zistil som si teraz, že tá sovietska návšteva sa odohrala roku 1957, blížilo sa mi teda na ôsmy rok; meno Chruščova je známe, no ja si dodnes pamätám aj Bulganina (predseda vlády), z čoho usudzujem, že sme tie mená museli usilovne skandovať. A z toho istého roku si pamätám, že som stál čestnú stráž pri portréte, keď zomrel prezident Zápotocký. Aj také veci musela moja mama ako učiteľka organizovať. Ale inak nejaké „politické“ spomienky na detstvo nemám.

Aké ste mali v detstve záľuby? Patrilo k nim už aj čítanie? Mali ste doma rodinnú knižnicu?

Pravdaže. Tie prvorepublikové a slovenskoštátne knižnice sa v slovenských rodinách dosť podobali, z beletrie tam vládla prekladová edícia SPKK (Spoločnosť priateľov klasických kníh), potom matičná Knižnica Slovenských pohľadov, mali sme aj Kukučínove spisy a trojzväzkové dielo otcovho obľúbeného Jiřího Wolkra. Otec, to treba zmieniť, písal na gymnáziu básne, jeho spolužiakom a priateľom bol Július Lenko.

Z tej našej knižnice som čítal všetko zaradom, najmä po presťahovaní do Spišskej Novej Vsi, keď som bol už väčší. Nemôžem však povedať, že som prečítal všetko, celého Kukučina určite nie, Blahoseja s Valizlosťom som doteraz nezdolal (ale nikomu to nehovorte), ani patagónske

cestopisy. Vari najviac sa mi páčili tie severské ságy, kde večne spievajú lesy – tí autori ovplyvnili aj slovenských prozaikov. A keď som dočítal, všetky knihy som skatalogizoval. Keby sa ten katalóg zachoval, tak vám ho predložím a nemusím sa tu štrbavo rozpomínať.

Záľub okrem čítania som veľa nemal, spočiatku možno len jedinú: hral som sa. Dnes sa veľa píše o škodlivosti sofistikovaných hračiek a hlása sa návrat k tým jednoduchým, ktoré povzbudzujú predstavivosť. Nuž z tohto ohľadu som mal ideálne detstvo s minimom hračiek a maximom predstavivosti. Neviem, či som to aj vtedy tak osvietene vnímal, ale určite som sa necítil ukrivdený. Pocity krivdy vznikajú aj z nudy a ja som sa nikdy nenudil. Napokon, aká krivda, aj tak som mal viac hračiek ako ostatní dedinskí chlapci! Mal som šach, človeče, skladačku z obrázkových kociek (dnes sa tomu hovorí puzzle), ale aj nejaké vláčiky na kľúčik a diaprojektor na premietanie kreslených rozprávok – aj som v školskej triede organizoval detské predstavenia, ba i halierové vstupné vyberal! Napodobňoval som tak putovné kino, ktoré občas dorazilo do dediny a premietali sa filmy o Čapajevovi. Ale raz dávali aj slávny brazílsky film *O Cangaceiro*, melódiu titulnej pesničky si dodnes pamätám – a tuším sme sa na chvíľu s chlapcami prestali hrať na Jánošíka či na dobrých Rusov a zlých Nemcov a hrali sa na banditov. Dnes by som si mohol kedykoľvek ten film na YouTube pustiť, ale neurobím to, spomínať je krajšie ako znovu vidieť.

To som si uvedomil, keď som sa pred pár rokmi vrátil do mojej dedinky, aj školu som si mohol zvonku-znútra obzrieť, no už to nebolo ono – dediny sa menia, modernizujú, školy prestavujú, hole zarastajú, kopce zmenšujú... Všetko potom človek vníma v akejsi dvojitej expozícii: teraz a vtedy. A keď nás zaujíma „vtedy“, „teraz“ len prekáža. Keď už návrat, tak do skanzenu – či do toho v Zuberco, či v myslí.

Máte v tomto „skanzene v myslí“ miesta, kam sa rád vraciate?

Je ich dosť, vlastne pri mojej zlej pamäti dosť málo, takže si musím ceniť každú spomienku, ktorá sa odkiaľsi vynorí, či už príjemná alebo nepríjemná. Tie nepríjemné mám predovšetkým na seba (okrem obligátnych učiteľiek) – mal som dosť tvrdohlavú, spurnú, niekedy hádam až panovačnú povahu. Keď k nám domov prišiel kňaz, namiesto pozdravu Pochválen Pán Ježiš Kristus, ako ma to naučili, som mu vyplazil jazyk. Bol som, skrátka, rozmazané decko, poškrabok. Nemali to asi so mnou ľahké ani rodičia, ani starší súrodenci a určite mi všeličo nadmieru tolerovali. Keď som trochu došiel k rozumu (čo bolo hodne neskoro; ak vôbec – dodala by Marcela), túto nadmernú toleranciu som pociťoval ako nespravodlivosť voči ostatným a od vtedy neznášam privilégiá, najmä svoje vlastné.

Možno však tá svojhlavosť bola občas vyvažovaná aj niečím príjemnejším či zaujímavejším, usudzujem tak z toho, že môj „veľký bratranec“ Lacika spolu so sesternicami ma naučili opakovanne vyhlasovať (bez toho, aby som tomu rozumel): „Ördög fiúka vagyok!“ (Som čertovské chlapča). Bratranec a sesternice boli Maďari, deti maminho brata Berti-báčiho, ktorý v roku 1918 ako lekár odmietol prisahať lojalnosť novej republike a presťahoval sa do Maďarska. Celoživotne pôsobil vo Verpeléte – pred ním tam bol lekárom Albert Škarvan. Keď sa po roku 1956 otvorili hranice aspoň k socialistickým susedom, pravidelne chodievali každé leto do rodného domu v Igló, teda v Spišskej Novej Vsi.

No a v tom skanzene má veľmi pekné miesto onen katolícky kňaz – volal sa Ján Vančo. Naše prvé stretnutie bolo síce konfliktné (tuším aj sľúbil, že mi ten jazyk odreže), no potom si nadou takpovediac vzal patronát a celkom sa mu darilo krotiť ma. Keď som sa naučil čítať, nosil

mi knihy – a veru nijaké nábožné príbehy, ale napríklad *Rozprávky z tisíc a jednej noci*. Učil nás aj náboženstvo a myslím si, že celkom zaujímavo, veku primerane, nedogmaticky. Dnes by som povedal, že v ňom doznievala tradícia našich obetavých osvietenských kňazov – katolícka cirkev bola v minulosti veľmi úspešná vo vyhľadávaní nadaných detí, dnes už na to kašle, túto povinnosť za ňu prevzali celoeurópske testy. Bol farárom v susednej obci Spišský Hrušov, naša obec nemala faru, a tak každú nedeľu ho priviezli na koči odbavovať omšu aj vo Vítkovciach. A po nej bol vždy pozvaný k nám na obed. Rodičia pritom kostol nenavštevovali (veď päťdesiate roky), my deti však áno, brat bol dokonca dlhoročný, skúsený miništrant. Ja som si to tiež párkrát vyskúšal, ale nejako mi to nešlo. Na omši sa mi asi najviac páčila nezrozumiteľná latinčina, tá mi veľmi dobre ladila so všetkou tou vznešenou obradnosťou. Keď mi teraz príde zúčastniť sa na katolíckom pohrebe, zakaždým – ako sa katolícka cirkev „poslovenčila“ – som sklamaný obyčajnosťou obradu (a banálnosťou kňazov). O luteránskych pohreboch ani nehovorím – to je triumf profánosti. V Spišskom Hrušove som absolvoval aj prvé (a posledné) prijímanie, na následnom pohostení som pod lavicu do trávy vylial kakao, lebo na ňom bola hrubá koža, a to je asi tak všetko ohľadne vzťahu katolícka cirkev a ja.

Už by som mal končiť s týmto druhom spomienok, no zase viem, že súčasťou „litikonových“ rozhovorov býva aj archetypálna spomienka na vzťah krava a ja, takže, s dovolením, ešte dodatok na túto tému. Nuž áno, aj ja som kravy pásal, aj zemiaky sme si na jeseň v pahrebe piekli, aj dym voňal zemiakovou vňaťou, absolvoval som všetko ako z povinného čítania. My sme, pravdaže, kravy nemali, to som sa len pridával ku kamarátom, chovali sme však sliepky – a tu už možno hovoriť o vzťahu, aj keď bez archetypálnych hĺbok. Mal som totiž svoju obľúbenú sliepku, celú bielu, dobre živenu, okrúhlučkú, volala sa Jolka. Skrotil som si ju. Stačilo ju nenáhlivo zahnať do kúta, tam si kvokla, jemne som ju uchopil, ona vydala ten podmaňujúci zvuk, ako to len sliepky vedia, keď sa vzdávajú, a už som ju mohol nosiť na rukách. Odporovali to moji cigánski kamaráti, a tak keď jedného dňa došla ich rodičom výplata a v bruchu škvrkalo, zmizla aj moja Jolka. Ale nehnevám sa na nich, ja by som ju aj tak nejedol.

V obci bola totiž cigánska kolónia (dnes sa jej už zbavili) oproti škole na briežku, takže nás mali ako na dlani. S chlapcami z „briežka“ som sa hrával, v lete futbal, v zime sme sa symbioticky sánkovali. Oni, pravdaže, sánky nemali, takže tá symbióza spočívala v tom, že zakaždým mi niektorý z nich vytiahol sane na kopec, ja som si za ním naľahko vykračoval ako pán, a za to som ho zviezol dole. Inak, nijaký gadžo by si Cigánča neposadil na sane – ale veď v očiach ľudu aj páni sú cigáni alebo aspoň huncúti (a veru pravdu má ľud náš). Tak a už dosť, ďakujem za trpezlivosť.

Ako vám išlo učenie na základnej škole? Boli ste dobrým žiakom? Mali ste obľúbené predmety?

Boli dve základné školy. Tá prvá sa volala národná škola a patrili do nej prvé štyri ročníky. Ako som spomínal, vo Vítkovciach bola jednotriedka, to znamená, že žiaci všetkých štyroch ročníkov sedeli v jednej triede a mama ich vyučovala paralelne. V našom ročníku sme boli štyria: dvaja chlapci a dve dievčatá. Do školy som oficiálne začal chodiť ešte pred dovŕšením šiesteho roku (narodil som sa v novembri), no neoficiálne vari aj o dva roky skôr. Mama ma nemala kam dať, tak ma v škole posadila do poslednej lavice. Tam som sa aj akoby mimochodom naučil čítať. Keď som trochu podrástol, mohla ma už nechať samého doma, iba cez prestávku vždy nakukla

cez okno do izby, čo robím. A ja som sedel v postielke a čítal hrubé zväzky Dobšinského! To bolo moje predškolské detstvo. Ale ani potom v škole som sa nenudil, veď vždy sa našlo niečo aj v iných ročníkoch, čo zaujalo. Žiakom som bol dobrým, ba výborným, ba – akože inak – najlepším. Viem, že raz mi mama chcela dať na vysvedčení jednu dvojku (pravdepodobne z matematiky), no vytrucoval som si jednotku. Rozmaznanec.

O to väčší šok bol potom v osemročanke v Spišskej Novej Vsi. Keby som poznal dátum sťahovania, vedel by som na deň presne, kedy mi skončilo detstvo. Trvalo najmenej rok, kým som sa adaptoval, no so školou a školstvom som sa už neskamarátil nikdy.

Naozaj? Pritom paradoxne väčšinu svojho profesionálneho života ste strávili v školských službách.

To je, myslím, v poriadku. Človek by sa nemal nadmieru stotožňovať so svojou prácou ani so svojím pracoviskom. Odstup od toho, čo a kde robíme, je vždy užitočný, lebo inak upadne do zaslepenosti a nezbadáme, ako sa nám smejú.

Pri druhej otázke ste povedali, že váš otec krátko študoval teológiu, neskôr ste si spomenuli na kňaza, ktorý mal na vás značný vplyv. Aké miesto mala vo vašom detstve (a možno nielen v detstve) samotná viera?

Otec krátko študoval teológiu a stal sa nevercom, ja som krátko študoval vedecký komunizmus a stal som sa antikomunistom. Obom nám stačil krátky náhľad do týchto „vied“, aby sme sa od nich odvrátili. Áno, mal som šťastie na kňaza, lebo to bol citlivý a osvietený muž, skôr pastier ako šíriteľ viery. Na katolíctve sa mi páčili príbežteky, obrážteky, obrady a obradčky, rúcha, vyzváňanie Anjel pána, pán farár na koči, kadidlo, ľalie na oltári, vyberanie do zvončeka na konci omše, komické procesie, večerná modlitbička *Anjeličku, môj strážničku, opatruj moju dušičku*, to všetko tvorilo súčasť vidieckej idyly. No keď sa idyla skončila, bol som náhle konfrontovaný s inými obrazcami, s iným poriadkom, často brutálnym, namiesto viery a dôvery vyvolávajúcim vzdor. Kdeže tam *dušička*, mám pocit, že chlapčerstvom a mládenectvom som sa najmä prevzdoroval. Takže som ateista, keby som bol filozoficky podkutejší, vyhlásil by som sa za existencialistu, takto si len občas čo-to zobnem z Camusa.

Kultúrne sa však cítim katolíkom. Tá ornamentalizovaná mystika musela predsa niečo zanechať v národe, formovať jeho predstavivosť i – keď už tak chceme – dušu. Katolík dokáže byť očarený aj povrchom sveta, kým taký fundamentálny luterán (predstavujem si) musí mať pocit viny za všetko, čo sa mu páči. Katolicizmus sa teší (mal by sa tešiť) výhode starých náboženstiev, ktoré si uvedomujú, že už presluhujú, a tak nebudú vstupovať ľuďom do svedomia, iba im nenápadne pripomenú, že nejaké svedomie majú a nech si ho sami pestujú. Nechcem sa tým zapodievať, lebo hneď by sa toho chytili svätuškári, ale cítim, že v našej tradícii popri luteránskej „prepevnosti“, uvzatosti a odriekavosti existuje aj niečo ľahšie (a pritom to nemusí byť plytké), malebnejšie a prirodzenejšie – čosi ako katolícky kultúrny typ. Nemyslím hneď na katolícku modernu, ale napríklad taký František Švantner je pre mňa v tomto zmysle autom katolíckej obraznosti, aj keď bol ateista.

Detstvo ste strávili na dedine – aké bolo chlapčerstvo v (malom) meste?

Keďže som stratil svoje privilegované postavenie v kolektíve, stal som sa introvertnejším. Veľa som čítal a hral šach. Postupne som si však našiel kamarátov aj v susedstve, aj medzi spolužiakmi. Začal som tiež športovať – tentoraz však to už nebol kolektívny futbal, ale individuálna ľahká atletika a bicyklovanie, z ktorého sa postupne stala cyklistika.

Pokiaľ ide o čítanie, začal som si robiť o prečítanom aj zápisky, nešlo len o obsahy diel, ale najmä o dojmy, postrehy, ba i názory. Mama sa dokonca s tými písankami pochválila pred kolegyňami učiteľkami, vraj to bolo na môj vek vyspelé „slohovanie“. Nezachovali sa mi, ba nezachovala sa mi ani spomienka na ne, tá je už niekde v čiernej diere, mám to z druhej ruky – z Marcelinej, ktorej som to hovoril kedysi dávno, keď som sa na to ešte pamätal; no a keďže Marcele verím, verím aj spomienke... Keď som ako ôsmak prečítal Zúbkovo *Zlato a slovo*, začal som spisovať podobný historicko-dobrodružný román z exotického prostredia. Dielo ostalo nedokončené, a tak Zúbek nemá pokračovateľov.

K atletike ma priviedol otec, v nedeľu naša rodina aj s tetami chodievala piknikovať za mesto do Šulerlochu, pomaly chátrajúceho rekreačného miesta. Otec ako absolvent predvojnového reálneho gymnázia, ktoré študentov viedlo k všestrannosti, nám chlapcom predvádzal prostrné gymnastické cviky, učil nás vrh guľou (kameňom), no potom kúpil ozajstný disk a aj ten nás naučil hádzať, nacvičovali sme aj šprinty. Pamätám sa, ako som ho prvýkrát v šprinte predbehol, bol to pre mňa akýsi radostný medzník, myslím si, že aj preňho.

Aj k šachu ma priviedol otec, spočiatku mi dával „fóra“, no potom som si naštudoval hrubú príručku *Sovietska šachová škola* a bol som mu vyrovnaným partnerom. Vari ako šiestak som vyhral mestský prebor pionierov a ako cenu som dostal magnetický šach, dodnes ho mám. Aj ďalej som víťazil na školských turnajoch, až raz – myslím, že to bolo v prvom ročníku strednej školy – som sa vo finále ocitol voči neznámej peknej dievčine, čo ma natoľko vyviedlo zo sústredenia, že po školáckych chybách som hanebne prehral. Jasný znak, že chlapčerstvo skončilo a začalo mládenectvo.

Prepáčte, že na chvíľu preruším váš osobný „príbeh“, ale rád by som sa na chvíľu zastavil pri „príbehu“ vášho otca, lebo z toho, čo ste o ňom doteraz povedali, vyplýva, že si prešiel tiež zaujímavou cestou: ako študent písal básne, zjavne bol športovo nadaný, po gymnáziu isté obdobie študoval teológiu, neskôr vstúpil do KSČ, mal rád rôzne výstrednosti... Bol asi naozaj svojský, však?

Predovšetkým mal zmysel pre humor, presnejšie pre roztržitý humor. Mám veľmi rád filmy Jacquesa Tatiho a teraz si uvedomujem, že asi aj preto, že postava pána Hulota mi v čomsi pripomína otca. Tiež sa s istým nemotorným (a občas aj excentrickým) pôvabom nevyznan vo svete. Bol aj márnivý, aj plachý, nemal rád veľkú spoločnosť a uhorskú okázalosť, aká sa k nám do Spišskej Novej Vsi navracala vždy v lete, keď teta Irma z peňazí, ktoré si po korunke šporila celý rok, usporadúvala hostiny pre „našich Maďarov“. Raz sa pred nimi, vracajúc sa z práce, ukryl aj na povalu – tí však v šere zaregistrovali, že nejaký muž vyšiel schodmi hore, zavolali políciu, musel sa legitimovať. Necítil sa dobre v tom „rodinnom“ dome, v ktorom ešte prežívala atmosféra Uhorska. Bol predsa absolventom prvorepublikového gymnázia, kde tón udávali českí profesori. Mám pocit, že tam, v prvej republike, žil naozaj, tie ďalšie režimy už bral bez nadšenia. Bol však lojálny a lojálnosť voči neslobodným režimom vedie človeka k odstupu od samého

seba – a tak sa bral s humorom. Ešte k tej plachosti. Spomínam si, že keď som prišiel domov predstaviť svoju „nastávajúcu“ Marcelu, mal väčšiu trému ako my dvaja dokopy, a tak sa cestou z práce mierne podgurážil; večer sme potom strávili v smiechu a žartovaní.

Nuž, alkohol, to bola jeho slabosť (žiaľ, aj v tomto som ho dosť dlho nasledoval, no polepšil som sa – už roky som AA, čo neznamená anonymný alkoholik, ale absolútny abstinent). Našťastie, pripíjal sa príjemne (v tom sa mi už vždy nedarilo nasledovať ho) a nebolo to často, takže nijakými traumatizujúcimi detskými zážitkami nemôžem poslúžiť, veselých by sa našlo, „dám“ aspoň dva. Keď to raz prehnal, mama ho nepustila do domu, a tak musel prespať v drevárni, kde bolo aj seno. Ráno jedna kamarátka hovorí sestre: „Nepočuli ste nič? U vás v noci strašilo, nejaký duch v drevárni kričal: Zima mi, zima mi!“ Ten druhý súvisí s detskými hrami. Vieme, že aj tie majú svoje módy. Isté obdobie sme naháňali po dedine obruče, potom sme hrávali futbal (mama nám zo starej látky vystrihla aj čísla a prišla na tričká) a raz prišli do módy farebné bakelitové vrchnáčky z dvojdecových ploskačiek alkoholu, ktoré boli uspôsobené tak, aby sa z nich dalo piť. A ja som na schodoch na povalu našiel kopy takýchto ploskačiek, vrchnáčky som odkrútil a pekne do radu ich na obdiv pokládol na múrik pred školou. Zase som bol majster dediny! Aký bol však môj šok, keď na druhý deň bez stopy zmizli a ešte mi bolo naznačené, že v tom má prsty môj otec! Nechápal som to, veď rodičia boli vždy ústretoví voči mojim hrám... (Tak predsa nejaká trauma.)

No s otcom si okrem anekdotických príbehov pamätám aj jeden výjav takpovediac žánrový, či priam kánonický. Občas priniesol z mesta do novinového papiera zabaleného údenáča, položil ho v kuchyni na stôl, otvoril, vyňal chrbticu, a my deti, posadané okolo, brali sme prstami kúsky a zbožne a skúmavo (lebo veď kostičky) jedli. Stavím sa, že žáner „jedáci údenáča“ pestovalo množstvo mojich socialistických rovesníkov...

A tá otcova márnivosť – rád si napríklad spomínal na „básnickú hrivu“, ktorú nosil na gymnáziu. Keď začal šedivieť, kúpil si farbu na vlasy – a podarilo sa mu prefarbiť sa na ryšavo! Domov potom chodil zadnými uličkami, ako to však vysvetlil v práci (učil vtedy budúce konduktorky), netuším, určite niečo vyfabuloval. Mal tiež, podľa všetkého, rád uniformy, aj vojenskú (dvojiročnú vojenskú službu absolvoval za prvej republiky, v zálohe bol kapitánom – aj ja som to napokon na kapitána dotiahol), aj železničiarsku, oboje malo vtedy istú prestíž a stelesňovalo disciplínu a poriadok (nemýliť si s dnešnými železnicami). Rád mi opakoval latinské príslovie *Serva ordinem et ordo servabit te* (Zachovaj poriadok a poriadok zachová teba), možno aj odtiaľ, nielen z nemeckých koreňov, pochádza moja poriadkumilovnosť.

A ten šport – áno, aj on bol majstrom gymnázia v behu na 100 m a v skoku do diaľky, takže sa iste potešil, že kráčam (či bežím) v jeho stopách – a o to väčšmi, keď som začal písať básne... Umrel, podobne ako mama, priskoro – ako šesťdesiatštyriročný na chorobu srdca. A jeho otec tiež v šesťdesiatom treťom roku, tiež na chorobu srdca. A tak keď som dovŕšil šesťdesiaty tretí rok, spozornel som, čo reku bude. V tomto však mám asi sommerovský genofond – nechcem nikoho strašiť (iba ak seba), ale tí sú dlhovetí.

Vráťme sa znova k vám. Spomeniete si ešte, s akou literatúrou vás zoznamovali učitelia? Patrili k nim aj texty, ktoré ste nedávno vydali v antológii *Socialistický realizmus v slovenskej poézii*?

Pokiaľ ide o národnú školu, nijaké ideologické násilie tam zrejme nebolo. Isteže, boli oficiálne šlabikáre a čítanky, podľa tých sa muselo ísť, ale matka k tomu nepridávala nijaké

omáčky. Pamätám sa na učebnice so Stalinovým portrétom na prvej strane – tá strana sa potom vytrhávala. Už to neviem rozlíšiť, ale tie socialistické básničky zrejme prišli na rad až na druhom stupni, mladučký partizán Janko Giertli a podobné fraňokráľoviny. *Partizánska* od tohto posledného v nejakej čítanke, možno aj prvostupňovej, bola, to viem určite, lebo dodnes ju viem naspamäť.

Stredoškolské štúdiá ste potom absolvovali na Strednej všeobecno-vzdelávacej škole v Spišskej Novej Vsi. Čo vás na túto školu priviedlo a akú máte na ňu spomienky?

Povedal by som, že na tú školu som išiel akosi automaticky, o inej sa ani neuvažovalo. Už som hovoril, že v tej peknej budove, postavenej ako „učiteľák“, študovala matka a potom, keď sa v nej usídlila Jedenástročná stredná škola, tak aj obaja súrodenci. Prijímacie pohovory som takmer prepásol, preháňal som sa na bicykli, a práve keď som sa vrátil domov, prišla ma upozorniť spolužiačka Luba z 9. C (medzičasom sa z osemročienky stala deväťročienka), ktorá sa tam tiež hlásila, že prijímačky už končia a že ma tam čakajú. Celkom som na to zabudol! Sadol som znovu na bicykel a pohovor s riaditeľom školy som absolvoval ešte spotený a v teplákoch. Pamätám sa, že sa ma pýtal na Fraňa Kráľa a ja – keďže som čítal všeličo – mal som čerstvo prečítaný román *Stretnutie*, čo ho vrchovato uspokojilo. Na záver sa ma spýtal: „Mikula, vy ste športovec?“ Ja hrdlo, že veru áno. „No ale v teplákoch ste zato nemuseli prísť.“

Spomienok na tú školu by sa našlo, to už boli typické gymnaziálne štúdiá, o akých sa za prvej republiky nakrúcali filmy, no nechcem z tohto rozhovoru robiť maturitné stretnutie po päťdesiatich dvoch rokoch, takže zatiaľ radšej nič, veď príležitosť sa možno ešte vyskytne.

Počas šesťdesiatych rokov sa v našej spoločnosti udiali určité zmeny, nastalo politické uvoľnenie, začali vychádzať nové literárne a umelecké časopisy, v kníhkupectvách sa objavovali už aj mená ako F. Kafka, F. M. Dostojevskij atď. Vnímali ste tieto zmeny aj vy ako stredoškolák na východnom Slovensku? Začali byť – aby som parafrázoval názov jednej vašej štúdie – aj pre vás tie roky „zlaté“, alebo boli stále „červené“?

Zachoval sa mi malý zošitok, do ktorého sme si museli zaznamenávať prečítané tituly, a veru nachádzam tam aj Solženicynov *Jeden deň Ivana Denisoviča*, aj Mňačkove *Oneskorené reportáže*. Kafku veru nie, buď v knižniciach nebol, alebo mi ho nikto neodporučil (v škole sme sa o ňom určite neučili) – toho som čítal až na vysokej škole. Viem, že som bol – ako každý mladý človek – aj čitateľom Dostojevského, ale už sa nepamätám kedy, či ešte v maturitnom ročníku (to som si už záznamy o knižkách nerobil), alebo až na vysokej škole. Prečítal som od neho takmer všetko, čo bolo preložené – a stačilo, odvtedy som sa k nemu nevrátil. (Inak, Dostojevskij vtedy už nemal punc nejakého nežiaduceho autora.)

Pokiaľ ide o dobové „vetry“, tie k nám na Východ viali najmä cez denník *Smena* a jeho prílohu na nedeľu. Tie noviny sa dali čítať a prinášali aj témy, ktoré zaujímali mladých ľudí. Moje stredoškolské roky (1964 – 1967) teda už neboli nejako krikľavo červené, no určite neboli ani „zlaté“, najsťôr také znesiteľné.

Čomu ste sa v tom čase popri štúdiu venovali?

Predovšetkým športu, ale ťažko povedať, že popri štúdiu, lebo tomu som až tak veľa času nevenoval. To skôr študoval som popri športe: ľahká atletika, basketbal, cyklistika. Až keď som

spadol na hlavu, začali ma baviť aj hodiny slovenskej literatúry – ale iste i vďaka triednej profesorky Žofii Figelovej, vtedy mladučkej, začínajúcej a pôvabnej.

So spolužiakom Tónom Gavelom sme už na základnej škole organizovali majstrovstvá triedy v ľahkej atletike, do jednej triedy sme potom chodili aj na „esvééške“. Mesto vtedy každoročne usporadúvalo športové Spišské hry, reprezentovali sme školu, bol som dokonca aj školským rekordérom v behu na 400 m i členom rekordnej štafety na 4 x 100 m. Mal som aj tretry s klincami, to nebola lacná záležitosť. Tóno sa potom sústredil na basketbal, stal sa aj prvotriednym hráčom za seniorov a všetkých chlapcov v triede nadchol pre tento šport. Po skončení vyučovania sme sa vždy ilegálne vkradli do telocvične a hodinu-dve tam hrali basketbal. Keď na to vedenie školy prišlo, všetkým navrhlo dvojky z chovania. Čo by dnes dal riaditeľ školy za to, aby chlapci hrávali vo voľnom čase basketbal! No a po basketbale sme zašli do cukrárne, kúpili si zafarbenú malinovku a nanuk a debatovali. Čo by dnes..., ale už mlčím.

Zo športových disciplín ma stále väčšmi zaujímal cyklistika. Vtedy bola éra Jana Smolíka, víťaza Pretekov mieru 1964, bol veľmi obľúbený, v popularite ho pretromfol po desaťročiach až Peter Sagan. Nebol som teda v zaujatí pre cyklistiku sám ani v škole, ani v meste, a tak sa v Spišskej Novej Vsi podarilo založiť cyklistický oddiel a začali sme chodiť po pretekoch – najprv po bližšom okolí, no raz sme boli na kritériu až hen v Bratislave. Pokiaľ ide o mňa, nebol som ani tempár, ani vytrvalostný typ, no bol som dobrý v špurtoch a do kopca (zvláštna kombinácia). Do kopca som dokonca na príležitostných spoločných tréningoch udržal tempo aj s Rudom Labusom z Levoče, neskorším reprezentantom a výborným vrchárom. S istými nádejami som preto išiel na dorastenecké majstrovstvá Slovenska v jazde do vrchu z Malužinej na Čertovicu. Mama ma v predvečer až so slzami v očiach prehovárala, aby som nikam nešiel. Bolo to zvláštne, iste sa aj inokedy o mňa bála na pretekoch či na tréningoch, no takto nenástojila nikdy! A mala predtuchu: na pretekoch som sa dostal do hromadného pádu (hore kopcom!), a to tak nešťastne, že som padol hlavou niekomu na pedál, utrpel som otras mozgu a prebral sa až v sanitke, ktorá ma viezla do mikulášskej nemocnice, kde som potom pobudol pár dní. Vtedy sa ešte nenosili prilby; ako povinné – aspoň pre dorastencov – ich tuším zaviedli až rok nato.

Bicykel som na klinec nezavesil hneď po tejto nehode, ale netrvalo to dlho – aj som sa už trochu bál, aj ma to prestávalo baviť, aj ma začalo baviť niečo iné. Presnejšie, znovu ma začalo baviť aj čítanie, aj písanie.

V druhom ročníku mi náhle umrela mama. Obvodný lekár, starý senil, ju liečil na chrípku a bola to pankreatitída, čo je dodnes jedna z najnebezpečnejších chorôb. Takže tých otrasov bolo viac...

Onomu pádu však asi vďačím aj za to, že nemám bohvieakú pamäť. Veru vďačím, lebo keby som si musel vybrať medzi sloňou pamäťou a takouto ledabolou, zvolil by som si tú druhú. Pamätať si všetko, čo som videl, čítal, čo som komu povedal, čo mi kto povedal, veď to musí byť znervózňujúce, ak nie priam neznesiteľné! Verím teda, že aj zlá pamäť môže byť na niečo dobrá – ak nič iné, vedie k istej bezstarostnosti. Len neviem, či v tomto našom úzkostlivom a úzkostnom kúte je vôbec niekto ochotný považovať bezstarostnosť za dobrú vlastnosť.

Neskôr sa v našom rozhovore dostaneme aj k vašej básnickej zbierke *Zvieratko noc*, ktorú ste vydali roku 1974, ale v tejto chvíli by som sa rád dozvedel, kedy ste vôbec začali písať

básne. Bolo to práve na strednej škole? Alebo ešte skôr? A čo vás v začiatkoch vlastnej tvorby podnecovalo a inšpirovalo?

Pamätám sa, že silnou inšpiráciou mi bola Spartakiáda, napísal som o nej oslavnú báseň v duchu oficiálnej propagandy. A druhou najsilnejšou bol hokejový zápas Československo – Kanada, tam už bolo viac spontánnosti, zrýmoval som aj Golonku. Spartakiáda sa konala v roku 1960, takže to som musel byť piatok. Na ďalšie básnické vzopätie si nespomínam až do času, keď som sa dostal do pazúrov Štefana Moravčíka ako prvák na vysokej škole.

Po maturite ste krátko študovali sociológiu a vedecký komunizmus. Ako padla voľba práve na tieto dva odbory?

Na gymnáziu som bol dobrý vo francúzštine. Môj francúzštinár prof. Remenár veril, že ju pôjdem ďalej študovať, a bol sklamaný, že sa tak nestalo. Plánoval som to aj ja, ba myslím, že som si aj podal prihlášku do Bratislavy, ale potom prišla z fakulty ponuka, že dodatočne otvárajú štúdium sociológie v kombinácii s vedeckým komunizmom. Sociológia ako veda bola vtedy iba čerstvo vzatá na milosť, vedecký komunizmus bol zas osvedčenou disciplínou, a tak si predstavujem, že zvolili túto kombináciu, aby ešte stále trochu podozrivá sociológia bola „istená“. Vyzeralo to skoro ako nábor, smerné čísla boli vysoké, aj to zavážilo. Prečítal som si v preklade nejaké knižky poľských sociológov, pozdalo sa mi to, a tak som zmenil odbor. Vtedy sa už nemeselo rozbiehať všelijaké tie ankety, čo si ľudia naozaj myslia – aj mňa to zaujímalo. Dnes už veľmi nie, nadobudol som totiž pocit, že poväčšine si ľudia myslia to, čo si myslia, že si majú myslieť. O ten vedecký komunizmus mi nešlo – a zrejme ani učiteľom na katedre. Marí sa mi, že ešte v prvom ročníku bol odbor premenovaný na politológiu. Ale ani to netrvalo dlho a po okupácii sa z politológie stal opäť vedecký komunizmus a zo sociológie marxistická sociológia. To sa ma však už netýkalo, ja už som bol inde.

Áno, „boli“ ste na slovenčine a francúzštine. V tejto veci ma pôvodne zaujímalo, ako ste sa dostali k francúzštine, to ste však už vysvetlili. Takže zmením otázku: Ako ste sa pripravovali k slovenčine?

Vtedy boli študijné odbory viazané do kombinácií. Na francúzštinu, starú lásku, som nezabudol a k nej pribudla láska staronová – slovenská literatúra. Ba tá prevážila, lebo za hlavný, diplomový predmet som si už vybral slovenčinu, nie francúzštinu, hoci viac uchádzačov prijímali v opačnom garde. Tá opätovná inklinácia k slovenčine, najmä k slovenskej literatúre a najmä k tej súčasnej vznikala počas môjho štúdia-neštúdia sociológie a vedeckého komunizmu. Na internáte v Horskom parku som totiž býval so Štefanom Moravčíkom, ten si ma zobral pod patronát – o tom som však už hovoril i písal viackrát... Takže aká tam inklinácia – priam vášeň, zaujatie! Pamätám sa, že na prijímacom pohovore si so mnou pohovorila Hana Urbancová, vtedy odborová asistentka, pýtala sa ma aj na obľúbených spisovateľov – a ja že Milan Rúfus (veru áno!). To sa jej neskrývane páčilo, a tak na dôvažok dodala: „A viete, že On sedí práve v tejto pracovni?“ Nevedel som a obaja sme od úžasu skoro na riť padli zo stoličiek na zem.

Ako z odstupu piatich desaťročí hodnotíte systém vtedajšej výučby slovenčiny a francúzštiny na bratislavskej fakulte? Mohli by ste si zaspomínať aj na svojich vtedajších pedagógov?

Hana Urbancová šírila na katedre familiárnu atmosféru, možno bola aj trochu klebetná, ale práve to spôsobovalo, že jej záujem o študentov aj o ich „ne seminárový“ život bol skutočne nefalšovaný. Ján Števček bol autorita, ale nepôsobil autoritatívne, naopak, bol vládny, príjemný (aj vďaka svojmu hlasu), inteligentný a vnímavý voči študentom – vítal ich názory a bystro na ne reagoval. Bol tým, čo Francúzi nazývajú *esprit vif*. Jeho prednášky a semináre boli veľmi obľúbené. Naproti tomu Mikuláš Gašparík a Jozef Minárik svoje každoročne sa opakujúce lekcie nielenže čítali, ale študentom aj diktovali, kedy si majú zapisovať a kedy len počúvať. Pavel Bunčák prednášal svetovú literatúru, začínal antikou a zväčša v nej aj uviazol. A mne v pamäti z jeho prednášok uviazlo najmä to, že počas nich si, sediac za katedrou, pofajčieval. Zato mimo školy – vo vinárňach či na exkurziách – svoje zážitky a rozpomienky podával fajčiac pútavo a študenti sa okolo neho spontánne zhromažďovali. Veď potom mal aj v Slovenských pohľadoch rubriku *Pavel Bunčák rozpráva*. Profesor Pišút sa zasa krivajúc prechádzal a na fajčenie (si) vyhradil dlhú prestávku. Nerád prednášal ani profesor Stanislav (ó, ako ich dnes všetkých chápem!), radšej nám pohoršlivo líčil, ako v prázdnej prednáškovej miestnosti prichytil študentský párik pri pohlavnom styku. Alebo si spomínal na Paríž a na *Institut slave*. Alebo nám farbisto vykresľoval – stáby bol pri tom – ako jeho slavistický konkurent Štefan Knieža alias István Kniezsa umrel s jeho *Dejinami slovenského jazyka* na nočnom stolíku – a otvorené boli práve tam, kde on, prof. Stanislav, s Kniežaťom polemizuje. Aj mňa z jeho *Dejín* išlo poraziť, ale nejakú som ich na skúšku prelúskal.

Na tie spomínané literárne exkurzie si rád spomínam (možno bola len jedna), ale aj na výlety, ktoré sme organizovali sami študenti a pozvali na ne aj učiteľov. Aby som použil to štúrovské slovo, priam pamätný pre našu generáciu je výlet za Jánom Hollým na Dobrú Vodu 12. mája 1972: recitovalo sa tam (J. Švantner), rečnilo (ja) a po návrate do Bratislavy aj vo vinárni okolo Bunčáka posedelo. Dnešný mohutný borovicový les nad cintorínom bol vtedy – rovnako ako my – len omladinou.

Iste by boli aj horšie spomienky, ale niekam sa mi zapotrešili, vyvolávať ich vari nebudem. Vlastne jednu negatívno-pozitívnu mám a môže dobre ilustrovať dobu rozbiehajúcej sa normalizácie. Na tej jedinej literárnej exkurzii v roku 1970 sme boli aj v Hlbokom a tam sme navštívili pamätnú izbu J. M. Hurbana. A ja ako taký provokatér som sa v tom luteránskom hniezde do knihy návštev podpísal: „Valér Mikula, katolík“. Či okamžite nenasledovalo udanie do školy? Našťastie, vedúcim katedry bol Ján Števček a ten – sám luterán – sa na tom len pousmial, nič nevyšetroval a udanie stopil; ja som sa o tom dozvedel až oveľa neskôr, zrejme od H. Urbancovej.

Na aké predmety sa v tom čase kládol dôraz a ktoré patrili medzi vaše najobľúbenejšie?

Použili ste slovo, o ktoré práve išlo a malo by ísť aj dnes: dôraz. V tom hlbokom komunizme sme všetci vedeli, čo je dôležité a čo nie – možno aj vďaka tomu, že v rámci tzv. spoločného základu sa vyučoval povinný dobový balast: dejiny medzinárodného robotníckeho hnutia, politická ekonómia, pedagogika a pod. To bola vedľajšia koľaj a vedeli to (a poväčšine aj rešpektovali) i učitelia, ktorí tie veci učili – so skúškami nerobili väčšie problémy.

Jazykové predmety ma veľmi nebavili, pamätám sa však, že Jozef Mistrík mal zaujímavé a živé prednášky, štylistiku robil netradične. Propagoval aj tzv. rýchle čítanie, ba vydal o tom i knižku, ale už vtedy sme cítili, že takýto prístup k umeleckému textu je neadekvátny. Keď sme ako študenti zistili, aké kvantum kníh napísal, začali sme ho upodozrievať, že má doma spísanú aj príručku o rýchlom písaní, ale nechce ju publikovať, aby nemal konkurentov. Zaujímala ma aj etymológia, ale tú som si študoval skôr privátne. Štefan Moravčík ma upozornil na Machkov etymologický slovník, súviselo to aj s našimi básničkami, lebo radi sme v nich aj (pseudo)etymologizovali. Moravčík oveľa viac ako ja (ale nechcem sa s ním porovnávať), veď bol aj chlebnikovovec.

Dôležité bolo, že hneď v prvom ročníku sme mali základné, k vedeckému prístupu formujúce predmety: teóriu literatúry s J. Števčekom a fonetiku a fonológiu s E. Paulinym. U Števčeka som si vybavil tzv. predtermín (už neviem prečo), najprv mi ho nechcel dať, potom privilil a na skúške som exceloval. Odvtedy si ma zapamätal. Pauliny zďaleka nebol taký strhujúci prednášateľ ako Števček, zato uchvacujúca bola jeho učebnica *Fonetika a fonológia*. Ako krásne tam do seba všetko zapadalo, ako všetko neúhybne fungovalo! Číry štrukturalizmus, aj keď to, pravdaže, nesmelo byť priznané. Radosť študovať.

No a aby som štúdium uzavrel aj z druhej strany, v piatom ročníku som mal v študijnom programe len diplomový seminár s J. Števčekom, ktorý pozostával z dvoch rozhovorov na schodoch, a jeho prednášku *K teórii slovenského románu*, ktorá viac nebola ako bola, keďže prednášateľ kdekade cestoval. To bolo z odboru všetko. A potom v rámci spoločného základu ešte pedagogická prax a skúšky z metodiky a z vedeckého komunizmu, ale – ako vravím – to boli úplné nedôležitosti. Keď to porovnam s tým, aký nahustený program majú terajší naši piatáci, človek má chuť povedať, že za normalizácie to bola ešte vysoká škola, kým po tridsiatich rokoch slobody sa z nej stalo učilište, kde treba predovšetkým „prebrať látku“ a „odučiť“ všetky hodiny.

A ako to bolo na francúzštine, vašom druhom odbore? Ktorý z učiteľov mal na vás najväčší vplyv?

Jednoznačne – a povedal by som, že aj jedine – Anton Vantuch. Robili sme uňho hneď prvú skúšku z užitočného predmetu úvod do dejín a kultúry Francúzska. Keď vravím uňho, tak naozaj uňho v byte, lebo zabudol prísť do školy (skúsil by to tak dnes!) a po dlhom čakaní nás sekretárka poslala za ním na sídlisko. Pekne sme sedeli na schodisku, kým na nás príde rad, zo skúšky sme odchádzali už za tmy a potom sme to ešte zašli osláviť do vechy. Vtedy boli také študentské zvyky. Na tej skúške sa ma Vantuch opýtal aj na Rabelaisa, pamätám sa, že ho potešilo moje nadšenie pre *Gargantuu a Pantagruela*. Tiež si ma – podobne ako Števček – pre ďalšie štúdium zapamätal a myslím si, že aj obľúbil. Veď aj ja som ho po celý čas štúdia väčšmi a väčšmi obdivoval pre jeho úžasné vedomosti aj za to, ako ich vedel pútavo podať. Od komunistov trpel ústrky, nemohol byť ani docent, leďvaže mu dovolili učiť. To som sa, pravdaže, dozvedel až po Novembri, bol u nás párkrát na návšteve, mám kdesi aj nahrávku s jeho rozprávaním, aj nejaké fotografie, dúfam, že to nájdem. Zomrel roku 2001, dozvedel som sa to až oneskorene. Tohto roku vyšiel o ňom zborník, škoda, že som o jeho príprave nevedel, bol by som prispel.

Zborník však vyšiel aj o Jánovi Števcékovi, roku 2015 ho pripravila dokonca vaša katedra – a tam ste neprispeli.

Na konferencii, z ktorej vzišiel zborník, som vystúpil s príspevkom o Števcékových prekladoch z Baudelaira. Ale keď som ho mal dopracovať do publikovateľnej podoby, usúdil som, že to nepôjde – nie som translatológ. A trochu sa mi to po tej konferencii aj odnechcelo (ja už robím len to, čo sa mi chce): napozývaná tam bola široká rodina oslávenca, dcéry, vnuci a vnučky, hlavné slovo v diskusii mala jeho sestra. Jednoznačne a bezvýnimočne si myslím, že na vedeckých konferenciách príbuzní nemajú čo hľadať. Ako môžete byť kritickí (čo k vede neodmysliteľne patrí) a nebudaj mať v diskusii výhrady aj k morálno-politickému profilu (ktorý si Števcék paradoxne pokazil najmä po Novembri), keď tam sedí nevinná vnučka? Rodinkárske myslenie je tu hlboko zakorenené. Vie sa síce, že ministri by nemali rodinkárčiť, my ostatní to však veselo pestujeme a možno o tom ani nevieme.

V súvislosti s obdobím vašich štúdií na bratislavskej fakulte by som nerád obišiel jednu dôležitú historickú okolnosť – vpád vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v auguste 1968. Za akých okolností ste sa o tom dozvedeli?

Bol som na prázdninách doma v Spišskej Novej Vsi, aj tú obsadili hneď prvý deň – 21. augusta. Nebolo to tam také dramatické ako v Bratislave, aspoň ja som nijaké nepokoje nezažil. Obsadili hneď aj úrady, pamätám sa, že vchod do Miestneho národného výboru (ale v „Spišskej“ sa tomu vždy hovorilo Mestský dom) strážili dvaja vojaci aziatského výzoru, chodili sme si ich obzerať. To je takmer všetko, čo si pamätám. Nijaký tank som nepodpálil ani neprevrhol.

Vo viacerých oblastiach kultúrneho a politického života v Československu nastali po augustových udalostiach výrazné zmeny. Mohli by ste nám ich priblížiť z hľadiska vašich skúseností? Ako to bolo napríklad v prípade bratislavskej fakulty?

O niečom som už v súvislosti so školou hovoril, tam to nešlo tak rýchlo ako napríklad v redakciách novín a časopisov. Ešte taký rok po auguste vládol konsenzus o okupácii; neviem ani presne, kedy začali vnútrokomunistické čistky, ani ma to nezaujímalo, lebo našu katedru to viditeľnejšie nezasiahlo: nikoho nevyhodili, ani nikoho neprihodili (nedosadili). Z francúzštiny si však z toho prvého poaugustového roku pamätám jeden kuriózný zážitok, ktorý ma dodnes takmer traumatizuje. Na lektorskom cvičení sme mali tvoriť jednoduché vety na isté slová. Na mňa pripadlo slovo pays (krajina, vlasť) a ja že: Notre pays est heureux (Naša vlasť je šťastná). Lektor, ktorý bol Slovak, sa na mňa čudne pozrel a vraví: Chceli ste povedať malheureux (nešťastná). Tu som sa ja pozrel čudne naňho, priam som sa zaťal a tvrdošijne opakujem: Non, heureux. No dobre, nechajme to tak, hovorí lektor. Niekedy sa mi stane, že poviem opak toho, čo si myslím, a takto sa mi v hlave aj prepólovali významy slov šťastný a nešťastný. Keď som na to prišiel, bol som nešťastný, ale lektorovi som to nevysvetlil. Mám pocit, že odvtedy sa mal predom mnou aj trochu na pozore. Tak to bola veselá príhoda zo smutných poaugustových čias.

Pomaly sa presuňme ku koncu vašich štúdií. Aká bola téma vašej diplomovej práce?

J. C. Hronského Pisár Gráč (to je jej názov). Výber tém diplomových prác vtedy nebol tak hlúpo normalizovaný ako dnes, aj keď to bolo za normalizácie. Študent si vymyslel tému a hľadal

k nej konzultanta alebo učiteľ vymyslel tému a navrhol ju študentovi, vždy sa to nejakou utriaslo. Dnes sa okolo toho (aj okolo všetkého iného) najmä úraduje. Marí sa mi, že ja som si vymyslel tému „atmosféra prózy“, videlo sa mi to originálne a ambiciózne, ale asi som len habkal, lebo Ján Števček, vtedy docent, za ktorým som s tým prišiel, mi navrhol: „Píšte radšej o Hronskom.“ Nepamätám sa už, či mi aj priamo navrhol *Pisára Gráča*, alebo som si ho vybral sám; vtedy to bol novoobjavený Hronského román – aj Števčekovou zásluhou. Konzultovali sme – ako som spomínal – iba dva razy: raz cestou z druhého poschodia na Gondovej 2 (kde sídli katedra) na prízemie a druhýkrát opačným smerom. Prvý raz ma upozornil, aby som s tým Hronským priveľmi neduchárčil (asi som tam našiel niečo, čo bolo proti duchu doby) a druhý raz vyslovil inšpiratívny postreh o jeho spôsobe rozprávania, keď postava najprv vec (najmä hlboko emocionálnu a existenciálnu „vec“) zásadne poprie, aby sa potom k nej postupne priznávala a pripúšťala si ju – to som v práci výdatne využil. Prácu som, pravdaže, odovzdával na poslednú chvíľu, ba vari aj dva dni po poslednej chvíli (vtedy sa to ešte dalo), horúčkovo som klepkal v kuchyni na stroji do noci, to sme už bývali s Marcelou na podnájme u mäsiarky v pivničnom byte v Prievoze. Vari predposlednú noc som bol už taký vyčerpaný, že sa mi pred očami začali robiť mihy, vlastne mihať myši. Reku zle je, už halucinujem, prácu nedokončím. No keď som na to, čo som vnímal iba periférne, zaostril zrak, zistil som, že sú to naozajstné myšky, ktoré zháňali v kuchyni niečo pod zub. To ma povzbudilo, a tak som potom s pomerne jasnou myslou a sýtymi myškami prácu doklepal.

Na konci svojich štúdií ste začali písať už aj svoje prvé recenzie. Ako si na tieto literárnokritické začiatky spomínate?

Napísať recenziu, to bol vtedy taký spontánny popud mladého človeka po prečítaní knihy, ktorá sa ho nejakou týkala. A týkala sa nás predovšetkým slovenská literatúra, najmä tá súčasná. Iné sa nás vlastne ani týkať nesmelo, lebo normalizácia sa už rozbehla. Aj ja som napísal niekoľko recenzií, kým mi tú prvú uverejnili. Pre literárnu kritiku to bolo opäť – ako už toľkokrát v slovenskej literatúre – zlé obdobie. A tak som s kritikami prestal (lebo nekritické sa mi nežiadalo písať) a vrátil sa k nim až po troch rokoch v roku 1976 – to už predovšetkým v Romboide, ktorý mal potom so mnou dlhú trpezlivosť takmer až do predvečera Nežnej revolúcie.

Na začiatku tiež bolo v hre, čím budem. Či literárnym vedcom, či učiteľom, či redaktorom. Po skončení školy som sa dostal do Kabinetu literárnej komunikácie v Nitre a tam sa pestovala veda. Žiadne recenzijky, pominuteľné literárne prekáračky! Skrátka, vedci nemali radi „literátov“ – to bola nadávka. Iste aj kvôli tomu som prestal s recenziami. Toto prehliadanie recenzií vládne v oblasti literárnej vedy dodnes, hoci ja si myslím, že pre začínajúceho vedca je recenzia (či už umeleckej alebo vedeckej knihy) tým najvhodnejším žánrom, na ktorom sa naučí takmer všetko. Doktorandi sú však nezmyselne tlačení hneď od začiatku rovno k „áčkovým“ štúdiám, za recenziu nedostanú nijaké alebo len minimálne body – a dnes sa vo vede predovšetkým naháňajú body. Sekundy ešte nie, ale aj to bude.

Mali ste v tých začiatkoch pred sebou aj nejaký vzor? Prípadne antivzor?

Alexander Matuška, čo iste nie je prekvapujúce – mladý Matuška, pravdaže. Ten jeho rebelantský, posmešný štýl sa ale v tých časoch nedal napodobňovať, veď ani on sám sa k nemu už nevracal. No a neduhy slovenského kvázi esejistického písania mi stelesňoval Pavol Števček.

Ako ste sa po štúdiách dostali do nitrianskeho Kabinetu?

Ján Števček ma dohodil Popovičovi. Myslím, že v hre bolo aj to, že ostanem na katedre, ale to sa už, ako vravím, rozprúdila normalizácia a riadiaci pracovníci začali byť opatrní. Ja som bol pre Števčeka asi priveľmi nevyspytateľný (čomu sa nečudujem), prijímal radšej dievčatá (a najradšej pekné). Nezabudol však na mňa, v nasledujúcich rokoch bolo ešte dvakrát v hre moje nastúpenie na katedru, vždy to však stroskotalo na tom, že som nebol v strane a nehodlal tam ísť. Ale poďme do Nitry. Tam sme začali chodiť už ako piatci – S. Šmatlák s A. Popovičom vymysleli nejaký seminár či školenie mladej literárnej kritiky, ktorá mala nahradiť tú starú, „krízovú“. Dostali sme aj slušné štipendium na nákup kníh a na cestovné, trvalo to vari jeden semester. Z našej katedry tam okrem mňa chodili Jano Švantner, Rudo Škuléc (zvláštna postava, pár rokov po Novembri spáchal samovraždu) a Braňo Hochel. Na tom kurze hviezdil Ivan Sulík, vtedy už bol zamestnaný v Kabinete. Takže Nitru som už trochu poznal a oni tiež o mne vedeli.

Začiatkom sedemdesiatych rokov sa členovia Kabinetu venovali rozpracovaniu mnohých otázok literárnej komunikácie a už vtedy kládli veľký dôraz aj na problematiku interpretácie umeleckého textu. Ako to na vás pôsobilo?

Moment interpretácie dodnes považujem za to najdôležitejšie z celého Kabinetu. Ešte pred „Nitrančanmi“ to začali jazykovedci – vrátili sa k textu, k jeho jazykovej podobe, zdôraznili, že tú treba rešpektovať ako východisko všetkých výkladov, vyšli aj nejaké zborníky „o jazyku a štýle“. Bola to skrytá opozícia voči marxizmu, ktorý mal pripravené výklady a pripasúval k nim texty. Kým úvahy „literátov“ lietali slobodne kade-tade (alebo neslobodne okolo marx-lenina), „jazykári“ sa držali textu. Zrejme nie je náhoda, že aj F. Miko bol pôvodne jazykovedec.

Čelnými predstaviteľmi nitrianskeho pracoviska boli v tom čase František Miko a Anton Popovič. Aké máte na nich spomienky? Čo znamenal ich vedecký prístup pre začiatky vášho bádania?

Miko vzbudzoval rešpekt, držal si odstup, bola to nepochybná autorita. Jeho najväčšou prednosťou bola metodológia, spôsob, ako správne myslieť a poznávať. Čítať alebo počúvať Mika, sledovať ho pri uvažovaní, to bola najlepšia škola. Nehnal sa – na rozdiel od esejistov – za svojou predstavou, čo ako krásnou a elegantnou, ale najprv podrobne preskúmal všetky možnosti, ktoré jej mohli protirečiť. A až keď nenašiel nič proti, urobil krok. Čo krok, to fundament. Mne to pripomínalo šachové myslenie: najprv preskúmať možnosti protihráča a až potom sa púšťať do vlastných projektov. To druhé je už budovanie teórie – tých mal viacero, najslávnejšia sa volá výrazová sústava. Veď práveže sústava. To porovnanie so šachom implikuje aj to, že je to sústava uzavretá. Dajú sa síce do nej priberať nové prvky, ale tie jej uzavretosť nezrušia, iba ju rozšíria. A tu ti príde taký esejista a intuitívne nájde súvislosti mimo gravitačného poľa sústavy. Takže pre začiatky bola mikovská rigoróznosť tou najlepšou školou, neskôr však už človek školu neberie tak vážne.

Popovič si vedel vytvárať imidž, bol moderný, nosil texasky (kým Miko celoživotne také šedo neviditeľné obleky). Otázky prekladu ma nikdy zvlášť nezaujímali, takže sa mi ani nenaskytla príležitosť obdivovať jeho knihu *Poetika umeleckého prekladu* (1971), zato na jej rozšírenom vydaní sme si viacerí v Kabinete aj popracovali (korektúry a tak). Keďže druhé vydanie sa už

volalo *Teória umeleckého prekladu* (1975), z Popoviča sa stal teoretik. Tým bol vlastne par excellence. Nenechal sa brzdiť empiriou, smelo rozpracoval fantóma metatextov – to bolo niečo také nezachytiteľné a neutriediteľné ako Popovič sám. Napriek tomu celý Kabinet pracoval na triedení, klasifikovaní, vychádzali aj všelijaké slovníky. Tak ako Miko priam mendelejevovsky usystematizoval výrazovú sústavu, Popovič chcel usystematizovať metatexty, ale to sa nedá, to je už väčšia galaxia. Treba však uznať, že mal nos na nové veci – čosi tými metatextami zaňuchal. Postmoderný koncept intertextuality, ktorý má aj filozofické podložie a vyhýba sa striktnej nomenklatúre, však dal zabudnúť na Popovičove metatexty, rovnako ako pád svetovej socialistickej sústavy na Ďurišinov koncept medziliterárnosti, ktorý bol z nej vyvodенý.

V prípade F. Mika však asi nešlo len o začiatky, však?

Nie, znovu sme sa stretli v bratislavskom Literárnovednom ústave SAV, kam prešiel z Nitry. Mňa tam roku 1977 prijali na aspirantúru (dnešným termínom doktorandské štúdium) a on sa stal mojím školiteľom. Ani s ním, rovnako ako so Števcikom, sme neutrafilí tému na prvý raz. Najprv to mal byť Rudolf Sloboda (moja iniciatíva), no Miko usúdil, že takto a tento nie a nasmeroval ma na poéziu. Ale to som už v inom rozhovore spomínal, takže tu chcem zdôrazniť, že opäť išlo o dobré metodologické usmernenie školiteľa. Niežeby ma od Slobodu a od prózy navždy odradil, no pri prozaikoch naozaj skôr improvizujem, kým básneň sa mi vari darilo uchopiť väčší systémovo, vložiť ju – ako by povedal P. Zajac – do súradnicového systému.

Prečo ste z Nitry odišli už po troch rokoch? Súvisel váš odchod s možnosťou pôsobiť v literárnej redakcii Československého rozhlasu, alebo za tým bolo ešte aj niečo iné?

Popovič mi už dlhšie liezol na nervy a raz to prasklo, keď nás na niekoľko dní a nocí zavrel v Kabinete a museli sme pracovať na tom jeho slovníku metatextov. V pamäti mi utkveli rybacie konzervy ako strava a povinný spoločný relax v školskom bazéne. Keďže sme nemali plavky, tak naholo. Vtedy som ešte nevedel plávať, takže bazény som neznášal (veď ani teraz). Ale čože tam ja: dodnes mám pred očami nahého Petra Libu s bruškom, vtedy pre mňa starého (mal 45 rokov). Normalizátori ho vyhodili z Matice, Popovič ho vzal na milosť a prijal ho do Kabinetu. Toto jeho závislé položenie i jeho dobrácku, nekonfliktnú povahu však vedel dobre využiť, aj ho rozlične ponižoval. Ku koncu tohto sústredenia som sa vzbúril, povedal som Popovičovi svoje a čoskoro som z Nitry odišiel. Až potom ma začal rešpektovať. To sú také povahy, kto sa im nepostaví, toho nemajú za nič a idú až na doraz. Viem, že Braňovi Hocheľovi, ktorému Popovič tiež nejakým spôsobom šéfoval (na prekladateľskej Univerzite 17. novembra), som po odchode z Nitry radostne listom oznámil, že na Slovensku je o jednu rodinu menej, kde každodennou témou je Popovič. Takže najprv bol odchod z Nitry a až potom, počas výpovednej lehoty som si hľadal miesto. No a keďže v rozhlase som už brigádoval ako študent, poznali ma tam a vzali späť.

To už hovoríme o roku 1976, ale vráťme sa ešte na chvíľu o dva roky späť, keď vám vyšla už spomenutá zbierka *Zvieratko noc*. O tom, ako vznikala, ste už podrobnejšie hovorili napríklad v rozhovore s Ľubošom Juríkom, ale spomínam ju tu preto, lebo ma zaujíma, čo pre vás a pre vaše vnímanie vtedajšieho literárneho života na Slovensku jej vydanie znamenalo.

To je už dávno a klamal by som, keby som teraz začal spomínať. Viem však, že vtedy som všetko vnímal veľmi intenzívne, vyostrene, naplno, s „nenásytným zápalom“ (ak si môžem dovoliť použiť Camusove slová pre tento stav) – aj literatúru, aj život. To je však väčšinou výsada mladosti a nemá to nič spoločné s vtedajším literárnym životom, ktorý už – objektívne vzaté – začal byť fádny.

Pokračujme chronologicky. V rokoch 1977 a 1978 ste boli interným aspirantom v Literárno-vednom ústave Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Ako si spomínate na toto obdobie?

Nemám najlepšie spomienky. Veľa sa schôdzovalo, aj na politické témy, vtedy normalizácia kulminovala, rozdrapoval sa tam besný ideológ Valér Peťko, ako neosobný robot na mňa pôsobil doktrinár Ján Brezina, predsedom ZČSSP bol ukrajinista Michal Molnár, ktorý rozprával či skôr brblal akosi vojenskou českoslovenčinou. Pre mladých: ZČSSP bol Zväz československo-sovietskeho priateľstva, v ktorom tiež musel byť vari každý, a ja som sa predsedu pri jednom posedení – asi po nejakej obhajobe – opýtal, načo je ZČSSP na Ústave, čo mi bolo čoskoro zrátané.

Hodnotné však boli aspirantské semináre s F. Mikom, učil nás netárať naprázdno, pri diskusiách o našich referátoch robil diablovho advokáta, kládol neprijemné otázky, ktorými zviklával samozrejmú, t. j. nerefektovanú našich tvrdení. Mne raz dal urobiť referát o kolektívnej publikácii pod vedením kráľa normalizačnej estetiky Sávu Šabouka *Umění a skutečnost* (1976), neviem, čo očakával, no ja som ju skritizoval a on to akceptoval, „neopravil“ ma.

Politické schôdzovanie na Ústave vám bolo isto proti srsti, ale ako ste vtedy vnímali vedeckú činnosť jeho popredných členov? Na mysl tu mám okrem F. Mika povedzme S. Šmatláka, V. Petrika, J. Nogeho či O. Čepana. Sledovali ste v tých normalizačných rokoch ich výskum?

Sledoval. Vlastne, ako ktorého. V prvom rade Čepana, ten bol pre nás autoritou už od študentských čias, aj keď nikdy neučil, no jeho partie v 3. zväzku *Dejín slovenskej literatúry* (1965), z ktorých sme sa učili na skúšku, boli vynikajúce. *Kontúry naturizmu* (1977) som prečítal veľmi pozorne ešte v obťahoch, požičala mi ich zodpovedná redaktorka knihy Anna Šikulová (vtedy ešte Blahová), ba našiel som tam aj niekoľko tlačových a typografických chýb. Tiež mi povedala, že kniha musela byť podstatne skrátaná. Možno by bolo zaujímavé vydať ju znovu v pôvodnej verzii. Čepan bol scientista, rád teda vytváral systémy a schémy, no na rozdiel od „čistých“ teoretikov vychádzal z dokonalého poznania materiálu. Aj tak si však dnes myslím, že skupina „básnikov sujetu“ bola len daňou systémovej symetrii a nič také neexistovalo a nemá dôvod existovať ani dodatočne. Čepana sme vnímali ako istý protipól Števčeka, kolovala medzi nami anekdota (alebo to bola pravda?), že Števčekov pojem „lyrizovaná próza“ označil za hybrid, niečo také ako „drevené železo“.

Šmatlák bol k nám mladým priateľský. Kým riaditeľ K. Rosenbaum bol číry konformista, Šmatlák ako jeho zástupca sa pokúšal čo-to zachrániť z vedeckého profilu ustanovizne. Svoje si „odrobil“ na začiatku normalizácie, keď prispel k odstaveniu M. Hamadu, potom už bol konštruktívny. Kvôli svojim vedomostiam mal náš rešpekt, na druhej strane ťažko sme chápali jeho morálny defekt – spoluprácu s normalizačným režimom. Dnes si myslím, že rovnako ako jeho priateľ Válek z veľkého strachu pred komunistami (lebo vedeli, čoho sú schopní) sa k nim

radšej pridal. Vtedy tí „hornejší“ z oficiálnych kruhov (napríklad aj Feldek či J. Števec) chodili za Váľkom na ministerstvo, my „dolnejší“ sme chodili za Hamadom do Perličky...

Petríka som si pamätal ako autora state o „patológii päťdesiatych rokov“ v slovenskej literatúre, stihla ešte vyjsť roku 1970 v Slovenských pohľadoch, potom ho vyhodili zo strany – ale nedriapal sa časom späť ako napríklad V. Marčok, hoci ľavičiarom ostal. Vlastne, ktovie... V každom prípade, keď sedel ešte toľ nedávno v krčme s mladými bratislavskými ľavičiarkami, bol ľavičiarom. Je pre mňa ťažko pochopiteľné, ako sa dokázal pri svojej priamosti kamarátiť takmer so všetkými – a to aj po Novembri. Ale štýl mu to, našťastie, nepokazilo. Písal vecne, neemfaticky, nijako sa nepredvádza, ako na historika je naňho spoľahnutie, vlastne aj ako na kritika. Myslím, že ani Noge nepocítoval nostalgiu za komunistickou stranou, no v písaní bol skôr konformný. Bol to dobrý i dobromyseľný človek, no nedokázal sa neprispôbiť, nesplynúť aj názorovo. Asi nemal štýl...

Keď už sme pri štýle, mnohí sa zhodujú v názore, že aj ten váš je originálny a čitateľsky veľmi prízračný. Predpokladám však, že vy osobne pod spojením „mať štýl“ rozumiete niečo viac, ako len súbor istých jazykových prostriedkov...

Odpoveďou by mohlo byť ono buffonovské „Le style c'est l'homme“ (Štýl, to je človek). Aj ja za všetkým hľadám interpersonálnu komunikáciu, neosobné umenie ma až tak veľmi neoslovuje. Tak ako ornitológ spozná vtáka po perí, tak by sa mal človek, ktorý píše, dať spoznať po pere. Všetko, čo robíme, nesie istým spôsobom náš „rukopis“, prečo práve rukopis by mal byť výnimkou? Áno, máte pravdu, štýl je niečo iné ako pravidlá slovenského pravopisu, štýl je spôsob, ako byť sám sebou a zároveň mať od seba odstup (lebo štýl je aj štylizácia).

Z Bratislavy ste po dvoch rokoch odišli do Trnavy na Pedagogickú fakultu UK a z interného aspiranta ste sa stali externým. Prečo?

V Trnave na Katedre slovenského jazyka a literatúry sa uvoľnilo jedno miesto a mojej manželke, ktorá tam už pôsobila, povedali, že by som sa im hodil a vzali by ma. Rozhodnúť sa bolo treba rýchlo, zašiel som teda za riaditeľom Ústavu K. Rosenbaumom, informoval som ho o trnavskej ponuke s tým, že radšej by som ostal na Ústave, ak by bola perspektíva, že si ma po obhajobe nechajú. A on že veru nech beriem Trnavu. Okrem iného mu zrejme Molnár našaloval môj komentár k ZČSSP a nezabudol by to spomenúť ani v prijímacej komisii, takže ťažko by napríklad aj riaditeľov zástupca S. Šmatlák, od ktorého som cítil priazeň, obhajoval moje prijatie. Napokon, v Trnave sme aj bývali, takže som už nemusel pravidelne dochádzať do Bratislavy, kde som sa veru často zabudol vo vinárni na Wolkrovej (dnes Bielej) ulici v okruhu literátov, ktorému kraľoval (veľko)Moravčík.

Ako a pod vplyvom čoho sa formovala vaša pedagogická činnosť? Spomeniete si ešte, aký význam pre vás malo v tom čase vyučovanie?

Pre mladého človeka je vyučovanie veľmi dôležité, lebo sám sa pri tom intenzívne učí. Spočiatku som učil všeličo, rozličné obdobia slovenskej literatúry i teóriu, i svetovú literatúru, manželka dokonca začínala s vyučovaním syntaxe a štylistiky, kým sa dostala k literatúre – a ani ona to nepovažuje za stratu. Pripadá mi dnes absurdné, že už študentov akceptujeme ako „špecialistov“: urobí bakalársku prácu o tom a o tom, potom o tom istom, s istým rozšírením,

diplomovku, detto dizertačnú, ba vari aj habilitačnú prácu. Nie div, že keď sa taký „špecialista“ stane profesorom/profesorkou (aj takých už máme), je takpovediac profesorom odtiaľ-potiaľ.

Zmenilo sa niečo, keď ste roku 1985 prišli učiť na Filozofickú fakultu UK do Bratislavy?

Na bratislavskú fakultu som sa dostal vlastne vďaka tomu, že sa rušila Pedagogická fakulta v Trnave. Strana rozhodla, že učiteľov je v meste a okolí dosť a strojníkov málo, takže tam bude Strojnícka fakulta. Čo sa aj stalo. Rušenie však išlo postupne, bolo treba poumiestňovať ľudí, prednostne straníkov – tých z našej katedry prichýlila nitrianska Pedagogická fakulta. Nestranícky zvyšok sa už musel obracať sám, nevedeli sme, čo s nami bude (na katedre stále pôsobila aj manželka, tá sa zamestnala v Literárnovednom ústave SAV až v septembri 1989). A tu som jedného dňa dostal na sekretariát katedry telefonát, volal J. Števec, či by som k nemu nenastúpil. Ja reku, pán profesor, som v situácii, že si nemôžem vybrať, takže áno. To už bolo po spomínaných dvoch nezavršených kortešačkách, takže som si dovoľil túto impertinenciu; vlastne som ani neveril, že to na tretíkrát vyjde. Vysvitlo však, že rektorát umožnil v súvislosti s rušením fakulty odchod pracovníkov na iné svoje fakulty aj so systematizovaným miestom, takže som vlastne katedre priniesol aj jedno pracovné miesto navyše. Pedagogická fakulta nakoniec nebola celkom zrušená, iba v značne zredukovanej podobe premiestnená do Bratislavy – to bol zárodok dnešnej Pedagogickej fakulty UK.

Pravdaže, nechcem tajiť, že prechod do Bratislavy bola zmena k lepšiemu. Števec – na rozdiel od trnavskej šéfy – riadil katedru inteligentne, takmer neviditeľne, bolo pod jeho úroveň byrokratizovať či nebodaj dozerať. Neskôr mi navrhol aj tykanie a potom – kým si na mňa zvykol – ma chvíľu oslovoval Albín, čo som bral ako znak priazne a dôvery. (Albín Bagin pôsobil na katedre od roku 1977 do svojej predčasnej smrti roku 1982.) Keď Števec odchádzal do dôchodku, prepustil mi aj svoju miestnosť č. 222 – pred ním v nej sedel prof. Pišút; ja v nej sedím doteraz, ale už nie nadhlo. No žiaľ, asi nebudem mať komu ju poručiť...

Pokiaľ ide o učenie, mal som už isté skúsenosti, takže vo vzťahu k študentom sa nemuselo v Bratislave nič meniť – dovoľím si povedať, že so študentmi som si vždy rozumel a vari doteraz je to tak. Už som síce starý rutinér, ale dodnes ma nadhlo rozladí, keď sa mi prednáška/seminár nevydarí, a naopak, dodá náladu aj trochu energie, keď to vyjde. A „vyjde to“ vtedy, keď vidím, že aj študentom to ide. Takže je v mojom vlastnom, priam biologickom záujme, aby študenti mali o predmet záujem.

Od druhej polovice sedemdesiatych a počas celých osemdesiatych rokov ste sa naplno venovali literárnokritickej činnosti. Čo všetko vtedy podmieňovalo prácu literárneho kritika? A ako sa vôbec dnes pozeráte na literárnu kritiku tých čias?

Prepáčte, ale nejako sa mi už nechce pozeráť na literárnu kritiku tých čias, na toľko balastu by človek musel mať dva žalúdky ako tá krava. A aj ten nebalast musel byť zaobalený tak, aby bol stráviteľný pre súdruhov. Všade sa len okolkovalo, okolo horúcej kaše chodilo, a pritom v tej kaši sme boli všetci. Nanič doba. Niektorí robili, čo mohli, väčšina len to, čo smela, a mnohí najmä to, čo strana chcela. Faktom však je, že literárnej kritike bola pripisovaná väčšia dôležitosť ako dnes. Aj len trpený názor už tým, že bol publikovaný, dostal akýsi punc oficiálnosti. A takto sa postupne posúvali hranice toho, čo sa smie povedať. Toto ma bavilo, ale v roku 1988, keď sa toho už smelo pomerne dosť, som vyhlásil, že sa začínam trochu nudiť. Dnes sa

smie všetko, ale koho by to už zaujímalo? No radšej nech je tu nuda z presýtenia ako neslobodný režim.

Literárnej kritike tých čias sa teda nemusíme zvlášť venovať, ale predsa len by som nerád obišiel podmienky, v akých vznikala. Akými prostriedkami napríklad vtedajšia moc dosahovala to, o čom ste teraz hovorili? A v čom bol oproti dnešku iný systém výberu kníh na recenzovanie, prípadne samotných recenzentov?

Tak ako všade, aj v literatúre a literárnej kritike vládla nomenklatúra. „Národní“ a „zaslúžilí“ mali aj vyššie honoráre, domec sa dal za ne kúpiť. Keďže vládla predbežná cenzúra, rukopisy kníh sa posudzovali: niektoré „jednomo“, niektoré dvojmo a napríklad „problematický“ Sloboda býval posudzovaný aj trojmo. Aj posudzovatelia (lektori) boli odstupňovaní: najvyššie boli tzv. superlektori. To boli tí, ktorým strana dôverovala a ktorí mali rozhodujúce slovo, či kniha môže vyjsť, alebo nie. Redaktori však v tom vedeli chodiť. Pokiaľ nešlo o „nedotknuteľných“, zadávali posudky podľa toho, či knihu chceli alebo nechceli vydať – vedeli vopred odhadnúť, aký postoj príslušný lektor zaujme, nemuseli mu ani nič našepkávať. Takže redaktori vydavateľstiev zohrávali naozaj dôležitú rolu, Feldek sa v tomto nechválil naprázdno. No a keď kniha vyšla, tak zasa redaktori časopisov si podobným spôsobom vyberali recenzentov. Pravda, niežeby to platilo bez výnimky, niekedy im to bolo jedno, inokedy si sami neboli istí a potrebovali poradiť od lektora.

Ja som sa lektorom stal niekedy v roku 1985, napísal som desiatky posudkov – aj kladných, aj záporných. Iste viac tých druhých, lebo grafomanov bolo dosť aj v neslobodných časoch, no na rozdiel od dnešných slobodných im knihy zväčša nevychádzali. Zdôrazňujem to preto, lebo dnes sa občas všetci „normalizační“ lektori hádžu do jedného vreca. Pravda je však taká, že o ideológiu sa starali superlektori, ostatným išlo najmä o estetiku. Iste, vkus býva rôzny, mohli sme sa aj myliť, ale hádam som sa nepomýlil, keď som na vydanie odporučil debuty I. Koleniča, V. Klimáčka, E. Grocha, T. Lehenovej, J. Bodnárovej, B. Mihalkoviča či roku 1988 návrat P. Hríza knihou *Chliev a hry*.

Počas toho celého obdobia ste úzko spolupracovali s redakciami viacerých časopisov. Intenzívna bola najskôr vaša spolupráca s Romboïdom, v závere osemdesiatych rokov ste sa potom stali externým redaktorom Slovenských pohľadov. Čím si z vášho pohľadu vtedy naše literárne časopisectvo prechádzalo? Existuje v prípade vtedajších periodík niečo, na čo ste časom zmenili názor? Pozeráte sa dnes rovnako povedzme na ich úroveň? A zmenilo sa niečo vo vašom nazeraní na pôsobenie tej-ktorej redakcie?

Na Romboïd som si zaspomínal roku 2015 pri jeho jubilejnej ankete k 50. výročiu, takže nechcem to už opakovať. Aj o „prestavbových“ Slovenských pohľadoch sa toho dosť pohovorilo, netreba nosiť drevo do lesa. Zaujímavá je však vaša otázka, či som zmenil názor. Predovšetkým – základ je neveriť spomienkam. Dobové časopisy sa totiž čítali veľmi selektívne, všímali sa relevantné veci a ideologický dríst bol takmer neviditeľný. Krátka recenzia či glosa vyvolala pozornosť, kým dlhánsky ideový úvodník akoby ani nebol. Ak by sme však mali dnes objektívne zhodnotiť profil časopisov, do úvahy by bolo treba brať oboje, no komu by sa do toho chcelo? Mne nie, ešte by som nebudaj zmenil názor.

Dianie v slovenskom literárnom živote sa vtedy asi veľmi neodlišovalo od diania v iných oblastiach kultúrneho a spoločenského života. Akú perspektívu by sme dnes podľa vás mali voliť pri hodnotení toho, ako a v čom naša spoločnosť žila?

Už som sa to vlastne pokúsil navrhnúť v knižke *Čakanie na dejiny*: dnešnú perspektívu. Máme už dostatočný historický odstup (a vari aj nadhľad) na to, aby sme onú epochu až po dnešok neskúmali v detailoch, ale vcelku ako jedno veľké obdobie, v ktorom sa možno prejavia nejaké hodnotovo relevantné línie presahujúce politické medzníky. Ja vidím zatiaľ jednu: existenciálno-nihilistickú. Historická perspektíva má úžasnú výhodu v tom, že vidíme len to, čo vidieť zďaleka. To nám krásne pretriedi dejiny – a kde nič nevidno, nech nič aj zostane. Niektorí literárni historici si myslia, že ich poslaním je prehrabávať sa v konskom truse, čo tu ostal po komunistickej literatúre, a vyťahovať odtiaľ vzácne zrnká nestráveného ovsa. Usilujú sa tú dobu pochopiť, zblížiť sa s ňou – ale čím viac sa s ňou zblížujeme, tým viac sa vzdalujeme od literatúry, čím viac ju „chápeme“ (t. j. máme pre ňu pochopenie), tým menej rozumieme literatúre a umeniu vôbec.

Badám, že úsilie „diferencovať“ v tomto marazme vedie najmä mladých bádateľov nie k lepšiemu videniu vecí, ale priam k istému druhu slepoty: nie sú už schopní rozoznať signály komunistickej angažovanosti, ani keď boli dobovo dostatočne výrečné. Keď napríklad Mihálik hneď v treťom verši básne *Poľsko* (zb. *Plebejská košela*, 1949) napísal: „na nebi, ktoré je od vekov internacionálne“, bolo každému v tom čase jasné, že ide o manifestačné prihlásenie sa k proletárskemu internacionalizmu a odvrhnutie kresťanského konceptu neba, ktoré bolo – ako sa iste i Mihálik na katechizme učil – od vekov Božie. No dnes mladý skúmateľ vyhlási, že táto báseň nie je socialistickorealistická. Takou by vraj bola, „iba ak by boli v texte Bolesław Bierut či Władysław Gomułka popri Klementovi Gottwaldovi a Viliamovi Širokom“ (M. Navrátil). Nuž tomu sa povie pästou medzi oči! Darmo J. Šrank píše aj o implicitnej angažovanosti – keď to nie je ako na plagáte, niektorí mladí to nevidia. Kam sa podela semiotická citlivosť, ktorá sa u nás, počnúc Nitrianskou školou, od šesťdesiatych rokov neustále zjemňovala, a to aj napriek normalizácii? Nuž, utopila sa vo svätuškárení, ktoré zaplavuje slovenskú literárnu vedu!

Raz ste o nás, o Slovákoch, napísali, že „sme hľadači spirituálna, intelektuálna, duchovna a nevidiači banálna, análna a kanálna“. Presne toto máte na mysli, keď teraz hovoríte o svätuškárení? Ako presne sa to podľa vás v slovenskej literárnej vede prejavuje?

Naša kultúra nemá Molièra, ktorý by napísal slovenského Tartuffa, a tak pokrytectvo, ktorého esenciou je svätuškárenie, doteraz nebolo dostatočne zosmiešnené. Za tie neslobodné roky rojú sa tu navrstvila kopa pokrytectva a kopa tabu – až tak, že aj odhaľovať pokrytectvo je tabu. Otvorená kritika je u nás ešte stále nevítaná, lebo špiniť do vlastného hniezda sa nepatrí – ba vôbec špiniť sa nepatrí. Samozrejмый vzťah k telu a všetkému telesnému, typický pre „latinské“ stredomorské krajiny, k nám ešte nedorazil, stále tu funguje dualizmus nízkeho a vysokého, tela a duše: telo špiní a duša je čistá. Preto sú záchody špinavé a v kostoloch voňajú ľalie.

Mám síce rád neveriacich katolíkov-odpadlíkov, no nie tých „praktizujúcich“, lebo takí zavádzajú cirkevné praktiky aj do literatúry. Len preto, že komunisti potláčali, ba rozprášili katolícku modernu, má byť teraz vari všetko katolícke moderným? Prírodní vedci, tí nech si len sú veriaci, to ich výsledky veľmi neovplyvní, lebo veru nikto neuzrel Boha v mikroskope ani v teleskope. Ale ako môže veriaci človek objektívne skúmať spirituálnu literatúru – tú najmä –, keď sa v nej

vyskytujú apriórne hodnoty, ktoré nepreveruje, a vystupujú v nej fiktívne postavy, ktoré on považuje za jestvujúce? Ako mám hľadať hodnotu v básni o Bohu, keď už len tým, že je o Bohu, je hodnotná? Aká tam hypotéza hodnoty, keď hodnota je už zjavená? Takto sa za normalizácie pristupovalo k tzv. angažovanej literatúre – a čo ostalo z tých interpretácií?

Ešte pokiaľ ide o obdobie pred roka 1989, veľa sa v súvislosti s ním pertrakuje otázka hraníc osobnej zodpovednosti. Aký máte na to názor? Do akej miery treba mať pri posudzovaní skutkov z tých čias na zreteli osobné rozhodnutia ľudí a čo všetko je potrebné pripísať už režimu, jeho pravidlám, viac či menej zrejším normám a zákonitostiam?

Veľmi ťažká a komplikovaná otázka. Práve preto sa ako prvá ponúka veľmi jednoduchá odpoveď: všetko by malo byť vecou osobnej zodpovednosti. A teraz to môžeme začať rozmieňať na drobné, čiže relativizovať. Okrem osobných rozhodnutí existoval (za starých Grékov) aj Osud, ktorý bol v modernom veku nahradený – ako Camus pohrdlivo hovorí – „neusporiadaným elánom náhody“. Oboje presahuje vôľu jedinca. Neusporiadaným elánom sa vyznačuje aj väčšina politických režimov: naši rodičia zažili ten fašistický, my komunistický, naše deti a vnuci si užívajú elán neusporiadanej demokracie. Chráňboh, tú poslednú neporovnávam s tými predchádzajúcimi, ibaže nemiernu slobodu, ktorú priniesla, sa ľudia ešte nenaučili sami korigovať, obmedzovať – a práve tomu sa hovorí zodpovednosť.

Nie je až také ťažké určiť alebo vycítiť hranicu medzi neslobodným a slobodným režimom: v tom prvom to človeka nutká nenechať sa obmedzovať, v tom druhom zasa vedome sa obmedzovať. Človek bez týchto nutkaní je len pudovou bytosťou. Pud sebazáchovy dokáže človeka zvlčiť, ako ukázal Švantner v *Sedliakovi*. A Moravčík v *Sedlákoch* zasa ukázal, ako toho sedliaka zvlčil režim. Režimy, ktoré dopustia alebo priam vyvolávajú stav, v ktorom sa človek riadi najmä či iba pudom sebazáchovy, pracujú na odhumanizovaní ľudských spoločností. Nie každý v tom našom minulom režime mal silu vzdorovať vlastnej dehumanizácii, mnohí ani nevedeli, čo sa to s nimi deje – takých nemožno odsúdiť, iba poľutovať, súcítiť s nimi. No dosť bolo takých, ktorí vedome spolupracovali na odludštení: svojom i tých druhých. A tých neslobodno pochopiť, nech by boli teraz akokoľvek výreční; čím väčšími bagatelizujú svoju vinu, tým väčšími umenšujú seba ako človeka – ostatne, človekom možno ani nikdy neboli. Lebo nemyslíme si, nie všetci, ktorých stretávame na slovenských uliciach, sú ľudia.

Špecifický problém v tomto rámci predstavujú rozhodnutia niektorých ľudí politicky sa angažovať. Nemusíme sa pri tomto probléme zdržať dlho, ale určite ma v tejto veci zaujíma váš názor na nasledujúci úryvok z nedávno vydaných memoárov Rudolfa Chmela *Úvod do pamäti*: „Valér Mikula v polemike najmä o sedemdesiatych rokoch (v Romboide 2004) hovorí, že ‚chcelo to len trochu obety, ba často ani to nie – chcelo to len nechcieť chcieť, nechcieť robiť kariéru, neangažovať sa, nedriapať sa pred iných a rozhodovať za nich, a na druhej strane neslužbičkovať rozdrapencom‘. Ibaže, aby Valér mohol publikovať v tom normalizačnom nečase svoje polemické texty, musel (samozrejme, je to trochu pritiahnuté za vlasy!) vstúpiť Marián Kováčik do strany a stať sa šéfredaktorom Romboidu. [...] Iste, bolo to zložitejšie, no niekto sa musel ‚obetovať‘ aj v tom opačnom zmysle slova.“

Rudo má pravdu, je to pritiahnuté za vlasy. Prečo Marián Kováčik „musel“ a Rudolf Chmel „nemusel“ vstúpiť do strany? Nemám osobne nič proti Mariánovi Kováčikovi, veď som ani

nemal možnosť bližšie ho poznať, ja som si ho nevybral ako príklad, ale – všeobecne vzaté – nebolo to skôr tak, že ľudia vstupovali do strany kvôli sebe, nie kvôli mne? To má teraz človek ďakovať všetkým komunistom dookola? A inak som presvedčený, že Chmel ako neustraník urobil viac dobra ako tí, čo vstupovali do strany s deklarovaným úmyslom „činiť dobro“ (iste, najmä sebe a svojej rodine). Predstave, že režim sa dá zlepšiť „zlepšovaním“ komunistickej strany, mohli v šesťdesiatom ôsmom roku ešte veriť tí, čo sa nechali opiť dubčekovským rožkom, no potom, ako vystrčil rožky Husák, to bola už číra výhovorka pre kolaboráciu. Ak prijmeme alibistický nezmysel, že za normalizácie v komunistickej strane boli „zlepšovateľia“, potom treba dopovedať aj to, že my ostatní sme boli v polepšovni.

Je niečo, čo vás dnes na hodnoteniach normalizačného obdobia vo všeobecnosti hnevá alebo nejako inak dráždi?

Takmer každý má nejaké nepekne miesto v curricule z obdobia totality. Nehovorím o prisluhovaní, lebo to je hnusné miesto – a tí hnusáci by mali čušať niekde v kúte, ale o konformite či konformitke. No a malo by ísť o to, priznať si to. Bodka. Už sa to neodstane, ale keď si to priznáme, niečo sa možno stane s nami – smerom k lepšiemu. Lenže namiesto toho čítam samé výhovorky, obhovorky, relativizovanie, poukazovanie na to, že veď aj iní a že hoď kameňom, len ak si bez viny. Nuž, nedajbože dnes niekomu hriechik pripomenúť, to sa už dávno nepatrí, to sa nerobí, nad tým sa horšíme. Veď to, že sa nelepšíme, ale horšíme...

Keď takmer každý, tak aj vy máte nejaké „hriechiky“?

Iste, a boli mi aj bývalými komunistami pripomenuté. Napríklad v súvislosti s generačným zborníkom *Literárne rozhľady* (dlho sme ho s P. Zajacom pripravovali, vyšiel v Smene až roku 1986) bol nám tlmočený odkaz od riaditeľa vydavateľstva (meno som už zabudol, parom ho ber), že aspoň v úvode sa musí vyskytnúť slovo „marxistický“. Tak sme ho tam capli, ani sme sa kolektívu autorov nepýtali – a dodnes tam trčí ako strašiak v maku (zborník mal „pomôcť študujúcemu čitateľovi marxisticky sa orientovať v priestore slovenskej literatúry“). Možno keby sme boli odolnejší, kniha by vyšla aj bez tohto čarovného prívlastku. Alebo nevyšla. A v úvode k môjmu *Literárnemu observatóriu* (1989) – áno, opäť úvod, lebo úvod boli najsledovanejšou časťou kníh – citujem Gorbačova. To ale nebol konformizmus, skôr naopak, lebo naši komunisti ho neznášali. Horšie bolo, že som tam dobovou hatmatilkou napísal o socializme, že „človeku vytvoril elementárne podmienky“ na „kritické akceptovanie skutočnosti“, hoci nikdy som tomu neveril a opak bol pravdou. To som sa tak „sofistikovane“ ospravedlňoval za to, že moje kritiky sú kritické – akože vďaka socializmu. Asi som bol už celkom zmítorený, lebo pôvodne som napísal sarkasticko-výsmešný úvod, v ktorom som tú hatmatilku parodoval, ten však bol šmahom ruky – už neviem čej – zmietnutý zo stola. A tak ostala len hatmatilka bez paródie... Zrejme tých „hriechikov“ bolo aj viac, ale veď vravím, že mám zlú pamäť a že je to fajn.

V súvislosti s vašimi aktivitami v druhej polovici osemdesiatych rokov nemôžeme obísť jednu dôležitú udalosť. Roku 1987 vám vyšla prvá vedecká monografia *Hľadanie systému obraznosti*. V jej úvode ste sa jasne prihlásili k vedeckému odkazu F. Mika, veľa o knihe prezrádza aj častý výskyt pojmov ako konotácia, znak či kódovanie/dekódovanie. Aký význam

dnes pripisujete tak zrejmemu záujmu o semiotiku vo svojej bádateľskej činnosti? Pôsobí to na vás dnes niečím unikátne?

O udalosti by som sa neodvážil hovoriť, možno však povedať, že táto knižka mala aj akýsi generačný význam. Stretávali sme sa už aj predtým, usporiadali sme niekoľko konferencií na generačnej platforme a vyšiel nám aj spomínaný zborník *Literárne rozhľady*, no toto bola prvá individuálna kniha. Inak, mal som už 37 rokov (a Peter Zajac je ešte o tri roky starší), no stále na nás lepili nálepku „mladí“ – to patrilo k stratégii gerontokratického režimu, udržiavať ľudí v pozícii nedospelosti, nezrelosti, čiže neplnoprávnosti. Možno aj preto, aby som „nebol ako oni“, som sa v novom režime postupne a cieľavedome vzdal všetkých postov a funkcií skôr, ako som sa stal gerontom. Staroba je sloboda, vari už desať rokov som nebol na nijakej schôdzi...

Ale vráťme sa k vašej otázke. Áno, semiotika bola už aj v znormalizovanom Československu na nezadržateľnom vzostupe, akokoľvek bola „nemarxistická“. Navyše tu bola aj skvelá domáca tradícia v osobe Jana Mukařovského, ktorého sme čítali už ako študenti. Po tých bezvýznamných talafatkách marxistických literárnych vedcov sme sa začali pýtať na význam. Zaujímalo nás, ako sa význam rodí, mení, ako ho dotvára čitateľ. Na pozadí marxistickej dogmy nás priam vzrušovalo, že význam nie je vopred daný, a hľadať cesty jeho konštituovania, to bolo dobrodružstvo. Preto som aj do titulu svojej knižky uviedol slovo „hľadanie“. No a dávať dokopy „obraznosť“, synonymum voľnej fantázie, so „systémom“, to bola trochu aj provokácia. Bol som vtedy scientista – kto by ním nebol po ére marxistickej pavedy a slovenskej tárajistiky, chcem povedať esejistiky? Pojmy ako „štruktúra“ či „systém“, to boli naše zaklínadlá. Miko vo svojej výrazovej sústave (čo je len slovenské slovo pre systém) ukázal, ako to „naozaj“ (na rozdiel od marxistických apriorizmov) v jazyku a literatúre funguje – „funkcia“, to bolo ďalšie kľúčové slovo.

Vedel som, pravda, už vtedy, že nijaký systém nevystihuje skutočnosť úplne a pravdivo, že je len zjednodušeným poznávacím modelom, ale na rozdiel od marxistov, ktorí tvrdili, že poznávajú skutočnosť, a pritom ju len natláčali do svojich skostnatených konštrukcií, my sme sa netajili tým, že stavíme nedokonalé modely – s možnosťou zdokonaľiť ich. Aj Miko svoju výrazovú sústavu ustavične dorábala a prerábala. Skrátka, ako som povedal, hľadali, približovali sme sa k tomu, ako to „naozaj“ funguje. A potom, po Novembri prišla éra postmoderny a dekonštrukcie a hľadali sme, ako to nefunguje – aj to ma bavilo. Nevieť, čoho éra je dnes, ale asi ničoho, lebo postmoderna zrušila všetky veľké rozprávania a dnes si každý v malom rozpráva, čo chce a ako chce.

K vášmu pohľadu na súčasnosť sa ešte určite dostaneme, ale všimol som si, že ste teraz viackrát hovorili v množnom čísle a na začiatku ste sa aj explicitne zmienili o generačnej platforme. Čo pre vás tento fakt – príslušnosť k istej generácii – znamenal vtedy a čo pre vás znamená dnes?

Dnes už takmer nič, generačná súdržnosť je dôležitá pre mladých, ktorí si myslia, že starí proti nim zosnovali komplot. Nič také ako generácia starých však neexistuje, vždy ide len o stós sólo frflošov. Je teda pravda, že každá generácia sa skôr či neskôr rozharká, to však neznamená, že vo „svojom“ čase necítili rovnako či príbuzne a nemysleli takpovediac rovnakým smerom. A koncom osemdesiatych rokov 20. storočia vtedajšia generácia štyridsiatnikov naozaj čosi znamenala! Môžete si povedať, že prehánam, ale po štúrovcoch to bola druhá najvýznamnejšia generácia v slovenských dejinách – a určite mohutnejšia a komplexnejšia ako štúrovci.

A navyše na rozdiel od štúrovcov svoju „nežnú“ revolúciu dovedla aj k úspešnému koncu. (Mnohí dnes tvrdia, že k neúspešnému – v mnohom to treba pripustiť, no v tom prípade sme o to „štúrovskejší“.)

Vráťme sa ešte na koniec osemdesiatych rokov. Dva roky po knihe *Hľadanie systému obraznosti* ste pod názvom *Literárne observatórium* vydali výber zo svojich literárnokritických prác. Z akého podnetu vtedy táto kniha vznikla? Zistili ste o sebe a o svojom písaní niečo nové, keď sa všetky tie práce ocitli vedľa seba v jednom celku? Aký význam vôbec majú pre samotného autora-literárneho kritika takéto výbery?

Pre autora v tom, že musí vyberať, triezvo usúdiť, čo vari stojí za opätovné prečítanie a čo odišlo s dobou. Vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ už roky existovala edícia *Horizonty*, kde vychádzali podobné literárnokritické, ale aj literárnovedné výbery. Ich názvy boli často otrasné, dobovo bezzubé: *Poézia, čas, hodnota, Hľadanie hodnôt, Na váhach času, Čas literatúry*, autori tiež často otrasní. A tak som si povedal: Keď môže Okáli, Peťko, Šabík a z našej generácie Sulík, skúsím, čo vo vydavateľstve povedia na mňa. Napodiv, neposlali ma kadeľahšie, rukopis prijali a „pracovalo sa“ na ňom. Najmä tak, že som musel vyhodiť aj to, čo som vyhodiť nechcel (záporné recenzie na J. Šimonoviča a J. Beňa). Pravdaže, aj sa posudzovalo. Kniha má až troch posudzovateľov: superlektora Valéra Peťka, generálne spriazneného Petra Zajaca a Stanislava Šmatláka (tiež superlektora), ktorý zrejme mal byť vyvažujúcim stredom, no priklonil sa na moju stranu až tak, že napísal do knihy doslov. Takže Valér-nevalér, Peťko bol prehlasovaný, nihil obstat. No predsa po tom všetkom vydavateľstvo urobilo ešte jeden opatrnícky krok: v septembri 1988 mi oznámili, že „spresňujú“ náklad knižky na štyristo kusov. Zmluvne bolo predtým dohodnutých viac-menej štandardných osemsto, takže som sa listovne ohradil, či takto chápú „zvýšenú úlohu kritiky v prítomnej fáze prestavby“ a že skresanie na rovnú polovicu je veru čudné „spresnenie“ a že ak náklad nezmenia na prijateľnú výšku, od zmluvy odstúpim. Na čo mi to „spresnili“ na päťsto. Kniha vyšla niekedy začiatkom leta 1989 a hneď sa rozpredala – vtedy som bol v „našej obci“ známy, čítaný, ba aj v televízii pozeraný; napokon, nebola ani drahá – 59 centov na dnešné peniaze... Trochu však aj ľutujem, že som sa ohľadne nákladu ozval, lebo bol by som sa ocitol v spoločnosti Dominika Tatarku a jeho knihy *Proti démonom*, ktorú vždy opatrnícky Slovenský spisovateľ vydal aj v tom „skvelom“ roku 1968 v náklade štyristo kusov, čo je najnižšie číslo v dejinách edície. Takto som až na druhom mieste.

Ale aby som nehovoril len o sebe, nazdávam za, že výbery z kritik sú vždy užitočné. Rád to čítavam doteraz, aj tých starších, aj mladších, je to oveľa bezprostrednejšie nahliadnutie do literárneho života ako v dejinách literatúry. Aj pokiaľ ide o písanie dejín, dobové kritiky považujem za veľmi dôležité; zväčša ide o ľudí, ktorí veci vidia zblízka, zasvätené, s aktuálnym vkusovým cítením – som náklonný vždy viac veriť dobovému literárnemu kritikovi ako dnešnému literárnemu historikovi. Pravdaže, vždy sa treba najprv opýtať, kto to hovorí.

Do spomenutého výberu ste zaradili svoje kritiky básnických i prozaických diel zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Zaujímalo by ma, či sa dnes ako čitateľ k niektorým z týchto knižiek vraciate. Alebo opýtam sa inak: Ktoré diela z daného obdobia si podľa vás naďalej uchovali svoju hodnotu?

Takže pozrel som sa na to *Observatórium* a zisťujem, že vracal som sa najmä k Strážayovi, Moravčíkovi a Slobodovi, teda k autorom, ktorých tvorbu som aj vtedy považoval za hodnotnú.

Strážaya som si znovu čítal vtedy, keď som o ňom písal nejaké štúdie, Moravčíka zavše len tak. Opätovné čítanie môže človeka aj prekvapiť, mne sa to stalo so Slobodovou *Hudbou* (1977). Tú som síce pôvodne nerecenzoval, no keď som písal doslov do jej druhého vydania (2014) a znovu si ju po takmer štyroch desaťročiach prečítal, uvidel som ju v oveľa lepšom svetle ako predtým. Vtedy – súhlasne s dobovou kritikou – som ju vnímal ako istý ústupok autora žánru románu o študentskej láske, dnes však vidím, že je rovnako „slobodovská“ ako iné jeho knihy, ibaže tie slobodovské pôvaby sú v nej lepšie ukryté. Aj Hevierove a Moravčíkove básničky pre deti sú aj po desaťročiach rovnako dobré, ba ešte lepšie, lebo zdá sa, že slovenská tvorba pre deti má už najlepšie roky za sebou.

K dielam, na ktoré som napísal záporné recenzie, som sa už nevracal, keďže ani nasledujúce texty autorov k tomu nepriniesli dôvod. Možno s výnimkou Petra Gregora, ktorého neskoršia tvorba ukázala, že aj póza môže byť kultúrnou hodnotou.

Zastavme sa teraz pri samotnom Novembri. Do Nežnej revolúcie ste sa zapojili ako pedagóg na Filozofickej fakulte UK. O tom, že vtedajšie udalosti majú pre vás dôležitý význam dodnes, svedčí aj zborník *Filozofi v Novembri* z roku 2017, do ktorého ste zahrnuli viaceré svedectiev a dokumentov o priebehu revolúcie na fakulte. Spomeniete si však ešte, aké očakávania ste v čase Nežnej revolúcie mali? Čo pre vás revolúcia znamenala osobne?

Najdôležitejší životný medzník. A iste nielen môj, už som hovoril o vtedajšej generácii štyridsiatnikov, ktorá bola ťažiskovou pre November '89 (i keď napríklad Ján Budaj a Martin M. Šimečka boli tridsiatnici). A viem, že ako životne určujúci a oslobodzujúci okamih ho pociťovala a pociťuje aj väčšina „novembrových“ študentov. Očakávania boli veľké, obrovské – nádej má veľké oči. Kto by sa netešil na budúcnosť, keď ešte aj ekonomickí experti nám hovorili, že stačí päť rokov a dobehneme toľ Rakúšanov? Nuž, prognostici... Potom sa to začalo zadrhávať, zamotávať, ale to už každý dobre pozná, veď najmä o tom sa dnes v súvislosti s Novembrom píše. Ale ten adrenalin a eufóriu prvých novembrových týždňov nám už nik nevezme.

Ako ste si vtedy vysvetľovali, že k Nežnej revolúcii vôbec došlo? A ako sa dnes pozeráte na jej súčasné hodnotenia?

Myslím si, že väčšina to vnímala tak, že k nej už muselo dôjsť. U susedov v Poľsku i Maďarsku už boli popredku, ba 9. novembra aj berlínsky múr padol, len u nás stále nič. Priznám sa, že prvé ponovembrové roky mnohí z nás ešte mali nejasné obavy, že sa to môže zvrátiť späť, lenže komunisti a eštebáci rýchlo pochopili, že sa im nič nestane, ba že sa budú mať ešte lepšie ako za „svojich čias“, a tak naša, či presnejšie našská demokracia bola zachránená. Lebo faktom je, že v jej rodnom liste je pakt s komunistami – a musel by to byť poriadny génový manipulátor, čo by túto genetickú poruchu dokázal napraviť. Či ten pakt bol nutný alebo nie, to už prenechávam súčasným hodnotiteľom, mne sa to nepáči a nepáči.

Vráťme sa opäť k vám. Krátko po Novembri ste ešte pôsobili na Filozofickej fakulte UK, no už v roku 1990 ste odišli do Francúzska. Pôsobili ste tam až do roku 1994 ako lektor slovenského jazyka a kultúry. Aké máte na toto obdobie spomienky?

„Spomínam na Paríž a nikdá som tam nebol“, napísal Milan Lasica v jednej pesničke a my sme tomu pocitu tak dobre rozumeli! Ešte stále neberiem ako samozrejmosť, skôr ako zázrak, že ja

teraz spomínam na Paríž, v ktorom som „bou“, a nie raz a nie nakrátko! Po Novembri som bol v rokoch 1990 – 1993 ako lektor v Clermont-Ferrand, nasledujúci školský rok ešte v Bordeaux a potom v rokoch 2005 – 2006 ako pozvaný prednášateľ v Paríži. A ešte predtým, hneď na jar 1990, som bol v Paríži na trojmesačnej stáži – to bol civilizačný šok, posielal som o tom článok do Kultúrneho života, dnes už musia pôsobiť kuriózne. Vtedy som pred vstupom do politiky uprednostnil vstup do Francúzska – ďalšia životná voľba, ktorú si neprestanem pochvalovať. V slovenskej kultúre máme pomerne málo frankofilov, hrdo sa k nim hlásim.

Navyše, počas môjho lektorovania tam boli so mnou istý čas „na triedačku“ aj moje dcéry. Mladšia Tamara tam chodila na základnú školu, staršia Lucia na univerzitu. Myslím si, že každodenná skúsenosť s francúzskym životom je tou najlepšou „školou života“. Francúzi sú majstri v „umení žiť“ (savoir vivre), nepotrebujú sa na nikoho a na nič hrať, každý je tam celkom samozrejme sám sebou (a nie je rád sám – usudzujem tak podľa ich družnosti). Francúzsko zrejme aj na ne „zabralo“ – obe na bratislavskej fakulte vyštudovali (aj) francúzštinu.

Ak hovoríme o Francúzsku, nemali by sme v našom rozhovore obísť ani vašu prekladateľskú činnosť. Podľa čoho ste sa rozhodovali, ktoré texty z francúzštiny preložíte? Aký význam dnes svojmu prekladaniu pripisujete?

Väčšinou to bolo z vonkajšieho podnetu. V sedemdesiatych rokoch Jozef Mihalkovič pracoval v Revue svetovej literatúry a ponúkol mi na preklad bretónsku ľudovú poéziu (z francúzskeho prekladu) – to bol v normalizačných časoch taký „neškodný“ žáner. Feldek mi neskôr navrhol preložiť Alberta-Birota pre Kruh milovníkov poézie, ba aj Apollinaire, na toho som si už ale netrúfol, aj keď som začal na knihe pracovať. Vianovu *Hlavu medúzy* som zasa preložil – už po Novembri – pre divadlo Korzo. Z vlastnej iniciatívy som preložil vari len niekoľko symbolistických básničiek Jeana Moréasa a ponúkol ich Revue, kde aj vyšli, a jednu bulvárnu hru Geogesa Courtelina a ponúkol ju Korzu, lenže tí vtedy – začiatkom deväťdesiatych rokov – išli na intelektuálnej vlne, až kým im neodišli diváci. Môjmu prekladaniu teda nijaký zvláštny význam nepripisujem.

Apropo, nad tým vstupom do politiky ste nikdy neuvažovali ani len trochu?

Verte či neverte, ale nie. Naša generácia, ktorá vyrastala v komunizme, bola antipolitická, lebo to, čo bolo vtedy v politike, nič iné ako antipostoje nemohlo vyvolať. Dnes je to už povestné, ako sa väčšina aktérov Novembra bránila vstupu do politiky a uvoľnila tak cestu ľuďom bez zábran. Vyčítať im to? Urobili ďalšiu osudovú chybu v dejinách Slovenska? Kdeže! Stačí si prečítať Jesenského *Demokratov* (čo je názov silno ironický), aby sme pochopili, aký je vskutku osud Slovenska: politika tu patrila, patrí a bude patriť „demokratom“. Kto chce s vlkmi žiť, musí s nimi vyť. To ja si radšej budem zavýjať osamote, ale bez „vlkov“.

Aj keď nie v politike, angažovali ste sa v literárnom živote. S Novembrom súvisí aj vznik nových spisovateľských organizácií, medzi nimi Obce spisovateľov Slovenska, ktorej ste boli v rokoch 1996 – 1999 predsedom. Aký význam pripisujete spisovateľským organizáciám dnes?

Deväťdesiate roky boli rušným obdobím aj z hľadiska spisovateľského života. Hneď po Novembri bolo treba najprv odrezať Zväz slovenských spisovateľov od jeho totalitnej minulosti, čo sa

na mimoriadnom zjazde 7. decembra 1989 nepodarilo, a tak sme sa viacerí rovno tam odrezali od samotného Zväzu a odišli založiť Obec. Následne vznikli ďalšie spisovateľské organizácie a samotný Zväz sa premenoval na Spolok slovenských spisovateľov, aj keď zväzkov so starým Zväzom ostalo dosť. Jasne sa to prejavilo po nástupe Mečiara k moci (1992), keď sa Spolok stal mečiarovským, kým ostatné spisovateľské organizácie boli protimečiarovské. Myslím, že o koniec mečiarizmu sa nemálo zaslúžili aj aktivity spisovateľských organizácií a – samozrejme – ich členovia, ktorí svojou publicistikou odhaľovali totalitné a korupčné podložie mečiarizmu. Keď Mečiar ťašiel „spánombohom“, mohol opätovne nastúpiť proces odpolitizovania spisovateľských organizácií a ich premeny na stavovské združenia. Tento proces sa dnes dostal do stavu, že tie združenia už poväčšine nie sú ani tak stavovské, ako skôr koníčkarske, kde hlavným koníčkom je, ach, písanie básničiek a prózičiek.

Presuňme sa teraz do roku 1996, keď ste na Filozofickej fakulte UK získali titul profesor. Predmetom vašej inauguračnej prednášky (neskôr ste ju uverejnili v časopise RAK a následne zaradili do knihy *Od baroka k postmoderne*) sa stala problematika autenticity a štylizovanosti v slovenskej literárnej tradícii. Presvedčivo ste vtedy ukázali, že argumentovanie autenticitou v našom kultúrnom diskurze vyjadruje túžbu po jednoduchosti sveta. Táto vaša prednáška je však zaujímavá aj z metodologického hľadiska, keďže ste v nej zvolenú problematiku podrobili dekonštrukcii. Čím vás tento osobitný prístup zaujal? Považujete ho aj naďalej za produktívny?

Dekonštrukcia bola vtedy v móde, musel som držať krok s mladými. Ale vážnejšie. Išlo mi opätovne o to, o čo takmer vždy: o semiotickú analýzu, ktorá by pátrala po tvorbe znakov a ich významov. Autorita skutočnosti sa zdá byť v prístupe k svetu neotrasiteľná, no v skutočnosti (aha, autorita!) veľmi často to, čo za ňu považujeme a čomu prispôsobujeme naše konanie, je iba znak – a často aj prázdny, zbavený významu. Tentoraz tým „znakom“ bola slovenská literárna (kultúrna) tradícia. Tá vystupuje ako skutočnosť sama, ako to, čo bolo, hoci zväčša je vyskladaná z fikcií, túžob a želaní. Rad jej ustanovovateľov a tradovateľov to možno aj cítil a cíti, preto to nástojenie na autenticity – aby oslabil jej fiktívnu povahu. A ukázať na fiktívnu povahu slovenskej kultúrnej tradície, na jej chabé ontologické ukotvenie – to bola tá dekonštrukcia.

Akoby sme si stále nechceli priznať, že v znakových systémoch, medzi ktoré patrí aj kultúra, je všetko znakom. Tam nemožno povedať: Toto je fajka. Ak ju namalujete alebo o nej napíšete veršik, už to nie je fajka, ale iba jej znak. A tu odrazu príde figúra autenticity, ktorá hovorí: Tento ja, o ktorom píšem, som naozaj ja. Chcel som v tom texte pripomenúť, že v umení je *všetko* štylizované a aj neviemako okázalá autenticita je len *štylizovanou* autenticitou. Určujúcou paradigmou je štylizovanosť a autenticita je len jej nízkym alebo, ak chcete, nulovým stupňom.

Toto sú viac-menej samozrejme veci, ale u nás sa umenie posudzovalo a občas ešte posudzuje podľa kľúča autenticity. Do istej miery je to pochopiteľné. Byť sám sebou bolo v našej kultúre – aj kvôli nepriaznivým vonkajším podmienkam – vzácné, autenticita sa tak postupne fetišizovala a začala sa vnímať ako najvyššia hodnota aj tam, kde je to nenáležité – vo svete znakov, v umení. Napokon aj ja sám som v minulosti pri niekoľkých autoroch použil argument autenticity. Dlhú dobu sa mi napríklad páčil Krasko, no odkedy som prišiel na to, že za uctievaním autenticity v umení sa skrýva nejaká kultúrna porucha alebo prinajmenšom kultúrna ťažkopádnosť, oveľa milší mi je štylizovaný Jesenský.

A ešte k tomu inauguračnému konaniu, ak smiem. O udelení titulu rozhodovala vedecká rada fakulty, a keď som sa pred ňu, ctenú, postavil s pripravenou prednáškou, vidím, že v prvom i v druhom rade samý komunista! Bolo to necelých sedem rokov po Novembri, situácia na fakulte sa už stihla spätne „znormalizovať“ a ten November mi takmer zrátali: prešiel som o jeden jediný hlas.

V roku 1996 ste sa okrem iného stali aj predsedom poroty prvého ročníka literárnej súťaže Poviedka. Za akých okolností k tomu došlo a ako sa dnes pozeráte na celkový zástoj či význam tejto súťaže v slovenskom literárnom živote?

Prvý ročník, to bola hotová senzácia! Dokonalá anonymita bola šancou pre každého – známeho i neznámeho (lebo i keby známy neuspel, ostalo by to tajomstvom). Priznám sa, že som si myslel, že víťaznú poviedku *Záhradník* napísal Vilikovský – a bol to môj priateľ a kolega na katedre Braňo Hochel. Vyhlásenie výsledkov bolo spektakulárne a za veľkého záujmu médií. Vtedy sa ešte žilo družne (veď možno aj teraz, len už sa na tom nezúčastňujem) – tak ako nás pred Novembrom spájali odpor k režimu, v deväťdesiatych rokoch to bol protimečiarovský duch, zdieľaný už aj obrovským množstvom mladých ľudí. Pľuha Mečiar, predsa len má nejakú zásluhu – bez neho by nebolo protimečiarizmu, jednej z najskeľších vecí mladej republiky.

Kalimu Bagalovi som odpočiatku navrhoval, aby to bolo bienále, čiže každý druhý rok, nech sa na texty i na autorov nazbiera. V prvých ročníkoch to ešte nebolo cítiť, vždy sa objavili (alebo opätovne zúčastnili) vynikajúci autori, časom to prirodzene redne – veď ani Slovensko nemôže byť nevyčerpatelnou liahňou talentov, to každý uzná. V každom prípade Poviedka je jeden z jeho najlepších nápadov (a má ich hodne).

V Bagalovom vydavateľstve ste v roku 1997 vydali aj publikáciu *Od baroka k postmoderne*. Zo všetkých vašich prác práve táto asi najviac prezrádza, čo rozumiete pod interpretáciou umeleckého textu a aký má z vášho pohľadu význam v systéme literárnovedného poznávania. Máte však aj nejaké osobné kritériá pre stanovenie toho, čo je dobrá a čo nedobrá interpretácia?

Neviem, či sú to rovno kritériá, skôr pocit, že interpretácia má ísť k jadrú veci. Stále väčšmi útočí na moju trpezlivosť, keď sa stretávam s puntičkársym rozborom, verš po verši, strofa po strofe, stopa po stope, nie, nevládzem ísť po stopách takýchto rozborov. Na druhej strane aj prívôlné, vzdelanecky frivolné odbočky od interpretovaného textu sú zrejme skôr efektne ako efektívne. Čo všetko nevypátra novopozitivistu v jednom odseku či jednej strofe, čo všetko nenapadne vzdelaného literáta! V interpretácii však asi nemôže byť „všetko“; napokon, každá interpretácia podáva iba svoju hypotézu zmyslu príslušného textu, tak sa jej držíme, argumentujeme za ňu, ale hlavne – zreteľne ju vyslovme a nerozptyľujme čitateľa alibistickými „aj tak, aj tak“ a „ešte aj toto a toto“. Zisťujem, že všetok ten „vedecký aparát“ je prinajmenšom spolovice zbytočný, je to čosi ako tajný cechový jazyk, používaný najmä preto, aby nás z „cechu“ nevytlúčili, no čitateľa zaujíma predovšetkým tá druhá, „nezbytočná“ polovica nášho výkladu. Nevrávim, že som si tým tiež neprešiel, ale teraz už radšej čítam a píšem eseje.

Kdesi som sa dočítal, že ste v polovici deväťdesiatych rokov chceli napísať aj monografiu o poézii Štefana Strážaya. Je to pravda?

Pripomínate mi môj najväčší rest. Vo vydavateľstve Kalligram vychádzala v prvom desaťročí tohto storočia edícia monografií súčasných (žijúcich) slovenských spisovateľov, kam som sľúbil „dodať“ Strážaya. Ocitlo sa to aj v edičnom pláne, zrejme odtiaľ to máte. Žiaľ, sľubu som nedostal a k napísaniu monografie sa nedostal, neviem už prečo. Možno som si neujasnili, akú má mať podobu, lebo nechcelo sa mi písať klasickú monografiu typu život a dielo (resp. dielo po diele). Veľmi ma to doteraz mrzí – aj kvôli slovenskej literatúre, ktorá by mala mať takúto monografiu v portfóliu, aj kvôli samotnému Štefanovi Strážayovi. Ale zorganizoval som aspoň konferenciu s kvalitnou účasťou, z ktorej vyšiel aj zborník *Skladanie portrétu Štefana Strážaya* (2014). Napokon, v roku 2017 Zoltán Rédey vydal knižne svoje strážayovské interpretácie, čo síce tiež nie je klasická monografia, ale za isté splatenie dlhu voči slovenskej literatúre i Š. Strážayovi to možno považovať. Na ten svoj dlh však nezabúdam...

Zostaňte ešte na chvíľu v deväťdesiatych rokoch. V roku 1999 vyšiel vami zostavený *Slovník slovenských spisovateľov*. Ako si dnes spomínate na jeho prípravu? Pred aké prekážky vás vtedy práca na slovníku postavila?

Iniciátorom bolo pražské vydavateľstvo Libri, ktoré vydávalo slovníky spisovateľov jednotlivých krajín. Obrátilo sa na slovakistu Mirka Zelinského z Ostravskej univerzity, ten však pre zaneprázdnenie ponuku posunul mne. Zapáčilo sa mi to, keďže v tom čase (1996) bola k dispozícii len normalizačná *Encyklopédia slovenských spisovateľov* z roku 1984 a ako učiteľ som si uvedomoval potrebu podobnej príručky pre študujúcu mládež. A dodávam, že takisto nejstovovali ani „nenormalizačné“ dejiny slovenskej literatúry. Oslovil som takmer štyridsiatku autorov prevažne z vysokých škôl, tiež z Ústavu slovenskej literatúry, ťažiskovo z našej generácie (zase tí štyridsiatnici!). Vtedy už síce bola počítačová éra, ale ešte nie internetová, takže heslá na redigovanie a korektúry sme si posielali poštou na disketách. Ale aj za tie pánboh zaplať; nebyť počítačov a textového editora T 602, slovník by ťažko vznikol.

Po vyjdení mal pomerne značný ohlas, väčšmi záporný ako kladný, lebo vždy je viac autorov, ktorí sa do slovníka nezestia, ako tých, čo sa v ňom ocitnú. A aj keď už bolo rok po Mečiarovom páde, mečiarovskí literáti sa nevzdávali (veď doteraz) a všeličo im na slovníku smrdelo, či už Praha, či už ja a ďalší autori alebo, pravdaže, jednotlivé heslá. Kto chce slovník biť, heslo si nájde... Samozrejme, nik z nás si nenamýšľal, že sme stvorili nedotknuteľné veľdielo, kritika je vždy vítaná, lenže často išlo len o šteky, tak sme im museli aj odšteknuť. Dnes by už takáto publikácia podobný rozruch nevyvolala. Napokon, viacero pripomienok sme zužitkovali pri druhom vydaní, ktoré vyšlo roku 2005 ako jeden z prvých zväzkov odborného radu Knižnice slovenskej literatúry.

Ako sa pozeráte na budúcnosť slovenskej literárnej lexikografie? Privítali by ste dnes nejaký konkrétny slovník?

Áno: permanentne aktualizovaný multimedialný a hypertextovo všemožne prepojený slovník slovenskej literatúry, ktorý by bol zadarmo prístupný na internete. Pravda, nie nejaký wiki-slovník, do ktorého môže prispievať každý milovník kníh vrátane autorov milujúcich svoje vlastné

knihy, ale niečo, čo by bolo odborne garantované a ministerstvom kultúry financované. To by bola krásna, nikdy sa nekončiaca robota – lenže u nás sa s ňou nikdy ani nezačne.

Pristavme sa teraz pri Knižnici slovenskej literatúry, známej knižnej edícii, ktorá vo vydavateľstve Kalligram a pod gesciou Ústavu slovenskej literatúry SAV vychádzala v rokoch 2005 – 2014. V prvých rokoch ste sa na jej vychádzaní podieľali ako predseda Programovej a edičnej rady. Rád by som vedel, ako sa na tento projekt pozeráte dnes? Splnil vaše pôvodné očakávania?

Nie celkom, vnímam to ako do istej miery premárnenú príležitosť. Nie žeby všetko bolo zle, ale mohlo to byť aspoň štandardné, keby sa dodržala východisková koncepcia. Mali sme predstavu, že zväzky Knižnice budú vo výsledku predstavovať akýsi kánon slovenskej literatúry, aj sme sa na ňom dohodli, no časom sa začalo improvizovať. Aj editorsky a textologicky je to dosť rozkolísané. Od začiatku sme hľadali strednú cestu medzi tzv. kritickým a čitateľským vydaním. Bolo nám jasné, že na striktné vedecké vydania slovenská literárna veda nemá kapacity, okrem toho sa u nás textológia dosť často aj fetišizovala, vypracúvali sa maximalistické zásady „na večnosť“. Textológia je pomocná disciplína, na to by sa nemalo zabúdať. Nie textológ má knihe diktovať prístup k textom, ale určenie knihy textológovi repertoár vhodných postupov.

Vy osobne ste pre KSL pripravili výbery z tvorby Miroslava Válka a Jána Kostru. Čo pre vás práca na týchto výberoch znamenala?

Ten Válek bol pripravovaný ako tzv. pilotný projekt, Kostru som si už robil z pasie. Mám slabosť pre básnikov so slabosťami, a tých mal Kostra nadostač. U Válka by som ale nehovoril o slabosti – ak aj na začiatku bola, neskôr sa zvrhla v zlovôľu. A spolu s manželkou sme pripravili aj Jesenského – ona prózu, ja poéziu. Jesenský je imponujúca a zároveň podmaňujúca osobnosť! Jeden z najcennejších, aký tu kedy žil.

Je o vás známe, že máte pomerne veľké výhrady – a neraz ste to zdôraznili aj v prípade spomenutého M. Válka – voči oddeľovaniu diela a osobnosti jeho autora. Ako ste k tomuto presvedčeniu dospeli a nakoľko túto otázku považujete za dôležitú?

Na „oddeľovanie“ bol už dávno vymyslený pseudonym. Chemický inžinier Ján Botto sa takto „oddelil“ od intímnych vyznaní lyrického subjektu Ivana Krasku. Moderná poézia toto „oddeľovanie“, ktoré jej prichodilo artistné a vyumelkované, programovo zrušila – a Válek bol vari programovo moderný básnik. Napokon, chémia, pokiaľ nie je alchýmiou, s poéziou veľa spoločného nemá, takže chemické pokusy nemajú veľkú šancu vplyvať na básnické opusy. No Válkove politické hókusy-pókusy veru ovplyvnili jeho poéziu – a keby len jeho! Básnik Válek sa „neoddelil“ od ministra Válka, ktorý dával inštrukcie, o čom a ako treba písať, ba aj ho počúvol – tak aké tam „oddeľovanie“? Zaujímavé pritom je, že naši „oddeľovači“ síce nechcú vidieť Válka komunistu ani jeho komunistické verše (a také sa nájdu už dávno pred *Slovom*), zato jeho „svätovojtešské“ juvenílie berú na milosť, lebo veď sú napísané z Božej milosti. A už sme doma, vykľulo sa šidlo z vreca a pokrytecké svätuškárstvo z rúcha „nestrannej objektivity“.

Zaujalo ma, akú pozornosť ste za posledných pätnásť rokov venovali slovenskému realizmu, no našich čitateľov bude možno ešte viac zaujímať, ako ste pred dvoma rokmi

dospeli k rozhodnutiu vydať knihu o socialistickom realizme. Čím sa pre vás tá téma stala zaujímavou?

Ako väčšina mojich vecí, aj realizmus, aj socialistický realizmus vznikli na vonkajší podnet. V prípade realizmu to bola ponuka z vydavateľstva Slovenský Tatran na komentovanú antológiu, kedysi sa takémuto edičnému typu hovorilo Čítanie študujúcej mládeže. A keďže čítaniu študujúcej mládeže pripisujem veľkú dôležitosť, rád som to prijal, rozvrhol do troch zväzkov a pozval k spolupráci manželku, ktorá je v realizme doma (ona vlastne urobila ťažiskovú prácu). Výsledok sa mi/nám pozdáva, dnes však už niet vydavateľstva, ktoré by v podobných projektoch pokračovalo – aj Slovenský Tatran sa už stihol skomercializovať, ako napokon väčšina vydavateľstiev.

A pokiaľ ide o socialistický realizmus, v deväťdesiatych rokoch sa čoraz častejšie začalo hovoriť o hrubej čiare, ktorú treba urobiť za tzv. socialistickou literatúrou. Akože čo bolo, bolo, teraz začíname odznova. To ma popudilo, lebo namiesto hrubej čiary ja som videl červenú niť socialistického realizmu, ktorá sa tiahla celým obdobím socializmu, ba i pred ním a ešte aj po ňom. A tak som to „hrubočiaristom“ najprv pripomenul v Romboide roku 2004 článkom „Červené päťdesiate v „zlatých“ šesťdesiatych, kde som trochu aj demýtizoval povestné šesťdesiate roky. Potom som si aj v škole na seminároch povšimol, že niektorí študenti nevideli na socialistickorealistickej básničkách nič hrozné, vraj, vtedy sa tak písalo, bola taká doba a taká poetika. Tak som si povedal, že s tým treba niečo robiť. Pripravil som sériu prednášok aj s prezentáciami (tie teraz fičia, nemohol som ostať bokom) a z nich potom vznikla komentovaná antológia *Socialistický realizmus v slovenskej poézii*.

Na tému tejto publikácie by som pridal už len jedno kuriózum: vyšla v miniatúrnom náklade päťdesiat kusov a je nepredajná. Dôvod, prečo títo naši predajní básnici sú nepredajní, spočíva v autorskom zákone. Kniha je určená na „vyučovacie účely“ a z takej nesmie vyplývať nijaký finančný prospech. Zároveň sa však v tom prípade pri použitých textoch nemusí žiadať o copyright. A povedzte, ktorí koryfeji socialistického realizmu alebo ktoré vdovy-koryfejky by dali súhlas na uverejnenie kompromitujúcich textov? Takto sme ich pekne obišli... Ale ktokoľvek chce, tomu bezodplatne a rád pošlem PDF verziu knižky.

Viackrát ste sa v tomto rozhovore kriticky vyjadrili o súčasnej literárnej vede. Ako by ste celkovo zhodnotili jej ponovembrový vývoj?

Musím si už dávať pozor na kritické vyjadrenia, a to nielen o súčasnej literárnej vede. Mladí majú právo kritizovať, lebo cítime, že to robia akosi v mene budúcnosti. Ale starí? Budúcnosť sa scvrkáva, minulosť narastá. Takže kritizovať dnešok v mene minulosti? Nebolo by to na zahodenie, nie však u nás, lebo akáže tam minulosť? Komunistický marazmus! A úprimne, celkovo hodnotiť ponovembrový vývoj slovenskej literárnej vedy si netrúfam, ako sa vraví, nemám na to.

Keď nie celkovo, tak aspoň čiastkovo: sledujete dnes pozornejšie výskum niektorých konkrétnych literárnych vedcov?

Ale pravdaže; je ich viac, aj medzi staršími a starými, aj medzi mladšími a mladými. A kdesi uprostred je Jaroslav Šrank v najlepších rokoch. Toho nieže sledujem, ale priam prenasledujem,

aby okrem vedeckých prác, ktoré sú naozaj vedecké a dobre sa pritom čítajú, už konečne vydal aj knižku kritik, ktorú bude – o tom som presvedčený – radosť čítať.

A čo samotná tvorba? Je pre vás dnes slovenská literatúra niečím zaujímavá?

Keď Vajanský podozrieval mladého Jesenského, že na jeho poviedke *Pre jeden fúz* vidno, že číta maďarského fejtonistu Ferencza Herczega, ten mu odpovedal: „Ale baťko, ja len vás čítam.“ Ja mám zase chuť odpovedať, že čítam už len Vilikovského... No keďže v škole mám aj nejaké semináre, občas si so študentmi prečítame aj niečo nové, čo letí alebo čo nám niekto poradí – a väčšinou som sklamaný a musím povedať, že väčšinou aj študenti. Tým vôbec nevyklúčujem prítomnosť zaujímavých zjavov v slovenskej literatúre, len asi máme zlých radcov.

Je toto sklamanie jedným z dôvodov, pre ktoré sa dnes kritike venujete už len sporadicky?

Ach, nie, to by som vyzeral ako ohrdnutá milenka alebo ako nevyslyšaný postulatívny kritik. Píšem už len vtedy, keď ma niečo a niekto osloví – a je, myslím, prirodzené, že časom a vekom človeka oslovuje stále menej vecí (a ľudí). Je pravda, že Viktor Kochol dosiahol svoj literárnokritický zenit až ako šesťdesiatnik, ale to je skôr výnimka. Milan Hamada, ktorý bol ako kritik na zenite v šesťdesiatych rokoch, mi povedal, že mojím zenitom boli osemdesiate roky – a má zrejme pravdu. Doba a človek sa niekedy šťastne stretnú – no nemusia sa ani vôbec stretnúť. U mňa sa to stretnutie už svojho času udialo, nuž čo by som dnešnú dobu dobiehal alebo jej nadbiehal...

Aký je váš celkový názor na uplatňovanie postulatívnosti v kritike? Práve zmienený M. Hamada v šesťdesiatych rokoch na konci jedného článku o Jozefovi Felixovi napísal: „Veľmi ma prekvapuje keď sa stretám s názorom, podľa ktorého je vraj kritik nekompetentný vyslovovať voči dielu požiadavky niečoho, čo ono samo v sebe neobsahuje. [...] Veď sa tu stretávajú dva svety: svet autora a diela, ktorý má svoje vlastné vnútorné kritériá, a svet kritika a jeho kritickej práce so svojimi vlastnými kritériami. Často opakovanú tézu, že literárne dielo treba posudzovať kritériami z neho odvodenými, nepovažujem za správnu. V takom prípade stratila by kritika svoju samostatnosť, pretože kritik koniec koncov svojimi prostriedkami a svojím spôsobom vytvára vedľa umelca vlastnú víziu sveta.“

Keďže nám od mladosti vtíkali do hláv, že svet treba zmeniť v zmysle Marxovho „Filozofi svet len rôzne vykladali, ide o to, zmeniť ho“, bol som ostražitý voči menlivým úsiliam meniť svet. Ani slovenskú literatúru som nechcel meniť, iba som ju pozoroval – veď preto *Literárne observatórium*. Pritom tá pozorovateľňa nebola umiestnená kdesi hore, čo by človeku umožnilo podávať panoramatické krajobrazy, skôr kdesi na boku či dole, na úrovni chodca a chodníka alebo ešte nižšie, na úrovni červíka, čo najlepšie zodpovedalo životnému pocitu socialistického našinca. Dnes viem, že ani kapitalistický našinec nieže svet, ale ani slovenskú literatúru nezmení, takže čo už zmôže postulatívnosť proti fatálnosti? A pokiaľ ide o „víziu sveta“, každému okrem umelcov by som ju zakázal – umelci sú „neškodní“, tí svoju víziu nevládku uviesť do praxe, no tí, čo „vládku“, svojimi víziami narobili a ešte narobia poriadnu paseku...

Pri jednej z predošlých otázok ste naznačili, že sa za posledných tridsať rokov zásadne zmenili kritériá hodnotenia aktuálnej literárnej tvorby. Mohli by ste túto zmenu špecifikovať, prípadne pomenovať jej príčiny?

Príčinou je biznis (obchod). Netreba byť ani Kristom, ani Marxom, ani Vajanským, aby sme cítili, že v obchodovaní je čosi podozrivé, nemravné. V kupčení, kšeftovaní, handlovaní, kramárčení – slovenčina má na to kopolu synonym a všetky sú pejoratívne. Áno, aj v kníhkupčení. Vari po každej činnosti ostáva niečo užitočné, či už hmotné alebo nehmotné, no po obchodovaní zostávajú iba peniaze. Jediný zisk má byť z peňazísk? H. D. Thoreau tvrdí, že „prekliate je všetko, čoho sa dotkne obchod, a keby ste predávali trebárs aj posolstvo z neba, kliatba obchodu doľahne i na toto počínanie“. Nevravím, že slovenská literatúra prinášala či prináša posolstvo z neba, no nejaké posolstvo sa v nej hádam nájde. Na jeho nachádzanie si každá kultúra pestuje nezávislých ľudí a ustanovuje nezávislé inštitúcie (literárna kritika, veda, univerzity), no tá naša aj tie uvrhla do závislosti od peňazí. Všetkých by nás najradšej nahnali šplhať sa kamsi po rebríku predajnosti. Do neba to vari nebude...

Od konca sedemdesiatych rokov pôsobíte ako vysokoškolský pedagóg. Kde sa z vášho pohľadu naše súčasné univerzity nachádzajú? Ktoré zmeny od roku 1989 považujete za najvýraznejšie a najpodstatnejšie?

Najvýraznejšie pokročila byrokratizácia vysokého školstva. Tá značne znehodnocuje aj drobné pozitíva, ktoré sa akýmsi zázrakom zachovali z raných ponovembrových čias.

A ako je to s Katedrou slovenskej literatúry a literárnej vedy, na ktorej pôsobíte? Čím si za ten čas prešla? Ste spokojný s jej ponovembrovým vývojom? Len na okraj pripomeniem, že v rokoch 1998 – 2001 ste katedru aj viedli...

Je to najstaršia slovakistická katedra na Slovensku. Po svojom vzniku (1921) bola dlho jediná a ešte dlhšie najkvalitnejšia. V posledných desaťročiach (pred- i ponovembrových) však konkurencia narástla a vavrín „najkatedry“, na ktorý sme si tak zvykli, že sme si na ňom začali aj ustieľať k spánku, už možno patrí niekomu inému. My síce naďalej spíme, ale už nie na vavrínoch... Pravdaže, prehánam, berte to ako žart a podpichnutie, vôbec si netrúfam hodnotiť úroveň jednotlivých katedier (a tobôž vlastnej) ani robiť nejaké rebríčky, vychádzam len z nejasného pocitu, že dalo by sa viac a lepšie. Lenže taký pocit môžeme mať o všetkom na Slovensku, takže z tohto ohľadu sme typická slovenská slovakistická katedra. Áno, bol som vedúcim katedry a ešte predtým štyri ponovembrové mesiace aj prodekanom, to boli dve obdobia, keď som sa vari so svojim pracoviskom aj stotožnil a veril, že dá sa viac a lepšie, lenže – ako to už na Slovensku býva – nedá sa...

Na bratislavskej katedre dlhodobo vediete kurzy slovenskej literatúry 20. storočia. Mali ste potrebu časom meniť ich základnú koncepciu?

Aby som to spresnil, ide o kurzy z druhej polovice 20. storočia alebo ešte presnejšie, po roku 1945, hoci uvádzať to takto presne na roky je značne otázne. Preto uprednostňujem delenie na desaťročia – a to je asi tá najväčšia zmena. Vyhľadávanie tzv. periodizačných medzníkov, ktoré sú v našom prostredí zväčša politickými dátumami, mi tiež pripadá ako puntičkárske

úradníčenie v literatúre. Kultúra sa mení kvôli politickým udalostiam, lenže aj naopak, politické udalosti sa dejú vďaka zmenám v kultúre. Na to druhé sa u nás zabúda, hoci práve rok 1989 blahej pamäti je toho najlepším príkladom. (Ale aj európsky rok 1848 či ten francúzsky 1789.) A tak radšej hovorím o decéniách – keď sa povie päťdesiate roky, každý vie, aké kultúrnotypologické a spoločensko-politické charakteristiky si má pod tým predstaviť. Rovnako šesťdesiate, pre niekoho s prívlastkom „zlaté“. To však neznamená, že päťdesiate roky sa začali 1. januára 1951; skôr už roku 1948, ba neodvratne sa k nim smerovalo už od konca vojny – od sovietskeho oslobodenia, ktoré bolo zároveň okupáciou. A neskončili sa 31. decembra 1960, ani – ako si niektorí myslia – 20. zjazdom sovietskych komunistov v roku 1956, ale oveľa neskôr, rámce totalitnej literatúry boli solidne udržiavané prinajmenšom do roku 1963, ba aj rok-dva dlhšie. Sedemdesiate roky, to je nastolenie normalizácie a osemdesiate, najmä ich druhá polovica, jej postupné oslabovanie spojené s nástupom novej generácie. A to najlepšie z celého storočia nakoniec: „šialené“ deväťdesiate, dodnes literárnohistoricky celkom nedocenené.

Počas svojho pôsobenia na fakulte ste vyškolili viacerých doktorandov. Na ktoré dizertačné práce radi spomínate? A ako sa celkovo pozeráte na úroveň nášho doktorandského štúdia?

Na väčšinu mám dobré spomienky, sú to všetko bystrí, inteligentní ľudia, niektorí majú aj rozbehnutú univerzitnú kariéru. Doktorandov teda mám, neviem však, či aj žiakov. Správny školiteľ má mať svoju školu a k tomu som sa nikdy nedopracoval, nenástojil som, aby študenti sledovali moje inštrukcie či riešili čiastkové úlohy. Tiež ich na začiatku upozorňujem (a to sa týka aj diplomantov), že im nebudem dýchať na krk a sledovať, či dodržia študijný harmonogram – sú dospelí ľudia, majú si to sami ustrážiť. Asi robím chybu, lebo niekoľko prác ostalo nedokončených... Najviac je mi ľúto osudov (dokončenej) dizertačnej práce Zuzany Haškovej, resp. toho, čo s ňou súviselo (ale tu som vari bez viny). Práca bola orientovaná na textologickú a editorskú problematiku slovenskej literatúry 20. storočia a jej akýmsi praktickým pendantom malo byť nové vydanie Švantnerovho *Života bez konca* v edícii Knižnica slovenskej literatúry, o ktorej sme už hovorili. V Slovenskej národnej knižnici v Martine je totiž zachovaný rukopis románu napísaný Švantnerom ceruzou na 444 stranách formátu A4. Doterajšie vydania toho monumentálneho diela nie sú celkom spoľahlivé. Zuzana to mala premyslené teoreticky aj prakticky, začala už na edícii pracovať. Bol by to parádny kúsok celej Knižnice, žiaľ, nakoniec z toho nič nebolo, nepamätám sa už prečo, v tom čase som už vystúpil z edičnej rady. Z. Hašková napokon celkom rezignovala na literárnu vedu, iste k tomu prispelo aj zahriaknutie, ktorého sa jej dostalo pre kritický článok práve ohľadom editovania F. Švantnera. Na Slovensku totiž pretrváva zvyk, že na autora si najradšej zasadne jedna žaba a ostatné žabky k nemu nepustí. A aj z počutia viem o ropuchách, ktoré znechutili šikovné doktorandky natoľko, že tie radšej z konkurenčného prostredia slovenskej literárnej vedy vycúvali... No a keďže si už dávam pozor na kritické vyjadrenia, celkový pohľad na úroveň doktorandského štúdia radšej vynechajme.

Podarilo sa vám počas vašej vedeckej kariéry úspešne zrealizovať všetko, čo ste si naplánovali a čo ste považovali za dôležité? Máte nejaké nenaplnené a dnes už asi aj ťažko realizovateľné plány?

Ak nemám hovoriť o záväzkoch, ale o vlastných plánoch, nespomínam si, či som vôbec niekedy nejaké mal. Asi aj áno, ale odkedy som pred šestnástimi rokmi ušiel hrobárovi z lopaty

(z čreva mi odfikli zlý nádor veľký ako päšť), zásadne nič dopredu neplánujem – okrem turistických túr, aj to len na deň-dva dopredu, lebo na dlhšie počasiarom predpoveď zlyháva. Aj na dovolenky chodíme iba *last minute*. Vôbec, navrhujem, aby stredoveký princíp *memento mori* bol nahradený moderným princípom *last minute*. Tento pôvodne obchodný trik, ako nás vylákať na cesty „za hranice všedných dní“, by mohol byť aj návodom, ako denne žiť nekaždodenne, s plným uvedomovaním si nesamozrejmosti prítomnej chvíle, vychutnávať si každú minútu tak, akoby bola posledná...

Skrátka, keďže už beriem svoje žitie ako bonus, zdalo by sa mi bezočivé čosi plánovať. A ani nedobieham, čo som zameškal, nepasiam po tom, čo som prepásol. Všetko mi je navyše – ako pleonasticky hovoria naši obchodníci: darček zadarmo. Napokon, mať plány, to by znamenalo – aby som sa vrátil na začiatok nášho rozhovoru – veriť, že svojím životom naplníme či vytvárame akýsi „príbeh“, ku ktorého celistvosti a úplnosti treba ešte „dorobiť“ toto a hento. Ja však pred úplnosťou celku dávam prednosť plnosti detailov. V detailoch sa možno skrýva diabol, ako hovorí prislovie, ale akú radosť nám nimi vie urobiť!

Rád by som sa na záver dozvedel, čo vám dnes robí radosť. Predpokladám, že ako bývalý cyklista pozorne sledujete výkony Petra Sagana...

Iste, Sagana som zjastрил už na jeho prvých pretekoch Okolo Kalifornie, je to obdivuhodný športovec. Na hokej sa dokážem pozeráť ani nie desať minút, zato takmer celú Tour de France preleží – na rozdiel od Sagana – na gauči pred televízorom.

Ale inak cyklistov nemám rád, najmä tých na turistických chodníkoch. Vsúka sa ti to ako pandrava do Saganovho dresu, prirúti sa, prigniavi na chodníku slepúcha, hraboša či chrobáčka, a už ho niet. Vraj medvede sú premnožené. Nevylučujem, ale keby sme zráтали kolízne stretnutia turistov s medveďmi a s cyklistami, hneď by sa ukázalo, kto je v našich horách premnožený. Cyklistika, aj tá horská, je dnes všemožne podporovaná, lebo tadiaľ tečú peniaze. Cyklocesty, cyklochodníky, cyklodráhy, cyklotraily, drahé stroje, značková výstroj, to všetko je biznis, k tomu veľké autá, do ktorých sa vpracú bicykle, lebo k lesu sa treba nejak doviezť. Oproti tomu peší turista je obchodne nezaujímavý: dobré topánky mu vydržia dobrých pár rokov, k tomu lacné paličky (drahé sa neoplatí kupovať), čiapka a funkčné tričko (aj keď dodnes som nepochopil, čo to znamená). Aha, a ešte nohavice, bez tých do lesa nechodte! Dá sa to všetko aj za sto eur. A pri koľkých stovkách, ak nie tisíckach sa začína „badžet“ cyklistu? Je jasné, kto sa má cítiť na chodníku ako pán! Ale pripúšťam, že tento cyklotrend môže byť na niečo aj dobrý: vďaka spomínaným premnoženiam sa z bezstarostných slovenských turistov stávajú ostražití zálesáci – naučili sa každú chvíľu obzerať, či sa na nich niekto zozadu nerúti.

Tak či tak, horská turistika patrí k mojim najväčším radostiam. (Pravdaže, popri vychutnávaní „seniorátu“ ako takého so všetkými jeho, ach, pomínuteľnými potešeniami, z ktorých najväčšie – a vari nepomínuteľné – je to starootcovské.) Rád sa driapem hore a nerád zostupujem dolu, no tieto vlastnosti vari nie sú škodlivé, keď sa uplatňujú iba v horách. Existuje zvrät „býť pri zmysloch“. Abstinencia prináša človeku stav stále jasnej mysle, čo je pre Slováka síce neobvyklé, ale v konečnom dôsledku upokojujúce a bytosť stabilizujúce. No a turistika okrem toho, že „vyvetrá hlavu“ (aj keď niekedy niet čo vetrať), oživí a zjemní všetky zmysly. Silné pachy jarých bylín, vyvážená vôňa jesenných tráv, vánok, ktorý prešiel kosodrevinou a rozširuje vám pľúca, tesné a stiesňujúce mokré doliny, trávnaté južné stráne a pod nimi skaliská, ktoré celé leto brali energiu zo slnka – a teraz cítite, ako do vás stúpa, obzorné výhľady, zurčanie potôčka,

„TÚ EUFÓRIU NÁM UŽ NIK NEVEZME...“

zručanie medveďa za chrbtom (našťastie, to zatiaľ nie) – to by človek musel byť Švantner, aby to vedel opísať (ale takto aspoň viete, o čom píše). Keď kráčate po chrbte mohutnej hole, dokonale fyzicky cítite (a vidíte), že kráčate po Zemi – človek nemusí ani letieť do vesmíru, aby precítil tú náhlu synovskú lásku kozmonautov k našej Matičke.

Odjakživa som inklinoval aj k štatistike (veď preto to štúdium sociológie) a tá si pri turistike tiež príde na svoje. Vlni som napríklad na rovných 100 túrach prešiel 1224 km a strávil na nich 379 hodín. Tých hodín sa môže zdať veľa, možno je to aj na úkor slovenskej literárnej vedy, ktorej som sa mohol v tom čase venovať, no určite to nebolo na úkor fyzického a duševného zdravia. A vlastne, kto nám zaručí, že práve slovenská literárna veda nie je na úkor zdravia?

Rozhovor pripravil Dušan Teplan

Edičná poznámka

Rozhovor vznikol písomnou formou počas jari a leta 2019.



Česká literárna bibliografia

Czech Literary Bibliography

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 91-97

The Czech Literary Bibliography comprises a set of bibliographical databases updated on an ongoing basis, which systematically reflect cultural journalism and specialist texts on Czech literature and literary life in the Czech lands. The current coordinator of the CLB answers the questions.

Keywords: bibliography, databases, Czech literature, literary life

Česká literárna bibliografia je výskumnou infraštruktúrou pre literárnovednú bohemistiku a ďalšie príbuzné humanitné disciplíny. K jej hlavným cieľom patrí spracovávanie bibliografických databáz, ktoré obsahujú záznamy publicistických i odborných textov o českej literatúre a literárnom živote. Viac o tejto infraštruktúre v rozhovore prezrádza jej hlavný koordinátor Mgr. Vojtěch Malínek, Ph.D.

Spracovávanie literárnej bibliografie má v Ústave pre českú literatúru AV ČR, v. v. i., dlhú históriu. Mohli by ste nám aspoň v stručnosti predstaviť jej významné medzníky?

Plány na zpracování oborové literární bibliografie nalezneme již v přípravných dokumentech pro vznik plánovaného akademického Ústavu pro českou literaturu, bibliografické pracoviště je tak součástí ústavu již od jeho založení roku 1947. Vedle přípravy dílčích tematických či personálních bibliografií byly postupně zformulovány dva hlavní profilující bibliografické projekty. Práce na Retrospektivní bibliografii české literatury, která měla systematicky zmapovat periodický tisk do roku 1945 a evidovat veškeré literární a literárněvědné materiály jak o české, tak světové literatuře včetně otisků beletrie, byly zahájeny v padesátých letech a díky štedré finanční podpoře bylo možné ročně zpracovat až 100 000 lístkových excerpt. Po nucené pauze v sedmdesátých a osmdesátých letech byla retrospektivní bibliografie po roce 1989 kompletně rozřazena a zredigována. Dnes je kompletní retrospektivní bibliografie, obsahující cca 1,6 mil. lístků, přístupná na adrese retrobi.ucl.cas.cz v systému RETROBI, který byl při ČLB vyvinut mezi lety 2009–2011 v rámci grantového projektu. Aplikace umožňuje listování v jednotlivých lístcích i fulltextové vyhledávání v jejich textových OCR prepisech a obsahuje řadu dalších funkcí pro správu a strukturalizaci dat.

Historie tzv. „současné“ bibliografie české literatury je o něco komplikovanější. Byla ustanovena jako sekundární oborové bibliografie na počátku šedesátých let a oproti retrospektivně nezpracovávala zahraniční literatury a beletrii, nově však naopak podchycovala materiály

z konferenčních sborníků, nesamostatné části knih (předmluvy, doslovy, doprovodné studie atp.) a odborné monografie jako celek. Nejprve vycházela formou knižních ročenek, které pokryly období let 1961–1980. V roce 1990 bylo zahájeno zpracování ve formě databáze, do níž byla nejprve přepsána již hotová lístková excerpta z osmdesátých let, a průběžně byl doplňován nově vznikající materiál. Postupně byly do databázové podoby převedeny i další korpusy dat: v polovině devadesátých let byla zpracována bibliografie českého literárního exilu, v závěru tisíciletí pak byly do databáze přepsány i původní knižní ročenky. Od roku 2004 byla veškerá data ČLB zpřístupněna online na internetu.

Původní databázový systém ISIS však s nástupem nového milénia morálně stále zřetelněji zastarával, a proto bylo roku 2012 zahájeno zpracování dat ČLB v automatizovaném systému Aleph, fungujícím na mezinárodním výměnném standardu MARC21, do něž byla na konci roku 2016 zpětně převedena i původní data z ISIS. Postupně byly prostřednictvím grantových projektů zpracovány i další velké databázové celky: v letech 2012–2015 bibliografie let 1945–1960, roku 2016 bylo zahájeno zpracování bibliografie literárního samizdatu a současně byla do excerptního záběru zpětně navracena i česká beletrie. Roku 2017 pak odstartovalo i zpracování materiálu z literárního internetu.

Vedle hlavních bibliografickýchází postupně vznikly i další znalostní báze, zejména databáze literárních osobností a literárních cen.

V současnosti tak databázové zdroje ČLB obsahují přes 610 000 záznamů v databázové podobě, 1,6 mil. excerpt ve formě oskenovaných excerptních lístků a přes 37 000 personálních biogramů. Soustavně přitom pokrývají období od roku 1771 do nejaktuálnější současnosti. Veškerá data jsou přitom bez jakýchkoli omezení přístupná online prostřednictvím webových stránek clb.ucl.cas.cz.

Dnes v ústavě funguje výzkumná infrastruktúra s názvom Česká literárna bibliografia. Ako vznikla a aké sú jej hlavné úlohy?

Národní politika vědy a výzkumu v ČR již cca deset let podporuje vedle základního a aplikovaného výzkumu též činnost výzkumných infrastruktur. Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy ČR proto připravuje tzv. Cestovní mapu výzkumných infrastruktur a v návaznosti na ni poskytuje jednotlivým infrastrukturám též účelovou podporu. Jsme rádi, že se ČLB podařilo roku 2014 a opakovaně i roku 2017 projít náročným mezinárodním hodnocením a zařadit se mezi pět takovýchto projektů z oblasti českých humanitních věd.

Primárním úkolem výzkumné infrastruktury je poskytování podpory právě pro základní i aplikovaný výzkum, ať již formou výzkumných dat, specifických přístrojů, softwarů či jiných technologií. Jednou z klíčových podmínek přitom je poskytovat výsledky své práce formou open access. Výzkumnou infrastrukturu tak můžeme zjednodušeně vnímat jako jakousi službu či servis pro vědeckou obec daného oboru.

Za podporu MŠMT jsme velmi vděční, neboť nám umožňuje získat relativně stabilní a zájímavé financování a zároveň soustředit se na to, co by mělo být jádrem naší práce, tj. pořizování kvalitních, průběžně aktualizovaných a bez omezení online přístupných literárněvědných databází.

Samotná činnost výzkumné infrastruktury samozřejmě není omezena jen na toto, ale předpokládá též systematickou komunikaci s uživatelskými skupinami, intenzivní mezinárodní

spolupráci či nastavení řady formálních a administrativních procesů či přípravu strategických dokumentů nezbytných pro zajištění jejího chodu.

Aktuální projekt výzkumné infrastruktury pokrýval léta 2016–2019. V jeho rámci jsme mj. zahájili zpracování bibliografie českého literárního samizdatu, významně se posunuli s redakcí konvertovaných databází (opraveno či doplněno postupně bylo více než 100 000 záznamů) a nastartovali intenzivní spolupráci s kolegy ze zahraničí, v tom zejména se sesterskou Polskou literární bibliografií, pořizovanou při Institutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Zároveň nám status výzkumné infrastruktury umožnil získat grantový projekt z operačního programu Výzkum, vývoj, vzdělávání, v jehož rámci můžeme od roku 2017 zpracovávat bibliografii literárního internetu. Díky zisku návazného projektu výzkumné infrastruktury bychom měli v těchto aktivitách pokračovat i v letech 2020–2022. Nové kolo mezinárodního hodnocení nás pak čeká už roku 2020.

Česká literární bibliografie je zložená z viacerých databáz. Koľko ich je a čo presne jednotlivým užívateľom ponúkajú?

Začnu-li od bází bibliografických, pak jde o Retrospektivní bibliografii, resp. její digitalizovanou lístkovou kartotéku v systému RETROBI, databázi RET, která je přepisem části předmetové části Retrospektivní bibliografie, obsahující hesla k literárním spolkům a literárním časopisům (už složitý popis jejího obsahu ukazuje, jak komplikovaně se obsah tohoto torza vysvětluje badatelům; báze vznikla koncem devadesátých let jako součást projektu na přepis Retrospektivní bibliografie do databázové podoby, záhy se ale ukázalo, že za tehdejších možností přepis nebyl v únosném časovém horizontu a odpovídající kvalitě realizovatelný), bibliografii období 1945–1960, bázi B70, jejímž jádrem jsou přepsané bibliografické ročenky z let 1961–1980 doplněné o novou excerpici, báze B80, tj. nejstarší vrstva databázových dat, zčásti vzniknuvší též přepisem excerpčních lístků, báze B97, tj. mladší vrstva dat z původní ISIS, databáze B12, tj. nejnovější data zpracovaná již v Alephu, databáze literárního exilu, databáze literárního samizdatu a databáze literárního internetu, tj. celkem devět bází bibliografických, na něž navazují databáze excerpovaných časopisů – historicky též dvě, v současnosti však sloučené do jedné.

Už jen tento trochu kostrbatý výčet ukazuje, že složení našich databází je něco, co se našim uživatelům poměrně obtížně vysvětluje. Při konverzi jsme se proto snažili co nejvíce zahladit rozdíly mezi jednotlivými bázemi, aby uživatel nemusel držet v hlavě, jaký je rozdíl ve zpracování mezi databází A a B, a hledal pokud možno v jednom nerozlišeném celku, protože nemůžeme očekávat, že badatel bude procházet nápovědy a že dokonce udrží jejich obsah v hlavě. Sjednocení bází na jednotné platformě proto vnímám jako krok správným směrem, i když se některým kolegům stýská po dřívějším řešení, kde se báze prohledávaly primárně samostatně. Tyto dvě protichůdné tendence by měl umožnit vyřešit nově nastavený discovery systém VuFind – badatel v něm sice primárně prohledává celek našich bází, ale zároveň si může relativně snadno rešerši omezit jen na některou z nich.

Určitě není úplně intuitivní, že otisky časopisecké beletrie máme podchycené do roku 1960 a pak zase až od roku 2016, že světovou literaturu zpracováváme jen do roku 1945 a pak ještě v samizdatu nebo že knihy a sborníky pro naše báze podchycujeme až od roku 1961. V tomto ohledu jsme závislí na výši finanční podpory a zejména na účelovém financování. Daří-li se

jako nyní, můžeme přemýšlet o racionálním rozšiřování našich databází o vybrané celky a oblasti, v časech ekonomické krize kolem roku 2010 se nám o tom mohlo jenom zdát a byli jsme rádi, že stíháme zpracovat alespoň nezbytné minimum, tj. průběžný aktuální přírůstek. Mezer k zaplnění pro budoucí projekty tedy máme v naší bázi stále dost...

Je však zároveň třeba poznamenat, že v ČLB nezpracováváme jen báze bibliografické. Velký potenciál vidím zejména v bázi České literární osobnosti, která eviduje ověřené biografické informace o osobnostech českého literárního života. Na slovo ověřené bych položil obzvláštní důraz, protože jednou ze základních premis, dle nichž je tato báze vytvářena, je ověřit všechny biografické údaje ze spolehlivého zdroje, jimiž pro nás jsou matriky či archivy nebo osobní dotazníky. Na jednu stranu je toto ověřování kvůli narůstajícímu počtu právních norem souvisejících s ochranou osobních údajů stále obtížnější, na stranu druhou pro starší období řadu informací tohoto druhu můžete nalézt v digitalizovaných matrikách volně na internetu. Databázi CLO se chystáme v roce 2020 představit v inovovaném uživatelském rozhraní, protože to stávající již dávno nevyhovuje. Věřím, že badatelé v ní naleznou cenný zdroj informací a jejím propojením s bibliografickými bázemi se významně vylepší i naše služby.

Určitou exkluzivitu má též databáze literárních cen, která dnes shrnuje informace o více než stovce literárních cen udělovaných na území České republiky v minulosti i současnosti. K dispozici v ní jsou nejen informace o poctěných osobách, ale též oceněných dílech, snažíme se evidovat také informace o složení porot. Na základě těchto dat můžeme sledovat reflexi literárního dění zase z trochu jiného úhlu pohledu. V dohledné době tuto bázi též chystáme ke konverzi. K dispozici je též databáze knižních edic a zatím v neveřejné podobě databáze nakladatelství.

Kto sa dnes podieľala na tvorbe týchto databáz? Predstavíte nám váš tím, prípadne jeho štruktúru?

Aktuálně tým ČLB čítá cca 15 bibliografů a je složen ze 4 základních sekcí: sekce současné bibliografie, sekce bibliografie internetové, sekce bibliografie literárního samizdatu a Biografického archivu, přičemž první dvě sekce se z velké části personálně překrývají, což je dáno tím, že řada titulů vychází souběžně online i elektronicky. Je praktické, aby je zpracovávala stejná osoba.

Vedle vlastních bibliografů jsme tým v poslední době rozšířili o datového specialistu, na podzim by nás měl posílit i datový výzkumník a samostatný IT specialista. Rostoucí objem administrativy, zejména zajišťování projektu OP VVV, má na starosti projektový manažer. Velkou část agendy zastávají kolegyně a kolegové z technicko-hospodářské správy, sekretariátu a kanceláře ústavu. V neposlední řadě v současnosti zaměstnáváme tři brigádníky.

Nemohu ani opomenout, že činnost ČLB je kontrolována ze strany mezinárodní vědecké rady ČLB. Ta má aktuálně 5 členů, z toho tři renomované zahraniční profesory. Prezenčně se schází alespoň jednou ročně v prostorách ÚČL, v mezičase vzhledem k časoprostorové vzdálenosti jednotlivých členů jedná i elektronicky. Doporučení vědecké rady pro nás představují velmi podnětnou zpětnou vazbu pro plánování našich dalších kroků.

Čo je na tvorbe literárnej bibliografie najobťažnejšie? S akými problémami sa stretávate najčastejšie?

Velmi obtížné v nedávné minulosti bylo vůbec seskládat funkční bibliografický tým, protože personální složení ČLB i model jejího fungování prošly po roce 2010 zásadní proměnou. Složitá je zejména výchova nových bibliografů, protože absolventům bohemistiky obvykle chybí výraznější bibliografická průprava a znalost katalogizačních standardů, absolventům knihovnictví zase orientace v literární vědě a jejím aktuálním stavu. Po roce 2010 nám krátce po sobě odešli do důchodu dva dlouholetí bibliografové, další přestoupil v rámci ústavu, do důchodu odešly i dvě kolegyně z biografického archivu... V krátké době se tedy vyměnilo pět ze sedmi stabilních členů oddělení. Do toho přišel přechod na nový katalogizační systém a formát, konverze starých bází, kvůli nimž bylo třeba poněkud změnit zavedená schémata excerptce, a podařilo se získat velký projekt na bibliografii let 1945–1960 – nebylo to jednoduché období. Ne každý z nově nastoupivších se následně ukázal jako schopný bibliograf, přišla série mateřských dovolených, řadu problémů bylo potřeba řešit průběžně za pochodu. Postupně se nám ale podařilo personální složení stabilizovat a dnes můžeme, myslím, tým ČLB, ač věkově relativně mladý, hodnotit jako zaběhnutý a spolehlivý.

Poměrně složitě se nám dařilo rozšiřovat informace o našich databázích směrem k veřejnosti a soustavněji je propagovat. Posledních pět či sedm let fungovaly naše databáze v permanentní přestavbě – nebylo mnoho času a ani příliš prostoru pro přípravu návodů a tutoriálů či jejich aktivní prezentaci pro koncové uživatele. V zásadě to ani nedávalo příliš smyslu, protože jsme věděli, že v dohledné době budou stávající rozhraní nahrazena novými a aktuální stav je jen určitým provizoriem.

Momentálně se ale už snad konečně dokončují přípravy nového webu ČLB, jehož jádrem by měl být centrální vyhledávací systém, který by umožňoval všechny naše zdroje prohledávat z jediného místa pomocí okna á la google, a následně dotaz dále filtrovat prostřednictvím systému zpřesňujících faset. Věříme, že se nový web podaří během zimy 2020 rozběhnout a následně do centrálního vyhledávání zapojovat naše jednotlivé zdroje. Pokud by se podařilo z jednoho místa nabídnout k prohledávání „současnou“ i retrospektivní bibliografii, bylo by to fantastické. Snad už od toho nejsme daleko.

Aké další aktivity vyvíjate okrem spracovávanía uvedených databáz?

Některé body jsem již zmiňoval v souvislosti s projektem výzkumné infrastruktury, který nás donutil posunout se od „pouhého“ zpracování databáze a značně rozšířit portfolio našich aktivit.

Jsem velmi rád, že se nám podařilo založit samostatnou knižní edici Bibliographica, v níž bychom rádi publikovali rozsáhlejší personální bibliografie či odborné texty, které se bibliografie týkají. Pokoušíme se být aktivní v oblasti vývoje software: vedle již zmiňovaného systému RETROBI pro digitalizaci a online prezentaci lístkových kartoték se pokoušíme pro naše potřeby uzpůsobovat opensourcové softwary. Asi nejdále jsme pokročili s adaptací discovery systému VuFind, v němž dnes již prezentuje svá data řada českých knihoven, včetně těch největších typu Moravské zemské či Knihovny Akademie věd. Nám VuFind umožňuje plně přizpůsobit vyhledávací rozhraní potřebám primárně článkové bibliografie, která je jádrem naší

agendy. Doposud jsme museli vycházet z možností, které nabízely systémy vyvíjené primárně pro knihovny se všemi dílčími omezeními, která to přinášelo.

Naše služby se snažíme aktivně propagovat směrem navenek – ať již na odborných konferencích či na seminářích pro studenty vysokých škol. Pravidelně nás navštěvují studenti 1. ročníků FF UK v rámci literárního prosemináře, studentům PedF UK nabízíme celosemestrální kurs, v rámci tzv. školy praktické bohemistiky ústav na tři dny navštěvují studenti mimopražských univerzit, aby se seznámili s praktickým chodem literárněvědné práce – vedle textologie, versologie či lexikografie je jeden z modulů věnován i bibliografii. Různých popularizačních přednášek jsme za loňský rok připravili cca deset.

Osobně vidím velký potenciál ve statistických a kvantitativních analýzách bibliografických dat, pro něž mohou data ČLB po všech konverzích a unifikacích velmi dobře posloužit. Bibliografická data nám mohou pomoci kvantifikovat náhled na literární dění v minulosti i současnosti a tím podepřít (či naopak vyvrátit) dosavadní, většinou induktivně získávané interpretace tohoto dění. Na základě dat ČLB můžeme dnes mj. pregnantně ukázat, jak dramatická byla regulace literatury v denním a periodickém tisku po roce 1948 – počet publikovaných textů klesl během pěti let bezmála na $\frac{1}{4}$ stavu z roku 1947; zjistili jsme též, že podíl literárně činných osob v populaci, alespoň pokud za činného literáta označíme osobu, která v daném kalendářním roce publikovala alespoň jeden článek evidovaný v ČLB, po roce 1989 pozvolna stoupá a dnes se pomalu blíží hranici 1 osoby z 5000; na základě dat ČLB lze doložit, že publikační aktivita v samizdatovém a z velké části i exilovém komunikačním okruhu byla do značné míry generačně podmíněná. Atd. Možností pro datový výzkum se nad bibliografickými daty otevírá opravdu mnoho. Lze se přitom inspirovat i v zahraničí, velmi aktivní jsou v dané oblasti zejména kolegové z Finska, inspirující podněty přicházejí ale i z Maďarska či Polska. Při ČLB se proto snažíme v rámci aktuálního grantového projektu Český literární internet připravit něco, co pracovně nazýváme statistický a analytický modul. Ten by měl uživateli umožnit sestavení grafů a statistických přehledů nad libovolně individualizovanou množinou bibliografických dat, kterou si dotyčný sám vybere. Zajímavé možnosti pro takovéto analýzy otevírá propojení biografické a bibliografické databáze, které by nám umožnilo vypracovat analýzy založené na regionální příslušnosti, pohlaví či věku autorů.

Těšíme se též na výsledky ze slibně se rozvíjející mezinárodní spolupráce. Za poslední tři roky jsme navázali velmi intenzivní spolupráci se sesterským pracovištěm Polské literární bibliografie, resp. Centra pro digital humanities Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, která jen za uplynulých dvanáct měsíců vyústila ve tři společné příspěvky prezentované na mezinárodních konferencích, vzájemnou výměnu zkušeností prostřednictvím krátkodobých stáží a výměnných pobytů či dílčí společné projekty. Počítám-li správně, během roku 2019 jsme se s kolegy z IBL potkali na nejrůznějších akcích opravdu každý měsíc. Asi nejvýraznějším úspěchem této spolupráce je vytvoření pracovní skupiny pro bibliografická data při evropské výzkumné infrastruktuře DARIAH, jejíž vznik se nám podařilo s polskými kolegy iniciovat. Jejím prostřednictvím jsme se dostali do kontaktu s bezmála třiceti badateli zabývajícími se problematikou bibliografií z nejrůznějších úhlů pohledu z řady evropských zemí od Irsku po Izrael či od Finska po Španělsko. Doufám, že se slibně zahájenou spoluprací podaří dále rozvíjet.

Aké postavenie a význam majú podľa vás literárne bibliografie v súčasnom vedeckom bádání a pred akým výzvami stoja jej tvorcovia?

Asi by bylo zvláštní, kdybych tvrdil, že význam literárních bibliografií je marginální. Samozřejmě záleží případ od případu, obecně si ale myslím, že význam literárněvědných bibliografií pozvolna stoupá. Díky tomu, že jsou snadno přístupné na internetu, nelze je obcházet či ignorovat. Zároveň jsem rád, že bibliografie snad pozvolna ztrácejí punc nezáživné suchopárné katalogizační práce, kterou sice všichni potřebují, ale nikdo ji nechce dělat, což někteří badatelé marně maskují výmluvou, že oni přece bibliografii dělat neumějí...

Je evidentní, že bibliografie nebude disciplínou, která bude přitahovat davy zájemců, na druhou stranu jsem rád, že řada mladších kolegů nachází v bibliografické práci potěšení i perspektivu do budoucna. A konečně: bibliografie dnes už dávno přestávají být jen nezáživným a nekonečným soupisem existující literatury, ale jak už jsem zmiňoval dříve, samy se stávají předmětem datově orientovaného výzkumu. Zároveň mají potenciál sloužit jako centrální přístupový bod pro start v zásadě jakéhokoli literárního bádání – zde mám na mysli především propojení bibliografických záznamů a plných textů. Takovéto propojování můžeme na úrovni jednotlivého záznamu provést už nyní. Někdy v budoucnu bychom ale rádi prověřili možnosti automatizovaného propojování bibliografického záznamu jednotlivých dokumentů s jejich elektronickou verzí v digitálních knihovnách. Odkud by pak už mohl být krok k fulltextovému prohledávání souvisejících digitalizovaných dokumentů či jejich výzkumu pomocí softwarových nástrojů pro textovou analýzu.

Čo plánujete do budúcnosti?

S trochou nadsázky by nám stačilo dokončiť v poriadku a v termínu vše, čo máme aktuálne rozpracované, teda dokončiť projekt samizdatové a internetové bibliografie, spustiť nový centrálny vyhľadavač a nové webové stránky i dokončiť práce na analytickom modulu. Budeme radi, pokiaľ sa nám podarí udržať našu databázu pravidelne v reálnom čase aktualizovanú, tj. že budete môcť v našej databáze odpoledne nájsť záznam článku, ktorý vyšiel v ranných novinách, i pokiaľ sa nám podarí i naďalej navyšovať počet našich užívateľov, ktorá za rok 2018 poprvé presáhl počet 100 000 online návštev za rok.

Veľkým snom do budúcnosti by bolo vrátiť sa späť k excerptii svetovej literatury i získať priestor pre zpeťné dopĺňovanie retrospektívnej bibliografie. Nezpracovaných titulov je v ní stále dost.

Rozhovor pripravil Dušan Teplan

„Dôležitejšia je samotná zmena perspektívy...“

Rozhovor so zástupcami Iniciatívy za Digital Humanities
na FF UKF v Nitre

Can the perspective be changed?

Interview with Representatives of the DH Initiative at the FA CPU in Nitra

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 98-104

The Digital Humanities Initiative (DH) has been founded to bring together people who work with DH and those who are interested and, in a position, to implement DH in their research. Its founding was accompanied mainly by efforts at our home campus to provide information on what is happening in this area. We wanted to reach out to our colleagues, arouse their interest and open a discussion about the possibility of starting and supporting DH at the Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University in Nitra. At the heart of the initiative is a team of people grouped around the development project “Integration of Education and Research at UKF regarding social needs and practice requirements”. However, we see ourselves as an open cluster and have incorporated new members in the project over the past year. We actively participate in professional trainings, workshops, and conferences (especially abroad), consult on our projects, and establish cooperation.

Keywords: Digital Humanities, Information Technology, traditional humanities scholarship

Čitateľom nášho časopisu chceme prostredníctvom nasledujúceho rozhovoru priblížiť možnosti, aké dnes bádateľom z najrôznejších oblastí humanitného výskumu poskytujú tzv. digital humanities. O rozhovor sme požiadali Mgr. Mareka Debnára, PhD., a Mgr. Andreja Gogoru, PhD., z Iniciatívy za Digital Humanities na FF UKF v Nitre.

Základné definície tzv. digital humanities, teda digitálnych humanitných vied, znejú pomerne jednoducho. Jedna z nich napríklad hovorí, že ide o skĺbenie tradičných humanitných vied s digitálnymi technológiami. Aké však boli dôvody, aby táto špecifická oblasť vedeckého bádania vôbec vznikla?

MD: Na začiatok by som chcel upozorniť na to, že pojem „digitálne humanitné vedy“, ktorý ste použili, je čiastočne zavádzajúci a nezodpovedá celkom anglickému termínu „digital humanities“ (ďalej DH), preto bude asi najvhodnejšie v nasledujúcom rozhovore používať už len tento pôvodný termín. Diskusia okolo prekladu termínu DH do jednotlivých národných jazykov pretrváva už roky, a to nielen na Slovensku, aj keď u nás je situácia o to zložitejšia, že oblasť „humanities“ delíme na sociálne a humanitné vedy, pričom anglický termín pokrýva

obe. Otázky prekladu termínu sme riešili opakovane pri príprave niektorých slovenských publikácií, pričom vznikali rôzne návrhy, ako napr. „digitálne humanitné štúdiá“ alebo „digitálna humanistika“. Nepostihovali však dostatočne celú oblasť DH, a tak sa neujali. Energiu sme nakoniec venovali najmä presviedčaniu jazykových redaktorov, aby nám umožnili používať pôvodný termín.

Isté výhrady mám však aj voči slovu „veda“, resp. „vedy“ vo vašej otázke, pretože v prípade DH nejde o zakladanie nejakej novej vedy, resp. vied, ale o odlišný prístup ku skúmaniu problémov jednotlivých humanitných vied, ktorý sa opiera o stále dostupnejšie digitálne zdroje, akými sú online archívy, textové korpusy a pod. Práve neustály rast digitálnych zdrojov, zbieranie a spracovanie dát, ktorého sme svedkami v súčasnosti, je hlavným dôvodom vzniku DH. Využitie tohto materiálu v humanitnom výskume súvisí s novými metodologickými postupmi, a to tak vo fáze spracovania dátových zdrojov, ako aj vo fáze ich ďalšieho využitia a interpretácie. Správne ste naznačili, že ide o metodológiu, ktorá sa opiera prevažne o nástroje informačných technológií. Práve vďaka tomu sa DH formujú ako špecifická oblasť či pole humanitných vied, ktoré momentálne ako „big tent“ zastrešuje širokú škálu aktivít a interdisciplinárnych výskumov.

AG: K prekladu problematického termínu „digital humanities“ treba dodať, že ako najvhodnejší slovenský preklad sa javí práve výraz „digitálne humanitné vedy“. Rešpektujeme potrebu budovania domácej terminológie, no bežne používame pôvodnú anglickú verziu. Okrem spomenutých sémantických nedostatkov sú dôvody pre toto rozhodnutie skôr praktické. Anglické „digital humanities“ je jednoducho kratšie a zvučnejšie, než výraz „digitálne humanitné vedy“, ktorý, aj keby sme ho inštitucionálne akceptovali, nebudeme v každodennej praxi používať pre jeho kostrbatosť a nepraktickosť. Prečo by sme mali zaviesť nejaký oficiálny termín, ktorý nebudeme používať? Veľmi podobná situácia je v nemecky hovoriacich krajinách, kde majú termín „Digitale Geisteswissenschaften“, no takisto ho v komunikácii nepoužívajú, pretože je príliš dlhý na to, aby ho vyslovili dvakrát v jednej vete. Radšej volia kratší anglický variant. To isté platí aj v Česku.

Pokiaľ ide o dôvody vzniku DH, tie boli v počiatočných obdobiach veľmi jednoduché a praktické. Už Leibniz sníval o *calculus ratiocinator*, pomocou ktorého by sme mohli univerzálne vypočítať všetky problémy myslenia. Motivácia prvých DH vedcov, ktorí sa orientovali v technologických procesoch výpočtových strojov, bola o niečo skromnejšia. Humanitní vedci, najmä lingvisti, potrebovali automatizovať a urýchliť časovo náročnú ručnú prácu s textovými jednotkami. Výpočtový stroj bol pre nich len pomocným nástrojom, predĺženou rukou, ničím viac. Až ďalším rozvojom počítačovej technológie a vznikom webu sa tento status zmenil a dnes digitálne nástroje ponúkajú širšie možnosti využitia, ako len šetrenie času a elementárnu automatizáciu. Budovanie medzinárodných infraštruktúr elektronických zdrojov a sofistikovaných digitálnych archívov, štandardizácia značkovania, reťazenie pokročilých výpočtových procesov, uplatňovanie učiacich algoritmov, multimedializácia, rozpoznávanie obrazu a hlasu a mnohé iné digitálne nástroje ponúkajú nové funkcie a motivácie pre riešenie problémov v humanitných vedách.

Skúsme tento nový prístup porovnať s klasickými prístupmi humanitných vied. Čo ich spája a čo odlišuje?

MD: Pokiaľ majú humanitné vedy v dnešnej (digitálnej) dobe prinášať relevantné poznatky, mali by okrem schopnosti interpretovať človeka a svet disponovať aj schopnosťou spracovávať veľké súbory dát a dešifrovať to, čo tieto dáta vypovedajú o súčasnej podobe človeka a sveta. Na prvý pohľad to vyzerá jednoducho. Poznanie vždy súviselo s informáciami, tak prečo by sme jednoducho nemohli aplikovať zaužívané postupy na väčšie množstvo materiálu?

Ako príklad si zoberme digitálne textové zdroje. Pred niekoľkými dekadami pracovali na príklad literárni vedci rádo so stovkami textov, po vybudovaní digitálnych archívov sa počet diel, ktorými sa musia zaoberať, niekoľkonásobne zvýšil a je nepredstaviteľné, že by všetky tieto texty zvládol prečítať jeden človek. Musíme teda vychádzať z odlišných ukazovateľov než je čitateľská skúsenosť, ktorá bola okrem iného aj jedným z dôvodov, prečo „klasická“ literárna veda pristupovala k textom selektívne. Bola to literárna história, ktorá určovala, čo z literárnej produkcie je hodnotné, čo stojí za pozornosť a čo nie. V tomto duchu vznikali celé literárne prúdy a školy.

Keď hovoríme o veľkých dátach, máme na mysli to, že s neustálym rastom a archiváciou informácií sme sa dostali do bodu, v ktorom sa zmenili základné vlastnosti a vzťahy skúmaného predmetu. DH preto nestavajú svoju metodológiu na úmernosti medzi malým a veľkým, ale hľadajú nové adekvátnejšie metódy a prístupy ku skúmaniu veľkého množstva dát v jednotlivých oblastiach humanitných vied. Asi nie je potrebné zdôrazňovať, že tieto metódy musia byť digitálne. Preto výskumy, ktoré sa opierajú o dáta, umožňujú vidieť tradičné poznatky v novej perspektíve, no nemusia sa s tradičným chápaním nevyhnutne rozchádzať. Dôležitejšia je samotná zmena perspektívy, pretože práve ona umožňuje klásť si otázky a robiť výskum, aký pred nástupom informačných technológií nebol vôbec mysliteľný. Práve v tom spočíva hlavná zmena oproti tradičným prístupom.

AG: Myslím si, že najmä dnes je v domácom prostredí dôležité neustále pripomínať povahu a históriu DH, pretože niektorí autori veľmi radi prezentujú DH ako „next big thing“, teda ako niečo radikálne nové a prelomové v humanitných vedách. Toto zdôrazňovanie novosti môžeme chápať ako marketingovú stratégiu v silno kompetitívnom akademickom prostredí, ktorá prináša určité výhody a vytvára príťažlivý obraz o DH. Na druhej strane sa prikláňam k tomu, aby sme autorov, ktorí hlásajú radikálnu novosť DH, hodnotili skôr ako nevšímavých a neschopných pochopiť zložitú povahu tejto oblasti. Napokon, idea revolučnosti v súvislosti s využitím počítačov v humanitných vedách sa pravidelne objavuje už od šesťdesiatych rokov 20. storočia, čiže nejde o nič nové, ani o nič také, čo by rezolútne zmenilo podobu našich vied. Ako pedagógovia považujeme za dôležité vychovávať mladú generáciu na filozofických fakultách tak, aby si uvedomovala spletitý vývoj DH a vedela praktizovať konštruktívny a prístupný dialóg s tradičnými humanitnými vedami.

DH sa začali formovať už pred niekoľkými desaťročiami. Akými fázami vývoja odvtedy prešli? Ako sa za ten čas zmenili?

AG: Samotný termín „digital humanities“ sa začal používať asi od roku 2001, predtým, zhruba od konca šesťdesiatych rokov, sa táto oblasť nazývala „humanities computing“. Počiatky

tohto typu vedeckého skúmania však siahajú do štyridsiatych rokov 20. storočia. V DH komunita panuje zhoda, že zakladateľom DH bol taliansky jezuita Roberto Busa. Ten začal v roku 1949 pracovať na konkordancii diela sv. Tomáša Akvinského, teda na abecednom zozname všetkých použitých slov, ktorý obsahuje aj údaje o tom, kde presne a v akom tvare sa jednotlivé slová nachádzajú. Splnenie tejto úlohy si vyžadovalo množstvo ručnej práce a času, preto začal Busa uvažovať o využití výpočtovej technológie. Najskôr skúšal počítačové štítkové stroje, potom magnetické pásky a elektrónkové počítače a neskôr osobné počítače. Napokon vydal celý index na CD a dnes je z neho online dostupný korpus. Na Busovom projekte dobre vidíme, ako technologický pokrok umožnil nové metodologické postupy a formy prezentácie. Toto počiatočné obdobie je typické tým, že vývoj bol limitovaný technológiami, primárnym objektom záujmu boli textové dokumenty a počítače sa chápali najmä ako pomocný nástroj. Busa inšpiroval ďalších autorov, ktorí začali testovať výpočtovú analýzu textov v štylometrii pri určovaní autorstva a v oblasti strojového prekladu. Ďalšie obdobie, ktoré trvalo do konca osemdesiatych rokov 20. storočia, je charakteristické konsolidáciou, nadviazaním na predošlú metodiku, dôrazom na výpočtovú lingvistiku a textológiu, budovaním prvých archívov elektronických zdrojov, inštitucionálnou a personálnou stabilizáciou oblasti. Od deväťdesiatych rokov boli počítače bežne dostupné, čo spôsobilo, že výskum sa presunul z výpočtových centier na univerzitné pracoviská. Na jednej strane to prinieslo viac záujemcov a kreativity, na druhej strane dochádza k neorganizovanosti práce. Zásadnou okolnosťou bolo v tej dobe zavedenie webu, multimediálneho obsahu a štandardizácie kódovania elektronických textov, čo otvorilo oblasť ďalším vedným odborom a aplikáciám. Od začiatku milénia začalo byť pôvodné vymedzenie oblasti príliš úzke a pod novým názvom DH nachádzajú dnes útočisko veľmi rôznorodé transdisciplinárne aktivity, pracujúce s odlišnými formátmi a digitálnymi nástrojmi. História DH je pomerne zložitá, viac sa o nej dozviete v našej pripravovanej monografii.

Pred akými úlohami a výzvami DH stoja dnes?

MD: Existujú lokálne a globálne výzvy pre DH. Jednou z hlavných globálnych výziev je otázka udržania rovnováhy medzi DH a klasickými humanitnými vedami. Bolo by totiž na škodu vecí, keby jedno pohltilo druhé alebo boli vo vzájomnom konflikte. Peknú metaforu na túto tému môžeme nájsť u M. Jockersa, ktorý opisuje dva rôzne prístupy k literatúre na základe rozdielu medzi ryžovaním a dolovaním zlata. Vyhľadávania v archívoch a korpusoch nám môžu pomôcť nájsť zlaté zrná, podobne ako ryžovanie zlata v potoku na Aljaške, ak však chceme nájsť zlatú žilu, musíme mať humanitné vzdelanie, aby sme ju na základe zlatých zrní vedeli identifikovať pod nánosmi zeminy a kamenia. Ďalšia výzva je metodologická, pretože dáta, ktorými vedec disponuje, niekedy vopred ovplyvňujú hypotézy a metódy skúmania a reprezentované výsledky potom nie sú objektívne alebo sú nadinterpretované. A dôležitá úloha nesporne pripadá aj diseminácii. Najmä na úrovni jazyka je potrebné DH analýzy viac sprístupniť ľuďom mimo komunity DH, čím sa dostávame k poslednej výzve, ktorá mi v tejto súvislosti napadá, a síce k dobudovaniu infraštruktúry. Ide o potrebu zapojenia nových členov do medzinárodných zoskupení DH, akým je napríklad DARIAH (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities).

Aké postavenie majú DH na Slovensku? Môžete to porovnať aj s okolitými krajinami?

MD: Situácia na Slovensku je s okolitými krajinami neporovnateľná. Slovensko zaostáva aj za krajinami V4 približne o dekádu, a to je optimistický odhad. Nedá sa však povedať, že na Slovensku neexistuje DH výskum alebo že úplne absentujú podmienky. Disponujeme čiastočne digitálnymi zdrojmi, veľa sa v tejto veci urobilo napríklad na pôde Slovenského národného korpusu JÚLŠ SAV, kde sme obaja kedysi pôsobili. Tradícia, ktorú na Slovensku v týchto výskumoch máme, bola úzko previazaná s jazykovedou. V roku 1969 vytvoril Jozef Mistrík pomocou štítkovacieho elektrónkového počítača v Slovnafte prvý frekvenčný slovník slovenčiny s rozsahom milión slov, čo bol na tú dobu slušný a so svetom porovnateľný štandard. Na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave v tej dobe existoval Ústav fonetiky a matematickej lingvistiky. Situácia sa však od sedemdesiatych rokov dosť zmenila a na túto tradíciu nadviazal v novom miléniu až Slovenský národný korpus, ktorý však primárne spĺňa potreby jazykovedcov. Aj v iných oblastiach než je jazykoveda existujú na Slovensku výskumy, ktoré spĺňajú DH kritériá (Filozofická fakulta UKF v Nitre, Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV, Ústav slovenskej literatúry SAV, Ústav archeológie SAV, Ústav hudobnej vedy SAV), problémom však je, že niektoré z nich sa k DH otvorene nehlásia a zostávajú viac-menej uzavreté v mantineloch svojich disciplín. Naším cieľom je preto vybudovať širšiu interdisciplinárnu komunitu, ktorá by sa identifikovala s DH.

AG: Keď sa pozrieme na mapu DH centier a aktivít v strednej Európe, vidíme, že Slovensko je obkolesené krajinami, v ktorých sa DH robí na špičkovej úrovni, ako napríklad v Poľsku, Rakúsku a po rýchlom raste už aj v Česku. V Maďarsku je dnes problematická situácia, no aj napriek tomu sa centrum na ELTE v Budapešti veľmi úspešne zapája do medzinárodnej DH komunity. Napokon, z ich iniciatívy vznikol DARIAH Central European Hub, do ktorého patrí aj Slovensko. U nás je situácia ešte zložitejšia. Trpíme nedostatkom personálu, či už humanitných vedcov alebo IT špecialistov, a absenciou základnej infraštruktúry digitálnych zdrojov. Okrem toho veľmi citlivo vnímame problém s akceptáciou tohto typu výskumu a zásadnú nekompatibilitu domácich grantových schém pre humanitné vedy s hybridnou povahou DH projektov. Napriek tomu sa v poslednej dobe snažíme najmä o edukatívnu činnosť v podobe prednášok a workshopov zahraničných expertov na pôde FF UKF v Nitre, priebežne publikujeme, inšpirujeme sa u zahraničných kolegov a sieťujeme domácich záujemcov. Keď sme robili prieskum o DH medzi humanitnými vedcami, boli sme milo prekvapení, že niektoré z ich projektov s prehľadom spĺňajú DH kritériá, hoci viacerí z nich nevedeli, čo to vlastne je. Toto zistenie nás presvedčilo hlavne o akútnej potrebe budovania aktívnej a žičlivej komunity.

Čo vás osobne k DH priviedlo a ako konkrétne vo svojom výskume digitálne technológie využívate?

MD: Osobne patrí medzi tie prípady, ktorých je na Slovensku väčšina – k DH som sa dostal bez toho, aby som sa o to cielene snažil. Od roku 2005 som popri doktorandskom štúdiu systematickej filozofie na FF UK v Bratislave pracoval aj v oddelení Slovenského národného korpusu, kde som sa zaoberal spracovaním textov, ich anotáciou a vyhľadávaním podľa určitých kľúčov v archíve a banke. Filozofiu a digitálne spracovanie textov som vtedy vnímal oddelene. Z dnešného uhla pohľadu by som povedal, že moja metóda bola „close reading“, čiže veľmi

podrobné čítanie a interpretovanie textu, čoho dôkazom je aj moja monografia z roku 2014. Stále častejšie som sa však zamýšľal nad možnosťou disponovať korpusom filozofických textov, prípadne využiť korpus na filozofickú analýzu, ale vtedy to ešte bolo len v rovine úvah. V tom čase som na spomenutom pracovisku pôsobil spolu s kolegom, s ktorým teraz robíme tento rozhovor – a ak sa nemýlim, bolo to obdobie, keď sa Andrej začal už sám intenzívnejšie zaujímať o DH. Keď som sa potom aj ja stal odborným asistentom na FF UKF v Nitre, tak sme tieto témy stále viac rozoberali, až to dospelo do momentu, keď sme si povedali, že sa tomu začneme primárne venovať aj vo svojej vedeckej činnosti.

Pokiaľ ide o môj vlastný výskum, snažím sa o implementáciu tzv. dištančného čítania (termín F. Morettiho), t. j. kvantitatívneho prístupu k textom, do literárnych a filozofických výskumov. Má to niekoľko rozmerov. Prvým z nich je, že ma po rokoch aktívneho vedeckého literárno-filozofického života zaujímajú možnosti, ako interpretovať veľké textové celky. Druhý rozmer vidím v potenciáli pre disemináciu DH, lebo na dištančnom čítaní sa dá odbornej verejnosti veľmi explicitne demonštrovať, čo sú DH. A napokon, láka ma vizualizovať text, resp. čítať ho cez grafy, mapy a stromy, t. j. robiť z textu iný typ objektu, resp. ho remedializovať napríklad na sieť vizuálnych vzťahov.

AG: K DH som sa dostal okolo roku 2014 cez Bruna Latoura a jeho projekt *An Inquiry Into Modes of Existence*, v ktorom chcel pomocou interaktívnej webovej platformy a kolaboratívneho spoluautorstva zachytiť fluiditu modernizácie. Tento pokus nebol podľa mňa príliš úspešný a ani nespĺňal prísnejšie kritériá DH výskumu, no zaujalo ma, ako šikovne dokázal prepojiť možnosti webového rozhrania a potenciál filozofickej komunity. Cez kritické komentáre k tomuto projektu som sa preklíkal k DH stránkam, k obrovskému množstvu literatúry a fascinujúcich projektov, k atraktivite DH diskurzu, ktorý bol pre mňa v porovnaní s tradičnou akademickou praxou priam šokujúci. Niekoľko ďalších rokov som sa popri svojej disciplíne solitérne zoznamoval s touto oblasťou, čo bolo pomerne náročné, lebo v domácom prostredí som nenachádzal ochotu spolupracovať týmto spôsobom. Potom sa mi podarilo presvedčiť Mareka a sformovali sme menší tím, s ktorým fungujeme doteraz. Môj prvotný motív bol teda najmä metodologický. Priťahovala ma možnosť pomocou DH obohatiť postupy, ktorými som skúmal filozofické témy. To sa prejavilo aj v tom, že sa aktívne venujem najmä základnému výskumu, fenoménu DH a jeho postaveniu v prostredí tradičných vied, jeho metodologickým a epistemologickým predpokladom. Okrem toho sa špecializujem na tvorbu digitálnych archívov a výzvou do budúcnosti je zvládnuť NLP v aplikácii na filozofické výskumné otázky.

Porozprávajte sa ešte o Iniciatíve za Digital Humanities na FF UKF v Nitre, za ktorou stojíte. Aké ciele si vaša skupina kladie?

MD: Cieľom Iniciatívy je zoskupovať ľudí, ktorí pracujú v oblasti DH, a tých, ktorí majú záujem a predpoklady na to, aby do svojho výskumu postupy DH implementovali. Jej založenie sprevádzala najmä snaha propagovať DH na našej domácej akademickej pôde a prinášať informácie o dianí v tejto oblasti. Chceli sme osloviť ľudí, vzbudiť ich záujem a otvoriť diskusiu o možnosti implementácie a budúcnosti DH na FF UKF v Nitre. Jadro iniciatívy tvorí tím ľudí zoskupených okolo rozvojového projektu Integrácia vzdelávania a výskumu na UKF s ohľadom na spoločenské potreby a požiadavky praxe, ktorého som na FF manažérom za oblasť

DH. Vnímame sa však ako otvorené zoskupenie a za posledný rok sme implementovali do projektu dvoch nových členov. Aktívne sa zúčastňujeme na odborných školeniach, workshopoch a konferenciách najmä v zahraničí, konzultujeme svoje projekty a nadväzujeme spoluprácu. Na fakulte sme zorganizovali prednášky a workshopy, podarilo sa nám získať v rámci európskeho projektu Elexis bezplatný prístup do nástroja SketchEngine pre celú univerzitu. Na fakultnej úrovni uzatvárame memorandá o spolupráci v oblasti DH s pracoviskami v zahraničí, s centrami DH, špecializovanými pracoviskami akadémií vied, univerzitami a knižnicami, ktoré disponujú digitálnymi zdrojmi, ako aj s organizáciami zastupujúcimi jednotlivé zoskupenia DH v medzinárodnom priestore. K našim prioritám do budúcnosti patrí podpora výskumu oblasti DH a jeho implementácia v jednotlivých odboroch na FF UKF v Nitre, vzdelávanie v oblasti DH prostredníctvom workshopov a kurzov pre kolegov i študentov a v neposlednom rade projektová činnosť v oblasti DH. Verím, že tieto priority povedú k založeniu živej a fungujúcej DH komunity.

Rozhovor pripravil Dušan Teplan

Edičná poznámka

Rozhovor vznikol v rámci projektu ZML-2018/1-945:191006 – Integrácia vzdelávania a výskumu na UKF s ohľadom na spoločenské potreby a požiadavky praxe; zodpovedný riešiteľ za FF: Mgr. Marek Debnár, PhD.

Dmitrij Alexandrovič Prigov a jeho únikové cesty (nielen) z vedeckého diskurzu

Jakub Kapičiak

*Katedra ruského jazyka a literatury
Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové*

Dmitrij Alexandrovič Prigov and His Ways of Flight (not only) from the Scientific Discourse

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 105-115

The study introduces the Czech translations of two Dmitrij Prigov's essays published in the present issue of Litikon. After a brief introduction to Prigov's oeuvre and his conception of project DAP, the study summarizes the current state of secondary literature in Czech and Slovak languages on Prigov. Both translated essays are concerned with theorizing and for that reason an overview of Prigov's ideas follow. The last part of the paper is an analysis of the translated essays. It focuses on the strategy of oscillation (mercatelnost) and its textual articulation.

Keywords: oscillation, project DAP, Prigov, posthumanism, translation

Úvod

Nasledujúci text si dáva za cieľ stručne predstaviť Dmitrija Prigova, ktorého texty sú publikované v tomto čísle Litikonu. Keďže ide o texty skôr teoretické, primárne sa budem venovať tejto oblasti Prigovovej tvorby. Najprv priblížim základnú koncepciu jeho tvorby – projekt Dmitrij Alexandrovič Prigov. Práve na tento projekt treba azda najviac pamätať, ak chceme lepšie pochopiť Prigovove tvorivé aktivity. Z tejto skutočnosti zároveň vyplýva potreba venovať pozornosť jeho mysleniu, ktorého ústredného témou bol autorský subjekt. Texty, ktoré pre Litikon do češtiny preložila Jana Guljuškina, to demonštrujú veľmi dobre.

Po stručnom predstavení autora zhrniem stav sekundárnej literatúry v českom a slovenskom kontexte. Následne sa pokúsim prostredníctvom prehľadu odbornej literatúry zameranej na Prigovove teoretické texty predstaviť základné tézy jeho myslenia. Záverečná časť textu bude potom letmou analýzou tu publikovaných prekladov.

Kto alebo čo je Dmitrij Alexandrovič Prigov

Dmitrij Alexandrovič Prigov (1940 – 2007) patril medzi najvýraznejších predstaviteľov moskovského konceptualizmu a ruského postmodernizmu. Pôvodne bol výtvarníkom, absolvoval

aj štúdium v sochárskom ateliéri. Literatúra však zohrávala v jeho tvorbe nemenej dôležitú úlohu. Vari najväčšmi jeho tvorivé aktivity charakterizovali intermedialita a mediálna diverzita, čo ho spájalo s tvorbou ďalších moskovských konceptualistov vrátane Ilju Kabakova, Andreja Monastyrského alebo Viktora Pivovarov. Prigov sa venoval kresbe, vytváral objekty a inštalácie a v neposlednom rade sa zaoberal i performanciou. V deväťdesiatych rokoch si dokonca zahral vo vedľajších úlohách v niekoľkých filmoch. Mediálna diverzita jeho tvorby bola sprevádzaná jej kvantitatívnou hypertrofiou. Nielenže pracoval rôznorodo, v každom z médií bol nesmierne produktívny. Obzvlášť to platí pre literatúru, kde deklaroval snahu napísať tridsaťšesťtisíc básní.

Prigov svoju tvorbu koncipoval ako celoživotný projekt Dmitrij Alexandrovič Prigov. Takto ho nazýval. Projekt DAP sa odvíjal v dvoch základných líniách. Prvou bola línia kvantitatívna – napísať čo možno najviac a čo možno najheterogénnejšie. Druhou bola línia individuálnych textov a iných mediálnych produktov¹ (viac pozri Prigov – Šapoval, 2003, s. 21 – 22). Prigov neustále akcentoval, že na behaviorálnej alebo operačnej úrovni pracuje s imidžmi. Mark Lipoveckij (2013, s. 17) definoval imidž ako „neosobný subjekt diskurzívnej ‚praktiky‘, pozostávajúci zo súboru určitých rutinných rétorických gest, póz, faktov, intonácií“ (Lipoveckij, 2013, s. 17; prel. J. K.). Po vzore Judithy Butlerovej ho však môžeme prirovnať aj k regulačnému ideálu prítomného v kultúre. Pre J. Butlerovú je takýmto ideálom pohlavie (pozri napr. Butlerová, 2016). Prigovova stratégia bola teda založená na práci s takýmto neosobnými subjektmi, regulačnými ideálmi. S rastúcou kvantitou a heterogénnosťou sa redukuje možnosť, aby bol autor s jedným z nich natrvalo identifikovaný. Aj preto sa Prigov venoval literatúre, výtvarnému umeniu, písal teoretické texty, zahral si vo filmoch. Každá z týchto činností je spojená s určitým sociálnym statusom, a teda aj očakávanými rétorickými gestami či pózami. Každá činnosť teda predpokladá imidž.

Projekt DAP absorbuje všetky pozície, v akých sa predtým autorský subjekt ocitol. Dá sa povedať, že je princípom usporiadania týchto pozícií. Jeho štruktúra je však rizomatická – je to decentralizovaná a dehierarchizovaná (post)štruktúra plná prepojení.² Toto je možným vysvetlením, prečo pri skúmaní autorovej tvorby nemožno zostať pri analýzach poézie, ale vždy sa nevdojak bádateľky i bádatelia dostanú k úvahám o iných mediálnych produktoch, prípadne o jeho teoretickom myslení.

Prigov v slovenskej a českej reflexii

Prigov bol donedávna v slovenskom i českom prostredí reflektovaný iba veľmi okrajovo. Odborná literatúra sa obmedzovala na všeobecné informácie v slovníkoch, letmé zmienky sa objavovali aj v prehľadoch dejín ruskej literatúry (pozri Eliáš a kol., 2013, s. 186 a 209; Glanc – Kleňhová, 2005, s. 230 – 231; Kovačičová a kol., 2009, s. 365 – 366; Pospíšil a kol., 2001, s. 478 – 479). V niektorých tunajších prehľadoch dejín ruskej literatúry dokonca absentuje úplne (pozri napr. Hrala, 2007; Zahrádka, 2003).

Jednou z príčin tohto nezájmu mohla byť aj absencia knižného prekladu Prigovových textov. V roku 2017 sa kolektív prekladateľiek a prekladateľov postaral o prvé knižné vydanie

¹ Ide o termín Larsa Elleströma (2010), ktorý používam, lebo sa mi zdá byť svojou neutralitou a istou indiferenciou vhodný na opis tvorby, ktorá rozmýva hranice medzi žánrami a médiami.

² Viac k pojmu rizóma pozri Deleuze – Guattari, 2010, s. 9 – 36.

výboru z autorovho diela v češtine pod názvom *Můj milý, jdeš-li v létě Ruskem*. Súčasťou vydania sú aj tri štúdie čiastočne vynahrádzajúce doterajšiu absenciu sekundárnej literatúry. Prigovovou tvorbou sa však zaoberal aj Václav Magid (2015), keď v štúdiu z kolektívnej monografie *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015* rozoberal stratégie viacerých moskovských konceptualistov a ich vzťah ku konceptuálnemu písaniu.

Zaujímavosťou je, že ešte v roku 2014 sa v Prahe konal medzinárodný pracovný seminár venovaný Prigovovi. Jeho výsledkom bola v Spojených štátoch vydaná kolektívna monografia *Staging the Image. Dmitry Prigov as Writer and Artist* (Janecek [ed.], 2018). Publikácia obsahuje aj príspevky Tomáša Glanca, Hany Kosákovej a Aleny Machoninovej.

Povedomie odbornej i laickej verejnosti o Prigovovi mohli stimulovať aj dve nedávne výstavy. Památník národného písennictví v roku 2016 zorganizoval v Letohrádku Hvězda výstavu *Havel – Prigov a česká experimentální tvorba* (kurátori Tomáš Glanc, Sabine Hänsen a Petr Kotyk). Na prelome rokov 2017 a 2018 sa zas Prigovove práce objavili v žilinskej Novej synagóge v rámci výstavy *Poézia a performancia. Východoeurópska perspektíva* (kurátori Tomáš Glanc, Daniel Grúň a Sabine Hänsen).

Prigovove teoretické texty však pre slovenskú i českú verejnosť zostávajú takmer neznáme. Užitočným úvodom k problematike sú najmä dve štúdie zo zmieneneho českého prekladu (Glanec 2017 a Hirt – Wonders 2017). Preklady dvoch Prigovových esejí od Jany Guljuškiny môžu byť stimulom pre ďalšiu diskusiu (nielen) v komunite českých a slovenských slavistov.

Prigovovo myslenie a jeho reflexia

Prigovove teoretické texty boli doposiaľ predmetom relatívne obmedzenej diskusie aj v medzinárodnom kontexte. Hlavnou príčinou bola zrejme extenzívnosť Prigovovej tvorby. Navyše, mnohé jeho práce (a medzi nimi najmä tie teoretické) boli ťažko prístupné, čo zásadne obmedzovalo možnosti potenciálnych bádateľiek a bádateľov. Situácia sa však v posledných rokoch výrazne zlepšila vďaka monumentálnemu projektu vydavateľstva Novoje literaturnoje obozrenije. Vydalo päť zväzkov Prigovových textov, pričom posledný bol venovaný práve jeho mysleniu – má príznačný názov *Myslienky (Mysli)*.

To, že až do minulého roka neboli jeho teoretické texty zozbierané do jednej publikácie, však vonkoncom neznamena, že by o jeho myslení nik neuvažoval. Práve naopak, pri analýzach Prigovovej tvorby sa reflexii jeho úvah nedalo vyhnúť. Už preto, že každému Prigovovmu dielu predchádzalo tzv. predbežné upozornenie (*predvedomenije*). Prigov v nich vymedzoval základné recepčné vektory daného diela a často slúžili aj ako umelecké manifesty. Stalo sa tak vo výskume Prigovovej tvorby akosi tradíciou skúmať ním používané pojmy a prostredníctvom nich aj jeho vlastnú tvorbu.

Ako obzvlášť produktívny sa v tomto kontexte ukazuje pojem mercateľnosť, ktorý možno preložiť ako mihotanie či oscilácia (v anglických prekladoch flickering, oscillation a shimmering). Tento pojem sa aktívne využíva aj v analýzach súčasnej ruskej poézie alebo politicky angažovaného umenia (Korčagin, 2018; Leiderman, 2018). Pri uvažovaní o tomto pojme sa budem pridržať variantu oscilácia. Pojem odkazuje na radikálnu nerozhodnuteľnosť autorskej pozície. Takto Prigov opísal osciláciu v *Slovníku pojmov moskovskej konceptuálnej školy (Slovar terminov moskovskoj konceptualnoj školy)*, zostavenom Andrejom Monastyrským v roku 1999:

[...] stratégia odstupu umelca od textov, gest a konania predpokladá dočasné „uviaznutie“ umelca v onom jazyku, geste a konaní, a to presne na taký čas, aby sa s nimi úplne neidentifikoval a znova od nich „odletel“ do strategemickej metapozície, v ktorej takisto „neuviazne“ na tak dlho, aby sa s ňou celkom identifikoval (Monastyrskij, 1999, s. 58 – 59; preložil J. K.).

Praktickú podobu oscilácie je možné vidieť v preložených textoch. Vo svojej krátkej analýze sa pokúsím poukázať na konkrétne miesta, kde sa oscilácia prejavuje najvýraznejšie.

Takmer každý, kto sa zaoberal Prigovovým myslením, dospel k poznaniu, že jeho ústrednou témou je otázka autorského subjektu. Prigova táto otázka teda zaujímala nielen ako umelca, ale aj ako teoretika, hoci sám opodstatnenosť tejto opozície vždy spochybňoval. O to väčšmi je naliehavou potreba zamyslieť sa nad povahou jeho teoretických textov a rovnako aj nad témami, ktorými sa v nich zaoberal.

Mark Lipoveckij a Ilja Kukulin definovali Prigovove teoretické texty ako syntézu racionálnych analýz a paródie vedeckej rétoriky. Prigovove teoretické texty sú tak stanoviskom teoretika a súčasne aj jeho performanciou, ktorá je založená na oscilácii medzi viacerými autorskými pozíciami (Lipovetsky – Kukulin, 2016, s. 187 – 188). Z tohto hľadiska sa teda Prigovove teoretické texty nelíšia od ostatku jeho tvorby. M. Lipoveckij a I. Kukulin takúto hru s vlastným autorským statusom označili za performativitu a súčasne ju charakterizovali ako základný princíp Prigovovej tvorby. Rovnako tak vo svojich analýzach postupovali aj Gerald Janecek (2018), Brigitte Obermayrová (1999), Marion Rutzová (2018) a mnohí iní.

Prigov svoje estetické princípy spočiatku deklaroval prostredníctvom už spomenutých predbežných upozornení. Práve v nich sa formoval osobitý štýl jeho teoretických textov. Už koncom deväťdesiatych rokov tento štýl skúmala Brigitte Obermayrová. Všimla si, že osciláciu medzi autorskými pozíciami Prigov dosiahol rôznorodými stratégiami, ktorými zakaždým naznačil iný kontext výpovede (*vosstanovlenije konteksta*). K týmto stratégiám patria napríklad poznámky v zátvorkách, anekdoty, zvolania, komplikované zložené súvetia s vedeckou lexikou, dialógy a mnohé iné (Obermayr, 1999, s. 318 – 319). Osciláciu teda možno z tohto dôvodu považovať za kľúčovú pre pochopenie projektu DAP.

Z hľadiska tematiky vymedzili M. Lipoveckij a I. Kukulin tri obdobia v Prigovovom myslení. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch rozvíjal svoje úvahy v kontexte moskovského konceptualizmu, špeciálne sa zaoberal reflexiou historickej, kultúrnej a psychologickej skúsenosti sovietskeho človeka, súčasne však aj problematikou estetickej reakcie na modernitu. Od konca osemdesiatych a v prvej polovici deväťdesiatych rokov sa venoval uplatňovaniu konceptuálnych stratégií v globalizujúcom sa postsovietskom Rusku. Od druhej polovice deväťdesiatych rokov až do svojej smrti uvažoval o tzv. novej antropológii, multimodálnej estetike a „vysokom“ európskom modernizme a jeho vplyve na ruskú kultúru (Lipovetsky – Kukulin, 2016, s. 189 – 190). Predovšetkým témy od konca osemdesiatych rokov svedčia o Prigovovom priamom záujme o postmodernu, postmodernizmus či posthumanizmus, čo ešte upresním neskôr.

Tomáš Glanc (2018, s. 146) vymedzil „ašpiráciu k univerzalizmu“ ako jednu z kľúčových vlastností Prigovovho myslenia. Azda najfrapantnejšie sa táto ašpirácia prejavila v jeho koncepcii kultúrnej evolúcie. Jej základom je podľa M. Lipoveckého a I. Kukulina idea, že zmeny v kultúre sú spôsobované zmenami koncepcie autora. Prigov na tomto základe rozlíšil štyri veľké projekty – renesanciu, osvietenstvo, romantizmus a avantgardu, ktorá navyše pozostáva

z troch fáz vrcholiacich v konceptualizme. Posledný vek avantgardy pritom znamená koniec textocentrizmu na úkor performativity³ (Lipovetsky – Kukulin, 2016, s. 193 – 195). Toto vyvrcholenie avantgardy v konceptualizme však nie je zavŕšením dejín umenia. Prigovovi boli takéto autoritatívne a logocentrické konštrukcie cudzie. Je potrebné o jeho úvahách o kultúrnej evolúcii uvažovať ako o spôsobe reflexie svojej vlastnej pozície ako umelca. Jeho reflexia nebola obmedzená na túto koncepciu kultúrnej evolúcie. Sám autor nie je determinovaný „neviditeľnou rukou“ veľkého kultúrneho projektu, jeho status významne ovplyvňujú ďalšie faktory a okolnosti.

Michail Jampolskij (2016, s. 5 – 29) sa v tejto súvislosti zaujímal o Prigovove chápanie generácie a o interakciu jednotlivých generácií s veľkými kultúrnymi projektami. Prigov rozlišoval medzi biologickými a kultúrnymi generáciami. Hoci môžu byť dvaja ľudia biologicky rovnako starí, kultúrne môžu byť príslušníkmi úplne rozdielnych generácií. A zatiaľ čo v minulosti biologické a kultúrne generácie boli totožné a niekedy dokonca bolo niekoľko biologických pokolení členmi tej istej kultúrnej generácie, v súčasnosti sa striedanie kultúrnych generácií podľa Prigova skrátilo na približne sedem rokov (pozri Balabanova, 2001, s. 36 – 37). M. Jampolskij v tejto veci poznamenal, že Prigovovo myslenie sa orientovalo na morfológiu evolučných etáp a na antropologické typy adaptujúce sa na jednotlivé etapy. Zjednodušene povedané, Prigova zaujímal vzťah človeka a hierarchie (Jampolskij, 2016, s. 15).

V praxi to znamenalo, že Prigov často hovoril o tom, ako jeho psychosomatika, resp. osobný syndróm koreluje so súčasným stavom postmodernej kultúry. Týmto syndrómom nazýval strach byť identifikovaným, čo je súčasne podľa neho jedna z genetických obáv každého živého organizmu. Postmoderná kultúra však umožnila aktualizovať kultúrny rozmer tohto genetického strachu. Úlohu umelca potom Prigov vidí v snahe vyplniť svoj osobný syndróm kultúrnym obsahom a urobiť ho tak spoločensky relevantným (Balabanova, 2001, s. 105).

Z tejto perspektívy je potom pochopiteľné, prečo sa Prigov začal zaoberať tzv. novou antropológiou. Táto téma v Prigovovom myslení súvisela s úvahami o možných zmenách biológie človeka v dôsledku vedecko-technického pokroku a kultúrno-spoločenských výziev, ktoré prinesú. Prigova téma novej antropológie zaujímala najmä v spojitosti s umením a kultúrou. S novou antropológiou človeka prichádza aj premena kultúry, pretože napríklad s novým zmyslovým orgánom môže i recepcia baletu nadobudnúť celkom inú povahu (Prigov – Epštejn, 2010, s. 60). Práve toto je spomínaná posthumanistická perspektíva Prigovovho myslenia.⁴

Z vyššie uvedeného je zjavné, že Prigova zaujímali antropologické aspekty kultúry a umenia. Tieto úvahy sa v jeho tvorbe menili na estetické princípy, ktoré potom sám uplatňoval vo svojej umeleckej tvorbe. V jeho prípade je však nemožné určiť, čo bolo prvotné a čo druhotné. Aj preto som vyššie písal, že Prigov polemizoval s opozíciou teória – prax. Nie je ani prekvapivé, že sám seba označoval za kultúrneho pracovníka (pozri Glanc, 2017, s. 274 – 275). Z inej perspektívy by sme ho mohli nazvať aj etológom človeka. Alebo skôr etológom autorského subjektu.

³ Neradno si tento prechod zamieňať s prechodom od postmodernizmu k performatizmu, ako ho predložil Raoul Eshelman (2009, 2015). Performativita v tomto prípade nadväzuje na jej chápanie ako hry so statusom autora. Prigov termín performativita nepoužíval. Hovoril o behaviorálnej alebo operačnej úrovni, resp. o imidži. Na tento fakt upozornili v citovanej štúdii aj M. Lipoveckij a I. Kukulin. Otázka konca textocentrizmu, ako aj aktualizácia behaviorálnej úrovne sú Prigovom pertraktované v oboch preložených textoch.

⁴ Analýzu autorovej tvorby z tejto perspektívy ponúkla napríklad Valentina Parisiová (2018).

K prekladom

Ako som avizoval vyššie, v tejto časti ponúknem stručnú analýzu preložených textov. Texty v prvom rade spája využívanie rozličných stratégií kontextualizácie prehovoru, ako ich identifikovala Brigitte Obermayrová. V oboch textoch tieto stratégie vedú k rozochvievaniu autorských pozícií. Texty sa však dopĺňajú aj tematicky. V oboch sa Prigov zamerlal na súčasné trendy v básnickej tvorbe a predovšetkým v texte *Třetí přepisování světa* (*Tretie perepisyvanie mira*) predstavil aj vlastnú koncepciu podstaty a vývoja básnictva. Táto koncepcia, ako som už uviedol, sa viaže na problematiku autora a premenlivosti jeho funkcií.

Ako zaujímavé sa javia i okolnosti publikovania oboch textov. Starší text, *Chvějící se integrál* (*Integral Drožaščij*), bol odpoveďou na anketu časopisu Voprosy literatury o súčasnej ruskej poézii z roku 1994. Do diskusie sa zapojili napríklad Jurij Arabov, Tatiana Beková alebo Alexander Kušner. *Třetí přepisování světa* sa zasa objavilo o desať rokov neskôr v zborníku s názvom *Poetika hľadania alebo hľadanie poetiky* (*Poetika iskanij, ili poisk poetiki*) spolu s prácami ďalších teoretikov a umelcov. Zborník bol výstupom medzinárodnej konferencie/festivalu *Básnický jazyk prelomu 20. a 21. storočia a súčasné literárne stratégie* (*Poetičeskij jazyk rubeža XX-XXI vekov i sovremennyye literaturnyye strategiji*).

Pre tematické zameranie textov, pre ich štylistické stratégie a takisto pre okolnosti ich vzniku (diskusie o premenách literatúry a literárnych stratégií po rozpade Sovietskeho zväzu, resp. na prelome tisícročí) je možné hovoriť o „manifestačnej“ povahe oboch textov. Doterajšia odborná debata o manifestoch dospela k tomu, že manifest je takmer nemožné žánrovo vymedziť. Preto sa väčšmi oplatí hovoriť o tom, že niečo (nie nevyhnutne písaný text) má funkciu manifestu.⁵ Obdobne môžeme konštatovať, že oba Prigovove texty disponujú funkciou manifestu. Čo sa tým však mieni? Jednou z funkcií manifestu je zviditeľnenie časového zlomu – niečo sa deklaruje ako súčasť minulosti, a teda ako bod pre konštrukciu niečoho nového. V tomto spočíva podľa Martina Puchnera performativita manifestu: „Manifest nielenže opisuje dejiny zlomu, ale tieto dejiny aj vytvára, pátrajúc po možnosti vytvoriť onen zlom vlastnou intervenciou“ (Puchner, 2002, s. 451; prel. J. K.).

Ako som už naznačil, oba Prigovove texty sú okolnosťami publikovania zasadené do dejín zlomov a sami sa usilujú priblížiť ich podstatu. Ucelený obraz zlomu Prigov ponúkol v texte *Třetí přepisování světa*. Uviedol v ňom, že „[j]edna z funkcií již tradičně připisovaných básníkovi (i když v naší době již v dostatečně rozmytém metaforickém smyslu) je prvotní nazývání, nadělování jmen předmětům a jevům světa“. Ľudstvo, pochopiteľne, nemá prístup k tomu, kto svet pomenoval, ale má prístup k pomenovanému svetu. Umenie sa z tohto hľadiska javí ako proces prepisovania takto pomenovaného sveta. Pri Prvom prepisovaní sveta sa nerozlišuje medzi umeleckou a rituálnou oblasťou. Pri Druhom prepisovaní už „môžeme hovoriť o jistých smysluplných uměleckých, socio-kulturních nebo kulturně-estetických strategiích“. Prigov ho spojil s obdobím renesancie a okrem iného aj so zrodom autora, čo je pre jeho koncepciu dôležité. Prepisovanie sveta totiž neprebíha iba na verbálnej úrovni, ale „i na úrovni behaviorálnych modelů a modelů imidže“. Sekularizácia a vyčlenenie umenia ako špecifickej oblasti ľudskej činnosti a zrod autora ako určitého behaviorálneho modelu stáli na počiatku reťazca zmien vedúcich až k súčasnej kultúre. Sekularizácia a zrod autora dali vzniknúť umeleckým stratégiám, ktoré sú podľa Prigova „charakterizovány narústaním osobných prvků v poetice

⁵ Viac k problematike manifestov pozri Yanoshevsky, 2009, s. 257 – 266.

a v chováni“. Tento nárast pokračuje až do súčasného Tretieho prepisovania, keď „všechn arsenál umělecké prezentace spočívá v jediném jméně, autorově podpisu“. Dôsledkom je koniec textocentrizmu a nástup performativity, ako som uviedol vyššie.

Pripomeňme, že ide o nástup performativity v zmysle predvádzania rolí, je to hra s vlastnými autorskými pozíciami a statusmi. V texte *Chvějící se integrál* sa podobne ako v *Třetím přepisování světa* táto idea objavuje ako odkaz na behaviorálnu úroveň alebo úroveň imidžu: „Právě imidž a chování představují v současnosti místo prezentace a krajní projev pózy současného umělce [...], spojující všechny sféry umělecké činnosti, neboť současné umění má vůbec tendenci rozmývat hranice žánrů a druhů...“ Ako som už uviedol vyššie v súvislosti so stratégiami kontextualizácie, u Prigova je táto performativita identifikovateľná aj na úrovni textu. O performativite oboch preložených „manifestujúcich“ textov teda môžeme hovoriť v dvoch významoch. Na jednej strane ide o aktualizáciu ilokučného účinku rečového aktu,⁶ na druhej strane o predvádzaní určitých rolí.⁷ To znamená, že Prigov aj niečo deklaruje, a teda konštruuje určitý zlom v dejinách kultúry, ale súčasne ním opisovaný zlom predvádzá.

Predvádzanie rolí je artikulované stratégiami kontextualizácie. V texte *Chvějící se integrál* sa to deje oveľa frapantnejšie než v *Třetím přepisování světa*. Pomerne symptomatickou je táto pasáž:

Já osobně chci představit jednoduchý, nejjednodušší text (jak se patří mně jako prostému tělu hovořícímu) jako svědectví i materiál pro následující rozbory, představující obraz i obsah současného autorského textového chování a mající moc sloužit podobnému výkladu, hermeneutické analýze, nebo, jak se říká, dekonstrukci (ale ne přísné, spíše v duchu foucaultovské metody projevení mechanismu i ambicí moci v jakémkoliv se-bemanifestujícím diskurzu), tedy sám text jako explicitní tematizaci základního patosu a podmínek současné literatury (samozřejmě, samozřejmě, není možné tento výrok chápat jaksi v absolutní jeho bezprostřednosti a podmíněnosti, máje na paměti proteovskou podstatu poetické bytosti obecně, zde akcentovanou).

Súvetie deklaruje, že cieľom textu je predložiť určitú hypotézu o stave súčasnej literatúry a súčasne poslúžiť aj ako „svědectví i materiál pro následující rozbory“. Text má teda o čomsi hovoriť, ale má byť aj príkladom toho, o čom hovorí. Pasáž začína osobným vyhlásením („Já osobně...“), že pôjde o „jednoduchý, nejjednodušší text“. Autorský subjekt sám seba konštruuje ako marginálnu postavu, čo umocňuje poznámka v zátvorke, v ktorej sa označuje za „prosté tělo hovořící“. Deklarácia, že pôjde o jednoduchý text, prestáva ihneď platiť, pretože nasleduje zložitá formulácia cieľa, ktorá je prerušovaná ďalšími poznámkami v zátvorkách. Formulácia cieľa zodpovedá vedeckému štýlu, avšak končí pomerne rozsiahlou poznámkou v zátvorke, podryvajúcou predchádzajúcu „vedeckú“ pasáž. Pripomína čitateľovi, že básnik

⁶ Ide o terminológiu zavedenú J. L. Austinom v súbore prednášok *Ako niečo robiť slovami*. Ilokučný účinok pre anglického filozofa predstavoval dohru určitej konvencionálnej komunikačnej situácie. Môže ním byť napríklad rozpoznanie významu výpovede. Tak je tomu aj v tomto prípade. Viac pozri Kapičiak, 2019, s. 16 – 18 a 25 – 26.

⁷ Narážame tu na terminologickú otázku spojenú s pojmom performativita, ktorú som sa usiloval vyriešiť podľa vzoru Josepha Hillisa Millera. Autor rozlišuje medzi performativitou¹ ako rečovým aktom a performativitou² ako predvádzaním rolí, pričom berie do úvahy permeabilnú hranicu medzi týmito druhmi performativity. Pozri Miller, 2010.

má „proteovskou podstatu“, navyše „zde akcentovanou“, a teda akoby nebolo namieste brať deklarované ciele celkom vážne.

To, s čím sa tu čitateľ stretáva, je zmena autorskej pozície. Raz subjekt vystupuje z pozície autority teoretika alebo teoretizujúceho básnika a potom zasa z pozície outsidera. Táto oscilácia však pokračuje na ploche celej eseje. Hneď ďalší odsek pozostáva z anekdoty a ten nasledujúci zasa pripomína, na akých princípoch stojí súčasná kultúra a umenie: „[V]ždyť já jsem přeci básník, tedy alespoň podle principu sebenazývání, sebeurčení, a to je v naší době jeden ze základních principů...“

Princíp oscilácie je badateľný aj v texte *Třetí přepisování světa*. Keď sa už zdá, že by sme Prigovov text mohli brať ako seriózne mienený príspevok do vedeckého diskurzu (napríklad kultúrnej teórie, antropológie či dejín umenia), zrazu sa objaví krátka pasáž s vnútorným dialógom. Napríklad po tom, čo Prigov trpezlivo vysvetlí, že jeho koncepciu štádií prepisu sveta nemožno chápať ako náčrt jednotného lineárneho progresivistického vývoja dejín kultúry, objaví sa hneď nato krátky vnútorný dialóg: „Čím jim však můžeme odporovat? Ale ničím. Ničím odporovat nebudeme. To není naše věc. Budeme se věnovat svému malému skromnému byznysu.“ Následne zasa pokračuje v opise druhej etapy prepisu, aby jej relevanciu (alebo autoritu?) poprel konštatovným, že „[v]ždyť my přece nejsme nějací vědci“.

Ak sa ešte záverom tejto letmej analýzy vrátim k problematike konca textocentrizmu, naporúdzi je pojem *écriture*, ku ktorému má texto(de)centrismus citovaných textov blízko. Tieto texty je potom možné chápať ako „immanentne dynamizujúci, rozrušujúci a subverzívny pohyb písania“ (Matonoha, 2009, s. 23). Na tento aspekt upriamil svoju pozornosť aj Jacques Derrida v súvislosti s textami Friedricha Nietzscheho. Nietzsche podľa Derridu pracoval v režime úvodzoviek pojmov a nerozhodnutelnosti, čím diskvalifikoval „hermeneutický projekt, postulujúci pravdivý zmysel textu“ (Derrida, 1998, s. 53). Obdobne je však koncipovaná aj vlastná Derridova práca o Nietzsche. A nielen tá. Za pozornosť v tejto súvislosti stojí aj spôsob písania Rolanda Barthesa, Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuza či Michela Foucaulta.

Záver

Gilles Deleuze a Félix Guattari sa na jednom mieste knihy *Tisíc plosín* pýtali na rozdiel medzi jazykom väčšiny a menšiny (Deleuze – Guattari, 2010, s. 118 – 125). Nešlo podľa nich o dva rôzne druhy jazykov, ale o dve rôzne funkcie jazyka, o dva odlišné spôsoby, ako sa s jazykom zaobchádza. Menšinový prístup deteritorializuje väčšinový jazyk. To znamená, že do jeho konštant vnáša rôzne variácie, napr. prostredníctvom odstraňovania či pridávania niektorých syntaktických alebo lexikálnych foriem.

Čosi obdobné pozorujeme v Prigovovom prístupe k vedeckému diskurzu s jeho konštantami a regularitami. Prigov tieto regularity konfrontoval s regularitami iných diskurzov. Alebo naopak, napínal hranice určitej regularity – až sa otvárala cesta pre únik z jej osídel. Vyššie som poukázal na to, ako po „vedeckej“ časti nasledovalo jej podryvanie prostredníctvom spochybňovania relevancie vlastného vedeckého statusu. Poukázal som aj na Prigovov zámer písať zložité súvetia až do omrzenia komentujúce vlastný obsah. Tento spôsob písania bol hyperbolou exaktnosti vedeckého diskurzu.

Prigov teda aj vo svojich teoretických textoch rozvíjal prax, ktorá mu bola vlastná už v jeho básnickej tvorbe. Zmysel tejto praxe spočíval „v testovaní určitého diskurzu, ktorý má vo svojej podstate a v určitom čase ambíciu stať sa hlavným, dominantným a totálnym“ (Prigov – Epštejn,

2010, s. 67; prel. J. K.). Táto skutočnosť poukazuje na opodstatnenosť prístupu k autorovej tvorbe ako k jednotnému projektu DAP a súčasne tiež na adaptabilitu jeho stratégií v rôznych oblastiach. Vari toto je jeden z dôsledkov Prigovom deklarovaného prechodu od textocentizmu k behaviorálnej úrovni a „Gesamtkunstwerk“⁸ nového typu.

LITERATÚRA

- BALABANOVA, Irina. 2001. *Govorit Dmitrij Alexandrovič*. Moskva: OGI, 2001. ISBN 5-94282-036-8.
- BUTLEROVÁ, Judith. 2016. *Závažná těla. O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Prel. Josef Fulka. Praha: Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3325-1.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Prel. Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3.
- DERRIDA, Jacques. 1998. *Ostrohy. Štýly Nietzscheho*. Prel. Martin Kanovský. Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-134-3.
- DOBRENKO, Evgeny. 2016. Prigov and the Gesamtkunstwerk. *The Russian Review*, 2016, roč. 75, č. 2, s. 209 – 219. ISSN 1467-9434.
- ELIÁŠ, Anton a kol. 2013. *Ruská literatúra 18. – 21. storočia*. Bratislava: VEDA, 2013. ISBN 978-80-224-1344-2.
- ELLESTRÖM, Lars. 2010. The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars (ed.). *Media Borders, Mutlimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, s. 11 – 48. ISBN 978-0-230-27520-1.
- ESHELMAN, Raoul. 2015. O nutnosti psaní literárních dějin i po konci dějin. *Slovo a smysl*, 2015, roč. 12, č. 23, s. 94 – 104. ISSN 2336-6680.
- ESHELMAN, Raoul. 2009. *Performatism, or, the end of postmodernism*. Aurora, CO: Davies Group, 2009. ISBN 978-1888570410.
- GLANC, Tomáš. 2017. Poetická rozvídka Dmitrije Aleksandroviče. In: PRIGOV, Dmitrij. *Můj milý, jdeš-li v létě Ruskem*. Praha: Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, 2017, s. 271 – 280. ISBN 978-80-7050-685-1.
- GLANC, Tomáš. 2018. The Lord of Self-Removal. In: JANECEK, Gerald (ed.). *Staging The Image. Dmitry Prigov as Artist and Writer*. Bloomington, Indiana: Slavica, 2018, s. 145 – 179. ISBN 978-0-89357-462-8.
- GLANC, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana. 2005. *Lexikon ruských avantgard 20. století*. Praha: Libri, 2005. ISBN 80-7277-259-7.
- HRALA, Milan. 2007. *Ruská moderní literatura. 1890–2000*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1201-0.
- JAMPOLSKIJ, Michail. 2016. *Prigov: Očerki chudožestvennogo nominalizma*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2016. ISBN 978-5-4448-0509-1.
- JANECEK, Gerald (ed.). 2018. *Staging The Image. Dmitry Prigov as Artist and Writer*. Bloomington, Indiana: Slavica, 2018. ISBN 978-0-89357-462-8.
- JANECEK, Gerald. 2018. Some Remarks on Prigov's Prenotifications and Flickering. In: JANECEK, Gerald (ed.). *Staging The Image. Dmitry Prigov as Artist and Writer*. Bloomington, Indiana: Slavica, 2018, s. 23 – 32. ISBN 978-0-89357-462-8.
- KAPÍČIAK, Jakub. 2019. Postštruktúrna reflexia rečových aktov: Derrida, Foucault, Deleuze a Guattari. *Philosophica critica*, roč. 5, č. 1, 2019, s. 15 – 28. ISSN 2585-7479.
- KORČAGIN, Kirill. 2018. Vozvraščeniye mercajuščego subjekta: moskovskij konceptualizm i poezija 2000-x i 2010-x. In: STAHL, Henrieke – JEVGRAŠKINA, Jekaterina (eds.). *Subjekt v novejšej ruskokazyčnoj poeziji – teorija i praktika*. Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Warszawa – Wien: Peter Lang, 2018, s. 383 – 396. ISBN 978-3-631-77058-0.

⁸ K pojmu *Gesamtkunstwerk* vo vzťahu k Prigovovi a jeho projektu pozri Dobrenko, 2016.

- KOVAČIČOVÁ, Olga a kol. 2007. *Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia*. Bratislava: VEDA – Ústav svetovej literatúry SAV – Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2007. ISBN 978-80-224-0967-4.
- LEIDERMAN, Daniil. 2018. Dissensus and „shimmering“: tergiversation as politics. In: JONSON, Lena – EROFEEV, Andrei (eds.). *Russia – Art resistance and the conservative-authoritarian Zeitgeist*. London – New York: Routledge, 2018, s. 165 – 181. ISBN 978-1-138-73301-5.
- LIPOVECKIJ, Mark. 2013. Praktičeskaja „monadologija“ Prigova. In: PRIGOV, Dmitrij Alexandrovič. *Monady: kak-by-iskrennost'*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2013, s. 10 – 45. ISBN 978-5-4448-0036-2.
- LIPOVETSKY, Mark – KUKULIN, Ilya. 2016. „The Art of Penultimate Truth“. Dmitrij Prigov's Aesthetic Principles. *The Russian Review*, 2016, roč. 75, č. 2, s. 186 – 208. ISSN 1467-9434.
- MAGID, Václav. 2015. Strategie práce s textem v moskevském konceptualismu a „konceptuální psaní“. In: BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta (eds.). *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: Tranzit.cz, 2015, s. 156 – 185. ISBN 978-80-87259-34-4.
- MATONOHA, Jan. 2009. *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1748-2.
- MILLER, Joseph Hillis. 2010. Performativity₁/Performativity₂. In: SAETRE, Lars – LOMBARDO, Patrizia – GULLESTAD, Anders M. (eds.). *Exploring Textual Action*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010, s. 31 – 58. ISBN 978-87-7934-726-7.
- MONASTYRSKIJ, Andrej (ed.). 1999. *Slovar terminov moskovskoj konceptualnoj školy*. Moskva: Ad marginem, 1999. ISBN 5-93321-009-9.
- OBERMAYR, Brigitte. 1999. „U nas teper' ne to v predmete...“ Posleslovije po povodu Prigovskich preduvedomlenij. In: PRIGOV, Dmitrij Alexandrovič. *Sobranije stichov. Tom 3. 1977*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1999, s. 311 – 329.
- PARISI, Valentina. 2018. Performing the Posthuman. The Prigov Family Group. In: JANECEK, Gerald (ed.). *Staging The Image. Dmitry Prigov as Artist and Writer*. Bloomington, Indiana: Slavica, 2018, s. 105 – 116. ISBN 978-0-89357-462-8.
- POSPÍŠIL, Ivo a kol. 2001. *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001. ISBN 80-7277-068-3.
- PRIGOV, Dmitrij. 2017. *Můj milý, jdeš-li v létě Ruskem. Výbor z díla*. Praha: Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, 2017. ISBN 978-80-7050-685-1.
- PRIGOV, Dmitrij Alexandrovič – EPŠTEJN, Michail. 2010. Popytka ne byt' identifikirovannym. In: DOBRENKO, Jevgenij – KUKULIN, Ilja – LIPOVECKIJ, Mark – MAJOFIS, Marija (eds.). *Nekanoničeskij klassik. Dmitrij Alexandrovič Prigov (1940–2007). Sbornik statej i materialov*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2010, s. 52 – 71. ISBN 978-5-86793-748-5.
- PRIGOV, Dmitrij – ŠAPOVAL, Sergej. 2003. *Portretnaja galereja D. A. P.* Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2003. ISBN 5-86793-250-8.
- PUCHNER, Martin. 2002. Manifesto = Theatre. *Theatre Journal*, 2002, roč. 54, č. 3, s. 449 – 465. ISSN 0192-2882.
- RUTZ, Marion. 2018. D. A. Prigov Playing the Literary Critic: „What I Would Wish to Know about Russian Poetry, if I Were a Japanese Student“ and Other Theoretical Statements. In: JANECEK, Gerald (ed.). *Staging The Image. Dmitry Prigov as Artist and Writer*. Bloomington, Indiana: Slavica, 2018, s. 117 – 144. ISBN 978-0-89357-462-8.
- YANOSHEVSKY, Galia. 2009. Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre. *Poetics Today*, 2009, roč. 30, č. 2, s. 257 – 286. ISSN 1527-5507.
- ZAHRÁDKA, Miroslav. 2003. *Ruská literatura XX. století (Literární proudy a osobnosti)*. Olomouc: Periplus, 2003. ISBN 80-86624-08-0.

.....
Mgr. Jakub Kapičiak
Katedra ruského jazyka a literatury
Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové
Rokitanského 62
500 03 Hradec Králové
Česká republika
kap.jakub@gmail.com

Chvějící se integrál

Dmitrij Alexandrovič Prigov

Otázka současné poezie je otázka velmi palčivá ani ne tak z důvodu palčivosti samotné otázky (i když samozřejmě otázka palčivá je!), ale spíše lidí vtažených do dané diskuze, což právě představuje palčivost samotné otázky, alespoň zčásti, neboť lidé, vtažení do dané diskuze, zhmotňují, jak bychom tak řekli, samotnou otázku, na rozdíl od její diskurzivní části. To je relativní. Všechno je relativní. Život je relativní, a tím spíš pak poezie! To však samozřejmě přísluší lidem vědy, aby se vyznali ve všech detailech a definicích, zato si nesou i zátěž větší odpovědnosti než my – úspěšná, méně úspěšná i zcela neúspěšná těla hovořící, poslaná Hospodinem škusbat trávu rádo by šílenství a objevů. Tedy nám nepřísluší přemýšlet, posuzovat, dělit a násobit – to přísluší lidem Vědy, lidem s odpovědností za vyslovené.

A tedy.

Já osobně chci představit jednoduchý, nejjednodušší text (jak se patří mně jako prostému tělu hovořícímu) jako svědectví i materiál pro následující rozbory, představující obraz i obsah současného autorského textového chování a mající moc sloužit podobnému výkladu, hermeneutické analýze, nebo, jak se říká, dekonstrukci (ale ne přísné, spíše v duchu foucaultovské metody projevení mechanismu i ambicí moci v jakémkoliv sebemanifestujícím diskurzu), tedy sám text jako explicitní tematizaci základního patosu a podmínek současné literatury (samozřejmě, samozřejmě, není možné tento výrok chápat jaksi v jeho absolutní bezprostřednosti a podmíněnosti, maje na paměti proteovskou podstatu poetické bytosti obecně, zde akcentovanou).

A tedy.

Já sám k tomu přistupuji jednodušeji. Jednodušeji. Prostě, jako k takovému příběhu, který se v době mé práce u pásu v továrně „ZIL“ odehrál před mýma očima prostým dělníkům, kteří si nevydělávají peníze (jaké peníze!), ale, podle zákonů té doby, po dvouleté dřině získávají právo být přijati na vytoužené vysoké umělecké školy. To není podstatné. Tedy, jednou ráno, při ranní směně, přišel můj parťák s obrovským, čerstvým monoklem, jehož barva z fialové přecházela již do našedlé, a díval se na mě smutně zbývajícím okem. Hrnu se zjistit podrobnosti události, která měla, jako už tolikrát v mé tehdejší situaci, podobné následky. A zjistil jsem, že včera večer šel parťák s přáteli do klubu. Před tancem se konalo krátké představení, na kterém herec „Moskoncertu“ recitoval verše, mezi nimi i Bloka. Poté, co vyšli ze sálu, prohlásil jeden z přátel s jistým rozhořčením, že nic nepochopil o jakémsi zas.aném integrálu. Můj parťák bezelstně odvětil, že jemu je vše jasné. Jejich debata byla završena již výše zmíněným výsledkem. A zde ho máme – chvění diskurzivního těla!

A tedy.

Není možné si nepovšimnout, i když samozřejmě s nejhlubší, nejhlubší lítostí – vždyť já jsem přeci básník, tedy alespoň podle principu sebenazývání, sebeurčení, a to je v naší době

jeden ze základních principů, a tudíž i příznaků žánrové a druhové identifikace v rámci rozmytých hranic a oblastí žánrového a gestického projevu umělců v současné kultuře, princip určení a předpokladu (ale no tak, je tomu tak!), – tedy, není možné si nepovšimnout, že poezie se nyní z oblasti fixace i řešení základních socio-kulturních problémů (ne problémů někoho jednotlivého, konkrétního, ale společnosti jako převládající masy její aktivních činitelů) přesouvá do zóny kulturně-estetické spotřeby, úzce profesionální akademické ustaranosti a také do zóny volného času (ne, ne, nemluvím o již uskutečněném – díky Bohu! – ale o tendenci a převládajícím posunu čtenářské poptávky a zájmu). Tomu by měl (měl by, ale zatím je tomu velmi, velmi vzdálen – a teď něco jako: „Ku.va, to je...“ jako výčitka lidem nauky) odpovídat i jazyk, kterým je poezie popisována, měl by se přeorientovat, připojit ke kulturologickému a filozofickému diskurzu. Jenže všichni namísto diskuze o problémech avantgardy doteď řeší její problematičnost a oprávněnost, dokonce pochybují o samotné možnosti jejího vzniku a existence (stejně jako například všichni následují ruskou myšlenkovou tradici počátku století a chřadnou nad problematičností filozofie, ne však nad jejími problémy). Přes Rozanova se stále ještě všichni touží prorvat do současné literatury (a daří se jim to!). Ve skupinových kulturně-estetických sebeoznačeních vidí pouze hrozbu své pozice a strategii průlomu ke kulturní dominanci (což je samo o sobě zajímavé vysvětlit, ale v termínech kulturologické problematiky). Problém moci, legitimace, konvenční etikety socio-kulturního chování jako manifestace umělecké pózy a imidže (logicky, ne v časové posloupnosti, předcházející texty) – to vše jsou věčně existující prvky manifestace umělecké pózy v dobové společnosti a kultuře, i když v naší době jsou aktualizované, jako by na sebe stáhli všechny ostatní prvky kulturně-estetické činnosti. A to je třeba pochopit, tedy přesněji přijmout. Samozřejmě, samozřejmě, toť úkol nelehký, a především nepříjemný, ale existuje správný a dávný způsob – smíření. Tedy nepokoušet se o identifikaci svého krachu nebo krachu druhu své činnosti nebo chápání svého druhu činnosti s krachem kultury obecně. Nebylo by to špatné, pokud už hovoříme o současné poezii v širším horizontu současné kultury. Což? Možná bychom přeci jen mohli napnout všechny síly. Což? Vždyť já vás velmi prosím, aktéři kultury! Já vás velmi, velmi prosím! Ne kvůli mně, ale kvůli vám samotným! Já vás prosím, prosím, prosím! Jestli chcete, kleknu si na kolena! Což? Nechcete? Tak nic.

A tedy.

Právě imidž a chování představují v současnosti místo prezentace a krajní projev pózy současného umělce (nemluvím o nejnovějších problémech nového totálního vyjadřování, tělesnosti apod., sem jsme ještě nedošli), spojující všechny sféry umělecké činnosti, neboť současné umění má vůbec tendenci rozmývat hranice žánrů a druhů a vytvářet nové žánry nepodřizované starým klasifikacím, např. instalace, environment, performance, akce, body art, land art, videoart a další. Konkrétněji – jako kvazitextové předpoklady úrovně řešení autorských zadání, ambicí a pocitů je třeba určit operační úroveň (jako např. +, -, :, x víceméně pochopitelných jako úroveň textu 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 20, 31, 45, 06, 0,56, 000,876½, -569, tak, co dál? – možná 98761, co ještě?, možná snad 11111, nebo jakoby 107777, nebo například 666, atd., atd., atd.). Ale to všechno je složité, složité, a je to věc, samozřejmě, je to věc lidí vědy, mně to prostě krásně zní: funkční úroveň! imidž! – řekněme, metapozice – to taky nezní špatně! kvazitext – krása! Ale přeci jen, pokračuji a jsem tedy nucen si povšimnout, že i okolo termínu „avantgarda“ se děje malý, malinkatý zmatek. Tedy pletou se tři jeho významy: 1) avantgarda jako něco – alespoň částečně, když už nic – vpředu před tím, co předcházelo (taxonomie, metrika a v každém případě axiologie je vybírána a postulována); 2) avantgarda

jako pojem spojený s uměleckým a společenským modelem tvůrců a účastníků avantgardy z počátku století (nyní mající spíše črty stylové identifikace, převážně); 3) avantgarda jako vytvořená taktika a strategie chování kulturního mainstreamu umělců velkého avantgardního období a obecně avantgardní mentality. Proto tvrdit, že tenhle a tamten jsou jediní avantgardní umělci nebo básníci, neboť ve své práci hledají jisté nové přístupy textové expresivity, by znamenalo říkat tím pravý opak, říkat, že daní umělci prostě recyklují typ chování a způsob jeho artikulace z první vlny avantgardy, což je v naší kulturně-historické situaci anachronismus, jako řekneme činnost mistrů uměleckého řemesla, mezi jejichž úlohy a horizont jejich kulturního chování prostě nepatří problémy podobného typu, jako jsou umělecká taktika a strategie, která rodí uměleckou pózu své doby (to vše je společný vývar, ve kterém se všichni vaří). Nyní avantgarda z počátku století (typ avantgardního umělce počátku století) je stejnou postavou umělecké artikulace-dramaturgické činnosti, jako i symbolisté, řekneme akméisté, oberiutové, kteří jeden nad druhým (jako postavy) nejsou ničím zvýhodněni. A tento fakt absence kulturní optiky a jazyka jejího upevnění nejen u publika nebo u nás, chudáků básníků, ale i u kritiků je velmi žalostný.

A v této souvislosti je charakteristický příklad váženého kritika Anninského, který tak mistrovsky analyzoval mé verše (jako by nepracoval v kontextu kulturních procesů alespoň 20. století s neustálými lamentacemi kvůli krachu všeho svatého, jako by ortego-y-gassetovský diskurz v kontextu ostatních nebyl fakultativní a instrumentální), – tak tedy, velmi mistrně analyzoval mé verše v duchu současné dekonstrukce, a náhle (možná ani ne náhle) z toho činí tragický, pro mě přímo ničivý závěr. Tedy jaká hrůza! Dobře, že jsem četl Derridu (nebo mi ho někdo převyprávěl, už si nevzpomínám), mohu závěry této dekonstrukce pochopit i naopak, v pro sebe pozitivním smyslu (ne, ne, vůbec ne pro sebe jako pro sebe – kdo jsem já?! co jsem já?! – ale pro sebe jako prostého a bidného představitele současné kultury, mající šanci na pochopení). Zároveň však přede mnou leží i nepředstíraný problém – komu z těchto autorit je možné věřit? Tamti jsou cizozemci, kdo o nich co ví (každopádně v našich souřadnicích mě bránit nedokáží)! Současně se vkrádá podezření: co když se náš kritik přetvařuje (právě v dekonstrukci, alespoň co se týče totalitarizace monopolního diskurzivního myšlení)? Co když se přetvařuje s nějakým hravým záměrem, oblékaje manifestačně-personifikované rysy nevědomosti, přímo jako na divadle dell'arte? Co když se přetvařuje, že netuší, aby nebyl odhalen jako ten, kdo absolutně nic netuší (náš všeobecný a odvěký gnozeologický strach), neboť se v tomto světě pokládá za toho, kdo tuší? Ale to já pořád zacházím mimo své sféry – to vše jsou sféry lidí vědoucích, lidí vědy.

No ale dobrá, dobrá, já jsem básník! Jsem bytost zrozená pro utrpení. Každý nárek, otřes od ostnu, který zasáhl bílou kůži stále ještě nezatíženou nejsladší rutinou filozofického necítění, jen nezvratně potvrzuje: já jsem, tedy přesněji on – je živý! On jako básník existuje! Já, pochopitelně, já to strpím! Zda však přemýšlel kritik překrásně zdeptaný vznešeností svého všeobecného smutku, že náhle má žena, tichá a prostá, žena, která obětovala roky svého mládí, desetiletí života bez odměny, své chabé síly, všechny zásoby nekonečné ženskosti, všeženské, nadženské oddanosti k tomu, aby vyoplala třeba i odporného (ano! ano! vím, vím – odporného, dle vkusu kohosi zabaleno do plínek odstoupivšími Charitkami), bezmocného, neschopného přinést domů ani rubl (ne podle minulých, na rubl stabilních časů, ale podle současných, současných), ale právě kvůli té nepostizitelné nevyčerpatelnosti ženské duše milovaného, opečovávaného a vytouženého muže – dítě svých snů a zklamání – tedy, zda přemýšlel ušlechtilé

rozhořčený kritik tlustokožec, že žena moje, chabě povzbuzována ke svým činům, které jsou nad její síly, navíc se jim nedostává žádné odměny, a k svému nelidskému údělu mých náhodných, bezzubých a neduživých publikací, šeptajíc sobě ve chvílích vysílení a rozechvění: „Tak přeci! Přeci je básník! Služebník múz! Nyní to vidím nejen já, ale celý, celičkový svět! Nebyla zbytečná má práce a má strádání, strádání dětí mých! I všechna další ponížení a těžkosti, spojené s totálním nárůstem cen, zločinnosti, korupce a nepotizmu, – všechno to unesu díky vysokému a trýznivému povolání, darovanému mně Bohem a osudem! A to bude můj vklad do ruské kultury a historie i ospravedlnění před nebesy!“...

Co však?

Co?

Z nějakého článku, náhodně přečteného nebo podsunutého nebo úslužně převyprávěného sladkými nepřejícníky, kteří se pokrytecky děsí: „Ach! Ach! Zle je! Jakou jste měla smůlu! Jak hrozně se nejspíš cítíte!“ – se ona dozví, že zbytečně obětovala své nejlepší roky! Její síly stačily na to přestát Ryžkova, Pavlova, Chasbulatova, Gajdara, ne však tohle! Tak přemýšlel o něčem podobně malém náš kritik nebo ne?! O těch nejmenších! Přemýšlel o tom, jaký hřích bere na svou duši?! Ne, ne, nic již v tomto světě neznamenaají slzy a utrpení bezbranných! Samozřejmě, odpoví mi, že literatura je již od počátků věcí krutou a krvavou! Tedy tím pádem my již nejsme lidmi nebo co? Znamená to snad, že mravnost je na seznam k nám připisována jen s roztlemenou hubou, zářící vyčištěnými bílými tesáky, ze kterých kape, skapává těžkou kapkou černý jed bezohledného usmrcení?

Chápu, že má slova také mohou dolehnout nesnesitelnou tíhou na čísi nepřipravená bedra, na čísi nepřipravené srdce. A já vůbec, vůbec nelituji kritika – sám si vybral pravidla a zákon, podle kterých nyní kvalifikujeme, identifikujeme, dekonstruujeme a na závěr redukuje. Ale je mi líto, líto až k slzám, až k vysílení, až k nemožnosti vyslovit další slovo spravedlivé pomsty, líto jeho ženy a dětí, kteří si nic z toho nezasloužili! Ale byl jsem k tomu donucen! Byl jsem vyprovokován! Byl jsem povinen a mobilizován dokonce přes míru svých sil, o nichž jsem předpokládal, že mám.

Já jsem přeci jen pro jistou profesionalitu (pokud je možné to tak nazvat), odpovídající současnému stavu kultury a soudobému světovému kontextu.

Jinak vše dopadne jako s tou babičkou, která požádala místní chuligány, aby jí zařídili selátko, a když uslyšela hluk a vřískot z chlívku, zeptala se jednoho z těch, který odtud vyšel: „Tak co, podřízli jste ho?“ – „Nu, podříznout jsme ho nepodřízli, ale přes držku dostal.“

Nebo jako: „Občan, na vám nytka!“ – „Ne na vám, ale na vás.“ – „To jako na mene?“ – „Ne na mene, ale na mně!“ – „Vždyť ržeknul: na vám nytka!“

Nebo jako: „Gruzínci jsou lepší než Arméni!“ – „Lepší?“ – „Než Arméni.“

Nebo jako... ale dobrá, i tak už to stačí – všechno je jasné.

Jinak je všechno v pořádku.

Třetí přepisování světa

Dmitrij Alexandrovič Prigov

Pokud bychom měli (po kolikáté už!) vést rozhovor o básnických strategiích, měli bychom si vysvětlit, co tím myslíme. Jak říkal soudruh Marx, odpověď na otázku spočívá v kritice samotné otázky. Ale naše otázka přirozeně žádnou kritiku nestrpí. Stejně jako naše kritika nestrpí žádné otázky, tím spíš kritici. Takže po pořádku.

Na začátku je přeci jen potřeba vyznat se v tom, v mezích jakého problému se pohybujeme a vedeme své úvahy. Nebudeme se zdržovat u psychologického a psychosomatického sklonu ke skládání slov podle určitých pravidel a v určitém pořádku (co je mnohými přijímáno jako básnický talent a činnost vyvolených). Stejně tak pomineme v našich úvahách terapeutické a sociálně-adaptivní vlastnosti a efektivitu tohoto druhu činnosti jak pro samotného autora, tak pro uživatele jeho psaní. Je zřejmé, že samotný fakt vyhýbání se a vylučování některých otázek a problémů z posouzení, a naopak zapojení jiných, je již samo o sobě gestem předjímání, stvrzení principu určitého strategického přístupu. Na tom bychom mohli i skončit. Ale my budeme přeci jen pokračovat, s vaším dovolením. Jenom trochu. Jenom krátce.

Tedy.

Zmíněné úrovně, nebo mody, projevy a jevy básnické činnosti jsou dostatečně zajímavé a poutavé pro filology, estetiky (mimořádně i estéty), psycholingvisty a sociology, ale z úhlu pohledu umělecko-behaviorální strategie se nacházejí na jiné úrovni. Pokud termín „úroveň“ na sobě nese zřejmé stopy hierarchického upřednostňování naší analyzované úrovně nad úrovněmi, kterými se nezabýváme, můžeme ho nazvat třeba vrstvou tvůrčí aktivity.

Nepředpokládáme, že naše krátká zpráva přinese nějaké, byť jen minimální odpovědi na zadané otázky, a tím spíš praktické rady, spíše pochopení a pozornost k dané problematice, která se, jak se nám zdá, v naší době projevila ve vši své otevřenosti a aktuálnosti, když se z implicitní stala zcela explicitně tematizovanou.

Jedna z funkcí již tradičně připisovaných básníkovi (i když v naší době již v dostatečně rozmytém metaforickém smyslu) je prvotní nazývání, nadělování jmen předmětům a jevům světa. Jakési připodobnění pokud ne Adamovi, tak jakémusi vykonstruovanému přírodnímu člověku nezkáženému civilizací. Myšlenky a pokusy takového druhu, které se obzvlášť projevují v období pro kulturu kritickém, jsou přesyceny, přetíženy konvenčními pravidly kulturního chování (i adaptivně nefunkčními v nové socio-kulturní situaci). Vznikají iluzivní představy, že je možné se přes hlavy vyhaných současníků obrátit přímo k prapůvodním pravdám přírody a jazyka a obnovit ten počáteční okamžik, přesněji artefakt prvotního nazývání. Výstižným příkladem by mohla posloužit zkušenost našeho Chlebnikova nebo politicky (vůbec ne poeticky) odiózního Pounda, jehož osobní (zcela zřejmé) soubory syndromů, které se mimochodem velmi hodí pro danou strategii, by v dobách minulých byly přečteny prostě jako banální příběhy psychických nemocí.

Je však očividné, že neustálá přítomnost v horizontu básnické zkušenosti a jejího popisu podobných intencí není lichá. Tedy, že jsou plně imanentní básnické zkušenosti, ale v modu, pokud je to možné tak určit, přepisování světa. Znamená to, že otázka je v kvalifikaci.

Co se týče problému Prvotního nazývání, je zřejmé, že není možné označit žádného Básníka, o němž bychom věděli, nebo dokonce autora, nebo kolektiv autorů (kromě bohů) ústních a písemných textů dochovaných do našich dní jako prvotního pojmenovatele. Je těžké posoudit, v jakých místních a časových rámcích byl vytvořen jazyk nebo jazyky. Ale cosi již srozumitelnějšího, co se dochovalo do našich dní a co mohlo být námi alespoň z části identifikováno, je příkladem přepisování. V daném případě máme na mysli nejen verbální, ale i vizuální a rituální praktiky, neboť v období, které popisujeme, nebyly od sebe odděleny, představovaly jistou synkretickou činnost. Tedy my se v naší praxi kulturní a historické rekonstrukce (především co se týče verbální zkušenosti) setkáváme s tím, co právě nazývám Prvním přepisováním světa.

Toto období by bylo možné popsat jako období vyhledávání jistých stabilních struktur z toho prvotního pojmenovávání. Tyto struktury jsou referenty složitých a často neuvěřitelně masivních sociálních, mentálních a psychofyzických fenoménů. Fenoménů, které následně podobné fenomény vyprovokovaly ke vzniku a strukturování. Typologicky tato doba může být určena jako doba teokratického socio-kulturního tvoření dostatečně dlouhotrvající existence, které propojila práci mnoha pokolení ve směřování do složité strukturovaného stavu materiálu prvotního nazývání. Je pochopitelné, že podobné úvahy jsou velmi schematické ve své snaze obsáhnout pohyblivé časové procesy různé rychlosti a rozličné úrovně. Opakuji, že tato činnost Prvního přepisování světa se neodehrává jen a úplně v oblasti verbální nebo vizuální, ale převážně rituální, v jejímž rámci jsou zpravidla všechny tyto oblasti spojeny. Jen stěží by umělec, a obzvláště jakási jeho jednotlivá strategie, vydělil z této obecné rituální a liturgické praxe, v níž dominují funkce, imidž a strategie hierarchů a světců.

Ještě zmíníme, že popisovaný proces vůbec nesouvisí s nějakým jednotným axiálním časem národů, jak to definoval Karl Jaspers. Vůbec ne. Některé z nich, nebo dokonce části z nich (například v Indii) dodnes fungují v tom kulturně-historickém čase Prvního přepisování. Je pravda, že svou přezrálostí a přenošeností již existují v dostatečně zdegenerovaném ne kreativním stavu. To jen tak mimochodem z našeho úhlu pohledu k analýze předmětu jako jakéhosi utváření aktuálního kulturního procesu. Je pochopitelné, že v uvedeném období mohou zcela jistě existovat prostě i jednotlivé osobnosti ve velmi vyvinutých kulturních společnostech. Osobnosti řekněme duchovně orientované, které tomu období a tomu stavu připisují znak prvotní pravdivosti a ontologické nadřazenosti nad všemi ostatními následujícími obdobími a stádii historického a kulturního procesu. Jejich strategie, utvářené v dnešní společnosti, jež není v žádném případě přizpůsobena k podobným konstrukcím a k adekvátnímu přijetí jejich výsledků, jsou dle mého zcela monstrózní. Tím spíš, že v jimi rekonstruovaném období vůbec neexistovaly naší dobou tolik žádané autonomní umělecké strategie. Čím jim však můžeme odporovat? Ale ničím. Ničím odporovat nebudeme. To není naše věc. Budeme se věnovat svému malému skromnému byznysu.

Tedy.

Za počátek Druhého přepisování světa v naší rodné evropské oikúmené je možné nazvat epochu renesance (a Rusko k ní kulturně celkově patří, se vším východním je spojeno pouze dekorativně a obzvlášť deklarativně a s nemalým patosem v dobách kulturně-historického vzdoru vůči západní Evropě). Přesněji, epochu renesance je možné chápat jako typologický

model, kterému by se našly analogie v antických i východních kulturách. Ještě jednou je třeba předem zdůraznit ani ne tak zásadní metodologickou a terminologickou nekorektnost, jako spíš nejasnost v diferenciaci historických období s jejich neuchopitelnou následností a logických nebo kulturních aspektů, které zde zkoumáme. Mimochodem podobné splétání, propletání v konkrétní praxi, především v umění, přidává tomu všemu a celé kultuře na přitažlivosti, kouzlu a konkrétní neopakovatelnosti. Vždyť my přece nejsme nějakí vědci. Ale podobné rozdělení zmíněných období, dokonce v naší nevýrazné variantě, a modelové manipulace s nimi skýtají možnost pochopit, v jakém z těchto období v rámci mnohvrstevnaté konkrétní historické existence se nachází aktuální umělecká strategie, o níž je vlastně řeč.

Současně je nutné podotknout, že v Rusku obecně do poslední doby nic z vznikající socio-kulturní praxe nemizelo v historické perspektivě, ale pokračovalo ve své neměnné aktualnosti. To znamená, že se stejně horkou a upřímnou slzou oplakává kupříkladu skon právě zemřelé matky i smrt A. S. Puškina, který tento svět předčasně opustil před stoletím a půl. Právě neustálé přesuny, míhání, mihotání mezi těmito četnými, stále aktuálními kulturně-historickými vrstvami zrodilo specifika ruského kulturního vědomí s jeho mobilitou a schopností transpozice z jedné vrstvy do druhé, což je mimochodem velmi, velmi aktuální pro současný kulturní proces s jeho multikulturalitou, která vyžaduje podobnou praxi překonávání četných hranic. Takové je naše protopostmodernistické vědomí. Ale to předbíháme v našem výkladu. Jinak v dnešním Íránu (bývalé Persii), pokud se zamilovaní drží za ruce (což je přeci jen ještě v mezích přísných pravidel společenského chování, ale ne více) při návštěvě mohyly Háfize, pěvce lásky (jako se u nás chodí k mohyle neznámého vojína – srovnajte rozdíl v tom, kterým symbolům dává místní komunita přednost!), pokládají růži na jeho pamětní desku a stojí, plně v harmonii s jeho kulturním obdobím. Zatímco mohyly velikých Evropanů minulosti navštěvují leda tak japonští turisté (jasně, že se částečně dopouštíme karikatury v popisu s tím cílem, abychom dosáhli většího efektu na posluchače nebo čtenáře). V této souvislosti nás napadá anekdota z nejnovější ruské skutečnosti: V autobuse se invalida sklání nad spícím mladým mužem: – Hleďte, invalida stojí, a mládí sedí. Já přišel o nohu ve čtyřicátém prvním! – Starý muži, – odpovídá mladík, – já čtyřicet jedničkou nejezdím! Klasický příklad ztráty všeobecné historické a kulturní paměti. Je to správné? Anebo děsné? Spíše je to prostě tak, jak to je.

Pokud se vrátíme k období Druhého přepisování světa, musíme si povšimnout, že je spojen s dobou vzniku urbanistické kultury, národních států, sekulárního umění a s objevem samostatné postavy autora. Je možné, dokonce více než pravděpodobné, že je spojen s množstvím dalších významných jevů a změn. Ale zaprvé všechno vyjmenovat není reálné, zadruhé postačí i již zmíněné, zatřetí my z důvodu naší nevědomosti prostě mnohé vůbec nevíme. Přesněji od této chvíle můžeme hovořit o jistých smysluplných uměleckých, socio-kulturních nebo kulturně-estetických strategiích. A chtěli bychom ještě jednou zdůraznit, že přepisování probíhá nejen na verbální úrovni, ale i na úrovni behaviorálních modelů a modelů imidže. Všechny globální a mimočasové modely předcházejícího období Prvního přepisování světa současně nemizí, přepisují se na jazyk osobní, krátkodobě existující, samostatné lidské bytosti, která si je takové sebe sama vědoma.

Tedy vydělení umělecké činnosti ze synkreticko-rituální činnosti rodí vlastní umělecké strategie, které jsou charakterizovány narůstáním osobních prvků v poetice a v chování, dále pak prostě nevyhnutelností, požadováním od umělce svébytnosti, odlišnosti od ostatních.

Na počátku 20. století je již pokládáno za samozřejmé, že každé nové pokolení předkládá světu nové estetické myšlenky. A to až do naší doby, kdy všechen arsenál umělecké prezentace spočívá v jediném jméně, autorově podpisu, který je ve skutečnosti kupován, a funguje v uměleckém procesu. Mám ale samozřejmě na mysli především výtvarné umění, v němž je popisovaný proces vyjeven v nejvyšší aktuálnosti a nese již obrysy nezastavitelné eskalace.

V souvislosti s tím si neodepřu radost zmínit téměř kuriózní (ale o nic méně symptomatický) příklad, který se stal na jedné z aukcí v Japonsku, kde mezi jinými figuroval nepřilíš výrazný obraz, jehož cena nepřesahovala hranici sta dolarů. Při hlubším zkoumání byl zjištěno, že je to raný Van Gogh. A cena okamžitě vzletěla téměř na milion. Oho! Ani mi nemluvte.

Přepisování, jak bylo zmíněno výše, probíhá nejen na úrovni umělecké praxe, ale i na behaviorální úrovni. Nové formy fungování kultury předpokládají, že bude docházet k selekci pro ni (nebo, pokud chcete, její selekci pro sebe) nejvhodnějších, na psychosomatické úrovni vhodných osobností. Ano, samozřejmě, vždycky je to přepisováno i na jiné, citlivější nosiče informace. Již jen objev knižtisku má jakou cenu!

A stejně jako v již zmíněném případě s adepty kulturního období Prvního přepisování představuje pro adepty Druhého přepisování typ uměleckého chování tohoto kulturního období způsob vnímání umělce společností jako pravého, věčného a jedině možného. Zapomínají se a následují jej, opakují jeho pózy orákula, tvůrce překrásných a duchovních textů jako protiklad masy a špatného vkusu. Tedy strategie je natolik zřejmá a pochopitelná, že už ani není chápána jako strategie, ale reprodukována téměř až na biologické úrovni.

A závěrem (kvapem do Evropy! skutečně, téměř výlučně do Evropy!) – Třetí přepisování světa. Tedy je velmi pravděpodobné, že se nacházíme na počátku nejdelšího, ve srovnání s předchozími, procesu, který bude trvat mnoho staletí, odkud ani není možné dohlédnout skutečnou podobu stavu jeho zralosti. Ale přeci jen si můžeme povšimnout a zmínit některé zcela zřetelně se rýsující charakteristické črty. Především je třeba zdůraznit konec textocentrizmu. Textem se přirozeně rozumí nejen text verbální. Je třeba říct, že tento proces je nejzřetelnější v rámci výtvarného umění, kde se objevily a upevnily žánry čistě gestických a behaviorálních projektů, což se velmi těžko uchycuje v literární praxi. Je možné, a v poslední době si to představuji stále více a více, že literatura je ontologicky ukotvena v mezích Druhého přepisování světa, do Třetího období pak přechází jako veliký blok, přesněji zdroj citací textů a postav, které budou ve svém kontextu ještě dlouho aktuální. Právě problematika aktuálnosti a realizace této mobility autorského kulturně-estetického přístupu mezi různými vrstvami verbálních, vizuálních a stejně tak kulturních zdrojů je bolestivým místem současné kultury, se všemi jejími ústupky a jakýmsi spásnými návraty zpět, spirálovitými zpětnými chody, v nichž se vše mísí. Ale mluvíme přeci o jistém historickém období, které přesahuje bohužel čas jednotlivého lidského života. A co ještě? Samozřejmě hned přichází na mysl problém nových médií, úplně nových nosičů informace, kdy by se autorovi v perspektivě a ideálu neměly jednotkou textu stát jednotky současných textů, ale operace, synonyma gestu. Tedy vrstva autorské výpovědi a řešení uměleckých ambicí se přenáší na zcela jinou úroveň ve srovnání s nynější. A proto, jak se zdá, nemohou být aktuální umělecké strategie založeny v oblasti jednoduše verbální výpovědi, ale mají ve své perspektivě předloženou operační úroveň, která je, viděno optikou současné kultury a schopností, které jí to umožňují, často jen mechanicky přijímána jako existence na pomezí různých žánrů a druhů umění – jako takový současný Gesamtkunstwerk. Již nyní jsou zcela zřetelné dva základní, rozsáhlé, vysoce polarizované extrémní východiska

ze současné situace – virtuální a novoantropologické. Ale umělecké strategie nemohou být totožné se základními socio-kulturními strategiemi lidstva. Problém nespočívá vůbec v jejich korektním popisu, ani ve zrození nových textů z tohoto důvodu, ale v práci s těmito strategiemi, aktuální a identické, jaksi bytostně jednotné, v nacházení nových žánrů a forem, kde je tematizována na příklad sama mobilita ve stejných akcích a projektech, jen tak mezi řečí. Při tom všem musíme zmínit, že jen stěží literatura, texty i samotná vášeň k jejich tvorbě a spotřebě zmizí. Ne. To všechno bude existovat, jestli ne věčně (vždyť i samotnému lidstvu věčnou existenci nikdo negarantuje), tedy alespoň dostatečně dlouho, jako existuje bezpočet kdysi aktuálních, národních kazašských chórů, nyní již chápaných jako folklór a umělecké řemeslo, nebo jako rozličné malby od matřjošek až po napodobování Maleviče.

Ediční poznámka

Z ruských originálů *Integral drožaščij* (Voprosy literatury, 1994, č. 4, s. 20–26) a *Tretie perepisyvanie mira* (in: Fatejeva, N. [ed.]: *Poetika iskanij, ili Poisk poetiki*. Moskva: Institut ruskogo jazyka im. V. V. Vinogradova RAN, 2004, s. 204–208) s laskavým dovolením Nadeždy Georgievny Burovové přeložila Jana Guljuškina (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova). Překlady jsou výstupem projektu *Překlad dvou esejí Dmitrije Prigova „Интеграл дрожащий“ a „Третье переписывание мира“* podpořeného z prostředků Specifického vysokoškolského výzkumu a realizovaného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Kritické dialógy

RÉDEY, Zoltán. *Krátka správa o dlhej trase osamelého bežca (Poézia Ivana Štrpku)*.
Levoča: Modrý Peter, 2019. ISBN 978-80-89545-75-9.

Nie nula, nie dve nuly...

O poézii Osamelých bežcov existovali dlhé obdobia iba čiastkové literárnovedné recepcie. Až v roku 1996 vyšla prvá ucelenejšia práca o všetkých troch básnikoch tohto zoskupenia od Martina Kasardu (*Osamelí bežci. Správy z ľudského vnútra*). Poézia Petra Repku nemá doteraz vlastnú podobu monografického spracovania. Podobné je to v prípade Ivana Laučíka, aj o ňom zatiaľ chýba komplexná monografia. Jej knižné vydanie je však reálne, a to vďaka niekoľkoročnému výskumu Matúša Mikšíka. O poézii Ivana Štrpku vyšli zatiaľ dve komplexnejšie monografie – v roku 2014 od Veroniky Rácovej (*Na pomedzí škrupiny. O poézii Ivana Štrpku*) a najnovšie v roku 2019 z pera Zoltána Rédeya (*Krátka správa o dlhej trase osamelého bežca. Poézia Ivana Štrpku*).

Počiatkové reakcie na Štrpkovu poéziu boli rozpačité, viaceré odmietavé a negatívne. Dnes sa ešte objavujú výhrady pri niektorých zbierkach, ale celkovo je táto poézia vnímaná ako originálna. Jej najvyššou hodnotou je, že vytvára čitateľovi priestor uchopiť báseň ako možnosť a spolu s básnikom pochybovať, klásť si otázky... (porov. Rácová, 2014, s. 133). Z. Rédey hovorí o Štrpkovi ako o jednom z najosobitejších autorov slovenskej poézie posledného polstoročia. Štrpkovým veršom sa však neraz vyčítala samoúčelná obraznosť, verbalizmus, snobizmus, nie vždy funkčná estetika zátvorkovania, grafomanstvo, preintelektualizovanosť, niekedy dokonca nuda.

Rédeya ku každému čítaniu

Nová publikácia literárneho vedca Zoltána Rédeya *Krátka správa o dlhej trase osamelého bežca* vypovedá o tvorbe Ivana Štrpku, jedného z trojice predstaviteľov básnickej skupiny Osamelí bežci. Z. Rédey sa primárne opiera o súborné dielo básnika, ktoré zatiaľ vyšlo v troch zväzkoch, berie však do úvahy aj pôvodné verzie jeho zbierok, taktiež najnovšie zbierky a jediný Štrpkov prozaický text – román *Rukojemník*. Môžeme teda spolu s autorom tvrdiť, že monografia zahŕňa interpretáciu prakticky všetkých Štrpkových kníh, ktoré doposiaľ vyšli (s. 11). Berúc do úvahy doterajšiu reflexiu problematiky, popri viacerých čiastkových prácach najmä monografie od Martina Kasardu (*Osamelí bežci. Správy z ľudského vnútra*, 1996) a Veroniky Rácovej (*Na pomedzí škrupiny. O poézii Ivana Štrpku*, 2015), Z. Rédey vysvetľuje inakosť svojho prístupu aj takto: „Táto kniha by mala byť principiálne inak koncipovaným a vo vzťahu k uvedeným publikáciami skôr komplementárnym výkladovým modelom“ (s. 11).

Máme teda v rukách akéhosi „výkladového sprievodcu“ (s. 11) po Štrpkovom diele. Už na úvod je však potrebné dodať, že ide o výklad mimoriadne precízny. Prístup Z. Rédeya môžeme charakterizovať aj ako neustále prehodnocovanie základných výstavbových prostriedkov Štrpkovej tvorby. Skúma ich do najmenšieho detailu a za permanentného „otáčania sa“ späť k už vyslovenému, čo mu dáva možnosť neustále

Častá je ešte aj dnes výhrada k ich nezrozumiteľnosti, vnímajú sa ako uzavreté a nekomunikovateľné. Voči týmto negatívnym ohlasom však existujú fundované polemické reakcie. Tie ukazujú, že Štrpkove básne sú síce zložité a vyžadujú viacnásobné čítanie, ale majú estetickú hodnotu, a preto vyžadovať od nich výrazovú jednoduchosť len preto, že sa takéto básne nepoddávajú na prvý raz, sa javí ako naivné (porov. Hevier, 2004, zborník *Vo svojich stupajach*, s. 25). Najnovšia Rédeyova monografia hodnotí Štrpkovu poéziu kladne, takmer ani nespomína nejaké jej slabšie miesta. V tom je istý rozdiel oproti Rácovej monografii o Štrpkovom diele, v ktorej autorka na základe minucióznej práce s textom kde-tu nesúhlasí s niektorými výsostne pozitívnymi pohľadmi na básnikove texty a problematizuje ich, alebo ich neprijíma bezvýhradne. Z. Rédey podobne ako V. Rácová dokáže úspešne uchopiť Štrpkov text aj vďaka poznaniu jeho intertextuálnych a intratextuálnych vrstiev. Rédeyova interpretácia Štrpkovho otvoreného modelu básne sa potom javí ako jej kognitívne dotváranie, čím sa spochybňujú výhrady voči jej uzavretosti a nekomunikovateľnosti.

Rédeyova *Krátka správa o dlhej trase osamelého bežca* je rozdelená na úvod a sedem kapitol, ktoré majú ešte svoje podkapitoly. Práci chýba celkový záver, akési hutné zhrnutie a deficitne pôsobí aj neprítomnosť menného registra v závere. Je však skutočne obdivuhodné, že monografia ponúka interpretáciu všetkých Štrpkových zbierok, postupujúc chronologicky od debutu až po nateraz poslednú autorovu knihu *Kam plášť, tam vietor* (dokonca sa venuje aj románu *Rukojemník*).

Z. Rédey patrí k najaktívnejším recipientom Štrpkovej poézie, najmä tej z posledných dvoch desaťročí. Je sympatické, ako autor vo svojej monografii až pokorne priznáva, že jeho štrpkovská štúdia, ktorá vyšla roku 1997 v Romboide, vyvolala u básnika zdrvujúcu

reflektovať vlastné slová a súčasne poukazovať na viaceré interpretačné cesty. Takýto postup je náročný na udržanie jednotnej línie, zároveň pred autora kladie požiadavku, aby tejto línii nepodľahol. Ale aj preto je výsledná podoba publikácie ešte hodnotnejšia.

Leitmotívom Rédeyovej analýzy Štrpkovho diela je sledovanie premien postavy rytiera. Ako predznamenáva už názov monografie, celú Štrpkovu tvorbu uchopuje ako „trasu“ tohto rytiera – ako sa mení rytier (raz je stredovekým bojovníkom, inokedy len prázdny brnením), tak sa variuje aj povaha Štrpkovho písania (od „živelnosti, neskrotnosti a nespútanosti k rytierstvu ako ‚rádu‘ či štatútu, ktorý je určený osobitným kódexom, prísnu etiketou a vysokými ideálmi“, s. 102). Fenomén rytierstva v básnikovej tvorbe označuje Z. Rédey za permanentne návratný, kontinuálny. V širších súvislostiach tu ide aj o analógiu medzi rytierstvom a osamelým bežectvom, ktorá je obsiahnutá práve vo vytrvalej ceste za vnútornou premenou, sebaopoznaním a pod.

Autor monografie sa tiež vyjadruje k neustále sa opakujúcej výhrade voči hermetickosti básnikovej výpovede. Podobne ako napríklad V. Rácová, aj on sa k tejto výhrade vracia s potrebou spochybníť ju či úplne vyvrátiť. Zdá sa, že táto dávna „dišputa“ – Z. Rédey dokonca sebaironicky pripomína aj svoj „mŕtvy prístup“ (s. 10), čo sú slová, ktorými jednu jeho štúdiu z roku 1997 pomenoval sám básnik – nikdy nebude celkom ukončená, tak ako nebude uzavretá interpretácia Štrpkovej tvorby. V podstate je len ďalším impulzom, motiváciou, či dokonca výzvou pre súčasnú literárnu vedu. Predkladaná monografia ju však nateraz rozplýva svojimi mnohorakými interpretáciami, ktoré majú silnú argumentačnú oporu najmä v umeleckom texte. Z. Rédey celkom konkrétne pomenúva základné roviny Štrpkovej poézie, medzi nimi aj tie, ktoré sa sústavne rozvíjajú,

kritiku. Rédeyov prístup v nej I. Štrpka označil za mŕtvy, rovnako aj jazyk – a dal jej nie jednu nulu, ale rovno dve. Tieto kritické postrehy sa zachovali v Štrpkovom liste Ivanovi Laučíkovi zo 17. novembra 1997. Súčasný Rédeyov prístup nie je mŕtvy, neživí mýtus neinterpretovateľnosti Štrpkovej poézie. Ale tak ako sa Štrpkov text nepoddáva pri prvom čítaní, ani Rédeyov interpretačný jazyk nie je strohý a jednoducho štruktúrovaný. A už vonkoncom nejde o „krátku správu“, ako skromne autor označil v názve svoje písanie o Štrpkovi. Čítanie tejto monografie – to je skôr beh na dlhé trate, ktorý si vyžaduje sústredenie a istú intelektuálnu kondíciu. Práca prináša rad inšpiratívnych interpretačných formulácií. Zvlášť oceňujem tie, ktoré opakovanne hovoria o významových hraniciach Štrpkových básní. Tie sú skutočne rozplývavé, preto je neproduktívne zostávať v pozícii akéhosi kartografického typu čitateľa, ktorý očakáva od textu jednu ucelenú „mapu“ informácií. Z. Rédey takýmto čitateľom nie je. V Štrpkovej tvorbe, ako ukazujú interpretácie a citované ukážky veršov, akoby dominovala vertikálnosť, lebo ak sa popri motíve vrchu a rytierskom lese objaví horizontála roviny, aj po nej sa ide nakoniec smerom nahor, a to k strmým pravdám. Rédeyovi sa darí zmysel a hodnotu Štrpkovej poézie výrazne kvalifikovať dôsledným odkrývaním jednotlivých mýtov a pretextov, na ktoré texty odkazujú, či už je to severský mýtus kopijníka, mýtus rytierskeho stredoveku, ale aj trubadúrska poézia či eckhartovská mystika. Príťažlivé sú aj jemné zistenia ohľadom posledných veršov vo väčšine Štrpkových zbierok – tie sú navzájom prepojené tými istými motívmi, konkrétne smiechu a slnka. Zároveň ide o verše s otvoreným koncom, ukončené sú dvojbodkou. Zvlášť záslužnou je v monografii časť o zbierke *Tristan tára*, vďaka ktorej sa význam a hodnota celej zbierky v rámci Štrpkovej tvorby opodstatnene vyakcentovala. Z. Rédey

presne tak, ako sa vyvíja aj pohľad na tento typ poézie. Všetky motívy (so spomínanou precíznosťou a takmer bez selekcie – neexistuje menej a viac dôležitý prvok) funkčne prepája a minuciózne tak skladá Štrpkov umelecký svet.

Jeho básnické dielo pripodobňuje k nekončej, nepretržitej ceste na spôsob „perpetuum carmen“ (s. 33). Neunikajú mu ani tie najnepatrnejšie drobnosti, ktoré analyzuje aj na niekoľkých stranách, čím vypovedané nadohúda ešte vyššiu platnosť. Príkladom môžu byť rozdiely pri používaní interpunkcie, nad ktorými, ako si aj sám autor uvedomuje, „by sa azda väčšina čitateľov nijako nepozastavovala“ (s. 33). Podľa Z. Rédeya však majú dôležitý „štruktúrno-konceptný význam“ (s. 33), odkazujúci práve na spomínanú otvorenosť básnikovho diela. Sémantickú sieť, ktorá sa v súvislosti s Osamelými bežcami spomína, rozkrýva napríklad aj cez básne vstupujúce do medzi-zbierkovej komunikácie. Poukazuje na fakt, ktorý sa čoraz zreteľnejšie ukazuje aj v aktuálnych Štrpkových textoch – básnik svoje zbierky nevníma ako uzavretý celok, ale ako jeden „prelievajúci sa“ koncept. Autor monografie zvolil v podstate rovnaký postup. Zamýšľa sa nad jednou konkrétnou zbierkou, ale zároveň v „jej“ novom svetle premýšľa o ďalších. Jeden z mnohých príkladov môže byť upozornenie na širšie chápanie „motívu rastu“, ktorý sa v Štrpkovej poézii „nevyčerpáva [...] iba v zmysle biologického, fyziologického rastu“ (s. 64). Autor dokonca na príklade veršov zo zbierky *Krásny nahý svet* (1990) rozvíja celú „filozofiu rastu“ (s. 65).

Inde zase uvažuje o nadväznosti Štrpkovho diela na európsku lyriku. Prostredníctvom intertextových odkazov sa dostáva napríklad až k tvorbe R. M. Rilkeho, aby napokon konštatoval, že pre I. Štrpku sa Rilkeho duinský cyklus stáva „voľným východiskovým inšpiračným rámcom, ktorý potom sám

spomína pri štrpkovskom obraze lanských snehov François Villona – tu by som azda doplnila, že aj návratný a originálny obraz smiechu, ktorý sa v monografii neraz vynára, má u I. Štrpku zrejme villonovskú konotáciu. Najprv je to plachý smiech, ktorý neskôr špliecha a škripe, potom sú to šialené krčce smiechu a symptomatický smiech do slnka. Pripomína to villonovské kvality úsmevu ako výsmechu, vzdorovitého úšklabku obeť či potmehúdskej grimasy. V monografii sa detailne analyzuje predovšetkým tristanovský mýtus, ale u I. Štrpku je prítomná aj Izolda, rovnako tak vaginálne obrazy vášne a rozkoše či tehotenstva prázdna, tie zostávajú stále interpretačne nepomenované. Zaujímavá by bola aj komparácia Štrpkovho rozvíjania stredovekého pretextu o Tristanovi a Izolde s poéziou Anny Ondrejčkovej, kde je archetypálna ženská mytológia Izoldy výrazná. Mnohé Rédeyove interpretačné zistenia sú perspektívne, ale niektoré obrazy akosi markantnejšie na seba upozornia a akoby si pýtali ďalšiu reflexiu – napríklad obraz mačky, ktorý sa vinie tradíciou slovenskej i svetovej poézie (Ch. Baudelaire, T. S. Eliot, B. Reynek, L. Novomeský, V. Beniak, T. Lehenová a i.). Uvedomujem si však, že pri takomto komplexnom type monografie je potrebné aj motívy selektovať a pri niektorých zostať len pri náznaku, aby sa práca nerozširovala do nekonečných rozmerov. Celkovo by som však ešte vyzdvihla fakt, že vďaka Rédeyovej monografii sa upozornilo aj na hodnotovo významnejšie Štrpkove básne, takto napríklad zaujala báseň *City alebo Leto s Alexom*.

K Rédeyovej monografii teda sumarizujúco: tentokrát to nie je mŕtvy prístup k osamelobežkejšej poézii, ani mŕtvy spôsob dotýkania sa vecí a mŕtvy jazyk. Nie nula. Nie dve nuly. Ale pozícia pozitívneho smeru.

Monika Zumrliková Kekeliaková

prekračuje, prípadne ho vníma práveže ako „konfrontačné pozadie“ (s. 170). Následne však Z. Rédey upozorňuje na iné, doteraz len málo povšimnuté spojenie Štrpkovej poézie s textami Jána Ondruša, najmä v elegickom cykle *Tichá ruka*, ktorý vôbec považuje za nedostatočne zhodnotený. Podľa Rédeyovho názoru I. Štrpka týmto cyklom nadviazal „na tradíciu ‚veľkých básnických existencialistov‘ – za akého Milan Hamada v rámci slovenskej poézie druhej polovice 20. storočia označil Jána Ondruša“ (s. 175).

Dodajme, že obraz Štrpkovej poézie, ktorý nám napokon z interpretácií Z. Rédeya vystane, sa javí ako rokmi rovnaký, a predsa iný. Jeho podstata ostáva, básnik stále báda v tej iste „krajine“, dokonca aj vtedy, keď samotná krajina mizne, stráca sa: „... vypovedajúci subjekt sa sústreďuje na veci, ktoré v nepretržitom, stálom plynutí všetkého nepretrvali, pominuli, zanikli alebo sa nikdy neuskutočnili a ani sa neuskutočnia, ktoré prouto neexistujú“ (s. 135). Je zrejme, že pre básnika sú to životne dôležité otázky, ktorých sa nemieni a nemôže vzdať, inak by sa vzdal aj svojho pohľadu na svet. Nejde tu teda o básnickú exkluzivitu, ale o „životný“ boj, ktorý prebieha vo vnútri subjektu. Slovo boj tu však nie je celkom na mieste, „Štrpkov postoj k svetu – realite sa zakladá skôr na prevahe jeho sympatií k veciam, na jeho dobromyseľnom postoji a neobmedzenej tolerancii a dôvere k nim“ (s. 89).

Z. Rédey tak dokonale a presvedčivo pracuje s básnickým textom, až nadobúdame dojem, že I. Štrpka je vlastne nesmierne čitateľný autor. Povedala by som, že využíva rovnaké „zbrane“ ako básnik. Alebo, použijúc štrpkovský motív-symbol, kráča v jeho „prázdnej stupaji“ a ide v nej až do krajnosti. Práve tu (v snahe ísť až na samý kraj uvažovania) sa ich postupy pretínajú a možno aj preto dochádza k tak unikátnej symbióze umeleckého a vedeckého slova. A hoci je Rédeyova

publikácia odborným textom, jej recepcia je mimoriadne pútavá – a domnievam sa, možno naivne, že i prístupná pre širšiu verejnosť, „minimálne“ môže napovedať, ako sa dá hľadiť na poéziu, na nekonečný vesmír, ktorý v sebe ukrýva.

Eva Urbanová



Recenzie

BACHLEDOVÁ, Marianna. *Ideológia v paratextoch k prekladovej literatúre (1968 – 1989)*. Banská Bystrica: Belianum, 2018. ISBN 978-80-557-1495-0.

Do skupiny vedeckých prác pojednávajúcich o histórii prekladu umeleckej literatúry pribudla nedávno monografia Marianny Bachledovej *Ideológia v paratextoch k prekladovej literatúre (1968 – 1989)*. Autorka pôsobí na Katedre anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici a vo svojich prácach sa systematicky venuje vzťahu ideológie a prekladu. V predkladanej monografii nadväzuje na predchádzajúce výskumy M. Kusej, O. Kovačičovej, L. Pliešovskej a I. Tyšša. Jej výskumným zámerom bolo preskúmať, ako fungovali ideologické mechanizmy vo vydavateľskom prostredí, konkrétne v koncipovaní paratextov k prekladovej beletrii vydávanej v popredných slovenských vydavateľstvách počas rokov 1968 – 1989. Upozorňuje, že jej cieľom nebola kritika poplatnosti slovenských prekladateľov socialistickému režimu – naopak, snažila sa odкрыť, ako sa prekladateľom vďaka viac či menej nápadnej subverzii darilo priniesť okolitý svet ideologicky izolovanému slovenskému čitateľovi.

Prvá kapitola monografie s názvom *Historický a literárny kontext skúmanej problematiky* formuje nevyhnutný rámec pre výskum a následnú interpretáciu jeho výsledkov. Autorka v nej čitateľovi ponúka historický exkurz obdobia, ktoré v práci sleduje. Historické súvislosti neopisuje len na pozadí prác historikov či pôvodných historických dokumentov, ale interpretuje ich aj s prihliadnutím na rôzne špecifiká vtedajšej spoločensko-politickej situácie. V samostatnej podkapitole na základe štúdia dobových dokumentov, ako aj

publikovaných spomienok viacerých zainteresovaných osôb (M. Jurovská, E. Mládeková, J. Vilikovský, J. Fialová a i.) opisuje proces vydavateľskej činnosti. Vysvetľuje, ako sa v období socializmu na preklade umeleckej literatúry podieľali tzv. pokrývači, a zmieňuje sa aj o tom, ako do vydavateľského procesu zasahovala cenzúra.

Mostom, ktorý čitateľa vedie od historických súvislostí k výskumu paratextov, je druhá kapitola monografie *Totalita, ideológia a simulakrá*. Odvolávajúc sa na T. A. van Dijka, známeho holandského lingvistu, M. Bachledová vysvetľuje ideológiu ako jav, ktorý obsahuje tri základné komponenty – sociálny, kognitívny a diskurzívny. Práve vďaka diskurzívnej povahe živí ideológia propagandu, ktorá je zas nástrojom upevňovania totality. Na dobových recenziách ďalej autorka vykresľuje, ako ideologický diskurz vytváral tzv. simulakrá (sebestačné semiotické systémy, ktoré nekorešponujú s reálnym svetom), popieraajúce existenciu takých javov ako násilné znárodňovanie súkromného majetku či perzekúcie politických oponentov. Odkazuje aj na Tyššove výskumy tzv. kamufláže diskurzu a jeho chápanie ideológie ako súhrnu istých významových a interpretačných vzorcov.

V tretej kapitole *Paratexty v prekladovej literatúre* autorka teoreticky ukotvuje pojmový aparát, s ktorým pracuje vo výskume. Hneď v úvode upozorňuje, že špecifikám paratextov sa doteraz venovalo málo pozornosti. Ponúka prehľad existujúcich definícií predslovov a doslovov od domácich aj zahraničných bádateľov. Poukazuje na to, že zvlášť v kontexte prekladovej literatúry sú slovníkové definície paratextov nepostačujúce. Preto aj na základe vlastného chápania významu paratextov v prekladovej literatúre predkladá obsirnejšie definície predslovu a doslovu. Predslov chápe

ako „samostatnú kontextovú jednotku stoja-
cu pred samotným textom prekladu, ktorej
autorom nie je autor primárneho (originál-
neho) textu a nebola súčasťou originálneho
diela; ide o časť, ktorá bola do diela pridaná
pri jeho príprave na sekundárny trh a vznikla
s ohľadom na sekundárneho čitateľa, t. j. čita-
teľa prekladu“ (s. 48). Doslov sa od predslovu
líši nielen tým, že stojí za textom prekladu, ale
aj tým, že zahŕňa teoretické, historické a hod-
notiace prvky, a jeho primárnym cieľom je
poskytnúť čitateľovi recepčný návod k textu.

Vo štvrtej kapitole autorka bližšie charak-
terizuje metodiku svojho výskumu. Pri analý-
ze ideologických komponentov vo vybraných
paratextoch vychádzala zo siedmich krité-
rií, ktoré definoval už zmieňovaný T. A. Van
Dijk: 1. kontext, 2. text, diskurz, konverzácia,
3. témy, 4. význam a koherencia na osiach, 5.
lexika, 6. syntax a 7. argumentačné štruktúry.
Ako ukázal autorkin výskum, výber metodiky
bol správny, pretože vďaka uvedeným kritéri-
ám dokázala odhaliť širokú škálu ideologic-
kých manipulácií s textami – od implicitných
až po explicitné a znásilňujúce.

V piatej kapitole interpretuje autorka vý-
sledky výskumu, zohľadňujúc kvantitatívne
aj kvalitatívne ukazovatele. Výsledky kvan-
titatívneho výskumu prehľadne sumarizuje
v grafoch. Kvalitatívna analýza paratextov
umožnila autorke identifikovať javy, symboly
a obrazy, ktoré ideologický diskurz v skúma-
nom období tematizoval. Identifikovala desať
tém, ktoré boli vo väčšej či menšej miere za-
stúpené vo väčšine skúmaných textov – išlo
napríklad o kritiku vykorisťovania pracujú-
cej triedy, zosmiešňovanie náboženstva atď.
Autorka ukážky z textov radí v rámci jednot-
livých identifikovaných tém takmer kataló-
govým spôsobom – spočiatku takýto spôsob
práce s textom možno pôsobí trochu ochrom-
ujúco, na druhej strane práve homogén-
nosť jednotlivých blokov a ich kvantita desivo
vykresľujú negatívny a často až nenávisťný

charakter vybraných paratextov. Pre vníma-
vého čitateľa majú zvolené ukážky potenciál
byť varovným signálom a ponúkajú možnosť
poučiť sa z minulosti.

Monografia M. Bachledovej vhodne do-
plňa súbor odborných prác, ktoré mapujú
historické a spoločenské podmienky vzniku
prekladovej literatúry v období socializmu.
Obálka knihy, ako aj množstvo poznámok
pod čiarou predstavujú autorku ako „angry
young woman“, ktorá svoje osobné postoje
a úctu k slobode dokázala presvedčivo preta-
viť do poctivej vedeckej analýzy.

Lubica Pliešovská

DANIŠOVÁ, Nikola – ČECHOVÁ, Mariana.

Prolegomena k pramotívu premeny.

Praha: Verbum, 2019. ISBN 978-80-87800-
52-2.

Monografia Nikoloy Danišovej a Mariany
Čehovej *Prolegomena k pramotívu premeny*
pozostáva z dvoch častí. V prvej sa autorky
venujú pramotívu premeny a jeho typológii;
v druhej časti sa ich pozornosť sústreďuje
na pramotív smrti ako hraničnej podoby ži-
votnej premeny.

V úvode knihy M. Čechová konkretizu-
je jej teoretické a metodologické ukotvenie.
Dozvedáme sa, že monografia svojím za-
meraním prináleží do oblasti arcitextuálnej
tematológie, opierajúcej sa o poznatky lite-
rárnej vedy, estetiky, folkloristiky, kultúrnej
antropológie, hlbinej psychológie či existen-
ciálnej semiotiky. Termín arcinaratív v tomto
prípade zodpovedá zameraniu na prapříbehy,
akými sú mýty, rozprávky, eposy či legen-
dy. Výraz prolegomena v názve publikácie
zase signalizuje, že autorky nateraz podáva-
jú úvodnú rekognoskáciu problémov, ktoré
majú v pláne podrobne skúmať spolu s ďal-
šími spolupracovníkmi v rámci projektu
APVV-17-0026 *Tematologická interpretácia,*

analýza a systemizácia arcinaratívov ako semiotických modelov životného sveta a existenciálnych stratégií.

Pozrime sa teraz bližšie, akým spôsobom autorky zmapovali nimi vymedzené oblasti a k akým výsledkom dospeli. Vzhľadom na to, že publikácia je rozčlenená na dve časti, v nasledujúcom texte sa k nim vyjadrim separátne.

Prvá časť publikácie s názvom *Marginálie k pramotívu premeny* ponúka komplexný prehľad a kategorizáciu transformácií či metamorfóz postáv v arcinaratívoch. V rámci prieskumu sú identifikované dva základné typy premien: premena za trest (následne je rozdelená na spravodlivú a nespravodlivú/nezaslúženú) a premena za odmenu (hmotná alebo duchovná). Autorky vo svojom texte odkazujú na široké spektrum arcinaratívov z rôznych svetových kultúr. Dá sa povedať, že tieto príbehy „univerzalizujú“, teda nevnímajú ich v kontexte vzniku, pôsobenia či symboliky pôvodnej kultúry (i keď tá je na niektorých miestach spomínaná, no vo všeobecnosti ide skôr o zriedkavejší jav), ale skúmajú ich v rámci príbehového univerza. I keď skúmaný materiál nie je súhrnne opísaný, zameralie na arcinaratívy poskytuje dostatočné vymedzenie a umožňuje autorkám komplexné uchopenie výskumných úloh. Výsledkom prvej časti publikácie je kategorizácia rozličných metamorfóz postáv, autorky k nej dospeli na základe precíznej analýzy vybraných príbehov a následnej syntézy spoločných prvkov. Odvolávajú sa na známeho amerického psychológa Abrahama Maslowa, autorky uvádzajú, že premeny postáv v arcinaratívoch semioticky vyjadrujú univerzálne vzorce ľudského myslenia. Za zaujímavé považujem tiež konštatovanie, ktoré sa týka motívu premeny za odmenu. Podľa autoriek by tento motív mohol „predstavovať semioticko-fikčnú projekciu hlbinne ukotvenej potreby ľudskej bytosti duchovne rásť a poznania, že extrémne

náročné udalosti, resp. s nimi späté zážitky rekonfigurujú ľudskú psychiku a vytvárajú nové vzorce správania či prežívania sveta a seba v ňom“ (s. 55).

Druhá časť publikácie je venovaná pramotívu smrti. Od prvej časti sa odlišuje nielen spracovaním, ako i rozsahom skúmaného materiálu. Autorky sa v tomto prípade zamerali na príbehy *Frau Holle* a *Der Gevatter Tod*, pôvodne publikované v zbierke rozprávok bratov Grimmovcov z roku 1812. Uvedené príbehy detailne preskúmali z historicko-tematického a motívického hľadiska. Analýza postavy Smrti v príbehu *Frau Holle* napríklad naznačuje prekvapujúce súvislosti medzi rôznymi kultúrnymi areálmi a symbolikami. Dajú sa tu nájsť isté paralely s príbehmi o Popoluške, babe Jage či rímskej bohyni Diane, a zachádzajú až do kultu čarodejníc a mágie (v obraze „Divokej honby“/Wilde Jagd v nemeckej a rakúskej tradícii).

Za silné stránky monografie pokladám rozsah skúmaného materiálu a kvalitu jeho spracovania. Prvá časť dokladá excelentný prehľad autoriek vo svete rozprávok, legend a mýtov. Druhá časť preukazuje ich vedeckú erudovanosť v kultúrnej antropológii a folkloristike, ktoré sú nevyhnutným predpokladom adekvátneho výskumu daných problémov.

Napriek tomu, že M. Čechová prezentuje v úvode recenzovanú publikáciu skromne, zaradujúc ju do „preliminárnej“ fázy budúceho výskumu, predstavuje ucelený vedecký text, ktorý pútavo a zrozumiteľne približuje pramotív premeny a s ním úzko spätý pramotív smrti vo vybraných arcinaratívoch. Publikácia súčasne potvrdzuje, že arcitextuálna tematológia ako špecifická výskumná oblasť môže v sebe prepojiť rozličné prístupy k poznávaniu kultúrotrvných príbehov a zvýrazniť v nich problematiku existenciálnej skúsenosti človeka.

Mária Hricková

CHARYPAR, Michal. *Prameny Máchova Máje. Fakta a hypotézy.*

Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, 2018. ISBN 978-80-88069-65-2.

Monografia bádateľa v oblasti českého romantizmu a realizmu Michala Charypara *Prameny Máchova Máje. Fakta a hypotézy* je obširným komentárom k histórii textu *Máj* od Karla Hynka Máchu a k jeho novému vydaniu (eds. Michal Charypar, Michal Kosák, Jiří Flaišman; Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, 2019) v Kritickej hybridnej edícii (ďalej KHE). Charyparova kniha i hybridné vydanie *Mája* sú dovŕšením dlhodobého výskumu Máchovej básne. Monografia nasýtená mnohými faktografickými údajmi nechce podávať novú interpretáciu, je skôr podkladom pre budúce interpretácie, aj keď strohú registráciu faktov výrazne presahuje a otvára sa, ako to v úvode konštatuje sám autor, „hypotetickému uvažovaniu o funkci jednotlivých pramenů a někdy vůbec o jejich autentičnosti“ (s. 7).

Cieľom tejto recenzie nie je zaznamenať každý jeden poznatok týkajúci sa *Mája*, ale zachytiť základný posun, ktorý sa odohral v priebehu skúmania jeho dochovanej pramennej bázy. Bádateľom bol po celé desaťročia neprístupný tzv. rukopis *Mája* (konvenčne označovaný ako R1, po novom mu bola pridelená skratka RM; podobne používam skratku aj pri ostatných zmiených prameňoch), skladajúci sa z dvoch konvolútov. Je to jediný rukopis básne dochovaný v celku, ktorý úpravou „kopíruje“ typografické rozvrhnutie editio princeps. Práve jeho dostupnosť pre výskum sa stala podnetom opätovnej snahy venovať sa štúdiu máchovských prameňov. M. Charypar systematicky opisuje hmotnú podobu od tlačných po rukopisné pramene a zhŕňa dostupné vedomosti o okolnostiach ich vzniku, dochovania a vydávania (poznatky cenné aj pre výskum literárneho života,

finančné záležitosti nakladateľského procesu, na základe dochovaných exemplárov prináša podrobný opis materiálu a rozmerov vydání, cenové relácie atď.). Základným tlačným prameňom, ktorý je aj východiskovým textom väčšiny edícií *Mája*, je prvé vydanie z roku 1836 (T1), ďalšími možnými prameňmi sú pretač znotovanej dedikačnej básne *Čechové jsou národ dobrý!* a voľný nemecký preklad *Intermezza I.*

Okrem toho sa k *Máju* viaže viaceré rukopisných prameňov: *Zápisník (Z)*; *Náčrt Mája (NM)*; *Rukopis Mája (RM)*; *Denník* vo verziách A (R56) a B (R57; tento prameň bol nedokončeným krasopisným prepisom A) a *Výklad Mája (VM)*. Ťažisko kapitoly opisujúcej rukopisné pramene je venované predovšetkým spornému prameňu RM. Najprv M. Charypar opisuje situáciu okolo nájdenia RM v roku 1916 v knižnici rodiny Krouských a neskôr peripetie späté s RM tesne po nástupe komunizmu – jeho stratenie, resp. skrývanie, až po opätovné nájdenie. K tomuto prameňu sa niektorí bádatelia stavali skepticky, pretože jeho funkcia bola nejasná. M. Charypar sa tiež vyrovnáva s doteraz nepublikovanou štúdiou Oldřicha Králíka, známeho – neraz aj mylným – spochybňovaním „tradičných“ prameňov a poznatkov, nazvanou *Domnělý autograf Máje*. M. Charypar vyvracia jej závery, je však celkom možné, že zostala nepublikovaná aj preto, že O. Králík na stanoviskách formulovaných v nej dlho nezotrval.

Bádateľskému tímu, ktorého bol M. Charypar súčasťou, sa podarilo aspoň čiastočne vnieť svetlo do problematiky RM. Chemická analýza, konkrétne tzv. molekulárna spektrometria, okrem rôznych minucióznych zistení časovo zaradila vznik papiera do prvej polovice 19. storočia, čo zodpovedá *Máju*. Rozbor písacieho prostriedku ukázal, že RM bol písaný tromi typmi atramentu, tretí typ bol pravdepodobne použitý pre dodatočné opravy *Mája*. Písmoznalecká analýza

zase potvrdila, že písmo na oboch konvolútoch RM (s istou rezervou aj vrátane písma zásahov) patrilo tomu istému autorovi, ktorý bol aj pôvodcom iných Máchových autografov. (Prípís „Rukopis po K. H. Mácho[w]i / pozůstalý“ bol prisúdený inému, nateraz neznámemu autorovi.) Na základe týchto zistení bol teda RM prisúdený K. H. Máchovi.

Napriek tomuto záveru zostáva funkcia RM naďalej neobjasnená. Historik Petr Píša vyvrátil niektorými bádatelmi predpokladanú funkciu RM ako opisu určeného pre cenzúrny proces. Takýto rukopis sa totiž označoval cenzúrnou formulkou, ktorá sa na RM nenachádza. Vo Viedni sa však našiel zoznam schválených kníh z februára 1836, na ktorom sa pri prvom zväzku spisov K. H. Máchu – ide práve o *Máj* – vyskytuje cenzúrna formulka „mut[atis] mut[andis] admittitur“, ktorá signalizuje, že *Máj* dostal povolenie na vydanie s nutnosťou miernych modifikácií. Vylúčená je aj možnosť, že by bol RM predlohou pre tlač. Tlačilo sa totiž práve z cenzúrneho opisu, navyše by potom na RM museli byť stopy umazania ako vedľajšie dôsledky procesu sadzby.

Definitívnym vyjasnením autorstva sa mohol RM zapojiť do histórie textu ako relevantný prameň, ako posledný člen stemmy *Mája*. Faktom, ktorý zaznamenávajú dejiny literatúry, je *Máj* Karla Hynka Máchu z roku 1836. Evidencia odchýlok medzi T1 a RM by mohla napomôcť presnejšej editorskej interpretácii. A k nej môže prispieť aj vyjasnenie vzťahu medzi prameňmi. Vzťah medzi T1 a RM mal svoje interpretácie, viac alebo menej explicitne prítomné v postojoch editorov, ale postupne sa v edičnom procese práve pre svoju nevyjasnenosť RM odsúval do úzadia v prospech T1. Po potvrdení autenticity RM M. Charypar pristúpil k opätovnej komparácii T1 a RM. Komparácia na základe grafickej závislosti RM na T1 a podľa textových diferencií potvrdila to, že RM vznikol

ako opis T1. Pomerne enigmatický účel RM ho v očiach editorov KHE diskvalifikoval ako východiskový text edície.

Až následne sa mohol M. Charypar pokúsiť v kapitole *Vznik Máje. Stemma prameňů* usúvzťažniť jednotlivé pramene na základe textových realít, zmienok v korešpondencii, obvyklých cenzúrnych a vydavateľských procedúr atď. Inak je pramenná základňa *Mája* dosť medzerovitá. Charyparova interpretácia vzťahov medzi prameňmi *Mája* je potom takáto:

Z
 NM → [P] → [C_{1,2}] → T1 → RM
 Denník A (R56) → → → → → Denník
 B (R57)

V hranatej zátvorke sú nedochované pracovné rukopisy [P] a dva rukopisy povinne predložené cenzúre [C_{1,2}], ktorých existencia je predpokladom T1. Okrem iného M. Charypar eviduje aj pokusy Josefa Panáčka a Růženy Grebeníčkovej lokalizovať reálie, ktoré sa stali predobrazom pre „kulisy“ *Mája*. V *Máji* sa tiež objavujú motívy a miestami aj formulácie, ktoré sa vyskytli už v predchádzajúcej Máchovej tvorbe a sú nanovo zapojené do textácie.

V záverečnej kapitole *K historii vydávání Máje* autor monografie analyzuje vyše stoosemdesiatročnú históriu vydávania *Mája*. Tá by sa okrem editio princeps, vyššieho ešte v posledných mesiacoch Máchovho života, mohla pomocne rozdeliť na tri vydavateľské štádiá: a) posthumné vydania do roku 1916; b) vydania po nájdení RM v roku 1916; c) vydania po roku 1959, keď bola podoba Máchovho *Mája* predovšetkým zásluhou Karla Janského už pomerne edične stabilizovaná. Významným príspevkom k textovej úprave *Mája* je známa emendácia (či azda skôr konjektúra) veršov 347 – 349, urobená Mojmirom Otrubom podľa veršov 152 – 153 („Kol bílé věže větry hrají, / při níž si vlnky

šepotajú“), ale inverzne: „A lehounce si vlnky hrají / jezerní dálkou pode věží, / s nimi si vlnky šepotají“ na „...s nimi si větry šepotají“. Vydania sa od seba líšia editorskými riešeniami, rozličnou mierou intervencií, ale aj odlišným prístupom k (ne)zaradovaniu paratextov prislúchajúcich k *Máju* (motto, zrejme intencionálne patriace k zamýšľaným Máchovým spisom, dedikácia Hynkovi Kommovi, dedikčná báseň, *Poznamenání*), prípadne (ne) prítomnosťou výtvarného sprievodu či rôznorodou distribúciou v čase (súpis vydání *Mája*, ktorý je súčasťou DVD KHE, zostavili Josef Stejskal a Miroslav Koloc).

Táto línia tvorí vydavateľskú tradíciu *Mája*, na ktorú napokon nadväzuje aj edičné riešenie v KHE. Editori revidovali predchádzajúce edičné riešenia. Azda najvýraznejším (a logicky zdôvodneným) krokom editorov je aktualizácia Otrubovej emendácie analogicky podľa veršov 152 – 153, teda už bez inverzie: „A lehounce si větry hrají...“. V KHE sú popri sebe čitateľské vydanie (tlačaná verzia) a vedecké vydanie (DVD forma), ktoré zahŕňa aj skenokópie, transkripciu rukopisov a diplomatické prepisy tlačených prameňov. Používateľ si môže napríklad prehliadať jednotlivé, postupne dopisované a chaoticky usporiadané segmenty NM a ich transkribovanú podobu. Rozsiahly edičný komentár je hypertextovo prepojený na dokumentačné prílohy. Ich súčasťou sú aj výsledky chemickej a písmoznateľskej analýzy. K prvkom KHE, spomínaným v predošlých odsekoch, sa ďalej pridružuje časová os, teda akési kalendárium života a tvorby K. H. Máchu, doplnené obrazovými prílohami (končí sa rokom 2016, keď majitelia sprístupnili RM novému výskumu). Užívateľské rozhranie sa oproti predchádzajúcim edičným „zväzkom“ (František Gellner, Karel Hlaváček, Petr Bezruč) posunulo k väčšej prehľadnosti.

Ak sa vrátíme k monografii M. Charypara, tá okrem obvyklých súčastí (redakčná poznámka,

súpis skratiek, bibliografia, menný a vecný register atď.) obsahuje ešte textové prílohy: prepis tzv. *Náčrtu Mája*, úryvky z historického bádania Josefa Panáčka a Janského *Zprávou o rkp. Máje*, vyhotovenú pre tím pátrajúci po RM (ďalšie kvantum textov dopĺňa KHE).

V zhuťnenej forme podáva autor spoločne s M. Kosákom a J. Flaišmanom tieto informácie aj v edičnom komentári ku KHE. Pramene významnej básne českej literatúry boli podrobené precíznemu výskumu. Nóvum oproti predchádzajúcim výskumom je aj exaktné potvrdzenie pravosti RM. Výskum M. Charypara neprináša prevratné fakty a hypotézy, ktoré by určujúcim spôsobom zasiahli do edičnej úpravy *Mája*. Hlavný prínos jeho knihy spočíva v zhromaždení a adekvátnom utriedení informácií. A treba zdôrazniť, že poctivá evidencia prameňov vôbec nie je málo.

Martin Navrátil

KAMENČÍK, Marián. *Z Hlohovca do Honolulu a späť. Rudolf Dilong a hlohovská literárna avantgarda.*

Hlohovec: EX LIBRIS AD PERSONAM HLOHOVEC, 2019. ISBN 978-80-971313-6-4.

Ak by som hľadal výstižný názov pre moju recenziu monografie *Z Hlohovca do Honolulu a späť* od Mariána Kamenčíka, bolo by to niečo ako „Príťažlivá veda alebo Atraktívne veci fungujú lepšie“. Požičal by som si pri tom motivačný citát, ktorý bol pôvodne názvom anglickej knihy o typografii, a ako myšlienka rezonoval po celý čas môjho čítania Kamenčíkovej knihy o pôsobení Rudolfa Dilonga v meste Hlohovec. Prijemný pocit vychádzal nielen z toho, že ma úprimne zaujímal jej obsah, ale tiež preto, lebo kniha nevznikla ako strohá vedecká publikácia, kde sa všetko podriaďuje vecnosti. Kniha má svoj zámerný estetický rozmer: celostranové fotografie hlohovského genia loci (z tiráže sa dozvedáme,

že ich zaznamenal Erik Knotek) a množstvo doplňujúcich dokumentov či obrazových exemplifikácií. Monografia sa zaraďuje medzi moderné historiografické knihy, ktoré vťahujú do seba informáciami a tiež spôsobom, ako sú na percepciu a recepciu pripravené. Kniha plní aj úlohu reprezentačnej publikácie (60. výročie založenia Vlastivedného múzea v Hlohovci) a náročná úprava a nemalá investícia do tlače sa na finálnom prevedení pozitívne odrazili.

Nič by však neosožila príťažlivosť, ak by publikácia neplnila svoju vedeckú úlohu podrobne a presne informovať o stanovenom predmete. Našťastie, aj tento aspekt knihy znesie prísne kritériá. Možno by sa na tomto mieste hodilo aj hodnotenie v superlatívoch, ale z úcty k nevyčerpatelnému predmetu výskumu si veda musí vystačiť aj s relatívnymi úspechmi. Ten Kamenčíkov vychádza z presnosti detailných opisov, z presvedčivej charakterizácie a inventarizácie podnetov, ktoré tak v celku pôsobia kompaktné a kvalifikované.

Kniha využíva „lokálnu optiku“, ktorá patrí vo výskume literárnej aj neliterárnej historiografie k najkonkrétnejším. Zároveň to však vôbec neznamená, že by jej obmedzený vedecký rozsah (na konkrétne miesto a čas) mal automaticky prinášať obmedzenosť obsahu. Skôr naopak, ukazujú sa tu paralely medzi jedným regiónom a inými, podobnými oblasťami; ukazujú osobnosť R. Dilonga v jednom z jeho exponovaných období (apríl 1939 – júl 1940); približujú začiatky nadrealistického hnutia prostredníctvom hlohovských spojív Ivana Kunoša/Kupca, Michala Považana a ďalších. Centrom knihy však ostáva R. Dilong ako „gravitačná“ osobnosť (s. 20) a jej vplyv na mieste aj dlho odchode, doslova až po súčasnosť.

Lokálne a globálne v historiografii sú dialekticky spojené a len v takejto súvzťažnosti sa dá obsiahnuť maximálny obraz historických udalostí. Dilongov krátky pobyt v Hlohovci

zanechal dlhotrvajúcu stopu v miestnej umeleckej komunite, no tiež aj v širšej komunite mesta, ktorá svoj kultúrny život často spájala s týmto básnikom. Dialektika lokálneho a globálneho sa pri R. Dilongovi ukazuje aj v jeho živote, ktorý bol bohatý na mnohoraké skúsenosti a udalosti (rehoľník, vojak, exulant a popri všetkom básnik).

M. Kamenčík dilongovskú tematiku v Hlohovci rozčlenil do štyroch väčších kapitol podľa chronologického a decentralizujúceho kľúča. Začína priamym pobytom básnika v meste a jeho nevyhnutnou interakciou s osobami a priestormi mesta, pokračuje Dilongovým pôsobením na umeleckú vrstvu obyvateľov, ktorá si dilongovské inšpirácie podávala ďalej aj v čase, keď básnik z Hlohovca odišiel. Časovo je výskum sústredený na koniec tridsiatych a začiatok štyridsiatych rokov 20. storočia, presahy však bádateľ vedie v širších a dlhších súvislostiach. Osobitne sa potom venuje tradícii dilongovských dozvučiek, keď sa po roku 1989 mohli stať oficiálnou kultúrnou aktivitou Hlohovca.

Monografia ponúka podrobnú sondu do života R. Dilonga, ku ktorej pripája informácie zo života básnika Ivana Kunoša/Kupca či kritika Michala Považana, hoci z „gravitačnej“ príťažlivosti čerpali aj iní autori – okrem tých známych (Štefan Žáry, neskoršie a trochu inak dokonca aj Ivan Štrpka, hlohovský rodák) aj takí, ktorých mená sa už nedostali do „veľkých“ literárnych dejín. Podrobnosť, s akou M. Kamenčík sleduje chod udalostí, je nesmierne plastická a ozrejmuje okolnosti, ktoré čitatelia poznajú z opačného uhla – celkového profilu osobností, hnutia nadrealizmu alebo všeobecných dejín. V knihe je podrobne vykreslený Dilongov spor s literárnou kritikou, predovšetkým J. Kútnikom Šmálovom a S. Mečiarom, ktorí verejne odmietli prvotnú formu nadrealizmu, ako ju prezentoval R. Dilong v knihe *Mesto s ružou* (1939), a vyvolali rozhorčenú reakciu

básnika odísť na fiktívnu misiu do Honolulu. Udalosť viažuca sa s časom pobytu R. Dilonga v Hlohovci sa dostala aj do názvu knihy ako chytľavý a viacúrovňový symbolický príklad protirečení, ktoré básnik stelesňoval. Na obdobie prelomu tridsiatych a štyridsiatych rokov sa viažu aj ďalšie závažné udalosti, s ktorými bol R. Dilong úzko prepojený: vznik Slovenskej republiky, prítomnosť gardistických jednotiek, vojenská mobilizácia, ale tiež milostný vzťah s Valériou Reiszovou, zástoj pri vydaní jej dvoch básnických kníh, časopisecké úsilie (Nové slovo), rozvíjanie talentov mladých autorov, verejná kultúrna prezentácia v Hlohovci i na celoslovenskej scéne. Menej obsírne, ale s rovnakou podrobnosťou sú k R. Dilongovi a mestu Hlohovec pripojené životné situácie a umelecké snaženia Ivana Kunoša/Kupca, Michala Považana a ďalších.

Štyristostranová monografia s päťdesiatimi stranami archívnych a bibliografických odkazov a údajov je plnohodnotným vedeckým projektom a priestor jednej recenzie nedokáže vážnejšie vstúpiť do dialógu s autorom knihy alebo jeho zisteniami. Časť poznatkov knihy nadväzuje na staršie i novšie výskumy katolíckej moderny a nadrealizmu, ku ktorým sa pripájajú všeobecné dejiny Slovenska a regiónu Hlohovca. Viaceré poznatky zaznievajú po prvý raz, iné sa zasa objavujú po prvý raz v jednom celku (autor sčasti čerpá zo svojho predošlého výskumu), čo robí z knihy cennú referenčnú príručku.

Knihá viaceré poznatky potvrdzuje, niektorými zasa prekvapuje a trochu poopravuje to, čo sa stráca pri zovšeobecnení v dejinách literatúry z hľadiska celoslovenského záberu. Prekvapuje napríklad, že ústredným literárnym úsilím R. Dilonga je tvorivá konfrontácia s nadrealizmom a až kdesi v úzadí je jeho príslušnosť ku katolíckej poézii. Isteže, v tejto fáze autorovho života a vôbec začiatkom štyridsiatych rokov 20. storočia bola už otázka katolíckej literatúry v rukách

druhej vlny, sústredenej viac v Spišskom Podhradí. R. Dilong pôsobil ako vzor aj v radoch tejto duchovnej poézie, intenzívne napríklad v zbierke *Ja, svätý František* (1938). Potvrdzuje sa však zároveň, že surrealistická poézia zaujímala R. Dilonga takmer o päť rokov skôr, ako sa jej skupinovo chopili nadrealisti, a aj potom sa k tejto poézii, ktorá mala blízko k variantu „čistej poézie“, niekoľkokrát vracal. Táto informácia síce v knihe priamo nezaznieva, ale dá sa odčítať z toho, ako suverénne a s akými skúsenosťami s francúzskym a českým surrealizmom R. Dilong pracoval (pripomeniem jeho list P. G. Hlbinovi z 19. apríla 1935, kde píše: „Ináč mám mnoho nového. Je teraz cez sviatky u mňa Fábry; s Bakošom a Šimončičom sme založili surrealizmus na Slovensku. Budem vydávať štvrťročník almanach Slovenských surrealistov“; zdroj SNK, LA 169 A 26). Generačný náskok R. Dilonga (ale aj ďalších členov katolíckej moderny) mal pre nadrealistov stimulujúci účinok, hoci dejiny literatúry tento aspekt bagatelizujú alebo prehliadajú.

Ešte väčší prínos k výskumu „alchýmie zázračného“ z hlohovského prostredia prichádza z informácií o mladom gymnazistovi Ivanovi Kunošovi, z ktorého sa neskôr stal básnik Ivan Kupec. Pri tomto básnikovi je v slovenskej literárnej vede ešte veľa nepovedaných miest a práve Kamenčíkovo začlenenie Kunoša/Kupca do kontextu času a priestoru ukazujú ľudské a literárne inšpiračné zdroje, ktoré natrvalo poznačili jeho poetiku. Ideálny začiatok pokračovať v sondovaní ďalších literárnych zastávok až po bilančnú *Knihu tieňov* z roku 1990.

Kamenčíkov výskum nie je z kategórie „vedy pre vedu“, ale chytil sa niečoho neuralgického, niečoho, čo má potenciál prenosu aj napriek známemu konštatovaniu, že skúsenosť je neprenosná. Skúsenosť spojená s vitálnym R. Dilongom mala širšiu platnosť; aj inde sa osoby s „gravitačným“ pôsobením

objavovali a určili kurz iným v celom okolí. Často o nich však vieme iba sporadicky alebo fragmentárne. Nie každé mesto či obdobie má šťastie na odhodlaného literárneho vedca, čo by investoval svoje bádateľské zdroje do ich výskumu.

Ján Gavura

PASSIA, Radoslav (ed.). *Minulosť, súčasnosť a perspektívy literárnovednej slovakistiky.*

Bratislava: Platforma pre literatúru a výskum, 2018. ISBN 978-80-973125-0-3.

Zborník *Minulosť, súčasnosť a perspektívy literárnovednej slovakistiky* pozostáva z vedeckých príspevkov prezentovaných na jednej z konferencií 1. Medzinárodného sympózia literárnovednej slovakistiky, ktoré sa konalo od 20. do 24. novembra 2017 v Bratislave. Ako v úvode knihy uvádza jej zostavovateľ Radoslav Passia, cieľom podujatia bolo vytvoriť priestor pre stretnutie medzinárodnej vedeckej komunity so záujmom o slovenskú literatúru a prispieť tak k aktivizácii odbornej spolupráce a internacionalizácii literárnovednej slovakistiky. Výstupom z konferencie zameranej na zmapovanie slovakistického výskumu doma i v zahraničí sa stala publikácia s desiatimi štúdiami, ktoré vytvárajú základný obraz o zameraní, metodologických východiskách, histórii i perspektívach disciplíny.

Úvodná štúdia Ivany Taranenkovej *Prízraky histórie (K iniciatívam literárnohistorického výskumu 19. storočia v Ústave slovenskej literatúry SAV pred rokom 1989)* je zameraná na konfrontáciu slovenskej literárnej historiografie s postmodernou kultúrnou situáciou, ktorú v značnej miere charakterizuje spochybnenie dejín ako jedného z veľkých naratívov. Autorka poukazuje na skutočnosť, že zdôrazňovanie dejín ako konštruktú, resp. „spochybňovanie čo i len možnosti vývinu výrazne poznamenalo i literárnohistorický výskum 19. storočia“ (s. 23). V tejto veci

približuje najskôr niektoré západné literárnovedné iniciatívy, no súčasne nachádza analogické prístupy aj na Slovensku, konkrétne v literárnohistorickom výskume Oskára Čepana a Rudolfa Chmela. Autorka venuje pozornosť ich systematickému prehodnocovaniu homogénneho modelu národných literárnych dejín a poukazuje týmto spôsobom na styčné body medzi slovenskou literárnou vedou druhej polovice 20. storočia a jej západným náprotivkom. Podľa jej názoru možno nájsť podobnosti v odklone od ortodoxného marxizmu, ďalej vo zviditeľňovaní plurality literárneho diania či zdôrazňovaní dynamických vzťahov medzi dielom a jeho kontextom.

Nasledujúca stať Jany Kuzmíkovej ponúka charakteristiku kognitívnej literárnej vedy. Podľa autorky k jej špecifikám patrí fakt, že spochybňuje dualizmus „telo verzus myseľ“ s cieľom skúmať deje v mozgu a identifikovať procesy prebiehajúce v ľudskej myslí pri čítaní. Autorka tento prístup vykresľuje aj v komparácii s recepčnou a pragmatickou estetikou (František Miko a Lubomír Plesník), ktoré síce pristúpili ku skúmaniu zážitkového rozmeru literárnej komunikácie, no „bez empirického, experimentálneho a interdisciplinárneho potvrdenia“ (s. 41). Ambíciu nájsť odpovede na otázky súvisiace s pôsobením literatúry na ľudskú myseľ má práve kognitívna literárna veda, ktorej ilustratívnym a inšpiratívnym príkladom je práca Natalie Phillipsovej. Tá sa vo svojom výskume značne opierala o poznatky z neurofyziológie a okrem iného preukázala, že „literárnovedné odborné čítanie [...] sa nebuduje na schopnostiach a procesoch bežného, spontánneho čítania“ (s. 41), lebo pri týchto druhoch čítania sú aktivované oblasti mozgu rozdielne.

Sféru kognitívnej literárnej vedy vo svojom príspevku akcentuje aj Martin Golema. Nadväzujúc na koncept Wolfganga Isera, predmetom jeho úvah sa stáva rozdiel medzi diskurzom a teóriou, pričom literárnu teóriu

chápe ako kritiku laického i vedeckého myslenia o literatúre, ktorá „rada skúma a overuje predpoklady všetkých literárnovedných postupov“ (s. 43). M. Golema uvažuje o ich súčasnom stave a perspektívach prostredníctvom tzv. katachrézových meandrov, ktoré v sebe spájajú prvky dovtedy nespojitelné. Ako smerodajné a pre literárnovednú slovakistiku podnetné sa mu v tomto smere ukazujú práve iniciatívy empirickej (konštruktivistickej) a kognitívnej literárnej vedy. Obe línie tematizujú aj mediálny aspekt kultúry a literatúry, čo korešponduje s projektom mediálnej kultúrnej vedy. Ide o asociáciu viacerých, vnútorne stále autonómnych vied, ku ktorým by sa podľa M. Golemu mala pridať aj súčasná literárnovedná slovakistika.

Diametrálne odlišný predmet záujmu, ako aj prístup k nemu evidujeme v štúdiu Jozefa Tatára. Autor mapuje dejiny literárnovedného bádania v banskobystričskom vysokoškolskom prostredí. V príspevku ponúka ucelený interpretačno-komparačný náhľad na publikačné výstupy a výskumné iniciatívy jeho najvýznamnejších predstaviteľov. Tatárov sumarizačný historiografický prierez individuálnymi a skupinovými aktivitami upozorňuje na kontinuitu v rámci teoreticko-metodologických východísk, súčasne však aj na posun od literárnohistorického výskumu smerom k novším, inovatívnym prístupom, preferujúcim skúmanie literatúry v širších, najmä medziliterárnych a interdisciplinárnych súvislostiach.

Po rozsahovo najdlhšom texte nasleduje kratšia štúdia Lubomíra Machalu a Michala Jareša. Autori venujú pozornosť problematike knižného vydávania slovenskej beletrie v českých prekladoch. Prostredníctvom prehľadného grafu ilustrujú, aký druh literatúry sa z tohto okruhu prekladá do češtiny najčastejšie. Ide najmä o populárnu literatúru, napr. historické detektívky, fantasy príbehy či tituly pre ženy, zatiaľ čo knižky s väčšími

umeleckými ambíciami sú do češtiny prekladané len ojedinele. Autori štúdie preto konštatujú, že obraz slovenskej literatúry je v Česku značne deformovaný. K tomu podľa nich často prispievajú nekvalitné prekladateľské výkony a nevýrazná kritická odozva.

Inú oblasť výskumu slovenskej literatúry v Česku prezentuje vo svojom príspevku Jana Pátková. Pozornosť zameriava na prácu českého slovakistu Emila Charousa, konkrétne na jeho „koncept slovenské literatury v českých literárněhistorických příručkách“ (s. 84). J. Pátková, uvažujúc o autorovej koncepcii a metodologických zdrojoch, zdôrazňuje Charousovo hľadanie vlastného prístupu k slovenskej literatúre a ozrejmuje pritom jeho pohľad na vzťah českej a slovenskej literatúry, založeného na myšlienke tzv. dostredivého (zblížovacieho) a odstredivého (odlišovacieho) modelu. E. Charous aktívne sledoval vnútorný vývoj slovenskej umeleckej spisby, na základe čoho rozpracoval i vlastný koncept jej dejín, ktorého východiskom neboli len premeny estetického kódu či historické udalosti, ale aj neustále zdôrazňovanie česko-slovenského kontextu.

Vybrané osobnosti, smery a tradície výskumu slovenskej literatúry v Poľsku zas reflektuje Lucyna Spyrka zo Sliezskej univerzity v Katoviciach. Autorka venuje pozornosť téme sliezsko-slovenských kultúrnych kontaktov, ktoré často vznikali aj napriek nepriaznivým historickým, resp. spoločensko-politickým podmienkam. Hoci v 19. storočí bol centrom týchto kontaktov Tešín, v 20. storočí sa ním stali Katovice, kde sa jednotlivé osobnosti slovakistiky (Halina Janaszek-Ivaničková, Krzysztof Krasuski či Józef Zarek) dodnes venujú prekladu, popularizácii, no najmä výskumu našej literatúry a jej recepcie v Poľsku. Autorka štúdie zdôrazňuje potrebu naďalej prehlbovať sliezsko-slovenské vzťahy spolu s ich systematickým výskumom.

Do zborníka prispela aj Anna Kobylińska z Varšavskej univerzity. V príspevku o problematike „neviditeľných kultúrnych spojov“ sa opiera o koncept tzv. „spojivového tkaniva“. Tento koncept podľa A. Kobylińskiej umožňuje objasniť procesy tvoriace sieť neviditeľných kultúrnych spojení a vysvetliť tak napríklad existenciu podobných riešení v rôznych oblastiach. Autorka ho prirovnáva k synopticko-pulzačnému modelu Petra Zajaca, ktorý pri opise kultúrnych javov hovorí o systéme prepojení a intelektuálnych vplyvov, vyplývajúcom z hraničného charakteru každej kultúry. Práve v Zajacovej knihe *Slovenské kargo* sa podľa autorky „zviditeľňuje rovnaká línia návratu, obratu do budúcnosti a afirmácie pohraničia, ktorej stopu v poľskej kultúre zanechal Cz. Miłosz a v súčasnosti ju zveľaduje K. Czyżewski. Táto línia ideovo vedie od Západu na Východ, k syntéze vylučujúcich sa paradigiem poznania, ktoré sú v neustálom napätí a ktoré môžu spolu existovať len na pohraničí“ (s. 116).

Štúdiá Anny Peskovovej opisuje bohatú históriu i súčasný stav ruskej slovakistiky. V stručnom prehľade približuje aj prácu a vedecký prínos jej významných predstaviteľov. Ide napríklad o Jurija Vasilieviča Bogdanova a Allu Germanovnu Maškovú, ktorí sa zaoberali dejinami našej literatúry, jej výučbou, prekladom a popularizáciou. S ohľadom na zmeny historickej a spoločensko-politickej situácie (najmä v druhej polovici 20. storočia) autorka poukazuje na obdobia najväčšieho rozkvetu ruskej slovakistiky, ale i úpadku tejto disciplíny. A. Peskovová plynulo prechádza od prvých ruských prekladov ku charakteristike aktuálneho stavu a perspektív v oblasti výskumu a popularizácie slovenskej literatúry v Rusku, kde sa dnes, bohužiaľ, slovenské preklady „topia na gigantickom knižnom trhu“ (s. 124).

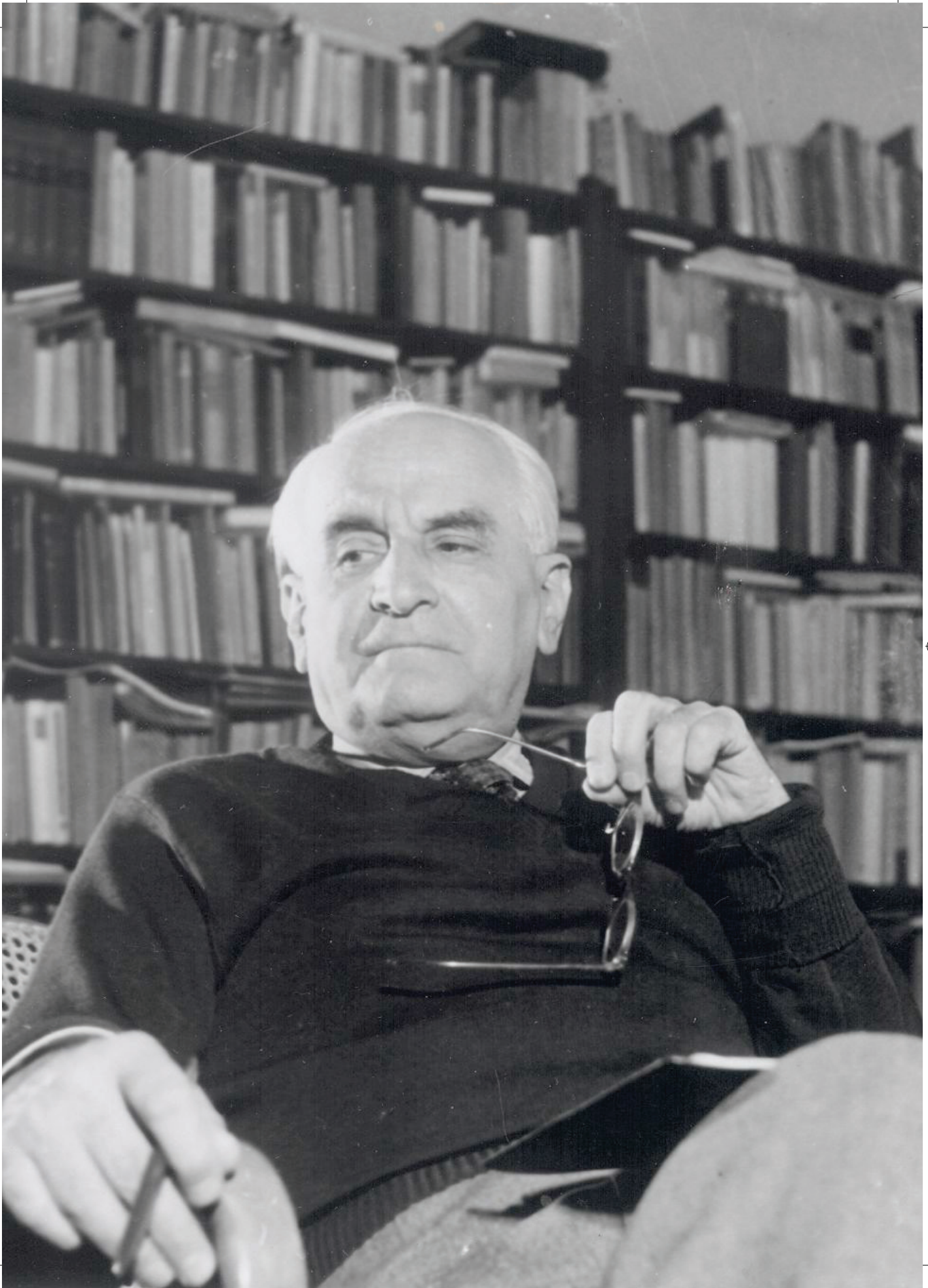
Zborník uzatvára príspevok slovenskej literárnej vedkyne Špely Ševšek Šramel, ktorá

sa usiluje priblížiť prekladateľskú a vedeckú činnosť Viktora Smoleja, zakladateľa slovakistiky v lublanskom vysokoškolskom prostredí. Na základe publikovaných článkov a korešpondencie autorka rekonštruuje život i odborné zameranie tohto významného literárneho vedca a pedagóga, ktorý sa v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch 20. storočia intenzívne venoval problematike slovinsko-slovenských literárnych vzťahov, a to aj vďaka svojej priamej skúsenosti s pobytom na Slovensku a osobným kontaktom. Autorka štúdie sa ťažiskovo zameriava na Smolejovu činnosť v oblasti reflexie pôvodnej slovenskej literatúry, prekladu a kritiky prekladu, pričom v závere zdôrazňuje, že kritérium výberu sa uňho podriaďovalo predovšetkým osobnému svetonázoru, ktorý vychádzal z „náklonnosti k tradičným (nie modernistickým) spisovateľom s dôrazom na etický rozmer“ (s. 134).

Na margo publikácie ako celku je potrebné dodať azda už len to, že predstavuje výrazný prínos v oblasti mapovania histórie a aktuálneho stavu slovakistického výskumu doma i v zahraničí. Jej prednosť spočíva najmä v tom, že rozširuje poznanie aj tých výskumných tradícií a koncepcií, ktoré doteraz neboli predmetom reflexií.

Tomáš Lietavec





Jan Mukařovský ve své pracovně, polovina šedesátých let
(Zdroj: soukromý archiv Hany Mukařovské)

**Jan Mukařovský dnes:
Tradice a perspektiva českého strukturalismu**

Tomáš Hoskovec – Ondřej Sládek – Dušan Teplan (eds.)



I. Úvodem





Předmluva

U příležitosti 120. výročí narození Jana Mukařovského pořádaly Pražský lingvistický kroužek a Ústav pro českou literaturu AV ČR společnou konferenci s názvem *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*; konala se 14.–15. listopadu 2011 na půdě Ústavu v Praze na Florenci. Záměr konference byl v pozvánce formulován takto:

Hlavní překážkou pro porozumění Janu Mukařovskému není neznalost jeho díla, nýbrž ustrnulá podoba jisté znalosti: Mukařovského čtou literáti, Mukařovský se čte filozoficko-ontologicky; zůstává skryt Mukařovský fonolog, Mukařovský funkční lingvista, Mukařovský sémantik, Mukařovský bytostný a celostní filolog. Konference chce jednak řádně historicko-filologicky vymezit pojmy, s nimiž zavedené výklady Mukařovského dobově spojují, jednak formulovat soudobý badatelský program pro obory, v nichž Jan Mukařovský působil, případně vůči nimž se vymezoval, či byl vymezován.

Autor této předmluvy je přesvědčen, že tehdejší záměr zůstává platný: zamýšlejme se v jeho duchu i nadále jak nad Mukařovským, tak vůbec nad vlastní filologickou prací. Na konferenci roku 2011 zaznělo osmnáct vyžádaných referátů a proběhl též volný blok vzpomínek a úvah. Jak je příznačné pro všechny akce PLK, konference byla zdarma a bez omezení přístupná každému zájemci a každý se mohl v diskusích vyjádřit. Tematické okruhy referátů pokrývaly vymezení strukturalismu jako badatelského programu, jeho vztah k badatelským ideologiím (marxismus a formalismus co soupeřníci strukturalismu), identitní vymezení badatelských programů (komparatistika dobově stavěná proti strukturalismu), reflexi současného stavu badatelských oborů (estetika, sémiotika) i badatelských technik (versologie, stylistika).

Nakolik se záměr konference z listopadu 2011 podařilo naplnit, posoudí ke konci roku 2019 dnešní čtenář jistě lépe než tehdejší účastník. Co se žel naplnit nepodařilo, byl záměr vydat akta konference jako společnou publikaci Kroužku a Ústavu. Jako představitel jedné ze spolupřátel, a tedy i spoluzodpovědných stran se zde za toto selhání všem účastníkům a především všem autorům veřejně omlouvám. Kroužek se postaral, že alespoň některé příspěvky vyšly ve francouzském překladu (Jankovič, Pelán) v Paříži v tematickém čísle časopisu *La Linguistique* (2014/1, 2), věnovaném Pražskému lingvistickému kroužku. Jsme rádi, že celý korpus původních příspěvků nyní vychází co zvláštní dokument v Nitře v časopise *Litikon* (2019/2). Litujeme, že tři z příspěvatelů, Vladimír Svatoň, Milan Jankovič a Jarmila Jandová, se tohoto vydání již nedočkali. O to víc se soustředíme na nadčasovost Mukařovského poselství.

V Praze 27. září 2019

Tomáš Hoskovec
předseda PLK

O Janu Mukařovském dnes

Předkládaný soubor studií o Janu Mukařovském, který tvoří větší část tohoto čísla časopisu Litikon (2019/2), je výstupem z konference *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, uspořádané v Praze v Ústavu pro českou literaturu AV ČR ve dnech 14.–15. listopadu 2011. Konference se konala u příležitosti 120. výročí narození Jana Mukařovského. Hlavními organizátory konference, která měla charakter nejen vědeckého sympozia, ale také vzpomínkového setkání, byl Pražský lingvistický kroužek a Ústav pro českou literaturu AV ČR. Při plánování konference jsme měli na mysli několik cílů. Za prvé nastínit aktuální stav bádání o životě a díle Jana Mukařovského. Za druhé představit současný stav oborů, oblastí vědeckého výzkumu a konkrétních předmětů, kterým se Jan Mukařovský věnoval. V neposlední řadě bylo naším záměrem též, tedy za třetí, poskytnout prostor pamětníkům, aby zavzpomínali na Jana Mukařovského a popsali svoji osobní zkušenost s ním.

V průběhu diskusí, které se odehrávaly po oba konferenční dny, se ukázalo, že zejména mladší generace českých badatelů (zvl. lingvistů, literárních vědců, estetiků, divadelních a filmových vědců) se intenzivně zajímá o principy a tradici českého strukturalismu. Nedílnou součástí jejich zájmu je snaha o postižení strukturální teorie a dějin českého strukturalismu v širších historických, vědeckých, politických a kulturních souvislostech, avšak také pokus o nové „čtení“ a kritické posouzení možností dalšího přínosu českého strukturalismu. Dokladem této tendence, tohoto „nového“ zájmu o český strukturalismus, jehož počátky lze datovat do prvního desetiletí 21. století, je konání několika konferencí (např. *Felix Vodička 2004; Český strukturalismus po poststrukturalismu*, 2005), vydání tematických sborníků, samostatných studií atd. Uspořádání konference *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu* je možné v tomto ohledu chápat i jako jeden z plodů tohoto trendu, jako snahu o kritickou reflexi aktuální (vlastně tehdejší – v roce 2011) situace.

Konferenční jednání mělo řadu výsledků: podařilo se dát dohromady badatele různých oborů a generací, zaznělo mnoho podnětných příspěvků, rozproudily se diskuse a došlo i na vzpomínky. S tím můžeme být zcela jistě spokojeni. To je ovšem jen polovina z toho, co jsme původně zamýšleli. Tou druhou, neméně významnou polovinou, bylo vydat sborník s přednesenými referáty. I když jsme velmi usilovali o vydání společné publikace, bohužel se nám to uskutečnit nepodařilo. Zajištění financování se ukázalo jako značně problematické a s postupujícím časem stále náročnější. Až nyní, po osmi letech od konání konference, se objevila naděje splatit náš starý dluh, který máme vůči účastníkům konference, a to díky nabídce redakce časopisu Litikon souborně publikovat všechny přednesené příspěvky. To se nakonec podařilo – vydáním tohoto čísla. Děkujeme tímto celé redakci, zvláště pak hlavnímu redaktorovi Litikonu dr. Dušanovi Teplanovi, za tuto možnost.

V kontextu vědy je osm let velmi dlouhá doba. V průběhu tohoto období se konaly další konference a přednášky, vyšly desítky knih a studií, a to jak u nás, tak i v zahraničí. Bylo dokončeno, nebo naopak zahájeno, množství výzkumných projektů, které svým předmětem nebo postupem souvisely s uspořádanou konferencí o Janu Mukařovském dnes. Bohužel nás během této doby navždy opustilo také několik významných osobností české lingvistiky a literární vědy, mezi nimiž byli i tři aktivní účastníci konference – Vladimír Svatoň, Milan Jankovič a Jarmila Jandová.

Výzkum teorie a dějin českého strukturalismu v oněch osmi letech významně pokročil. Z velkého množství publikací, které byly vydány, se zmíním jen o několika vybraných.

V knižní podobě vyšly dokumenty Pražského lingvistického kroužku (P. Čermák – C. Poeta – J. Čermák: *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*, Praha 2012), zveřejněna byla též kritická edice dopisů jeho členů (M. Havránková – V. Petkevič, eds.: *Pražská škola v korespondenci. Dopisy z let 1924–1989*, Praha 2014). Připraveny byly nové edice starších nebo dosud nepublikovaných textů některých představitelů českého strukturalismu (např. J. Veltruský: *An Approach to the Semiotics of Theatre*, Brno 2012; J. Mukařovský: *Estetické studie II*, Praha 2014).

Vzniklo několik unikátních sborníků (např. D. Teplan, ed.: *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*, Nitra 2016; M. Pašteková – P. Brežňan, eds.: *Umenie a estetično ako sociálne a autonómne fakty. Aktuálnosť diela Jana Mukařovského*, Bratislava 2017; T. Hoskovec, ed.: *Karl Bühler, une théorie du langage redécouverte*, Praha 2018). Do centra pozornosti se dostaly rovněž tematické antologie (např. B. Vykypěl, ed.: *Vilém Mathesius: Contributions to his life and work*, Muenchen 2012; B. Vykypěl, ed.: *Bohuslav Havránek: Contributions to his life and work*, Muenchen 2013; O. Sládek, ed.: *Český strukturalismus v diskusi*, Brno 2014). Divadelní vědci sestavili komentovaný výbor teatrologických studií Pražské školy (D. Drozd – T. Kačer – D. Sparling, eds.: *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*, Karolinum 2016). Kromě toho vydali tematické číslo časopisu *Theatralia*. Revue současného myšlení o divadelní kultuře, které bylo věnované českému divadelnímu strukturalismu a Pražské škole (A. Jochmanová, ed.; 2016).

Vedle mnoha samostatných studií vyšlo několik monografií o dějinách českého strukturalismu (např. M. Kříž: *Boj o strukturalismus. Archeologie českého literárněvědného strukturalismu*, Olomouc 2014; O. Sládek: *The Metamorphoses of Prague School Structural Poetics*, Muenchen 2015; P. Gierowski: *Praski strukturalizm: przekroje, miejsca, tożsamości*, Kraków 2018). Došlo i na monografické zpracování života a díla některých významných členů Pražské školy – např. Jana Mukařovského (např. O. Sládek: *Jan Mukařovský. Život a dílo*, Brno 2015). Vytvořeny byly rozsáhlé slovníkové příručky, které jsou výsledkem několikaleté spolupráce badatelů z různých institucí (J. Baluch – P. Gierowski: *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków 2016; O. Sládek a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*, Brno 2018).

Zapomenout by se nemělo ani na knihy a studie, které sice nepojednávají explicitně o Pražské škole nebo teorii a metodologii strukturalismu, ale jejich autoři a autorky se ve svých výzkumech opírají o některé principy a tradice českého strukturalismu. Na myslí mám například práce z oblasti stylistiky (J. Hoffmannová a kol.: *Stylistika mluvené a psané češtiny*, Praha 2016), teorie fikčních světů (B. Fořt: *Fikční světy české realistické prózy*, Praha 2014), sémiotiky (V. Gvoždiak: *Česká teorie*, Olomouc 2016), versologie (P. Plecháč – R. Kolár: *Kapitoly z korpusevé versologie*, Praha 2017), filmových studií (Radomír D. Kokeš: *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*, Praha 2016) atd.

Jen z tohoto hrubého výčtu publikací, výčtu, který rozhodně není úplný, je, myslím, dobře patrné, že výzkum teorie a dějin českého strukturalismu se v posledních osmi letech výrazně proměnil. Rozšířil se a prohloubil mnoha směry.

Především s ohledem na tuto skutečnost je třeba k zde publikovaným studiím přistupovat jako k textům, které mají hlavně dokumentární hodnotu. S vědomím toho jsme všechny autory a autorky požádali o souhlas s vydáním jejich studií, třebaže část z nich byla již publikována.

Informaci o jejich zveřejněních v plné nebo upravené podobě uvádíme v podobě přesného bibliografického záznamu v redakční poznámce za konkrétním textem.

Naším přáním bylo neaktualizovat studie, nerozšiřovat je o nové práce a výsledky nových výzkumů. Právě jejich původní podoba z roku 2011, kdy byly přednesené poprvé, z nich činí skutečné, lze-li to tak říci, archivní dokumenty. Dokládají určitou vývojovou fázi a stav reflexe života a díla Jana Mukařovského, předmětů a oblastí, kterými se zabýval, ale také tradice a možnosti českého strukturalismu. Důležité však nejsou jen z těchto důvodů. Jsem přesvědčen, že postřehy jednotlivých autorů a autorek, které představují ve svých příspěvcích, jsou do značné míry stále aktuální a inspirativní.

V Brně 19. září 2019

Ondřej Sládek

II. Kontexty: Mukařovský a strukturalismus





Strukturalismus dnes

Starý projekt jazykově-znakového uchopení díla a nové možnosti strukturální sémantiky

Tomáš Hoskovec
Pražský lingvistický kroužek

Structuralism Today

The Old Saussurian-language-sign-approach to the Artwork and the New Possibilities of Structural Semantics

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 155-168

The most adequate answer to the post-structuralist slush in humanities is a well-thought-out return to the Saussurian sign. Saussurian semiology is not only possible, it is a ready-to-use tool, thanks above all to the notional apparatus elaborated since the 1980s/1990s in the Paris school of *sémantique interprétative*. Jan Mukařovský's semiological approach to work of art, as outlined already in the 1930s, is a great achievement in the history of world's structuralism. When conceiving the whole work of art (which is to say, the whole text) as one complex linguistic sign, Mukařovský gets the literary research rid of both the referential and inferential perspectives, that are inadequate and undesired, and makes it possible to concentrate on the semantic values properly contained in the work (in the text), which are subsequently established by mutual play of smaller linguistic signs as they can be delimited inside the whole of the work (text). In this respect, Mukařovský's aesthetic function is by no means a distinctive feature, nor a *signe de noblesse* of art, but the precondition of any semiology, including linguistics as semiology of language communication.

Keywords: Jan Mukařovský, semiology, linguistics, structuralism, sign

Od pádu starého režimu se v této zemi uskutečnily zatím dvě konference věnované Janu Mukařovskému: 1991 ke 100. výročí jeho narození, 2005 ke 30. výročí úmrtí. První nevyhnutelně odrážela především změnu klimatu: konečně bylo lze mluvit o tom, o čem po desetiletí mluvit nešlo, dokonce v souvislostech ještě nedávno přímo zakazovaných;¹ druhá vypovídala především o tom, jak se tuzemští, či k této zemi vázaní badatelé, literáti i filosofové, vyrovnávají s celosvětovou náladou (post)poststrukturalistickou.² Ambice tohoto setkání musí být jiné:

¹ Referáty shrnuje dvojčíslo časopisu *Česká literatura* (1992, roč. 40, č. 2–3) a sborník *Jan Mukařovský and the Prague School / und die Prager Schule* (1999).

² Referáty shrnuje sborník *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (2006).

badatelé, osobně silní svým vlastním, do budoucna zaměřeným programem pro přítomnost, nechť předvádějí, jak jeden každý svému programu rozumějí v kontinuitě strukturalistického uvažování, na jehož počátku stojí Jan Mukařovský co ἥρωας ἐπώνυμος.

Vnější podmínky pro takový úkol, vytvořené za posledních dvacet let, jsou mimořádně příznivé: díky Miroslavu Červenkovvi a Milanu Jankovičovi máme aktuálně k dispozici velký dvousvazkový výbor z díla (srov. Mukařovský, 2000, 2001); Miroslav Procházka a po něm Milan Jankovič s pomocí Marie Havránkové a Ondřeje Sládka zpřístupnili další nevydané Mukařovského texty (srov. Mukařovský, 1995, 2008, 2010); sama Marie Havránková průběžně vydává korespondenci Pražského lingvistického kroužku,³ souběžně s ní zpracovávají bratři Petr a Jan Čermákovi – ve spolupráci s Claudiem Poetou – archívy PLK;⁴ nanejvýš zajímavou ukázkou z dokumentů universitních vydal již dříve Jan Havránek (srov. Havránek, 1991). Je třeba myslet na preventivní opatření, aby se tento potenciál nezvrhl v samoučelné „mukařoznalcetví“, období to světové „sosýrologie“: poznal jsem nemálo badatelů, jimž právě *la saussurologie* cestu k porozumění strukturalismu zatarasila...

Chceme-li dnes porozumět strukturalismu, musíme si uvědomit, že existuje jen jedna *differentia specifica*, která jej skutečně odlišuje od všeho ostatního v dějinách 20. století i v přítomnosti století 21. Je jí binárně pojatý jazykový znak, zkoumaný důsledně diferenčně. Nic jiného – rozdíl mezi *langue* a *parole*, dichotomii synchronie a diachronie, protiklad syntagmatického a paradigmatického (či asociativního) – pro vymezení strukturalismu nepotřebujeme. Ne že by ony pojmy nebyly důležité (jsou, a velmi), nejsou však pro strukturalismus dostatečně specifické.

1.

Neusiluji o nic menšího než ukázat světový význam jedné Mukařovské myšlenky v dějinách světového zápasu o binární uchopení jazykového znaku a následně formulovat několik doprovodných úkolů pro literárněvědnou bohemistiku. V kulturním kontextu tuzemské americkostřednosti, jež je ve skutečnosti středoseveroamerickostředností, mi činí obzvláštní potěšení začít prohlášením, že onen světový strukturalismus je bytostně evropský, dokonce kontinentálněevropský. Na tom nic nemění skutečnost, že v různých dobách se různě pěstoval i na jiných kontinentech. V čase a prostoru tohoto referátu nelze evropský strukturalismus ani načrtnout: omezím se na to, že vyložím zásady pro uchopení a apodikticky vyzdvihnu některé rysy.

Tedy především: strukturalismus budeme důsledně brát jako soubory textů, povýtce vědeckých textů. Ony soubory neexistují samy od sebe, sestavují je badatelé, kteří strukturalismus zkoumají, a sestavují je na svou zodpovědnost. Vyzdvihnu dva typy textových souborů, OHNISKO a ŠKOLA. Ohnisko sestává z textů vytvořených týměž kulturně-intelektuálním prostředím: je pro ně příznačné, že o sobě vědí a na sebe navzájem reagují. Škola sestává z textů, které mají společný pojmově-výkladový aparát, případně, pokud se takový aparát teprve rodí, jasně deklarovaný cíl, k němuž se onen aparát hledá, či dotváří.

³ Svazek *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci* (2008) obsahuje výběr z dopisů, které Bohuslav Havránek dostal od tuzemských členů PLK; připravuje se výběr z dopisů od členů a partnerů zahraničních a doufejme, že vyjde i další výběr z dopisů tuzemských. (Pozn. ed.: Zmíněný výběr z dopisů od zahraničních členů a partnerů PLK vyšel v roce 2014 pod názvem *Pražská škola v korespondenci. Dopisy z let 1924–1989.*)

⁴ Mezitím už vyšlo jako *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech* (2012).

Ohnisko co soubor je přirozeně širší než škola. Pomocným pojmem, užitečným pro pochopení života a vzniku textů, je FORUM, instituce diskusní i publikační. Pražský lingvistický kroužek klasického období (1926–1950/1952) je forem diskusním, Slovo a slovesnost (1935–1952) jedním z for publikačních. Pražský funkční strukturalismus klasického období je ohniskem, byť se různým jeho výsekům historicky říkalo též „Pražská škola“, Jan Mukařovský je školou, byť se u něho co zvláštní školy často rozlišují samostatné úseky Mukařovský¹, Mukařovský², Mukařovský³. To vnitřní rozlišování Jana Mukařovského se odůvodňuje ohledem na časté přesuny v jeho pojmovém aparátu. Chci naopak předvést Mukařovského co školu jedinou, a to právě s ohledem na jediný cíl, k jehož adekvátnímu uchopení Mukařovský svůj pojmový aparát neustále upravoval (srov. Hoskovec, 2010d).

Řekl jsem, že strukturalismus budeme důsledně brát jako soubory textů. Ten plurál u slova *soubory* je zásadní. Nelze pomýšlet na strukturalismus jako na jediný velesoubor spojující všechna ohniska, protože texty v něm shromážděné by měly společné jen velmi málo. Musíme se naučit pracovat s pluralitou strukturalistických ohnisek – a ocenit, když mezi oněmi ohnisky vidíme rivalitu: převažuje totiž, žel, neznalost a nezájem. Je správné začít sestavovat strukturalistická ohniska od Saussura, musí se však začít od Saussura autentického a v Paříži.

2.

Pařížským ohniskem nemyslím krátkodobou intelektuální módu šedesátých let 20. století, leč kontinuitu pomalu již půldruhaletou, kterou v osmdesátých letech století 19. osobně zakládal Ferdinand de Saussure. Institucionálním forem pařížského ohniska je Sociétés de linguistique de Paris (1864–). Ve vztahu k ní lze vyčlenit dvě velké „saussurovské“ školy, jež ztělesňují Maurice Grammont a Antoine Meillet, a sestavujeme-li strukturalismus co textové soubory, musíme obě školy zavést právě pro kontrast: mají ze Saussura opravdu mnoho, především jeho bytostnou filologičnost, zůstávají však netknuty pojmem binárního jazykového znaku. Mezi Meilletovými žáky je jasně strukturalistická až generace Benvenistova, jež nastupuje ve třicátých letech. Nicméně ještě v 19. století byl právě v pařížském ohnisku před jazykozpyt postaven úkol vyložit cesty změn obsahového plánu, když už byly celkem uspokojivě vyloženy cesty změn plánu výrazového, aby tak byl jazykový vývoj uchopen ve své jazykové celistvosti. Onen úkol, jehož blízkost k Saussurovu binárnímu pojetí jazykového znaku je zjevná, formuloval vědec, který dal pařížské Sociétés její první prestiž, za kterým mladý Saussure přijel do Paříže jako za učitelem a který tam Saussura záhy ustanovil učitelem místo sebe: Michel Bréal.

Pařížské ohnisko s početně silným institucionálním forem je tradičně zaměřené historicko-vývojově. Ohnisko ženevské lze oproti němu charakterizovat jako funkčně-synchronní, a to včetně synchronního popisu starých jazyků. Po dlouhou dobu sestává z tvorby pouze dvou badatelů, jen velmi pomalu se přidávají další. Institucionální forum si vytváří značně opožděně a jeho diskusní podoba časem zanikne. Pro náš pohled je zásadní ta okolnost, že právě z ženevského ohniska vychází formulace binárně znakového pojetí jazyka. Pro porozumění ženevskému ohnisku je zásadní vidět souvislosti. Charles Bally a Albert Sechehaye chtějí myšlenkové podněty Saussurovy uchovat dvojím gestem: souhrnně vydají vše, co Saussure kdy publikoval (srov. Saussure, 1922), a sami sepíší výběr z toho, co od něho znali pouze z osobních hovorů (srov. Saussure, 1916). Onen výběr úzce souvisí s tím, co jeden i druhý měli každý za svůj vlastní badatelský program; že k tomu symbolicky zvolili žánr universitního kursu,

bylo jejich autorské rozhodnutí. Od počátku přitom ženevské ohnisko pokládalo samo sebe za duální, či spíše komplementární k Paříži.

Paříž – Ženeva je historicky vzato strukturalistické dvojohnisko. Tvar i tvář evropského, a tedy světového strukturalismu však zásadně ovlivnila dvě ohniska jiná, pražské a kodaňské. Jejich příslušná institucionální fora, Pražský lingvistický kroužek (1926–) a Lingvistikredsen i København (1931–), se časem dohodla, že společně vytvoří mezinárodní, tedy světové strukturalistické forum publikační, Acta linguistica (1939–1960). Evropské, ba světové dějiny tehdy zasáhly krutě nepříznivě, takže Acta se jako společný pražsko-kodaňský podnik rozvinout nemohla, leč stačila vyvolat reakci v ohnisku ženevském, kde se teprve pak ustanovila Société genevoise de linguistique (1940–1956) a začaly vycházet Cahiers Ferdinand de Saussure (1941–); ohnisko pařížské bylo právě ochráněno smrtí Meilletovou, exilem Benvenistovým a nacistickou okupací. Není náhodou, že iniciátorem obou ženevských for byl Sergej Karcevskij, vědec, který svou tvorbou od počátku patřil zároveň do ohniska ženevského i pražského. Válkou zkoušená Evropa dokázala *par essaimage* strukturalisticky ovlivnit Ameriku: Linguistic Circle of New York (1943–1968), Word (1945–1968). Válkou zkoušená Evropa dokázala konstituovat nová strukturalistická ohniska tam, kde bychom to věru málo čekali: dočasné zrušení Československa urychlilo emancipaci samostatného ohniska bratislavského, jemuž žel nebylo později dopřáno plně se rozvinout; dočasné přeražení Alsaska a Lotrinska z Francie do Německa posílilo poválečný význam ohniska štrasburského, jež v sobě dokázalo integrovat celou síť západoevropské romanistiky; váleční běženci z východu Evropy – třeba Litevec Greimas, či moldavský Rumun Coşeriu – vytvořili individuální školy v Evropě západní.

3.

Zastavuji svou skicu světového evropského strukturalismu, v níž v tomto referátu z mnoha důvodů pokračovat prostě nelze. Její funkce může být nakonec i zastrašovací: kdo ani netuší, o čem v předchozích odstavcích byla řeč, měl by se řečem o strukturalismu raději vyhýbat. Rétorický záměr oné nedočrtané skicy je nicméně ohromovací: do takto světových souvislostí zapadá Jan Mukařovský co mimořádný příspěvek k binárnímu uchopení jazykového znaku. Že o tom svět neví? Tant pis pour le monde!

Binární jazykový znak zavedený Ferdinandem de Saussure – a symbolický Saussure z *Cours de linguistique générale* (1916) se zde nijak zvlášť neliší od autentického Saussura z *Écrits de linguistique générale* (2002) – byl ve své době revoluční – a revoluční zůstává. Saussure o znaku přemýšlí (leč nepíše) v době, jež byla na znakovost citlivá a viděla v ní cestu k řešení svých potíží: matematika i filosofie právě procházejí programem formalizace a obě chtějí dát příklad, jak vnést pořádek do vědy vůbec. Tento na první pohled vstřícný kontext se záhy ukázal jako zdroj hlubokých nedorozumění, ba zásadní překážka pro přijetí Saussurova programu. Onen kontext totiž pevně vězel v tradici aristotelsko-scholastické, takže v souvislosti s řečí se vždy uvažovalo o třech položkách označování. V metajazyce aristotelské to byla jsoučna ve světě, jejich odrazy v lidské mysli a vyjádření oněch odrazů v lidské řeči, v metajazyce scholastické pak *uox* („slovo“) – *conceptus* („pojmem“) – *res* („věc“). Dvojsložková jednota Saussurova *signifiant* – *signifié* ruší a vyvolává otázku: Lze-li snadno ztotožnit *signifiant* a *uox*, jaký má potom vztah *signifié* ke zbývajícím dvěma členům? Váže se pouze na jeden z nich a druhý vypouští? Spojuje snad oba dohromady? Otázka je špatně položená a strukturální lingvistice lze vyčítat, že dlouho neměla odvahy ji prostě odmítnout. Historicky vzato je taková výtka nespravedlivá:

strukturální lingvistika nepostrádala ani tak odvalu odmítnout jako hlavně jasnou představu, co nabídnout místo odmítaného.⁵ Mukařovský jistou alternativu našel. Nelze a nemělo by ani smysl srovnávat jeho řešení se vším, co strukturalismus ve své minulosti kdy zkoušel (to by znamenalo převyprávět dějiny strukturalismu); porovnám je tedy jen s jedním řešením soudobým, jež pokládám za mimořádně dobré. Mám na mysli řešení pařížské školy interpretativní sémantiky (jde skutečně o školu v naší terminologii),⁶ jež historicky čerpá z ohnisek pařížského i štrasburského, ženevského i kodaňského, z Greima i Coşeria (čímž zároveň legitimují, proč jsem výše uvedl právě ty příklady, které jsem uvedl). Pražské ohnisko mezi jmenovanými kořeny chybí: o to významnější je tedy naše příležitost stávající řešení rozšířit a aktualizovat. Následující výklad je ve značné míře autorsky můj; netvrdím, že tvůrci interpretativní sémantiky by jej takto bez výhrad přijali.

4.

Saussurův binární znak propojuje výraz a význam co systémové hodnoty jazykové, nezávislé na vnějším, mimojazykovém světě. Tuto nezávislost chceme uchovat, takže hned z kraje odmítneme postupy jak referenční, tak inferenční, jež oba spočívají v tom, že hledají propojení jazykového útvaru s mimojazykovou skutečností. Zbývá postup diferenční, srovnávající znak s jiným znakem. Zásadní je, že hodnota srovnávaného znaku je určena ne nějakým jiným znakem vzatým jednotlivě, nýbrž vždy celými soubory jiných znaků, jež jakožto soubory objektivně existují v kolektivu příslušného jazyka. Znakovým souborům, vůči nimž zkoumaný znak vyšetřujeme, říkáme definiční obory. Hodnota znaku *nůž* je v definičním oboru „příbor“ jiná než v definičních oborech „nástroj“ a „zbraň“, přičemž je důležité i to, že v systému českého jazyka znak *nůž* do všech tří zmíněných definičních oborů skutečně patří, zatímco znaky *vidlička*, *nůžky*, *dýka* patří každý vždy jen do jednoho z nich.

Definičním oborům na úrovni „příbor“, „nástroj“, „zbraň“ budeme nadále říkat TAXÉMY. Ty lze zadávat reprezentativním, někdy přímo vyčerpávajícím výčtem. Jiný řád definičního oboru představuje DIMENSE. Ta má podobu korelačního svazku o malém počtu hodnot ve vztahu, jehož výskyt je naopak tak hojný, že jej žádným výčtem zadat nelze. Znak *nůž* je v tomto ohledu nepříznakový člen dimense „vznešenost“ v korelaci s příznakově zápornou hodnotou vznešenosti u znaku *kudla*. Takto korelovaných dvojic je v češtině obrovské množství. Zároveň platí, že systém českého jazyka nenabízí vůči znaku *nůž* znak se vznešenostní hodnotou příznakově kladnou, jakou představuje třeba vztah *šaty* – *roucho* (ale i jen pomnožné *šaty* vůči singulárovému *šat*).

Taxémy, definiční obory uchopitelné reprezentativním výčtem, lze sdružovat do definičních oborů vyšší úrovně, jimž říkáme DOMÉNY. Domény nelze zadat výčtem taxémů, funguje však u nich škála zapojení: některé taxémy jsou v dané doméně ústřední, tedy jistě přítomné, jiné pravděpodobné, byť i pominutelné, další okrajové, leč stále možné, ještě další překvapivé až nemyslitelné. Tak v doméně „domácnost“ je vzhledem ke znaku *nůž* jistě přítomen taxém

⁵ Glosématický program ohniska kodaňského byl sice hotov již na počátku čtyřicátých let 20. století, jeho tvůrce se jej však neodvažoval zveřejnit – a nezveřejnil jej nikdy.

⁶ Vytvořil ji François Rastier, základní odkazy představují jeho práce *Sémantique interprétative* (1987), *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique* (1990), *Arts et sciences du texte* (2001), *La mesure et le grain* (2011). V českém prostředí ji autor představil studiemi *Od významu ke smyslu* (2008), *Poetika a filologie* (2012b).

„příbor“ a nepřekvapí nás výskyt taxému „nástroj“, zatímco taxém „zbraň“ už překvapuje. V doméně „zločin“ je *nůž* z taxému „zbraň“ přirozeně doma, v doméně „hudba“ je *nůž* těžko myslitelný v jakémkoliv ze svých tří taxémů. Zatímco dimense jednoznačně a taxémy do značné míry patří do abstraktního systému jazyka, domény jsou primárně vázány na konkrétní texty. Některé domény jsou – jako třeba „domácnost“, „zločin“, „hudba“ – vázány na texty tak běžné a typizované, že je pokládáme za všeobecně sdílené. Široké sdílení oněch domén je možné právě jen díky jejich stupňovitému rozložení a předpokládá jistou kolektivní textovou zkušenost. Individuální textová zkušenost a textová představitivost z ní vycházející nicméně varují, že i v domácnosti, kterou jistě máme každý, jsou oblasti, o kterých mluvit příliš neumíme: nevyznám se v detailech kuchyňského náčiní, plynového rozvodu, nájemní smlouvy. A žádný znak nelze předem vyloučit: neumím-li si představit, jak do domény „hudby“ zapojit znak *nůž*, je to básnická výzva vytvořit text, kde k takovému setkání dojde.

Taxémy, dimense i domény jsou definiční obory postavené na vztahu generického a specifického. Znak *nůž* svou hodnotou „ne-vidlička“ a „ne-lžíce“ ohlašuje zároveň celý taxém „příbor“ (místo „nástroj“, „zbraň“), svým konkrétním textovým výskytem potvrzuje doménu „domácnost“, nikoliv „zločin“, a když si uvědomíme, že jakožto „ne-kudla“ *nůž* není vulgární, vidíme, že ve své nepříznačivosti nenápadně připomíná i dimensi „vznešenost“. Existují též definiční obory postavené na textových souvýchlečkách. Znak *nůž* si snadno představíme ve spojení se znaky *chladný, čistý, lesklý, ostrý* (a pojí se s nimi i v jejich popřeních: *nůž žhnoucí, zkrvavený, rezivý, tupý*), kdežto spojení *nůž a kyselý, zelený, mléčný, houslový* působí divně. I toto je podoba typizované textové zkušenosti: některá znaková spojení jsou tak běžná, že obsah jednoho znaku pokládáme za inherentní rys znaku druhého, jiná jsou alespoň myslitelná, takže obsah jednoho znaku v daném textu přijímáme jako přídatný, aferentní rys znaku druhého, další zase tak překvapivá, že je nutné vymyslet celý zvláštní text, aby ono spojení vůbec ospravedlnil.

5.

Jak to souvisí s Mukařovským? Do aparátu interpretativní sémantiky, jež jsem právě naznačil, lze přeložit veškeré Mukařovského výběry z řad homonymických a synonymických (v prvním případě jde o různá připomenutí téhož taxému, ve druhém o volbu domény pomocí centrálních položek), dále pak střídání významových kontextů (změna domény přeřadí znak z taxému do taxému, čímž z něho udělá znak jiný), stejně jako protiklad automatizace (rysy inherentní) a aktualizace (rysy aferentní).⁷ Daleko důležitější než možnost překladu mezi pojmy je shoda v ontologickém statusu oněch pojmů. Škola interpretativní sémantiky uznává všechny definiční obory za objektivní jazykovou realitu, jež pro jisté kolektivum ve vztahu k jistým textům platí závazně, a svým způsobem platí, i když je porušována, takže skutečně popřít ji lze jen tím, že text nasměruje veškerou pozornost na definiční obory jiné. To je ovšem sama podstata Mukařovského normy. A je tu ještě další, veledůležitá shoda. Mukařovský usiloval o to, aby co jazykovou záležitost uchopil i pojmy jako „motiv“ a „tema“, jež jeho doba pokládala (a naše doba, žel, ve velké míře stále pokládá) za obsah již mimojazykový. Škola interpretativní sémantiky za tím účelem zavádí pojmy isotopie (tema) a sémická molekula (motiv) a zavádí je tak, že Mukařovského záměru odpovídají opravdu dokonale.

⁷ Konkrétní příklad předvádí autor ve studii o Veltruském (2010b).

Uvážíme-li, že interpretativní sémantika vzniká v osmdesátých letech 20. století (první ucelené podání vychází 1987), je Mukařovského časový předstih ohromující. V čem se srovnávané liší? Interpretativní sémantika nepoužívá a nepotřebuje estetickou funkci. Mukařovský právě díky ní dokázal uchopit jazykový znak diferenčně. Ví, že teď pohorším i ten zbytek literátů, kteří až sem ještě byli ochotni mě sledovat: Mukařovského estetická funkce je dobově podmíněná vytáčka, aby bylo vůbec možné studovat jazykový znak diferenčně. Mukařovského doba, byť i slyšela Saussurův program jazykového znaku, vězela v dvouapůltisícileté aristotelsko-scholastické tradici jazykového označování natolik, že nemohla vztah jazykového útvaru a mimojazykové skutečnosti jen tak odvrhnout. Naopak pokládá jej za to základní, vůči čemu jako čistě jazykovou záležitost studuje význam vzatý samostatně. To je podstata zvláštního postavení Mukařovského „významu“ oproti „věci označované“, což jsou dva různé koreláty téhož výrazu, jemuž Mukařovský ne náhodou říká *signifiant*. Mukařovský v tomto nebyl sám, zcela stejně se k jazyku staví Mathesius, jeho nedoceněný spojenec.⁸ Estetická funkce dovolila Mukařovskému dát vztah věcně-označovací (referenční i inferenční) do závorky a soustředit se na vnitrojazykové významy studované diferenčně. Interpretativní sémantika, bohatší o padesát let zkušeností strukturalistického zápasu, už měla odvalu tu závorku zcela odvrhnout.

Co ztratíme, odvrhneme-li po funkci referenční též estetickou? Pocit literátské výlučnosti oproti přízemním lingvistům a služebným filologům? Možná... A tím lépe. Otevřeme se zato jazykovému významu, a to universálně a demokraticky: veškerý smysl každého textu budeme vyvozovat z významu znaků v onom textu obsažených u vědomí, že obsah jednoho každého znaku je vymezován v definičních oborech, jak je nabízí jazykový systém. Které obory z toho nesmírného množství systémové potence se skutečně aktualizují, určují textové normy, instituce kulturně-sociální, jež se musí stát základním předmětem lingvistova popisu i literátovy interpretace. – Že je to těžké? Jistě! Kdo se bojí, nesmí do lesa.

Uvědomme si, my filologové, že Mukařovského estetickou funkci, o níž už dávno víme, že je všudypřítomná, opouštíme jen tím způsobem, že zaujímáme postoj, jako by pro nás existovala pouze ona, takže o ní ani nepotřebujeme mluvit. Onen postoj je pro literární vědu výzvou k re-filologizaci, pro mnohé literární vědce pak přímo požadavkem obětovat své vlastní filozofické ambice tím, že de-ontologizují funkce, s nimiž pracují. Nechť to zkusí pojmout jako hegelovské popření, z něhož možná nakonec vyjde něco kvalitativně lepšího vůči přítomnosti, která už opravdu málokoho uspokojuje. K té „prozatímní“ cestě re-filologizační reflexe nyní příkládám několik výzev.

5.1 Funkční strukturalismus

Z mnoha textů klasického období pražského ohniska jasně vidíme, že strukturalismus jejich autoři chápou jen jako noetické stanovisko, jako postoj, že celek nelze vykládat pouhým výčtem částí, nýbrž vždy je nutné přihlížet i ke vzájemnému uspořádání oněch částí. O tom na fóru PLK ani nebylo třeba diskutovat. Daleko důležitější pro tehdejší pražské strukturalisty bylo – a pro ty současně zůstává –, že u každé části studovaného celku přihlížejí k jejím funkcím, ba že něco lze vůbec uznat

⁸ Symbolické jsou zde Mukařovského práce *L'art comme fait sémiologique* (1936), *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), *Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue* (1938), *Strukturální estetika* (1940), *O jazyce básnickém* (1940); od Mathesi(us)a pak *Jazykozpytné poznámky k řečnické výstavbě souvislého výkladu* (1943) a *Společenské základy krásného hovoru* (1944), v obecnější poloze již *Řeč a sloh* (1942).

za část, či složku celku jen tehdy, prokážeme-li, že to má alespoň potenciálně nějakou funkci – a v tomto ohledu se vnitřní diskuse o funkčnosti uvažovaných složek vedou neustále. Z podstaty věci vyplývá, že jazykových funkcí je neomezeně mnoho a že při každém jednotlivém badatelském úkonu vždy přihlížíme jen k několika zvlášť vybraným. Otázka, kolik funkcí „pražané“ uznávali, je scestná a svědčí o nepochopení pražského funkcionalismu.

U každého dokladu na počet funkcí je třeba se ptát, o co jeho autorovi v daném případě šlo. Mathesius, když vykládá výpověď, elementární text, cítí potřebu rozlišit pól ukázněně intelektuální a pól neuvědoměle emoční, přičemž zdůrazňuje, že přítomny jsou vždy oba, rozdíl může být jen v poměru jejich sil. Bühler protestuje proti logické redukci jazykového znaku na funkci pouze označovací a ukazuje, že chceme-li jazykový znak opravdu adekvátně uchopit, musíme vzít v úvahu alespoň ještě dvě jiné funkce. Trubeckoj vyzdvihuje Bühlerovy zásluhy za uhájení svébytnosti jazykového znaku proti logikům a jakoby s omluvou oznamuje, že pro svou vlastní fonologickou práci vystačí s pouhým odlišením velké oblasti jevů relevantních pro funkci označovací a mnohem menší oblasti jevů relevantních pro funkce ostatní, již úhrnně nazve *Lautstilistik*. Havránek, soustředěný na to, že jazyk je systém systémů, systém dílčích jazyků sloužících různým okruhům různě typizovaných textů, dává – jen pro ilustraci a se zdůrazněním, jak moc věc zjednodušuje – příklad čtyř funkčních jazyků a pěti funkčních stilů uvnitř jediného jazyka spisovného, jenž je jen jedním, byť výrazně polyfunkčním systémem v systémovém celku jazyka národního. Mukařovský vymezuje estetickou funkci negativně jako jednu zvláštní oproti všem ostatním též možným a případ od případu relevantním. Ontologicky podaná hektada jazykových funkcí poválečného Jakobsona už do pražského ohniska nepatří.⁹

5.2 Estetický literát mezi lingvisty

Je nutné rázně skoncovat s praxí, kdy se v prvním kroku řekne, že Mukařovský byl významný člen Pražského LINGVISTICKÉHO kroužku, a v kroku druhém až posledním se o něm mluví už důsledně odděleně, že prý žádný lingvista ani nebyl a s lingvisty vlastně neměl nic společného. Takový krok svědčí přecasto o tom, že mluvčí netuší, co vše lingvistika byla – a stále je. Mukařovský měl s lingvistikou společné už to, že byl stilistik. S Havránkem i s Trnkou plně sdílel Mathesiovo pojetí vztahu lingvistiky a stilistiky jako dvou rovnocenných a navzájem komplementárních činností prováděných ve filologické polaritě abstraktního systému jazyka a konkrétních textů (včetně promluv). Ony činnosti se mezi sebou liší orientací: lingvistika vychází z konkrétních textů, jež jediné představují ve filologii „objektivní skutečnost“, a snaží se popsat systém jazyka, což je vždy jen intelektuální konstrukt; stilistika směřuje ke konkrétním textům a snaží se vyložit jedinečnost jistého textu (či textového typu) rozbořením toho, jak jsou v něm (v nich) konkrétně uplatněny (uplatňovány) systémové prostředky jazyka.¹⁰

5.3 Lingvističnost sémantického gesta

Mukařovský si trvale kladl jednu jedinou, naprosto přirozenou otázku: Jak se v konkrétním textu konkretizuje jazykový význam do jedinečného smyslu? To je zásadní, ba vůbec nejdůležitější

⁹ Zatímco Trubeckoj (1939) chválí Bühlera (1933) za to, že zdánlivě samozřejmé rozlišení jazykových vztahů jako první pro úvahy o jazyku vůbec tematizoval, Jakobson (1960) o Bühlerovské polovině svého modelu prohlásí, že je to stará známá věc, a přestože svou estetickou funkci osvětluje argumenty, jež už o dvacet let dříve uváděl Mukařovský, Mukařovského zcela zamlčí (srov. Hoskovec, 2010d).

¹⁰ Toto pojetí formuloval Mathesius už ve své přednášce *O potenciálnosti jevů jazykových* (1911).

otázka lingvistická. Lingvistika Mukařovského doby nedisponovala nástroji, které by ho mohly uspokojit. Jak jsme v referátu ukázali, dnes takové nástroje jsou, žel lingvistický mejnstrím o ně nedbá. Víme-li tedy, že na Mukařovského tehdejší otázku lze nyní nabídnout uspokojivou a přitom nezjednodušující odpověď, opřenou o jednotný filologický aparát, měli bychom si zároveň uvědomit, že Mukařovského samozřejmé gesto, jímž dokázal celé básnické dílo uchopit jako jeden jazykový znak, otevírá onomu modernímu aparátu nové a překvapivě silné možnosti: znak velký jako celý text obsahuje v sobě i všechny definiční obory potřebné k tomu, abychom jej uchopili diferenčně; znak velký jako celý text se diferenčně zcela přirozeně zkoumá tak, že jej srovnáváme s ním samým, průběžně pozměňovaným v různých jednotlivých složkách, a právě přitom si nejlépe uvědomíme, jak obrovský je významotvorný potenciál textu i jak omezený je výběr složek, jimiž při interpretaci smyslu vůbec jen dokážeme aktuálně argumentovat.¹¹ Název, jež Mukařovský onomu výběru dal, totiž sémantické gesto, je krásný a výstižný. Na onom gestu není nic výlučně lyrického, nic výlučně poetického, nic výlučně uměleckého: je bytostně řečové a náleží celé filologii. Lingvistika, která by o sémantické gesto nedbala, nedostojí svému poslání vyložit jazyk. A literární věda nedostojí zase svému poslání, jímž je vyložit literární text, nebude-li schopna vyložit jakýkoliv text jazykem vytvořený.

5.4 Vnější podněty: ruští formalisté a Ferdinand de Saussure

Ze zdůrazňování Mukařovského tributu ruskému formalismu se stalo klišé. O to cennější je vědět, co vše ruský formalismus v Mukařovského době skutečně byl, jak kdy co z něho bylo známé a dostupné. Poukaz, že ten který prvek Mukařovského díla se vyskytuje i u ruských formalistů, by měl do budoucna vyvolávat dvojí námitku: 1. poukaz sám nic nevyovídá o tom, jak onen prvek v Mukařovského výkladu funguje; 2. poukaz sám si žádá upřesnění, zda dotčený prvek je skutečně přejímka z konkrétních, dobově dostupných formalistických děl, či myšlenkový paralelismus, jehož si autor byl (a vyjádřil to odkazem), případně ani nebyl vědom. Srovnajme to se Saussurem, jehož historický přínos a skutečný myšlenkový vliv na pražské ohnisko klasického období lze doložit dobře a přesvědčivě.

PLK zná ze Saussura pouze *Cours de linguistique générale* a právě k němu běžně odkazuje výrazem „ženevská škola“. Jediným momentem v *Cours* přijímaným bez výhrad souhlasně je pojetí jazyka jako systému vzájemně vymezených hodnot. To souvisí s pražským pojetím jazyka co systému účelových výrazových prostředků: útvary jazyka se mezi sebou liší jednak jako výrazy, jednak svým funkčním uplatněním. Vůči ostatnímu nalézáme laskavou kritiku, zdvořilé odmítnutí, diskretní mlčení. Saussurův protiklad *langue* – *parole* je nahrazen kvalitativně lepším protikladem abstraktního systému jazyka, který Saussurově *langue* dobře odpovídá, a konkrétních textů (promluv), jež se od Saussurovy *parole* zásadně liší: nesou komunikativní (ale i estetický) záměr mluvčího, což je povyšuje na samo východisko funkčního studia jazyka;¹² dokonce i moment nahodilé destrukce, jež v Saussurově *parole* převažuje, slouží funkčnímu pojetí tím,

¹¹ Mukařovského minuciósní rozbory významotvorných příspěvků, jejichž nositeli jsou jazykové útvary zcela různorodé, spojené v posledku jen skutečností současného výskytu v témže textu – symbolicky vezmeme jeho *Genetiku smyslu* (1938), platí to však již od *Máchové Máji* (1928) –, jsou nesmírně inspirativní. Nelze přitom nevidět paralelismus s Rastierovou (1987, 2001) charakteristikou, že kontextem jazykového znaku je vždy celý text, ne však vše v textu.

¹² Saussure u své *parole* sice též zmiňuje moment vůle a záměru, ale právě jen zmiňuje; „pražané“ to soustavně rozpracovali do osobitého funkčního pojetí.

že ukazuje, že funkční záměr nemusí vždy dojít naplnění, což za jistých okolností může vyvolat i přehodnocení systému. Saussurovo oddělení synchronie a diachronie se pokládá za překonané: „pražané“ požadují systémovost v popisu nejen statickém (synchronie), ale i vývojově-dynamic-kém (diachronie).¹³ Ze stejných důvodů je odsunuta i Saussurova distinkce synchronní fonologie a diachronní fonetiky. Fonologickou pasáž v *Cours* pak PLK odmítá jako celek, protože se v ní vůbec nebere v úvahu funkční hledisko.¹⁴ Jak se pražské ohnisko klasického období vypořádalo s tím nejdůležitějším v Saussurově odkazu, s binárním jazykovým znakem, jsme předvedli výše: referenční obsah se nepopírá, jen dá do závorky a s dodatečnou legitimací estetické (či obecně nereferenční) funkce se samostatně zkoumá obsah diferenční.

5.5 Osobnosti a atmosféra doby: imanence, kritika, komparatistika

Meziválečný Kroužek postrádal literární badatele, kteří by byli Mukařovského vrstevníky, či mladší. Kdo takový do Kroužku přišel, ten se s ním brzy ve zlém rozešel (Jan V. Sedlák, Vojtěch Jirát) a Jan Mukařovský byl toho rozchodu vždy katalyzátorem;¹⁵ dokonce i Roman Jakobson se tehdy omezoval na versologii, pojatou hodně technicky, a na kulturní publicistiku;¹⁶ až za války přichází mladický Jiří Veltruský a ten přivede svého bývalého středoškolského učitele Felixe Vodičku... Máme zato v řadách předválečného Kroužku velmi vážené členy zvláštní (František Xaver Šalda, Otokar Fischer, Arne Novák), které se teprve musíme naučit reflektovat jako členy Kroužku,¹⁷ a Vilém Mathesius byl literátem mnohem víc, než si dnes připouštíme. Čtème i jejich práce v kontextu pražského ohniska funkčně strukturálního. Uvidíme pak, že v úvahách o imanentním vývoji, tedy o takovém pojetí dějin literatury, které by uchopily skutečně *literární* vývoj a ne něco jen náhradního, nebyl Mukařovský tak docela sám.¹⁸

Vedle kolektivních thesů PLK (1929), o nichž se mluví hodně, existovaly i these individuální (1929), e.g. J. Mukařovský: *Poetika a stylistika a jejich vztahy k dějinám literárním*, O. Fischer:

¹³ Vlastní důvod Saussurova oddělení synchronie od diachronie, požadavek popisovat systém jazyka pouze vztahy mezi jeho složkami, nikoliv genésis jednotlivých složek, měl Mathesius pro sebe vyřešený už na počátku své vědecké dráhy a v Kroužku platil za samozřejmost. Pražskou starostí bylo uchopit i vývoj jazyka skutečně strukturálně.

¹⁴ Je třeba litovat, že pražské ohnisko neznalo *Recueil des publications scientifiques de Ferdinand de Saussure*. Tato sbírka obsahuje Saussurovy texty – v první řadě *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1879) –, které jsou funkčně fonologické à la pragoise. Skrytými hodnotami autentického Saussura obohatil evropský strukturalismus až Émile Benveniste.

¹⁵ Též Miloš Weingart, Mukařovského vrstevník, mimořádně všestranný filolog, který se s Kroužkem ve zlém rozešel, projevoval pak svou zlobu především vůči Mukařovskému: jasně to dokládá jeho votum separatum v Mukařovského profesorském řízení (srov. Havránek, 1991).

¹⁶ Stranou ponechávám jeho nepublikované literárněhistorické přednášky, silně theosofické.

¹⁷ Všichni tři uvedení byli ve své době silné osobnosti těšící se vysoké společenské prestiži. Je nemyslitelné, že by se ke členství v Kroužku dali jen tak trpně přemluvit, takže musíme předpokládat, že se členy stali proto, že jim samým to stálo za to, že to pro ně mělo smysl. Skutečnost, že se schůzek Kroužku účastnili málo, ještě neznamená, že se pro Kroužek nemohli angažovat jinak. Vložil jsem při jiné příležitosti (srov. Hoskovec, 2012a), jak moc se pro Kroužek angažoval další jeho zvláštní člen, dokonce zakládající, Oldřich Hujer, vědec s mimořádným postavením v akademických strukturách, který přitom v Kroužku nikdy nevystoupil.

¹⁸ A uvědomme si, že požadavek imanence není nic specificky literárněvědného: na sporech o *immanentní* popis jazyka se štěpil celý evropský strukturalismus. Protiklad ohniska pražského a kodaňského je protikladem dvou strukturalismů, funkčního a imanentního.

Nové směry v literární vědě, jež do pražského ohniska patří stejně přirozeně jako Mathesiova programová společensko-kulturní angažovanost.¹⁹

Ony zvláštní osobnosti PLK – stejně jako zvláštní stránky osobností pro PLK klíčových – nám navíc připomínají, jak přirozeně blízko měly k sobě tehdy v Kroužku literární věda (hledající svůj tvar) a literární kritika (hledající své poslání?), což nelze nevidět v paralele ke vztahu sebevědomě se tehdy rozvíjející teoretické lingvistiky a směle „inženýrsky“ tehdy pojímané jazykové kultúry.²⁰

V reakci na vystupování Kroužku začaly vznikat spolky, jež chtěly být jako Kroužek, leč nechtěly být Kroužkem. Nejvýznamnějšími takovými byly Literárněhistorická společnost (LHS) a Kruh přátel českého jazyka (KPČJ).²¹ Ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století stály proti sobě PLK a LHS zaštitěné hesly „strukturalismus“ a „komparatistika“. Stavět ony pojmy proti sobě dnes nemá smysl. Vyjasněme si naopak, jak dál literární komparatistiku pěstovat, má-li být nosným programem pro budoucnost, a zda literární komparatistika vůbec může být nestrukturální.

Při filologickém rozpětí Kroužku je dobré si uvědomit, že literární komparatistika měla přirozeného partnera v komparatistice lingvistické,²² a je milé vědět, že v roce tak těžkém, jakým byl 1957, dokázal Pavel Trost svůj příspěvek o (lingvistické) komparatistice uzavřít slovy: „Dosud se neobjevila nová historickosrovnávací metoda pro syntax. Ale srovnávací jazykozpyt indoevropský se obnovuje ve znamení strukturalismu.“ Neřekl to i za literární komparatistiku?

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

Prameny k Janu Mukařovskému

- ČERMÁK, Petr – POETA, Claudio – ČERMÁK Jan (eds.). 2012. *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2097-0.
- HAVRÁNEK, Jan. 1991. Jan Mukařovský a Karlova Univerzita. In: PROKOP, Dušan (ed.). *Studie o Janu Mukařovském*. Praha: Karolinum, 1991, s. 9–39.
- HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.). 2008. *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1622-5.
- HAVRÁNKOVÁ, Marie – PETKEVIČ, Vladimír (eds.). 2014. *Pražská škola v korespondenci. Dopisy z let 1924–1989*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2742-7.

¹⁹ Individuální these jsou spolu s kolektivními otištěny v materiálech nadepsaných prostě: *1. sjezd slovenských filologů v Praze 1929. These a poznámky k diskuse* (sekce I–III). Mathesiovy exhortativní publikace jsou *Kulturní aktivismus* (1925), *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (1939, 1940), *Možnosti, které čekají* (1944).

²⁰ Blížkost toho všeho hrdě ohlašuje i stať *Úvodem* v prvním čísle prvního ročníku *Slova a slovesnosti*.

²¹ Podrobně objasňuje autor v úvaze *Klub a Kroužek* (srov. Hoskovec, 2010c).

²² Sám Mukařovský vzpomíná, jakou intelektuální rozkoš mu co studentovi skýtaly komparatistické semináře indoevropeisty Oldřicha Hujera (srov. Hoskovec, 2012a, s. 57).

Konferenční sborníky k Janu Mukařovskému

Česká literatura, 1992, roč. 40, č. 2–3. ISSN 0009-0786.

MACURA, Vladimír – SCHMID, Herta (eds.). 1999. *Jan Mukařovský and the Prague School / und die Prager Schule*. Praha: Universität Potsdam – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999. ISBN 80-85778-23-8.

SLÁDEK, Ondřej (ed.). 2006. *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-178-X.

Pramenné texty s podílem Jana Mukařovského

HAVRÁNEK, Bohuslav – JAKOBSON, Roman – MATHESIUS, Vilém – MUKAŘOVSKÝ, Jan – TRNKA, Bohumil. 1935. Úvodem. *Slovo a slovesnost*, 1935, roč. 1, č. 1, s. 1–7.

I. sjezd slovanských filologů v Praze 1929. These a poznámky k diskusi. Sekce I–III. Praha: Sjezdový výbor, 1929.

Průběžné odkazy

BÜHLER, Karl. 1933. Die Axiomatik der Sprachwissenschaft. *Kant-Studien*, 1933, roč. 38, č. 1–2, s. 19–90.

HOSKOVEC, Tomáš. 2008. Od významu v jazyce ke smyslu v textu. O dobrodružství strukturalistické cesty. *Slovo a slovesnost*, 2008, roč. 69, č. 1–2, s. 110–130. ISSN 0037-7031.

HOSKOVEC, Tomáš. 2010a. Celostní filologie jako program (na příkladu baltistiky). *Časopis pro moderní filologii*, 2010, roč. 92, č. 1–2, s. 10–17. ISSN 2336-6591.

HOSKOVEC, Tomáš. 2010b. Jiří Veltruský (1919–1994), paralelní cesta životem a sémiotikou. *Theatralia*, 2010, roč. 13, č. 2, s. 4–23. ISSN 1803-845X.

HOSKOVEC, Tomáš. 2010c. Klub a Kroužek. Úvahy o dynamice české filologie. In: PEŠEK, Ondřej (ed.). *23. ročenka Kruhu moderních filologů. Moderní filologie na prahu třetího tisíciletí. Vybrané příspěvky z konference k 100. výročí založení KMF (FF UK Praha 17. 2. 2010)*. Praha: Kruh moderních filologů – Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2010, s. 26–40. ISBN 978-80-7394-256-4 – ISSN 0577-3768.

HOSKOVEC, Tomáš. 2010d. La linguistique textuelle et le programme de philologie englobante. *Verbum*, 2010, roč. 32, č. 2, s. 193–218. ISSN 0180-5887.

HOSKOVEC, Tomáš. 2012a. Oldřich Hujer (1880–1942) a mapování československé baltistiky. *Slavia*, 2012, roč. 81, č. 1, s. 43–69. ISSN 0037-6736.

HOSKOVEC, Tomáš. 2012b. Poetika a filologie. In: VEŘMIŘOVSKÝ, Adam (ed.). *Poetický Cikháj v Brně 2010*. Brno: Tribun EU, 2012, s. 13–27. ISBN 978-80-263-0337-4.

JAKOBSON, Roman. 1960. Linguistics and poetics. In: SEBEOK, Thomas A. (ed.). *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, s. 350–377. ISBN 978-0-262-19007-7.

MATHESIUS, Vilém. 1911. O potenciálnosti jevů jazykových. In: *Věstník Královské české společnosti nauk 1911–1912*. Třída filosoficko-historicko-jazykozpytná 2. Praha: Královská česká společnost nauk, 1911, s. 1–24.

MATHESIUS, Vilém. 1925. *Kulturní aktivismus. Anglické paralely k českému životu*. Praha: Gustav Voleský, 1925.

MATHESIUS, Vilém. 1939. *Co daly naše země Evropě a lidstvu*. Praha: Evropský literární klub, 1939.

MATHESIUS, Vilém. 1940. *Co daly naše země Evropě a lidstvu*. 2. vyd. Praha: Sfinx, 1939.

MATHESIUS, Vilém. 1942. Řeč a sloh. In: HAVRÁNEK, Bohuslav – MUKAŘOVSKÝ, Jan (eds.). *Čtení o jazyce a poesii*. Praha: Družstevní práce, 1942, s. 10–100.

MATHESIUS, Vilém. 1943. Jazykozpytné poznámky k řečnické výstavbě souvislého výkladu. *Slovo a slovesnost*, 1943, roč. 9, č. 2–3, s. 114–129.

MATHESIUS, Vilém. 1944. Společenské základy krásného hovorů. In: *Možnosti, které čekají. Epištoly o tvořivém životě*. Praha: Jan Laichter, 1944, s. 251–259.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1928. *Máchův Máj*. Praha: Universita Karlova, 1928.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1936a. Lart comme fait sémiologique. In: RÁDL, Emanuel – SMETÁČEK, Zdeněk (eds.). *Actes du VIIIe Congrès international de philosophie, tenu à Prague 2-7 septembre 1934*. Prague: Comité d'organisation du Congrès, 1936, s. 1065–1072.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1936b. *Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1938a. Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue. In: *Actes du IVe Congrès international de linguistes*. København: Einar Munksgaard, 1938, s. 98–104.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1938b. Genetika smyslu v Máchově díle. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Torso a tajemství Máchova díla*. Praha: Fr. Borový, 1938, s. 13–110.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1940a. Strukturální estetika; Strukturální věda o literatuře. In: *Ottův Slovník naučný nové doby*. Díl 6, sv. 1. Praha: J. Otto, s. 452–455; 457–459.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1940b. O jazyce básnickém. *Slovo a slovesnost*, 1940, roč. 6, č. 3, s. 113–145.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1995. *Básnická sémantika*. Praha: Karolinum, 1995. ISBN 80-7066-735-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000. *Studie I*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2001. *Studie II*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-002-3.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2008. *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. ISBN 978-80-85778-62-5.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2010. *Estetické přednášky I*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. ISBN 978-80-85778-77-9
- RASTIER, François. 1987. *Sémantique interprétative*. Paris: Presses universitaires de France, 1987. ISBN 2-13-039833-2.
- RASTIER, François. 1990. La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique. *Nouveaux actes sémiotiques*, sv. 9. Limoges: PULIM – Université de Limoges, 1990. ISSN 1146-7673.
- RASTIER, François. 2001. *Arts et sciences du texte*. Paris: Presses universitaires de France, 2001. ISBN 2-13-051932-6.
- RASTIER, François. 2011. *La mesure et le grain*. Paris: H. Champion, 2011. ISBN 978-2-7453-2230-2.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1916. *Cours de linguistique générale*. Lausanne – Paris: Payot, 1916.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1922. *Recueil des publications scientifiques de Ferdinand de Saussure*. Genève: Société anonyme des éditions Sonor; Lausanne – Genève – Neuchâtel – Vevey – Montreux – Berne: Payot, 1922.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 2002. *Écrits de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 2002. ISBN 2-07-076116-9.
- TROST, Pavel. 1958. O baltoslovanských vztazích v oblasti syntaxe. In: BĚLIČ, Jaromír a kol. *K historicko-srovnávacímu studiu slovanských jazyků*. Praha: Statní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 124–127.
- TRUBECKOJ, Nikolaj Sergejevič. 1939. *Grundzüge der Phonologie*. *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, sv. 7. Praha: Jednota českých matematiků a fyziků, 1939.

Autorův dodatek

Přednáška vychází na konci roku 2019 tak, jak zazněla v listopadu 2011. Dnešní autor se od tehdejšího liší tím, že saussurovský znak důsledně pojmenovává jako *bifaciální* a vyhýbá se slovu **binární*, jehož v přednášce užíval. Činí tak z důvodů didaktických: *binární* je odvozeno od latinského *binī* („po dvou“), což u jazykového znaku svádí k neadekvátnímu chápání, jako by výraz a obsah byly nejprve dvě samostatné věci, které až druhotně někdo spojil dohromady; tak tomu ovšem u jazykového znaku není, mluvíme proto o něm obezřetně. Jinak autor ještě víc než před deseti lety cítí naléhavost svého poselství určeného literární vědě: literární věda se musí refileologizovat; nebude sémiologickou, dokud nebude opět lingvistickou (tak jako

Mukařovský byl lingvistický); Mukařovského estetická funkce není základem literární výlučnosti, nýbrž nezbytnou podmínkou jakékoliv sémiologie. O pestrosti a komplexnosti evropského strukturalismu autor následně publikoval česky 2015 a 2016, o sémiologickém rozměru pražského strukturalismu pak francouzsky 2018; obě perspektivy se setkávají ve velkém mezinárodním sborníku, jež autor v roce 2019 připravil do tisku. V předchozím ročníku časopisu Litikon (2018) vyšel s autorem rozhovor o strukturalismu a vyšly mu dva texty, jež sémiologické uchopení jazyka rozpracovávají.

HOSKOVEC, Tomáš. 2015. Strukturalismus a sémiotika. In: MARTINEK, Libor a kol. *Český a polský strukturalismus a poststrukturalismus – historie a současnost*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, s. 121–141. ISBN 978-80-7510-173-0.

HOSKOVEC, Tomáš. 2016. Co chtějí od sémiotiky? Zamyšlení nad skonem Umberta Eca. *Romboid*, 2016, roč. 51, č. 9, s. 47–52. ISSN 0231-6714.

HOSKOVEC, Tomáš. 2018. Le programme sémiologique du Cercle linguistique de Prague: l'expérience et l'avenir. In: *Travaux des colloques Le Cours de linguistique générale, 1916–2016*. Atelier Linguistique et sémiotique, dirigé par Michel Arrivé et Anne Hénault. Paris – Genève: Cercle Ferdinand de Saussure, s. 81–99. ISBN 978-2-8399-2282-1.

HOSKOVEC, Tomáš – TEPLAN, Dušan. 2018. „Vidím strukturalismus jako nepřetržitě promyšlení...“ *Litikon*, 2018, roč. 3, č. 1, s. 220–225. ISSN 2453-8507.

HOSKOVEC, Tomáš. 2018. Větná prosódie aneb Kudy ze slepé uličky fonologie. *Litikon*, 2018, roč. 3, č. 1, s. 226–241. ISSN 2453-8507.

HOSKOVEC, Tomáš. 2018. Jazyk. Ideální heslo do slovníku literárněvědného strukturalismu. *Litikon*, 2018, roč. 3, č. 2, s. 331–344. ISSN 2453-8507.

HOSKOVEC, Tomáš (ed.). *Expérience et avenir du structuralisme. Travaux du Cercle linguistique de Prague, nouvelle série*, sv. 8. Praha – Kanina: Pražský lingvistický kroužek – Otevřeně prospěšná společnost, 2019 [v tisku].

.....

Doc. RNDr. Tomáš Hoskovec, CSc.

Španielova 1326/35

163 00 Praha – Řepy

Česká republika

thoskovec@seznam.cz

Hledání souvislostí

K periodizaci života a díla Jana Mukařovského

Ondřej Sládek

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Looking for Connections

Periodization of Jan Mukařovský's Life and Work

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 169-178

The scholarly work of Jan Mukařovský has been interpreted and systematically researched for decades. The part of the research is also an attempt to periodize his work, to classify it to stages, or periods that can illustrate the development and also the transformation of his identity as a scholar and researcher. The author of the article points out what suppositions and what criteria ground such attempts. In conclusion the author offers the survey of facts and connections that need to be taken into consideration when life and work of Jan Mukařovský is to be under the scrutiny of periodization.

Keywords: Jan Mukařovský, The Prague Linguistic Circle, structural poetics, literary theory, literary history

1.

Vědecké dílo Jana Mukařovského je předmětem interpretací a systematického literárněhistorického a teoretického výzkumu již několik desetiletí. Nedílnou součástí tohoto výzkumu jsou i pokusy o periodizaci jeho tvorby, o roztřídění na úseky, fáze či období, ze kterých je patrný vývoj a proměna jeho badatelské orientace. Každý takový pokus o periodizaci je založen na předpokladu, že Mukařovského dílo představuje relativně uzavřený celek, který lze na základě určitých kritérií roztřídit na etapy, mezi nimiž panuje vývojová souvislost a kontinuita/diskontinuita.

Pokud k periodizaci přistoupíme jako k užitečnému nástroji systematizace studovaného materiálu, naším hlavním úkolem bude stanovit kritérium, na základě něhož určíme klíčové mezníky vědeckého vývoje Jana Mukařovského. Za prvé můžeme postupovat tak, že se zaměříme na samotné dílo jako takové – bez ohledu na všechny vnější (zvl. historické, politické a kulturní) okolnosti, za kterých vznikalo. Je-li tedy cílem zmapovat pouze vývoj hlavních vědeckých názorů Jana Mukařovského, v tom případě bychom měli základní periodizační kritérium stanovovat s ohledem na jeho publikované/nepublikované vědecké práce – knihy, studie či přednášky. Sledovat lze například Mukařovského přijetí a rozchod s formalismem,

vyrovnávání se s lingvistickou koncepcí Ferdinanda de Saussura, pojetí znaku atd. Příkladem takového přístupu může být studie Herty Schmidové „*Třífázový model českého literárněvědného strukturalismu* (2011 [1989]), ve kterém autorka ovšem primárně sleduje vývoj a proměny českého strukturalismu, Mukařovského dílo pak analyzuje právě v tomto kontextu.

Za druhé lze postupovat tak, že se naopak zaměříme výlučně na kulturní a politický kontext, ve kterém vědecké dílo Jana Mukařovského vznikalo. V tomto případě by periodizačním kritériem byly kulturní a politické události, které více či méně zasáhly do jeho života a ovlivnily tak i směřování a podobu jeho tvorby. Mezi hlavní mezníky by jistě patřil například rok 1926, kdy se Mukařovský poprvé účastnil zasedání Pražského lingvistického kroužku, ale bezpochyby by to byly i roky 1938, 1951, 1968 a další. Tyto roky coby periodizační body jsou samozřejmě voleny s ohledem na to, jaké etapy a vývojové úseky v jeho životě a díle sledujeme. Pokud bychom se více zaměřili na Mukařovského osobní život, jistě bychom museli uvažovat i o jiných historických meznících. Mohl by to být například rok 1942, rok úmrtí jeho blízkého přítele Vladislava Vančury, jehož smrt Mukařovského velmi osobně zasáhla. Nebo například rok 1966, rok vydání *Studii z estetiky*, rok, který lze v jistém smyslu chápat jako „návrat“ ke strukturalismu v našem prostředí po období jeho odmítání a potírání zvláště v padesátých letech 20. století. Návrat, který ovšem netrval dlouho.

Třetí možností, jak postupovat při periodizaci vědeckého díla Jana Mukařovského, je kombinace obou předchozích přístupů. To znamená: jednak sledovat vývoj a proměnu jeho myšlení v dílech samotných, jednak zohlednit širší historický, politický, vědecký a kulturní kontext. Periodizační kritérium tak není jen jedno, ale je jich vlastně několik – zahrnuje historické a politické události, události týkající se jeho vědeckých prací, ale i osobního života. Zdá se, že právě tento přístup je v nejrůznějších studiích mapujících život a tvorbu Jana Mukařovského používán nejčastěji (srov. Vodička, 1966; Kalivoda, 1991 [1984]; Chvatík, 1992 [1983]; Volek, 2004 aj.). Je to pochopitelné, tato koncepce totiž umožňuje postihnout vývoj jeho vědeckého myšlení v celku.

Jako klíčové bývají namnoze uváděny následující historické mezníky:

- 1926 = Jan Mukařovský se stává členem Pražského lingvistického kroužku; seznamuje se s ruskými formalisty a jejich literárněteoretickými koncepcemi;
- 1928 = je vydána kniha *Máchův Máj. Estetická studie* (Mukařovský, 1928; 1948c);
- 1934 = „rozchází“ se s ruským formalismem; orientuje se na sémiologii; na VIII. mezinárodním filozofickém kongresu v Praze vystupuje s referátem *L'art comme fait sémiologique* (Umění jako sémiologický fakt; Mukařovský, 2000 [1936/1934]).
- 1936 = vychází knižní studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Mukařovský, 1936); zaměřuje se na problematiku sociologie umění;
- 1938 = je publikována práce *Genetika smyslu v Máchově poezii* (Mukařovský, 1938); v centru Mukařovského pozornosti je pojem sémantického gesta; zabývá se otázkou sémantiky díla (jako celku);
- 1945 = Mukařovský má poslední přednášku v Pražském lingvistickém kroužku (10. 12. 1945; téma: *Strukturalismus*; Mukařovský, 1948b [1940,1941]; srov. Čermák – Poeta – Čermák, 2012, s. 317);
- 1948 = Mukařovský se přiklání k marxismu-leninismu; strukturalismus a marxismus v jeho pojetí nestojí proti sobě (Mukařovský, 1948d).

- 1951 = veřejná sebekritika; v Tvorbě je vydán článek: *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* (Mukařovský, 1951); definitivní příklon k marxismu-leninismu;
- 1966 = vychází publikace *Studie z estetiky* (Mukařovský, 1966), kterou edičně připravil Květoslav Chvatík (srov. jeho doslov ke knize Chvatík, 1966a); do jisté míry dochází k rehabilitaci strukturalismu v našem prostředí; k výročí 75. narozenin Jana Mukařovského je vydán sborník *Struktura a smysl literárního díla* (Jankovič – Pešat – Vodička, 1966a).

Podrobíme-li kritické reflexi doposud vytvořené periodizace vědeckého díla Jana Mukařovského, je patrné, že se potýkají především se dvěma základními problémy: 1. zaměřují se pouze na vrcholné (strukturalistické) období Jana Mukařovského, kromě toho ale také 2. příliš podléhají sugesci jeho vlastního sebehodnocení a sebeinterpretece.

2.

Většina dosud vytvořených periodizací neusiluje o zmapování skutečně celého vědeckého vývoje a myšlení Jana Mukařovského. Zaměřují se mnohdy jen na určitý úsek jeho díla. Zvláště na tu část, kterou vytvořil do roku 1948, respektive 1951, kdy v Tvorbě publikoval svou sebekritiku. Příkladem může být periodizace Květoslava Chvatíka, kterou uvedl ve studii z roku 1983 *Jan Mukařovský, Roman Jakobson a Pražský lingvistický kroužek*. Píše v ní:

„V Mukařovského zralém díle z období 1928–1948 můžeme rozlišit tři vývojové fáze: první krátkou fází raně formalistickou (první studie o Máchově *Máji* – 1928–), pak klasickou fází funkčního strukturalismu (od Polákovy *Vznešenosti přírody* – 1934– po první vydání *Kapitol z české poetiky* – 1940–) a konečně na závěr dvě následné tendence ve směru neostrukturalismu: tendenci ke sblížení s antropologií a fenomenologií a tendenci k sblížení s nedogmaticky pojatým dialektickým materialismem. Obě tyto tendence byly přervány zlomem z roku 1949, kdy Mukařovský podlehl tlaku dogmatického marxismu, který ani v jeho rukou nedokázal překonat svou vědeckou sterilitu“ (Chvatík, 1992, s. 91).

Chvatíkova periodizace je typickou ukázkou nejednotnosti uplatněných periodizačních kritérií. Vedle událostí týkající vědecké činnosti Jana Mukařovského (výčet publikací z let 1928, 1934, 1940 [správně má být 1941]) je uvedena i událost z politických dějin (1949). Tato nejednotnost je ovšem, domnívám se, jediným možným východiskem, pokud usilujeme o *komplexní* nástin vědeckého vývoje Jana Mukařovského. Jinou otázkou je vymezení jeho vědecké tvorby, nebo lépe řečeno zralého díla, roky 1928–1948. Chvatíkova datace je jedním z možných řešení. Vedle těchto konkrétních roků bývají uváděny i jiné mezníky: roky 1926, 1949, 1950, 1951. Důležité není ani tak přesné určení let, ve kterých Mukařovský vstoupil/vystoupil do/ze svého „zralého“ (strukturalistického) období, ale spíše to, že v letech 1926 až 1928 a následně v letech 1945 až 1951 došlo v jeho životě a díle zcela nepochybně k jisté názorové proměně, která podstatně souvisela s proměnou vnějších okolností. S proměnou vědecké, historické, politické a kulturní situace v tehdejší Československu.

Uvedené období vymezené lety 1926/1928 až 1945/1951 lze v kontextu života a díla Mukařovského skutečně chápat jako do určité míry uzavřenou vývojovou etapu. Jako období, jako periodu, která má svůj počátek, vrchol i závěrečnou (krizovou) fázi. Tomuto období předchází formativní fáze. Jde opět o periodu, jež má svůj počátek, vrchol a krizi, a která bývá označována za preformalistickou či prestrukturalistickou. Po zmíněném vrcholném období

pak následuje epocha (také perioda s počátkem, vrcholem a – těžko říct, zda s krizí), v níž Mukařovský přijal východiska a názory marxismu-leninismu. Někteří badatelé (zejména Mukařovského žáci) vnímají vývoj jeho teoretického myšlení až do roku 1948 jako ničím nepřerušovaný a souvislý proces (srov. Jankovič – Pešta – Vodička, 1966b, s. 10).

Mukařovského studie z onoho vrcholného období patří mezi nejčastěji komentované a bývají považovány za jádro jeho vědeckého (strukturalistického) systému. Ostatní jeho práce jsou namnoze hodnoceny právě s ohledem na tuto skutečnost. Otázka hodnocení je velmi důležitou a jen stěží opominutelnou součástí každé periodizace. V případě citované pasáže ze studie Květoslava Chvatíka je to zcela evidentní: dogmatický marxismus je chápán jako vědecká sterilita. Jde o tvrzení, které má charakter hodnocení, hodnotové stanovisko je tedy součástí Chvatíkových periodizačních kritérií, totiž periodizace jako takové.

Příkladem jiného hodnotového stanoviska, které je rovněž součástí posudku vědeckého vývoje Jana Mukařovského, může být studie Bohuslava Havrána *Osobnost Jana Mukařovského* (1952), kterou publikoval ve sborníku *Janu Mukařovskému k šedesátce* (Havránek – Černý, 1952). Havránkova práce je do jisté míry poznamenána dobou, v níž vznikala, dobou stále ještě rozjitřeného boje proti strukturalismu. Přes některé Havránkovy formulační úlitby komunistickému režimu v textu najdeme o Janu Mukařovském i následující nesmírně zajímavou pasáž:

„Neznamená to pro nás, když takto vysoce hodnotíme dosavadní závěr vývoje osobnosti a práce prof. Mukařovského, který proběhl za několik posledních let, že přitom kriticky odhazujeme celou jeho minulost. Neděláme přes ni škrt v tom rozsahu, jak Mukařovský sám byl udělal v kritice a sebekritice strukturalismu nedávno v *Tvorbě* (v č. 40. ze č. října 1951). Ba promýšlíme-li ať v sebevětší zkratce nebo v podrobnostech celý vývoj osobnosti a práce Mukařovského, jsou dnešní závěry jeho činnosti jasnými důsledky celého minulého jeho vývoje, který není prost zvratlů“ (Havránek, 1952, s. 9–10).

Havránek zde (v roce 1952!) explicitně odmítá Mukařovského odvolání strukturalismu a upozorňuje na kontinuitu i diskontinuitu jeho vědeckého vývoje. To, že nepřijímá jeho vlastní sebehodnocení je velmi důležité, neboť se tak oprošťuje od jeho individuálních, subjektivních zájmů, pohledů a hodnocení. V mnoha jiných periodizacích a interpretačních studiích tomu tak často není. To je ovšem zcela jiný problém, kterému je nyní třeba věnovat větší pozornost.

3.

Již jsem naznačil, že řada periodizací vědeckého díla Jana Mukařovského se opírá o jeho vlastní sebehodnocení. Mukařovský, podobně jako kdokoli jiný, se zvláštním zaujetím obracel svoji pozornost ke své minulosti a ve svém vlastním vědeckém vývoji se pokoušel nalézt určitý řád, souvislost a kontinuitu. Poprvé tak učinil již v roce 1941, v úvodu svých *Kapitol z české poetiky*. Mukařovský zde napsal:

„Co se týče autorovy odpovědnosti za starší z otištěných prací, třeba především poznamenat, že od vydání své první knihy neopustil autor zaměření na uměleckou výstavbu díla ani přesvědčení, že tato výstavba je ovládána pevně skloubeným řádem; obojí vzešlo u začátečníka z českých předpokladů, zejména z vlivu Zichova a Šaldova. [...] Další vývoj dál se v prostředí Pražského lingvistického kroužku, jehož prací se autor od počátku zúčastnil. [...] Další etapa nastala, když podle vzoru jazykového dění bylo umělecké dílo pojato zkonkrétnění nehmotné, nadindividuální, nepřetržitě se vyvíjející struktury: svébytnost

umění byla pojmem struktury do té míry upevněna, že bylo možno bez opuštění zřetele k ní přihlédnout ke vztahu mezi uměním a jevy společenskými; charakteristická pro toto období je studie o Polákové Vznešenosti přírody. Zde nastává již zřetelný rozchod s formalismem; na jeho doklad pojata do tohoto souboru studie o Šklovského ‚Teorii prózy‘. Vzdálenost od formalismu ještě vzrostla, když, opět podle vzoru jazyka, pojato umělecké dílo jako znak [...]. [...] Poměr mezi uměleckým dílem a duševním děním probrán ve studii ‚Genetika smyslu v Máchově poesii‘ (sbor. Torso a tajemství Máchova díla, 1938). [...] Taková byla a je cesta – a studie shromážděné v tomto svazku náležím různým jejím etapám. Proto si obecná tvrzení vyslovená ve starších člancích žádají, aby každé z nich bylo chápáno a hodnoceno v souvislosti s celkovým názorem platným pro příslušnou etapu, i když konkrétní závěry z materiálu, o které se tato tvrzení opírají, nepozbyly planosti ani dalším vývojem“ (Mukařovský, 1941, s. 10–11).

O sedm let později Mukařovský v úvodu k druhému vydání svých *Kapitol z české poetiky* nastínil nový pohled na sebe sama v duchu marxismu-leninismu. „Pokud jde o autorův vědecký vývoj, jak byl nastíněn v předmluvě k prvnímu vydání,“ píše Mukařovský, „je třeba se alespoň letmo zmínit o novém rysu, který se dosti zřetelně uplatňoval už v době prvního vydání souboru, aniž o něm bylo tehdy (za okupace) možno zřejmě mluvit, a který se od té doby stal hybnou silou autorova dalšího vývoje: je to sblížení s dialektickým materialismem. Nejde ovšem o t. zv. ‚aplikaci‘ marxismu na umění, nýbrž o logický výsledek autorova vlastního vědeckého vývoje“ (Mukařovský, 1948a, s. 12).

Tento popis osobního vědeckého směřování se stal pro řadu interpretů klíčem k pochopení základních cílů a tendencí Mukařovského poetiky. Vedle něho můžeme zařadit i rozhovor z roku 1942 *Strukturalismus pro každého* (Mukařovský, 1942), v němž mimo jiné opět poodhalil svoji vlastní vědeckou dráhu. „Práce přichází člověku ne jak by chtěl,“ píše Mukařovský, „ale jak se vyvíjí problém z problému.“ A pokračuje dál:

„Téměř každá práce je pro badatele další stupeň, s něhož je vidět širší obzor než se stupně předešlého. První etapa byla *umělecké dílo jako objekt* – dílo samo o sobě – období to prvních dvou knih, z nich pak zejména knihy o Máchově *Máji*. Tehdy jsem byl nejbliže t. zv. formalismu, aniž jsem s ním úplně splynul (viz v knize o *Máji* kapitoly o významové výstavbě díla). Z toho vyplynula druhá etapa: *problém vývoje*. Ukázalo se, že umělecké dílo neexistuje ve vzduchoprázdném prostoru, nýbrž je nějak spojeno s tím, co před ním předcházelo a jeví náběhy k tomu, co po něm bude následovat. [...] V další, třetí etapě vystoupily do popředí otázky znaku a významu. [...] Dále pak jevílo se nutným věnovat pozornost vnitřní významové výstavbě díla, pojmut všechny složky díla, jak ‚formální‘ tak ‚obsahové‘ jako jednotlivé částečné významy, jejichž vzájemné sepětí tvoří smysl celku. [...] V době neposlednější pak začíná se na obzoru objevovat otázka vztahu mezi tvořícím individuem a dílem. I ta musí být domyšlena jako otázka vztahu mezi strukturou literární a strukturou básnické osobnosti“ (Mukařovský, 1942, s. 57).

Co je typické pro Mukařovského sebehodnocení, je absence vnějších vlivů (a to i v případě jeho přihlášení se k marxismu). Vlastní vědecké dílo je pochopeno jako neustálé řešení úkolů, problémů, které vyplývají jeden z druhého. V okamžiku, kdy je jeden vyřešen, objevuje se jiný, stejně naléhavý atd. Možná právě proto, že Mukařovský se ve svém hodnocení opírá o logiku vědeckého vývoje, je schopen evokovat představu jak individuální a badatelské kontinuity, tak představu jisté nezávislosti (nezávislosti vlastního postoje a sebehodnocení). To se ve velké míře podepsalo

na mnoha interpretacích a periodizacích, které Mukařovského sebevýklady v podstatě bez problémů přejímaly a založily na nich svá vlastní hodnocení a periodizace.

Dokladem toho může být například Vodičkova studie *Mukařovský a česká literatura* (1952) ze sborníku věnovaného Mukařovského šedesátinám. Vodička zde píše: „Mukařovského vědecká cesta je charakterisována etapami, které Mukařovský sám popsal v předmluvách k I. dílu svých *Kapitol z české poetiky* a které jsou provázány vždy prohloubenějším pojetím celé problematiky literární na podkladě jeho vzrůstajících zkušeností. Zatím co v první etapě svého vývoje se Mukařovský blížil formalismu, jeho další vývoj je charakterisován stálým překonáváním tohoto formalismu, stálým prohlubováním vědomí dialektické jednoty obsahu a formy a stále zjevnějším úsilím uvědomit si celou složitost vztahů mezi literárním dílem a společenským děním“ (Vodička, 1952, s. 63).

Problém není v tom, že Vodička explicitně odkazuje na Mukařovského hodnocení a periodizaci vlastního díla, ale spíše se týká toho, že s uvedenou periodizací dále nepracuje. Vnímá ji jako bezproblémovou a definitivní. Je to totéž, jako bychom autobiografii považovali za vědeckou práci a také s ní tak zacházeli – citovali ji a odkazovali na ni. Tímto upozorněním chci říct v podstatě jen jedno: Mukařovského sebehodnocení není třeba odmítat, ale spíše je nutno k němu přistupovat kriticky. Je třeba prověřit jeho názory a posoudit, zda úvahy o obdobích či fázích jeho vlastního myšlenkového vývoje jsou skutečně oprávněné. Doložme to konkrétním příkladem.

4.

Jako první etapa ve vědeckém vývoji Jana Mukařovského bývá většinou uváděna formalistická fáze, přičemž se myslí především jeho vědomá spolupráce a vyrovnávání se s koncepcemi ruského formalismu. Samotné označení tohoto období za „formalistické“ je poněkud zavádějící, protože Mukařovský čistým formalistou ve skutečnosti nikdy nebyl. I když vysoce oceňoval přínos ruských formalistů literární vědě (zvláště si cenil jejich literární teorie a terminologie), ne všechny formalistické axiomy přijímal a dále rozváděl. Jako „formalistické“ můžeme toto období označit především proto, že Mukařovský se s nejrůznějšími koncepty ruských formalistů, s jejich teorií a praxí, vyrovnával zcela vědomě a cíleně.

Co se týče rozšíření povědomí české veřejnosti o ruském formalismu, ukázaly se jako klíčové roky 1933 a 1934. Koncem roku 1933 vydalo nakladatelství Melantrich v Praze v překladu Bohumila Mathesia slavnou knihu Viktora Šklovského *Teorie prózy* (1933 [1925]). V následujícím roce pak vyšlo několik recenzí, které přinášely i podrobnější informace a rozsáhlejší výklady formalistických koncepcí, které současně sloužily jako klíčové argumenty buď pro přijetí, anebo odmítnutí zmíněné Šklovského knihy (např. Mencák, 1934a, 1934b; Wellek, 1934 aj.). Autorem prvních dvou článků tematizujících teorii a metodologii ruských formalistů byl literární kritik, překladatel a publicista Břetislav Mencák (Mencák 1934a, 1934b). Své kritiky Mencák publikoval ve 3. a 5. čísle časopisu Čin. Bezprostředně po jejich vydání publikoval Jan Mukařovský v 6. čísle Činu článek *K českému překladu Šklovského Teorie prózy* (1934).

Z jeho celkové kompozice je patrná obranná a vysvětlující pozice, kterou Mukařovský zaujal ve vztahu k ruským formalistům a kterou evidentně reagoval na Mencákovu nepoučenou, leč velmi ostrou kritiku. V první části své recenze Mukařovský vysvětluje kulturně-dějinný kontext vzniku ruského formalismu a knihy Viktora Šklovského, jeho hlavní programové zaměření. V druhé části pak objasňuje své vlastní výhrady vůči formalismu. Upozorňuje na to, že právě u nás se rodící strukturalismus překonává některé výrazné jednostrannosti

formalismu – zejména pokud jde o otázku historického vývoje literatury. Strukturalismus podle Mukařovského propojuje původní formalistickou koncepci autonomního vývoje literatury s koncepcí zdůrazňující roli vnějších zásahů do vývoje. „Omyl tradiční literární historie byl v tom,“ píše Mukařovský, „že počítala toliko s vnějšími zásahy a upírala literatuře autonomní vývoj, jednostrannost formalismu zase v tom, že umísťoval literární dění do vzduchoprázdného prostoru“ (Mukařovský, 1934a, s. 128). Mukařovský v závěru svého článku oceňuje průkopnickou roli, kterou sehrála Šklovského kniha v oblasti literární vědy, třebaže její některé poznatky a formulace jsou již překonány. To podstatné, co podle Mukařovského zůstalo, je samotný formalismus. Ten rozhodně není minulostí, neboť, jak píše: „strukturalismus je důsledné domýšlení jeho základního principu“ (s. 130).

Toto je ovšem věta, kterou bychom ve verzi tohoto článku, který byl přetištěn v roce 1948 v *Kapitolách z české poetiky*, hledali marně. Byla totiž vypuštěna. Důležité je také to, že Mukařovský svůj text interpretuje jako doklad zřetelného „rozchodu s formalismem“. S ohledem na kontext Mencákových článků v Čínu je nicméně patrné, že se původně jednalo o jasně obrannou studii, která naznačuje možnosti, ale i meze ruského formalismu. To je zcela konkrétní doklad toho, že k Mukařovského sebeinterpretaci je nutno přistupovat s určitou kritickou obezřetností. Otázkou také je, zda se Mukařovský s ruským formalismem jako takovým skutečně definitivně rozešel.

Formalisté a jejich teorie jej i nadále zajímali. Psal o nich a samozřejmě poslouchal jejich přednášky v Pražském lingvistickém kroužku. Konec tohoto prvního období, ať už ho spojujeme, či nespojujeme, s rokem 1934, tj. s rokem, ve kterém přednesl svůj referát *L'art comme fait sémiologique* (Umění jako sémiologický fakt; Mukařovský, 2000 [1936/1934]) a obrátil tak svou pozornost k sémiologii umění, je spíše jen koncem *přímé* konfrontace s ruským formalismem. Koncem hledání vlastního názoru a způsobu „čtení“ ruských formalistů. V okamžiku, kdy Mukařovský nahlédl podstatu a meze ruského formalismu, kdy jej již dále nemohl *využívat* ve své vlastní literární teorii a praxi, rozloučil se s ním a vydal se jiným směrem. Směrem k sémantice a sémiologii. Souhrnně řečeno: Protože ruský formalismus Mukařovský vlastně nikdy úplně nepřijal, nemohl jej nikdy ani úplně opustit. Ve své strukturalistické teorii z něj sice vycházel, ale pokračoval dál, překonal jej. Co se ovšem konkrétně myslí tímto „překonáním“, musí být ovšem také předmětem diskuse a analýzy.

Ruský formalismus v Mukařovského díle a myšlení přesto rezonoval ještě mnoho dalších let. A v případě některých konkrétních analytických postupů a literárněvědných termínů nezmizelo formalistické dědictví z jeho koncepcí vlastně nikdy. Stalo se totiž integrální součástí jeho vlastního vědeckého přístupu k literatuře. Přesně vymezit období, ve kterém přijal, rozvíjel a nakonec opustil formalistické názory, je značně obtížné. Navíc podruhé se s formalismem rozloučil v roce 1951 ve své sebekritice, v níž strukturalismus označil za zamaskovaný formalismus a za přímý protiklad marxistické literární vědy.

5.

Co z výše řečeného pro nás vyplývá? Několik konkrétních bodů na závěr:

- Porovnáme-li vybrané studie tematizujících dílo a vědecký vývoj Jana Mukařovského (např. Havránek, 1952; Vodička, 1952, 1966; Kalivoda, 1966; Červenka, 1996 [1991]; Chvatík,

1992 [1983]; Volek, 2004; aj.), zjistíme, že se ve velké míře opírají o Mukařovského vlastní sebehodnocení.

- Jejich periodizace je vesměs založena na nejednotných kritériích kombinujících kulturně-politické události s vývojem vědecké tvorby Jana Mukařovského.
- Pokud usilujeme o komplexní a detailní analýzu života a díla Jana Mukařovského, nelze se spoléhat výlučně na Mukařovského sebehodnocení.
- Pokusme se nejprve sestavit čistě chronologicky uspořádaný soubor všech dokladů o životě a díle Jana Mukařovského (i to je ovšem svým způsobem periodizace, kdy periodizačními mezníky jsou jednotlivé roky), čímž dostaneme dostatečné množství materiálu – podklad k tomu, abychom pak na základě širokého kontextuálního výzkumu mohli stanovit jednotlivé vývojové etapy.
- Přechodové fáze mezi jednotlivými etapami nemohou být konkrétní roky (pokud ovšem nejde o jednu konkrétní historickou událost, o konkrétní fakt), ale spíše měsíce a léta, v jejichž průběhu došlo v Mukařovského vědeckém vývoji k postupným proměnám – změně badatelského zaměření.

Nová periodizace vědeckého díla Jana Mukařovského se v posledku nemusí podstatně lišit od stávajících periodizačních schémat. Nová bude v tom, že se systematicky bude snažit skloubit život a dílo Jana Mukařovského do jednoho celku. Jsem přesvědčen, že není možné je vnímat striktně odděleně. V roce 1952 ve své studii o Janu Mukařovském Felix Vodička napsal: „Podstatu jednoty vědecké osobnosti nespatořoval Mukařovský v neměnitelnosti názorů vědecky překonaných, ale v opravdovosti úsilí o stále hlubší poznání skutečnosti“ (Vodička, 1952, s. 64). Právě vědomí jednoty vědecké osobnosti je tím, co by nás mělo vést k novému hledání souvislostí a kritickému zkoumání života a díla Jana Mukařovského.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- ČERMÁK, Petr – POETA, Claudio – ČERMÁK, Jan. 2012. *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2097-0.
- ČERVENKA, Miroslav. 1996 [1991]. Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem. In: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996, s. 386–397. ISBN 80-85639-77-7.
- HAVRÁNEK, Bohuslav – ČERNÝ, František (eds.). 1952. *Janu Mukařovskému k šedesátce*. Praha: Československý spisovatel, 1952.
- HAVRÁNEK, Bohuslav. 1952. Osobnost Jana Mukařovského. In: HAVRÁNEK, Bohuslav – ČERNÝ, František (eds.). *Janu Mukařovskému k šedesátce*. Praha: Československý spisovatel, 1952, s. 7–15.
- CHVATÍK, Květoslav. 1966a. Estetika Jana Mukařovského. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 339–363.
- CHVATÍK, Květoslav. 1966b. Mukařovského estetika a moderní umění. In: JANKOVIČ, Milan – PEŠAT, Zdeněk – VODIČKA, Felix (eds.). *Struktura a smysl literárního díla. Sborník studií k 75. narozeninám Jana Mukařovského*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 40–57.
- CHVATÍK, Květoslav. 1992 [1983]. Jan Mukařovský, Roman Jakobson a Pražský lingvistický kroužek. In: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 75–96. ISBN 80-202-0347-8.

- JANKOVIČ, Milan – PEŠAT, Zdeněk – VODIČKA, Felix (eds.). 1966a. *Struktura a smysl literárního díla. Sborník studií k 75. narozeninám Jana Mukařovského*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- JANKOVIČ, Milan – PEŠAT, Zdeněk – VODIČKA, Felix (eds.). 1966b. [Úvodem]. *Struktura a smysl literárního díla. Sborník studií k 75. narozeninám Jana Mukařovského*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 9–10.
- KALIVODA, Robert. 1966. Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky. In: JANKOVIČ, Milan – PEŠAT, Zdeněk – VODIČKA, Felix (eds.). *Struktura a smysl literárního díla. Sborník studií k 75. narozeninám Jana Mukařovského*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 13–39.
- KALIVODA, Robert. 1991 [1984]. Cesta estetického myšlení Jana Mukařovského. *Estetika*, 1991, roč. 28, č. 2, s. 65–75. ISSN 0014-1291.
- MENCÁK, Břetislav. 1934a. Doslov o formalistech. *Čin*, 1934, roč. 6, č. 5, s. 104–107.
- MENCÁK, Břetislav. 1934b. Ruský formalism. *Čin*, 1934, roč. 6, č. 3, s. 58–62.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1928. *Máchův Máj. Estetická studie*. Praha: Filosofická fakulta – Fr. Řivnáč, 1928.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1932. Rozhovor s Janem Mukařovským [rozmlouval Bohumil Novák]. *Rozpravy Aventina*, 1932, roč. 7, č. 28, s. 225–226.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1934. K českému překladu Šklovského *Teorie prózy*. *Čin*, 1934, roč. 6, č. 6, s. 123–130.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1938. Genetika smyslu v Máchově poezii. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Praha: Fr. Borový, 1938, s. 13–110.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1941. Předmluva. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha: Melantrich, 1941, s. 9–12.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1942. Strukturalismus pro každého. *Čtete*, 1942, roč. 4, č. 5, s. 55–58.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948a. Předmluva k druhému vydání. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948, s. 12.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948b [1940, 1941]. Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: *Kapitoly z české estetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha: Melantrich 1948, s. 13–28.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948c [1928]. Máchův Máj. *Estetická studie*. In: *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*. Praha: Svoboda, 1948, s. 7–202.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948d. Kam směřuje dnešní teorie umění? *Slovo a slovesnost*, 1948, roč. 11, č. 2, s. 49–59.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1951. Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě. *Tvorba*, 1951, roč. 20, č. 40, s. 964–966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000 [1936/1934]. Umění jako sémiologický fakt. Přel. Jan Patočka. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 208–214. ISBN 80-86055-91-4.
- SCHMIDOVÁ, Herta. 2011 [1989]. „Třífázový model“ českého literárněvědného strukturalismu. Přel. Jiří Holý. In: *Struktury a funkce. Výbor ze studií 1989–2009*. Praha: Karolinum, 2011, s. 23–49. ISBN 978-80-246-1988-0.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. 1933 [1925]. *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Melantrich, 1933.
- VODIČKA, Felix. 1952. Mukařovský a česká literatura. In: HAVRÁNEK, Bohuslav – ČERNÝ, František (eds.). *Janu Mukařovskému k šedesátce*. Praha: Československý spisovatel, 1952, s. 55–65.
- VODIČKA, Felix. 1966. Tvůrčí proces v díle Mukařovského. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 7–13.
- VOLEK, Emil. 2004. *Znak, funkce, hodnota. Estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného myšlení*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-593-8.
- WELLEK, René. 1934. Šklovského *Teorie prózy*. *Listy pro umění a kritiku*, 1934, roč. 2, s. 111–115.

Ediční poznámka

Určitá část studie Ondřeje Sládka (zvl. 4. kap.) byla již dříve publikována. Stala se součástí jeho monografie o životě a díle Jana Mukařovského. Viz SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-531-4; srov. s. 107–109, 114.

.....

Doc. PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Květná 8

603 00 Brno

Česká republika

sladek@ucl.cas.cz

Od strukturalismu k marxismu (a zpět?)

Jan Mukařovský 1945–1963

Petr Steiner

*Department of Russian and East European Studies
University of Pennsylvania*

From Structuralism to Marxism (and Back?)

Jan Mukařovský 1945-1963

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 179-195

The paper covers the last phase of Jan Mukařovský's career between 1945 and 1964 during which his scholarly outlook underwent several steep flections. It treats his conversion from structuralism to Marxism as a story with a distinctive composition, generic characteristics, and buildup. It articulates it into three stages and argues that each accommodates the relationship between these two scholarly paradigms in a different manner. If the initial one (1945-1948/49) strove toward a harmonious merge of structuralism with Marxism, the second one (1949-1958) triggered a sharp renunciation of the former and the total acceptance of the latter, while the last one (1958-1964) brought about a rather diffident return to some initial premises of structuralism.

Keywords: Jan Mukařovský, structuralism, marxism

[K]e studiu literárního vývoje na rovině sociální je podomácku dělaná sociologie zcela nanic. Je nezbytné přejít ke studiu marxistické metody v jejím celku.
Viktor Šklovskij, *Pomník vědeckému omylu*

I.

Ať už právem čili nic, dnešnímu pozorovateli nejeví se Šklovského *Pomník* ani zdaleka tak památkem učené falibility, jako spíše svědectvím intelektuální kapitulace před politickou mocí.¹ Jestliže se ještě v roce 1923 Viktor Šklovskij (1932, s. 242) ke své roli „zakladatel[e] ruské školy formální metody“ s pýchou hlásil, jen o sedm let později se již vůči tomuto svému duchovnímu plodu důrazně vymezuje. „Pro mne je formalismus projitá cesta – projitá a zanechaná o několik

¹ Pro názor, že Šklovského „sebekritika“ nebyla kapitulací skutečnou, nýbrž jen předstíranou, viz Sheldon, 1975.

etap zpět“, čteme v jeho *Pomníku*. Co zbylo „z formální metody“, je „terminologie, kterou nyní používají všichni. Rovněž zůstalo několik pozorování technologického rázu“ (Šklovskij, 1930, s. 1). A Šklovskij nenechává své čtenáře nikterak na pochybách o tom, kudy vane vítr dějin a která metodologie formalismus v literární vědě nezbytně nahradí.

Zřeknutí se vlastní teorie a přijetí marxismu coby bezkonkurenčního vědeckého světonázoru není ve slovanské literární vědě nic tak zhola nevídaného. Podobnou očistnou lázní prošla totiž po Šklovském celá řada jiných slovanských filologů. Mezi nimi, o dvacet let později, i člen Pražského lingvistického kroužku, strukturalista Jan Mukařovský. Jistá opakovanost tematických i kompozičních prvků všech takových „odvolání“ dává tušit, že se patrně jedná o jakýsi svébytný diskursivní typus, jehož jsou jak již citovaný text Šklovského z roku 1930, tak některé Mukařovského statě z let 1945 až 1963 jen jedněmi z mnoha obměn. A je-li tomu skutečně tak, je pravděpodobné, že pokud se nám nepodaří vymezit druhový invariant všech takovýchto výpovědí, nebudeme s to vysvětlit ani jejich individuální rozdíly. Proč, řekněme, kající se ruský formalista hovoří o nutnosti studia „marxistické metody v jejím celku“ (Šklovskij, 1930, s. 1), zatímco Jan Mukařovský (srov. Mukařovský, 1949c) ve svých poválečných článcích zabývajících se právě literárním vývojem na rovině sociální necituje Karla Marxe ni jednou a předními zdroji jeho obojího materialismu – historického i dialektického – jsou mu Vladimír Iljič Lenin a Josif Vissarionovič Stalin?

Hlavní důvod, proč je diskursivní stránka takovýchto konverzí k marxismu obvykle přehlížena, tkívá zřejmě v tom, že se badatelé zabývající se touto otázkou snaží především nalézt konkrétní pohnutky, jež vedly tu kterou osobnost k tomuto radikálnímu kroku. Dovolte mi uvést dva příklady takového přístupu. Podle Mukařovského žáka Miroslava Červenky měl rozchod jeho učitele se strukturalismem příčiny dvě. Z jedné strany to byly údajně důvody exogenní Mukařovského vědecké činnosti samé: především jeho historická zkušenost s nacismem a pocit odpovědnosti za vybudování nového společenského řádu, jenž by radikálně odstranil zjevné nedostatky společnosti předválečné. Vysvětlení druhé se zakládá na tom, čemu Červenka říká „ideologie strukturalismu“ (Červenka, 1996, s. 397), tedy na epistemologické tendenci tohoto vědeckého směru vnášet racionální řád do jakékoli sociální reality (jednotlivou básní počínaje a celou oblastí kultury konče). Touto svou stránkou je strukturalismus, domnívá se Červenka, do jisté míry intelektuálně spřízněný se sociální utopií marxistickou, usilující o přestavbu společenského řádu na bázi přísně vědecké.

Stať Hany Šmahelové *Tvorba jako problém odpovědnosti* (Šmahelová, 2002) navazuje nepřímou na závěr Červenkovy úvahy, ale soustřeďuje se pouze na klíčové období 1945–1948, kdy právě ke kardinálnímu obratu v Mukařovského postoji dochází. Úkol, který si autorka klade, je nalezení souvislostí mezi „noetickými východisky“ Mukařovského a „jeho eticko-spoločenskou orientací“ (s. 283), tj. jakéhosi průniku mezi jeho postojem vědeckým a občanským. Co nakrátko spojuje tyto dvě heteronomní domény, je podle Šmahelové Mukařovského specifické pojetí subjektu – jeho reifikace – sine qua non strukturalistické teorie uměleckého vývoje.² V tomto kontextu není pro Mukařovského tvůrce svobodně se rozhodující autonom-

² Na úskalí spojená se zvěčněním tvůrčí osobnosti ve strukturalistické literární historii upozornil již v roce 1934 Závěš Kalandra ve své kritice Mukařovského studie o Polákové *Vznešenosti přírody*. V ní však vyjádřil i své přání, aby se Mukařovský „probojoval... k metodě dialektického materialismu, která by jej mohla spolehlivě vést“, ke „skutečné[mu] individu[u]... to[muto] nevyočitatelné[mu] zvířet[i] s jeho tisícem choutek, básní, vloh a nedostatků...“, které se nijak nedají vřadit do exaktních vzorců

ní bytostí odpovědnou za své činy, nýbrž jen jakýmsi podřízeným doplňkem nadosobního řádu, personifikací náhody, bezděčně uspokojující objektivní historické potřeby uměleckého systému. Nahradíme v tomto vzorci umělecký řád zákonitostí ekonomickou a nebude nesnadné pochopit, naznačuje Šmahelová, proč Mukařovský bez zaváhání přijal za svou historickou úlohu budovatele beztřídní společnosti – posledního stadia společenského vývoje, logického završení lidských dějin.

S Červenkou i Šmahelovou je možné souhlasit v lecčems. Současně však nelze nevidět, jak omezené jsou tyto a podobné etiologie redukující komplexní existenciální volbu jen na malou hrstku příčin. Vždyť Mukařovského zřeknutí se strukturalismu ve prospěch vládnoucí ideologie komunistického státu nemuselo přece vůbec mít své kořeny jen ve sféře výlučně duchovní.

Postavíme-li se, stejně jak to tak kdysi učinil Mukařovský sám, na marxistickou platformu, motivy pro toto jeho rozhodnutí se nám rázem objeví v radikálně jiném světle. Jestliže „bytí lidí“, podle Marxe, „není určováno jejich vědomím, nýbrž naopak, jejich vědomí je určováno jejich společenským bytím“ (Marx, 1963, s. 37), Mukařovského příklon k oficiálnímu vědeckému světónázoru by měl být uveden především do souvislosti s jeho čistě materiálními zájmy. „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“ (Napřed žrádlo, pak morálka), jak se kdysi k tomuto nedialektickému vztahu základny a nadstavby vyjádřil pokrokově smýšlející německý dramatik Bertolt Brecht (Brecht, 2004, s. 67).³ Řečeno s leninskou přímočarostí, kdyby si věru Mukařovský po únoru v otázce marxismu dovolil stavět hlavu, místo na Ovocném trhu 5 by se také mohl nakrásně ocitnout v Malé Chuchli jako brigádník na stavbě Mostu inteligence.

Domněnku, že v Mukařovského volbě, kterým směrem se bude po osvobození ubírat jeho vědecká dráha, svou roli sehrály i popudy jiné než jen ty zcela duchovní, umocňuje ještě další okolnost. Totiž že teze, podle níž Mukařovský objal marxismus jaksi mimovolně, z nedostatku epistemologické sebereflexe, v důsledku své slepoty k tomu, že mechanické přenesení noetického východiska strukturalismu z uměnovědy do oblasti politické nese v sobě netušená mravní nebezpečí, zjevně odporuje tomu, jak se Mukařovský sám k této problematice vyjádřil třeba na 1. sjezdu českých spisovatelů v roce 1946. Tam právě před nedozírnými následky, k nimž může epistemologická ledabylost vést, výslovně varuje:

Fašismus a jeho průvodní zjevy [...] poskytl lidstvu strašlivé poučení, že zdánlivě formální noetické stanovisko může vyústit v konkrétní ideologii, mnohdy takovou, že by původce takového zdánlivě formálního noetického stanoviska s hrůzou couvnul, kdyby spatřil poslední důsledky svého výtvaru. To ovšem platí netoliko o umění, ale také o vědě [...] (Mukařovský, 1948g, s. 242).

A své tvrzení uzavírá výzvou zcela jednoznačnou: „Je proto třeba žádat stejně na umělci jako na učenci a zejména filozofu, aby měli odvahu a svědomitost domyslet i vzdálené důsledky

„autonomního“ literárního vývoje“ (Kalandra, 1994, s. 15, 12). Mukařovský, není od věci zde nezmínit, nejen že přijal za svou Kalandrovu výzvu týkající se dialektického materialismu, ale svým třídně nesmlouvavým postojem ke Kalandrově soudnímu procesu rovněž i empiricky potvrdil správnost jeho domněnky o „zvířecí nevypočitatelnosti“ skutečného individua (viz Mukařovský, 1950b, s. 5).

³ Reakčně založený čtenář nechť laskavě nahradí Brechtův výrok slovy Velkého inkvizitora z Dostojevského *Bratří Karamazovů*: „Накорми [людей], тогда и спрашивай с них добродетели!“ (Nasyť je [lidi] a potom po nich žádej ctnost!) – cit. dle Dostojevskij, 1997, s. 280.

svého noetického postoje“ (s. 242). Domníval se snad Mukařovský, že toto ponaučení je určené jen jiným a neplatí pro domo sua?

Byl tedy Mukařovský bezskrupulózní prospěchář? Možné to samozřejmě je, avšak ten hlavní důvod, proč si ho vážíme, to patrně není. Jak však přistoupit k rozboru poválečné vědecké tvorby tohoto významného českého myslitele, chceme-li se vystříhat nejen laciného moralizování à la ÚSTR, ale i neoliberalistických floskulí doby současné, pro níž je proxy-demokracie právě tak samospasitelná, jako bývala vedoucí úloha strany pro ancien régime? Kromě několika málo pamětníků každý, kdo se potýká s Mukařovského ideovou proměnou, nemá k dispozici nic než haldu papírů, či, řečeno o fous odborněji, množinu textů o této události jistým způsobem vypovídajících. Je však jen pouze na něm, jak s nimi naloží. Jednou eventualitou, zmiňovanou již výše, je zjednodušit tyto texty na nástroje umožňující mu dobrat se, nepřehlednou spleť teoretických a praktických zřetelů, až k oněm, jež Mukařovského k jeho jednání „skutečně“ ponoukly. Netřeba vypichovat, že konečný výsledek tohoto cvičení bude značně odvislý od badatelova již předem daného hodnotícího postoje k Mukařovského odkazu, pohybuje se kdesi mezi úplnou anathemou a jakous takous apologetikou. Je tu však ještě i možnost jiná: nepokládat nosiče informací jen za referenční znaky, a namísto toho se soustředit právě na informaci obsaženou v nich samých. Oku takto ozbrojenému se obě – tedy jak niterní uspořádání textů, tak i jejich mnohonásobné vzájemné vztahy – vyjeví coby záročitelný sémantický kapitál: látkou příběhu se svým rázovitým kompozičním řádem, vnitřním členěním, žánrovou charakteristikou a určitým způsobem výstavby. Pokusme se tedy o takový rozbor u víry pohříchu tertuliánské, že se nám snad na jeho základě podaří vyslovit i jakýsi obecnější soud o Mukařovského údělu.

II.

Čtenáři úměrně se přebrodivšímu stovkami stránek oddělujících Mukařovského řeč přednesenou při tryzně za Vladislava Vančuru 12. června 1945 od jeho poslední teoretické práce – příspěvku pro V. mezinárodní sjezd slavistiky v Sofii ze září 1963 – mohl by lehce uniknout jejich společný jmenovatel. Obě se zabývají otázkou individuálního stylu z hlediska jeho vývojové hodnoty. V případě prózy Vančurovy je jejím rysem nejnápadnějším neobvyklá syntaxe. Vančurova věta, tvrdí Mukařovský, se od běžné české věty liší svou obsáhlostí, složitou soustavou podřízenosti a nadřízenosti, sémantickou komplexností. V tomto ohledu se Vančura údajně vrací k humanistické periodě, již próza novočeská, upřednostňující jednoduchou větnou stavbu hovorového jazyka, zcela pohřbila. Zmrtvýchvstání periody není však podle Mukařovského jen samoúčelnou uměleckou hrou, nýbrž čímsi daleko závažnějším:

Základních větných schémat nemá žádná [...] literatura a žádný [...] jazyk více než několik; a každá změna, každé obohacení této základní zásoby znamená změnu a obohacení národního myšlení, změnu a obohacení národních schopností intelektuálních, citových i volních (Mukařovský, 1948b, s. 408).

A v tomto ohledu je Mukařovskému Vančurovo zdánlivé staromilství činem průkopnickým, nabízejícím češtině nové výrazové možnosti. A zde sofijské echo po osmnácti letech:

I na jazyk celonárodní, na všechny způsoby a druhy užívání jazyka může zapůsobit individuální jazykové úsilí velkého spisovatele. Česká literatura 19. a 20. století nám poskytuje

výrazný příklad takového působení. Po celou dobu od obrození až do období mezi oběma válkami zápasil český jazyk o to, aby překonal oddálení, které vlivem obnovení jazyka spisovného na základech humanistického periodického stylu vzniklo mezi jazykem psaným a mluveným [...]. Individuální sloh není tedy – jak se kdysi teoretikové domnívali – vzpourou proti celonárodnímu jazyku, jeho deformací, ale naopak jedním z činitelů udržujících a obnovujících styk jazyka – jako prostředku dorozumívání – se skutečností (Mukařovský, 1963, s. 284).

Podobnost těchto dvou pasáží je zjevná. Výrazně opačné je však Mukařovského hodnocení humanistické periody a jejího následného překonání větou jazyka mluveného. Dovolte mi se k tomuto rozdílu vyjádřit později.

Znalcům díla Mukařovského netřeba vysvětlovat, o co zde jde: posunout pojem vývojové hodnoty, původně formulovaný ve studii o Polákovi jako schopnost „díla [...] nějakým způsobem přeskupit strukturu předchozí etapy“ literární řady (Mukařovský, 1948e, s. 100–101), na úroveň kognitivní. Svojský umělecký sloh nemění toliko tradici literární, jak uváděl Mukařovský v roce 1934, nýbrž národní jazyk, myšlení, a tím i vztah mluvčích k sobě a skutečnosti. Z hlediska výstavby příběhu Mukařovského, kterým se zde zabývám, hraje toto zjištění roli jen okrajovou. Avšak otázka, na kterou je nutno odpovědět, týká se druhu opakování, jež pojí řeč o Vančurovi se sofijskou přednáškou. Jinými slovy: jde zde o pokračování téhož, a tedy o pohyb vpřed, nebo o návrat k témuž, a tudíž o krok směrem opačným?

I zcela letmý pohled na Mukařovského texty z let 1945 až 1963 nás ujistí, že máme co do činnosti s případem druhým. Avšak v tomto opakování, jak ukáží níže, hraje roli nezanedbatelnou právě sémantika tvaroslovného základu „opak-“. Není to tudíž návrat v pravém smyslu tohoto slova, nýbrž jen jistý pokus o návrat. V padesátých letech totiž Mukařovský zcela zásadně přehodnotil své chápání vývojové hodnoty literárního díla. Vůdčí princip této své nové axiologie vyjádřil patrně nejpřehledněji v monografii o Boženě Němcové. „Dílo, které si činí nárok na obecné uznání,“ napsal tehdy, „se aktivně účastní vývoje společnosti a zobrazuje skutečnost proto, aby ji pomáhalo měnit“ (Mukařovský, 1950a, s. 6). A protože „cílem dějinného vývoje je odstranění útlatku člověka člověkem“ (Mukařovský, 1950c, s. 32), jedinou hodnotou bude poměr díla k třídnímu boji. Jako kladné bude se tedy jevit dílo přispívající ke změně nespravedlivého sociálního řádu, jako hodnota záporná takové dílo, které napomáhá udržovat zpátečnický status quo.

Z tohoto vhledu do výstavby příběhu Mukařovského přerodu lze soudit na jeho členění na tři svébytné části, kapitoly. A tato kompoziční trojnost zdá se být i v plném souladu s tím, jak Mukařovský sám popisoval dobu, v níž žil, i jak pociťoval její dějinný rytmus. Porážka nacismu byla mu výzvou „k obnovení řádu vnitřního i zevního“ (Mukařovský, 1966a, s. 447), k zásadnímu přehodnocení dosavadního uspořádání společenského i duchovního. Jeho představy o budoucích změnách jsou však v prvních poválečných letech spíše rázu obecného. Tak například na anketu Rudého práva na toto téma z 25. října 1945 Mukařovský odpověděl následovně: „Sociální změny, které vyplynou ze zestátnění klíčového průmyslu, zasáhnou i do vztahu mezi člověkem a skutečností a přispějí k přestavbě samozřejmostí, [...] z nichž myšlení i jednání vychází. Důsledky této přestavby pro kulturní tvorbu lze sice sotva dnes přesně charakterizovat, je však zřejmé, že budou dalekosáhlé“ (Mukařovský, 1945, s. 4). A podobně se vyjádřil i v novinové anketě v roce 1946 týkající se dvouletky, jejíž význam (společně s Gustavem Barešem) spatřoval kromě zvýšení životní úrovně i „v přestavbě duchovního života

národa“ (Mukařovský, 1946, s. 2). Požadavky vztahující se v této zlomové době na umění jsou v Mukařovského očích veliké: „[...] budování nového vztahu mezi člověkem a skutečností i mezi společností a kulturní tvorbou, vytváření nového poměru mezi jedincem a společností a – v souvislosti s tím – nového pojetí lidské osobnosti jsou nejnaléhavější z těchto úkolů“ (Mukařovský, 1966a, s. 447–448).

„Dialektický zvrat nejzávažnější v dějinách našeho národa“ (Mukařovský, 1950c, s. 20) – Mukařovského charakteristika Vítězného února v jeho rektorské řeči pronesené zhruba rok po této události – znamenal však jeho úplný rozchod s minulostí. Teprve s odstupem doby pochopil, proč v poválečném období hospodářství, politika a ideologie jen přešlapovaly na místě. „V ‚socializující demokracii‘, jak se tehdy říkalo, byly ještě mocné prvky hospodářství soukromokapitalistického, politického liberalismu a filosofického idealismu“ (Mukařovský, 1949a, s. 1), které brzdily pohyb vpřed.

K této své myšlence se Mukařovský vrátí znovu o šest let později jako ředitel Ústavu pro českou literaturu v souhrnném přehledu výsledků domácí literární vědy od konce války. Pro takovou bilanci, zdůrazňuje Mukařovský, „je třeba zřetelně odlišit dobu před únorem 1948, kdy se dělnická třída uchopila odpovědnosti za osudy státu [...], od období po únoru 1948.“ Toto dělení je nutné, protože „sama společenská situace, jejímž odrazem je ideologická nadstavba a v ní i věda, nebyla po květnu 1945 úplně vyjasněna. Třebaže znárodněním nejpodstatnějších částí průmyslu bylo již na podzim 1945 dáno východisko cesty k socialismu, přece jen buržoazie, která podržela v rukou nikoli nepatrnou část moci hospodářské a politické, činila vše, aby znesnadňovala orientaci a tím hájila své pozice i na frontě ideologické. [...] Mezi květnem 1945 a únorem 1948,“ pokračuje Mukařovský, „se prostírá období neurčitých obrysů; literární věda i kritika jsou v té době vnitřně rozeklaný: jednak usilováním o návrat ke stavu před rok 1938, jednak snahou prokřestit si cestu k marxistickému světovému názoru a k metodě dialektického a historického materialismu“ (Mukařovský, 1956, s. 1).

Jestliže druhá kapitola Mukařovského příběhu je dialektickou negací kapitoly první, vztah mezi kapitolou třetí a druhou je jiného druhu. Nejedná se zde totiž o dvě antagonistické společensko-výrobní formace, nýbrž o dvě vývojové etapy stejného společenského řádu. Slovy Mukařovského, o „rodící se socialistickou společnost“ (Mukařovský, 1948d, s. 6) na straně jedné a „společnost na prahu socialismu“ (Mukařovský, 1962, s. 130) na straně druhé.⁴ Leč přes veškerou jejich bytostnou spřízněnost je i mezi nimi rozdíl. Neodkladným úkolem, který podle Mukařovského vytanul po únoru 1948, bylo „uspíšit vědomé překonávání buržoazních přežitků i budování kultury socialistické obsahem a národní formou“ (Mukařovský, 2002, s. 148). Tento ideový zápas byl obzvláště zapeklitý ve vědě, „jež je v mnohem značnější míře než výroba postižena předsudky pocházejícími z minulosti“ a která je „sociální situací svých pracovníků [...] dosud převážně přičleněn[a] k třídě buržoazní a maloměstácké“ (Mukařovský, 1950c, s. 18). Postavení vědy a umění se však zásadně změnilo v druhé polovině padesátých let, kdy podle Mukařovského „výstavba socialismu dosáhla nového vývojového stupně“ (Mukařovský, 1961b, s. 367), v důsledku čeho se i počal „projevovat přerod společenského vědomí“ (Mukařovský, 1961a, s. 231).

⁴ Tento rozdíl ostatně i plyne ze Stalinovy teze o ekonomickém vývoji za socialismu, citovanou Mukařovským v roce 1953, „že totiž ‚zákon přechodu od staré kvality k nové násilným zvratem – nutně platí pro společnost rozdělenou na nepřátelské třídy‘, že však ‚vůbec nemusí platit pro společnost, v níž nejsou nepřátelské třídy“ (Mukařovský, 1953, s. 62).

Rozdíl mezi rétorikou Mukařovského z první poloviny padesátých let a z doby následující je nápadný. Na ukázkou uvedu jen jeden krajně charakteristický příklad. Jestliže v novinové anketě *Stalin a náš život* z roku 1949 Mukařovský považoval za nejdůležitější cíl veškerého úsilí doby, „aby se člověk z období odumírajícího kapitalismu přerodil v opravdového člena socialistické společnosti“, jenž by dokázal „potlačit v sobě člověka uvyklého pokládat své soukromé já za míru všech věcí a přenést veškerý důraz na své zařazení do společenského celku, na pocit solidarity s jeho usilováním, na svou odpovědnost vůči němu“ (Mukařovský, 1949b, s. 18), v roce 1958 mu již šlo spíše o to, „aby si vědec a umělec uvědomili povinnost rozvíjet vlastní iniciativu, zkoumat a tvořit na vlastní odpovědnost“ (Mukařovský, 1958a, s. 129).

Tento rozchod se zaníceným kolektivismem éry minulé měl však dopad i na vědecký program Mukařovského. Byl to problém individuálního stylu, jenž se od poloviny padesátých let stal hlavním předmětem jeho teoretického bádání. A toto, jak jsem již naznačil výše, znamenalo Mukařovského návrat k některým vědeckým premisám doby předminulé. Čehož jsem si nepovšiml jen já sám, leč již zhruba o půl století dříve i Vladimír Dostál, jeden ze strážců ideové čistoty české literární vědy, ve své kritice Mukařovského pojetí individuálního slohu v literatuře s výstražným podtitulkem *Polemické poznámky proti oživenému strukturalismu* (Dostál, 1961).

III.

Kompoziční členění na tři části není jen záležitostí ryze historickou, nýbrž i tematickou a žánrovou. Jak se budu snažit doložit, každá ze tří kapitol rozvíjí specifický námět a je možno se ji pokusit uchopit jako příběh v modu jistého literárního druhu. „Kompromis“ je patrně ten nejprůhlednější název pro děj první části. Co Mukařovský ve svých statích opakovaně odmítá, je „chaos světa liberalistického“ (Mukařovský, 1948b, s. 419), a po čem se neustále pídí, je „budování nového vztahu mezi člověkem a skutečností“ (Mukařovský, 1966a, s. 447). Toto hledání se však jeví více jako kolísání mezi starým a novým než jako pokrok. Na jedné straně Mukařovský hájí stanoviska veskrze strukturalistická. Tak ve své řeči na 1. sjezdu spisovatelů, ze které jsem citoval již dříve, sice zdůrazňuje důležitost mimoestetických funkcí v literatuře, neboť to jsou právě ony, jež ji spojují se společenským životem. Stejným dechem však varuje před jejím „funkčním přetěžováním“ neliterárními úkoly, protože „podstatná, to znamená: vždy přítomná, je v literatuře jakožto umění [pouze] funkce estetická“ (Mukařovský, 1948g, s. 242). Na straně druhé jsou ale jeho úvahy z této doby často prokládány tvrzeními marxistické provenience, ne zcela ladícími s předpoklady strukturalismu. Byla to „marxistická teze“, uvádí Mukařovský, že totiž „umění je nositelem tendencí společnosti, po případě některé části této společnosti (třídy) a účastní se činně vytváření její ideologie i obhajoby jejích zájmů“, jež údajně „vybavuje umění ze situace pouhého ornamentu a přisuzuje mu úlohu důležitého činitele společenského života“ (Mukařovský, 1948c, s. 36).⁵ Go figure, jak se říká v zemi, kde zítra ještě znamená tomorrow.

Východiskem z této rozporuplné situace byla Mukařovského řeč přednesená v Matici slovenské na podzim 1948, jež si klade otázku směřování současné teorie umění již v samém svém titulu. Pravda, chronologicky by toto vystoupení mělo spíše patřit až do kapitoly příští,

⁵ Tato pasáž se nachází i v původní polské verzi tohoto textu, viz Mukařovský, 1947, s. 347.

ale tím, že na strukturalismu přece jen shledává cosi kladného, je zcela cizí jejímu duchu.⁶ Cílem směřování „dosavadní československ[é] teorie umění [...] zahrnovan[é] pode jménem strukturalismus“ (Mukařovský, 1948/1949, s. 58) je nyní již zcela jasný: je jím marxismus-leninismus. Toto však nikterak není plodem nahodilosti či jakéhosi rozmaru, nýbrž, a v tom tkví raison d'être této přednášky, dějinnou nutností: dosažením dialekticky vyššího stupně vývoje. „Ukázalo se,“ říká Mukařovský, „že po mnohých stránkách byla [československá teorie umění] k přijetí dialektického materialismu již připravena, takže přechod k němu, byť se dál dialektickým zvratem, neznamená likvidaci, nýbrž přestavbu jejího pojmového systému“ (s. 58). Proto „nastupujíc nyní cestu dialektického materialismu nečiní to československá uměnověda s pocitem, že by své dosavadní vývojové směřování zaměňovala jiným, nýbrž činí to s vědomím, že z tohoto svého dosavadního vývoje vyvozuje právě tímto dialektickým zvratem nutný závěr“ (s. 58–59). Sečteno a podtrženo, podrobí-li strukturalisté své základní pojmy důkladnému „přezkoumání, které rozliší jejich stránky a prvky vývojově kladné od záporných, [...] nebude již třeba, aby se uměnovědný strukturalismus odlišoval názvem od uměnovědy marxistické, protože jeho úsilí s ní beze zbytku splyne“ (s. 59).

Kam však zařadit tuto kapitolu druhově? Z toho nejodtažitějšího pohledu jde o příběh líčící střet starého s novým, jenž má své specifické rozuzlení. Vítězství nekončí zmarem poraženého, nýbrž smířením protivníků, protože překonání starého novým je oběma uznáno jako spravedlivé a žádoucí. K rozpoznání toho, že jde o zápletku komickou, není třeba přílišného důvtipu. Odvolává se na *Tractatus Coislinianus*, jenž podle názoru některých představuje Aristotelovy poznámky k chybějící části jeho *Poetiky*, Northrop Frye vidí „myšlenkovou stránku“ (dianoia) komedie jako podvojnou, rozdělenou na „víru“ (pistis) a „důkaz“ (gnosis). „A pohyb od pistis ke gnosis“ je podle něj „pohybem od iluze ke skutečnosti. Iluzí je vše, co je ustálené a vymezené, kdežto skutečnost lze nejlépe chápat jako její popření; ať už je skutečností cokoli, není to tamto“ (Frye, 1957, s. 166; 169–170; srov. český překlad Frye, 2003, s. 192; 196).

Výše citovaný článek Mukařovského je syžetizován právě tímto způsobem. Pečlivě zaznamenává všechny iluze strukturalismu: vývoj jím není chápán jako „nástroj třídního zápasu“ (Mukařovský, 1948–49, s. 53), jednotlivec není viděn „jako sociální činitel“ (s. 54) a hodnotě chybí „zakotvení ve skutečnosti zobrazené uměleckým dílem“ (s. 56). Je to dialektický materialismus, jež průkazně usvědčuje strukturalismus v jeho pomýlenosti, aby tak vědecké poznání literatury mohlo zvítězit nad nevědeckou vírou. „A spěje-li komedie,“ podle Frye, „k happy endu“ (Frye, 1957, s. 167; srov. Frye, 2003, s. 193), nemůže být šťastnějšího jejího vyvrcholení než Aufhebung strukturalismu sloužící společenskému pokroku. „Dialektické rozdíly,“ jak se Mukařovský vyjádřil o jejich přínosnosti v jiném kontextu, „se neodstraňují, nýbrž vyrovnávají syntézou a v oblasti praxe se neprezírají, nýbrž zužitkují“ (Mukařovský, 1948a, s. 258).

IV.

Pokračování příběhu o přerodu Mukařovského, jeho druhá kapitola, je s částí první ve strohém rozporu. Nacházel-li dříve náš protagonist v strukturalismu přece jen jisté prvky vykoupení, jež napomohly jeho bezešvému splynutí s dialektickým materialismem, teď o něčem takovém nemůže být ani řeči. Z nově nabyté perspektivy není strukturalismus ničím jiným než jedním

⁶ Opožděnost tohoto článku mohla být mj. způsobena i Mukařovského vleklou chorobou, která ho postihla koncem roku 1947.

z „přežitk[ů] vědy buržoazní, [...] které i u nás ještě před nedávnem otravovaly ovzduší“, jejichž „úkolom ve službě podněcovatelů války je rozvracet vědomí pracujících vzbuzováním nedůvěry v sílu poznání, šířením individualismu a subjektivismu, zastíráním neřešitelných vnitřních rozporů umírajícího kapitalismu“ (Mukařovský, 2002, s. 148).

Takového nepřítele nelze dialekticky překonat, takového je nutno bez milosti vyhostit na smetiště dějin. „Proto kritika buržoazní vědy“ – *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* se jmenuje text, ze kterého právě cituji – „ze stanoviska marxismu-leninismu nemůže a nesmí vyhledávat kompromisy mezi svým pojetím a názory vědy buržoazní. Protiklad mezi pojetím vědy buržoazní a pojetím marxistickým není protiklad mezi dvěma vědeckými „směry“, ale nesmiřitelný rozpor mezi pravdou a zastíráním pravdy“ (s. 148).

První polovinu padesátých let v Mukařovského životopise lze prohlásit dobou hledání, úsilím o vytyčení marx-leninské platformy pro literární vědu. Mezi nejvýznamnější práce z tohoto období patří bezesporu jeho pokus o sociologické zařazení Boženy Němcové do kontextu české společnosti 19. století či filozofující úvahy o vztahu objektivitě a stranickosti (srov. Mukařovský, 1950a, 1950c). Za emblematický je však nutno považovat text *Stalinovy „Ekonomické problémy socialismu“ a literární věda* z roku 1953, kladoucí si otázku, může-li literární věda, sledujíc příkladu ekonomiky, „odhalit ve vývoji literatury zákony, nezávislé na vůli lidí, kterých by však bylo možno využít v zájmu společnosti“. Odpověď na ni nalezena být musela už jen „v zájmu vědeckosti literárně vědného zkoumání, neboť bez poznání zákonitosti vývoje mohla by literární věda dojít nejvýš k popisu“ (Mukařovský, 1953, s. 55). A je to trojice požadavků – „ideovost, realismus a lidovost“ –, jejichž vyplněním se literatura „stává účinnou zbraní v boji za pokrok“, zaručující uměleckým dílům jejich dějinnou životnost. Vztahy těchto tří prvků se sice mohou pozměňovat vzhledem k té které historické danosti, ale jejich vzájemné sepětí je nadčasové, hájí Mukařovský svou vědeckou hypotézu, protože „literární dílo opravdu realistické nemůže nespĺňovat požadavek ideovosti a nemůže nebyť obecně srozumitelné bez újmy své pravdivosti; dílo, které splňuje dokonale požadavek lidovosti, nemůže neplnit požadavek ideovosti a pravdivosti, a do třetice – dílo ideové, bojovné, nemůže byť nepravdivé a nelidové“ (s. 56).

Ač je vnitřní logika vzájemné podmíněnosti této trojice „měřítek životnosti díla“ očividně nevyvratitelná, při jejich přiložení ke konkrétnímu literárnímu materiálu se Mukařovského domněnka o rovnomocném vývojovém potenciálu všech těchto složek nepotvrdila. Ani ideovost, ani realismus se neukázaly být tou silou, „která [by] pudila vývoj literatury dopředu a určila tak jednotu vývojové linie“ (Mukařovský, 1954, s. 198). Toto je například zcela zřejmé: „Hned v nejstarším období našeho literárního vývoje, staroslověnském, a dále při přechodu k literatuře jazykem latinské,“ kdy „nebylo lze se opřít o princip realismu, protože v tomto období nešlo o literaturu svým převládajícím charakterem uměleckou. Nebylo možné rozlišovat mezi ideovostí literatury období staroslověnského a latinského, obojího stejně zakotveného v myšlení náboženském a obojího spjatého se společenským řádem feudálním“ (s. 198–199). „Zcela jasně se však ukázala vývojová linie ze stanoviska lidovosti“ (s. 199). A proč tomu nemohlo být jinak, Mukařovský ozřejmuje v jiné části této své studie: „Všechna ostatní [měřítka] se týkají uměleckého díla samého, kdežto lidovost poukazuje sepětí uměleckého díla se společností, jež ze sebe dílo vydala, k třídnímu boji, jehož je dílo odrazem“ (s. 196). Byť je „lidovost úzce a bytostně sejpata se všemi ostatními měřítky životnosti uměleckého díla; je však zároveň i nejzákladnější

z nich“ (s. 196). Proto, vyvozuje Mukařovský, „[p]ro historika a teoretika umění je zkoumání lidovosti základním metodologickým požadavkem“ (s. 196).

Tematické pojmenování druhé kapitoly našeho příběhu a s ním i spojeného žánrového zařazení není tak jednoduché, jako tomu bylo s kapitolou první. V jejím případě postačovaly jen parametry vnitřní, tj. její samotná výstavba. Co se však kapitoly druhé týče, toto kritérium je zjevně nedostačující. Nahlížena sama o sobě, jejím obsahem mohl by být svérázný typ „epifanie“. Mukařovský jako vědec nalezl to, po čem celý život bažil: exaktní metodologii umožňující mu pravdivě popsat objektivní zákonitost literárního vývoje. Takovému rozuzlení zápletky odpovídal by nejlépe modus romance, v němž navzdory všem překážkám Dobro, Pravda či Krása vždy triumfují nad svými neslavnými protějšky. Toto řešení se však počne jevit ne zcela patřičným, vezmeme-li v potaz kapitolu třetí.

Rozuzlení romance nese v sobě totiž cosi nesvětského, bezpodmínečného, něco, z čehož později už nelze vycouvat. Ale třetí kapitola Mukařovského příběhu naznačuje, že předchozí „zjevení pravdy“ tuto nutnou vlastnost postrádá. Marxismus-leninismus sice opuštěn není, ale zájem o nalezení objektivní vývojové zákonitosti literatury je posléze nahrazen rozbořem čehosi nepoměrně subjektivnějšího: individuálního autorského slohu. A navíc, jak jsem již zmínil výše, ve svých stylistických studiích se Mukařovský vrátil k některým svým teoretickým předpokladům ze strukturalistického období.

Případnějším bude patrně vysvětlení, že kompromis s vládnoucí doxa, o který se Mukařovský snažil, nedopadl, jak byl zamýšlen. Sociální objednávkou (v hantýrce ruských formalistů) nebylo nižádné bezkonfliktní vplynutí starého v nové, nýbrž nekompromisní rozchod s minulostí: bezpodmínečná kapitulace. Druhá kapitola je tudíž syžetizovaná v modu přímo opačném komedii, tj. tragicky. A není vskutku těžké zaznamenat v jejím příběhu některé ze základních prvků tohoto žánru. Hamartii – tragickou vadou Mukařovského, přiřknutou mu Moirami, je jeho strukturalistická minulost v době tak krutě žárlivé na jakékoli světonázorové soky marxismu-leninismu. Peripetií, nečekaným osudovým obratem a zároveň okamžikem rozpoznání (anagnorisis), je jeho uvědomění si, že původní záměr dialektickému materialismu se dobrovolně poddat vyústil ve svůj pravý opak. Nejenže nebyl nikterak pochopen jako výraz pokory, nýbrž, zcela paradoxně, jako maskované nepřátelství. Katastrofou, pádem hrdinovým, je Mukařovského veřejné autodafé, v němž se zcela zřekl své vědecké minulosti. Co však je neobvyklé na tomto dénouement, je podivná rozpolcenost této kalamity. Pádem je tu především zhroucení intelektuální. Co se Mukařovského sociálního postavení týče, jeho duchovní kapitulace naopak znamenala cestu vzhůru ke společenským úspěchům: vysokým metám akademickým i politickým. Kterážto okolnost přidává této tragédii notně ironického zabarvení. Více o tom níže.

V.

Jak již bylo řečeno výše, přechod od druhé ke třetí kapitole rozebíraného příběhu není příliš dramatický. Jedná se o jakýsi pozvolný posuv Mukařovského teoretických předpokladů a předmětů bádání, ale i jakýsi návrat, byť ostýchavý, k některým dřívějším strukturalistickým předpokladům. Zájem o individuální styl měl patrně cosi do činění s okolností, že Mukařovský v té době napsal řadu doslovů k novým vydáním děl Čapkových, ale především Vančurových, v nichž se do jisté míry zaobíral i slohovými zvláštnostmi těchto autorů. První vědeckou prací věnovanou tomuto tématu je komparatistická přednáška pro 4. slavistický sjezd (Moskva, 1958) srovnávající

styl Čapkův, Olbrachtův a Vančurův. Tato stať je pozoruhodná už jen tím, že se v ní vynořuje pojem „sémantického gesta“, který se v Mukařovského slovníku objevil poprvé koncem třicátých let. Tento je sice nyní výslovně odmítnut pro svůj „řád idealistický“, ale jsa převtělen v „jednotící princip individuálního uměleckého slohu“ zůstává de facto zachován.

Takováto nesourodost není však jen otázkou terminologickou, nýbrž je vlastní celé uvedené studii. Na jedné straně se Mukařovský chová jako roduvěrný strukturalista bedlivě zkoumající řadu jazykových i literárních postupů, jimiž se vyznačuje próza rozebíraného autora. Protože však, z marxistické perspektivy, nelze považovat „umělecký sloh i jazyk díla [...] [za] samoúčelnou hru“, nýbrž za „prostředky k vyjádření skutečnosti a umělcova poměru k ní“, je „jednotící princip individuálního slohu [...] důležitý činitel nejen umělecké, ale i společenské působivosti literárního díla“ (Mukařovský, 1958b, s. 255) a jako takový je nadán i užitnou hodnotou sociální. A právě v tomto krátkém spojení estetiky a sociologie leží kámen úrazu.

Dovolte mi to znázornit na Mukařovského analýze Čapkova slohu. Už na první pohled je tu zjevný nepoměr mezi množstvím místa věnovaného rozboru výrazových prostředků a jejich celkovému společenskému významu: tři stránky versus jeden odstavec. Jako by Mukařovský neměl o ideovosti Čapkova díla co říci. Další zarážející okolností je, že při vymezení stylového principu organizujícího celé Čapkovo dílo – „sklon ke střídání významových poloh, jež [...] uskutečňují svými protiklady jediný protiklad základní“, a k „proměnlivosti významových poloh, jež vytváří nikoli příkré zvraty, ale neustálé významové vlnění kontextu“ (s. 258) – Mukařovský odkazuje ke své čapkovské studii z roku 1939. Naznačuje tak snad autor, že vlastně navazuje tam, kde skončil před devatenácti lety? Korunu všemu ale nasazuje Mukařovský tím, když se v několika větách snaží vysvětlit, jak „charakteristický slohový projev sloužil Čapkovu záměru nejen uměleckému, ale především společenskému“. Čapkova doba byla podle Mukařovského „obdobím, kdy monopolistický kapitalismus definitivně likviduje všechny pokrokové prvky obsažené v kapitalismu předmonopolistickém a kdy vyvíjí úsilí zastřít své rozkladné působení prázdným předstíráním“. A tak stržení této ošidné larvy bylo prý účelem Čapkova stylu. „Čapek s nesmírným bystrozrakem odhaluje – právě pomocí své metody, vidět rub i líc zároveň – složité lži skryté v buržoazním pojmovém systému a světě citů“ (s. 259). Neviňme Mukařovského z „vulgárního sociologismu“, jak tak kdysi činil Vladimír Dostál (1961, s. 111). I bez této nálepky je zcela očividné, nakolik za vlasy přitažený je jeho pokus sezdát styl Čapkova díla s jeho ideovou náplní.

Mukařovský se k problematice individuálního stylu vrátil o pět let později, i když poněkud jinak. Tak třeba, nalézal-li dříve přímý vztah mezi stylem a autorovým světovým názorem – „ideový zdroj Olbrachtova slohu“ tkví ve skutečnosti, „že Olbracht byl od svého mládí z plného přesvědčení socialistou“ (Mukařovský, 1958b, s. 262) –, nyní toto spojení odmítá: „Nesmí [...] být předpokládáno krátké spojení mezi individuálním slohem a světovým názorem spisovatelovým“ (Mukařovský, 1963, s. 285). Důraz je totiž kladen na tvůrcův „noetický přístup ke skutečnosti“ a sloh se stává „pomocníkem při pravdivém a co nejpřímějším zobrazení skutečnosti“ (s. 278).⁷ Nerudovo dílo je v tomto ohledu Mukařovskému příkladem nejnázornějším. Avšak opět: z marxistické pozice nemůže být individuální styl jen záležitostí čistě soukromou.

⁷ Za zmínku snad stojí i to, že v díle Mukařovského se objevují ještě další dva spřízněné termíny: „noetická báze“ nebo „základna“, jež je mu složkou „světového názoru“ (Mukařovský, 1966b, s. 343–344), a „noetické stanovisko“, kterým Mukařovský označuje sám „strukturalismus“ (Mukařovský, 1948f, s. 13).

Aby si vůbec zasloužil vědecké pozornosti, musí mít i účinek mimoliterární: společenský dopad. A tak jednou ze sociálních funkcí připisovaných Mukařovským individuálnímu slohu autorskému je funkce propagandistická. Ve citované studii uvádí:

Dnes, když jde o přeměnu vědomí společenského i vědomí jednotlivce tak, aby vědomí vyrovnalo krok s historickým zvratem hospodářským a sociálním, jenž způsobil pád společnosti třídní a nastolení beztřídní společnosti, připadá literatuře [...] důležitý úkol působit ve směru přeměny na vědomí jednotlivce. Jen individuum však může zapůsobit plně na jednotlivce vědomí, jen tehdy může umění plně zapůsobit na jedince, promluví-li k němu hlasem jedincovým, hlasem vyhraněné osobnosti (s. 284).

Druhá společenská funkce individuálního stylu, již Mukařovský nalézá ve svém sofijském příspěvku, nás vede zpět k počátku mé úvahy. Osobitý autorský sloh není mu jen nástrojem propagandy, nýbrž i, jak už bylo citováno, „jedním z činitelů udržujících a obnovujících styk jazyka – jako prostředku dorozumívání – se skutečností“ (s. 284).

Svým „kognitivním“ pojetím, naznačoval jsem výše, se Mukařovský vrací ke svému tvrzení o progresivním vlivu, který měl na češtinu ozvláštňující styl Vančurův. Ale, a to je nutné podtrhnout, jen do jisté míry. Mukařovského rozpravy se sice v obou případech točí kolem dvou krajností české větné stavby – humanistické periody a věty hovorové –, ale v každé z nich je upřednostněn opačný pól. Co se Vančury týče, velebena je jeho snaha vrátit češtině majestátnost periody. O osmnáct let později je však pozitivní hodnota přičítána pravému opaku téhož: překonání periody krátkou větou hovorovou. V čem vězí příčina této názorové „revoluce“? Domnívám se, že Mukařovského pokus o návrat ke svým předúnorovým teoriím byl a vždy zůstal jen pokusem a že se se svým tak draze vykoupeným marx-leninským přesvědčením v roce 1963 stále ještě do značné míry ztotožňoval. V sofijském příspěvku je totiž „syntaktomachie“ periody s větou hovorovou hodnocena prismatem kategorie „lidovosti“, jako vítězství brachylogie lidového jazyka nad jeho prolixním třídním rivalem. Spojencem pracujícího lidu v tomto spravedlivém boji byli všichni skutečně velcí čeští spisovatelé pokoušející se o svůj charakteristický autorský styl, Tylem počínaje a Nezvalem konče. „Je ovšem jasné,“ uzavírá Mukařovský své pozorování, „že úsilí každého z nich o individuální sloh mělo svůj pramen nejen v literatuře, ale v životě, v rozvoji společenském, v postupu třídního boje. Úsilí, které vyvinuli velcí spisovatelé rozvíjející svůj individuální sloh, byl složkou mnohem většího zápasu celého českého lidu za osvobození společenské a národní, odrazem jeho jednotlivých etap“ (s. 284).

Co na těchto dvou textech čtenář zaznamená především, je to, jak vzájemně heterogenní jsou si dvě stanoviska stojící zde bok po boku: marxismus a strukturalismus. Pravda, podobný nesoulad jsme zaznamenali již dříve, v první kapitole Mukařovského příběhu. Tam však byl tento rozpor vtělen v komický syžet s patřičným mu rozuzlením: jako pohyb od starého k novému, končící bodrým odevzdáním se překonané strany. Třetí kapitola sice znamená návrat starého, avšak bez jakéhokoli patřičného dovršení. Příběh, který podává, a zda tak vůbec činí, není zcela jisté, je o neslučitelnosti dvou vědeckých názorů. Takto na odiv stavěná nesourodost připomíná, řečeno obrazně, lanx satura – misku nabízející rozdílné druhy ovoce –, po níž je pojmenován žánr satiry. A vskutku, jistá podoba třetí kapitoly se syžetizací tohoto druhu je neoddiskutovatelná. „Normální ‚zápletkou‘ satiry,“ tvrdí Alvin Kernan (1959, s. 31), „zdá se být nehybnost dvou do sebe zaklesnutých protikladných sil [...] nemající možnost ani dialektického pohybu ani jednoduchého triumfu dobra nad zlem. A je-li v ní vůbec nějaký pohyb,

není to zápletka ve skutečném smyslu změny, nýbrž jen umocnění nepříjemné situace, se kterou započala“.

Přesto však třetí kapitolu za satiru považovat nelze. A to z prostinkého důvodu, totiž že „z rétorického hlediska satira patří do kategorie *laus et vituperatio*, chválení a hanění“ (Mack, 1951/1952, s. 83). A tak ač agón tohoto žánru obvykle nekončí triumfem jednoho z protivníků, čtenář by neměl být nikdy na pochybách o tom, komu z nich by měly patřit vavříny vítěze. Jestliže „tragédie“, pokračuje Mack, „v nás posiluje pocit iracionality a nevyzpytatelnosti, protože líčí svět, v němž je člověk spíše obětí než jednajícím subjektem [...] a ve kterém slepota a šílenství jsou často symboly vhledu, satira v nás obvykle posiluje pocit, že život má bezprostřední morální smysl. Ve světě, jí nabízeném, šílenství a slepota bývají příznaky necitnosti a nerozumu, zlo a dobro jsou jasně rozlišitelné, zločinci a hlupáci jsou vždy zodpovědní (a proto hodni zavržení) a měřítko soudu nezpochybnitelná“ (s. 85). Těto vlastnosti se třetí kapitole rozhodně nedostává. A je ponecháno jen na čtenářově interpretační dovednosti, jak vyhodnotit rozpory, které v ní nalézá.

Má svízel s žánrovým zařazením závěrečné kapitoly nepramení však jen z pouhé nepřiměřenosti satirického vzorce rozebíranému materiálu, nýbrž z čehosi daleko zásadnějšího, odsuzujícího již předem tuto mou snahu k nezdaru. Třetí části Mukařovského příběhu, jak zmiňováno výše, chybí totiž koncovka, jeho rozzuzlení, jež je pro určení žánru rysem nejpodstatnějším. Nesluší mi se zde domýšlet, zda tomu bylo zemdleností věkem, poučením z minulosti, nebo postupným uvolňováním stranické kontroly ve veřejném životě, ale na sklonku svého života Mukařovský jakoby ztratil vůli se ideologicky vyhraňovat. Na straně jedné sice stále platí duchu doby svůj marxisticky desátek, na straně druhé však třeba v polovině šedesátých let vydává knižně výběr svých starších, dosud neotištěných strukturalistických studií, v naprostém rozporu se všemi předchozími apodiktickými tvrzeními, že takovýto přístup k literatuře a estetice je s marxistickým myšlením zcela neslučitelný. A toto bez nejmenšího ospravedlnění, vysvětlení, či alespoň výmluvy. Postrádaje tak svého příslušného *dénouement*, děj třetí kapitoly nelze uchopit jako vyprávění, protože se rozbředá a míří nikam.

Podobnost mezi narativní strukturou satiry a posledním pokračováním Mukařovského příběhu, o níž jsem hovořil výše, nabízí však jiný způsob, jak na ni nahlížet. Nikoli jako na žánr per se, nýbrž jako na projev specifického tropu nikdy nenalézajícího svého rozuzlení. Její zřejmá dvouplánovitost, juxtapozice jasně nesourodých názorů, chová v sobě zcela zjevný ironický náboj. V tomto ohledu může být chápána i jako jakési pokračování kapitoly druhé, jejíž *pathos* tragédie, Mukařovského intelektuální seppuku, má i svůj *bathos* frašky, ošemetné podezření, že důvody, jež ho k němu vedly, nemusely být jen rázu výhradně duchovního, nýbrž i účelově racionálního: výhodné směny kapitálu intelektuálního za kapitál společenský.

Avšak ironie je rétorický postup neblaze proslulý svou naprostou nevyzpytatelností: nezdolná překážka jakémukoli jednoznačnému výkladu. Protože, je-li ironická promluva skutečně pochopena, jak to tvrdil, tuším, Kierkegaard, její ironičnost se prostě vypaří. V tomto duchu lze hledět i na zjevný nesoulad postupující třetí kapitolu. Mukařovského analýza Čapkova slohu s její masivní disproporcí mezi částí stylistickou a sociologickou, jakož i zřejmá autorova nevěle říci cokoli objeveného o ideovosti Čapkova díla, může ve čtenáři vyvolat dojem ironie podvrtné. Nenaznačuje tím snad Mukařovský svému publiku, že minimalistický marxistický přílepek k vlastní stylistické analýze je pouze jakousi úlitbou bohům, která má se skutečnou přirozeností textu jen pramálo co společného? Na straně druhé, článek z roku 1963 zabývající

se individuálním slohem v historické perspektivě se může jevit spíše ukázkou ironie osudové, odhalující především Mukařovského neschopnost překročit stín své nedávné minulosti, pro níž byla „lidovost“ kategorií tou nejpříznačnější.⁸ Jako by se v ní potvrzovalo Šklovského diktum, s nímž jsem zahájil svou stať, že totiž ke studiu literárního vývoje na rovině sociologické jsou spisy Lenina a Stalina zjevně nepostačující a s marxistickou metodologií je možné pracovat jen „v jejím celku“.

VI.

Konečně jsem se dobral ku konci svého pokusu podat Mukařovského „cestu do Damašku“ jako specificky profilované vyprávění. Je však možné vycházející z takového svérázného rozboru, přistoupit k jeho interpretaci a vyslovit jakýsi obecnější soud o jeho úhrnném smyslu? Vždyť přece naděje dosíci se něčeho takového motivovalo mé snažení od jeho samotného počátku. Možné to samozřejmě je. Ano, kompoziční rozkolísanost tohoto příběhu, jeho zjevná žánrová nesourodost a ironický podtón svědčící o nesouladu mezi řečeným a míněným, toto vše jsou navýsost neklamná znamení protagonistovy usilovné snahy nalézt za každou cenu modus vivendi s převratnou dobou, do níž byl volky nevolky po druhé světové válce vržen. Leč k takovému odtážitému závěru, obávám se, byl bych býval dospěl i způsobem daleko méně lopotným než krkolomnou textovou analýzou. Ponechám-li stranou svou rádoby originální snahu uplatnit literárněvědné postupy na materiál pro tento účel ne zcela vhodný, zastíraje tuto neaptnost přemrštěnou nociónální ekvilibristikou, můj popisný přístup dokáže o tom, co přesahuje narativní danost Mukařovského metanoie, říci jen málo více než trochu. Kde je zakopaný pes tohoto politováníhodného selhání? V metodologii, již jsem zvolil tak nešťastně, nenadav se v tomto ohledu její jalovosti, nebo v mé vlastní exegetické nezpůsobivosti související patrně se senescencí? Babo rad! Snad už jenom nějaký bůh může mne zachránit v této trapné situaci. Což vůbec není odkaz k Heideggerovu proslulému interviewu pro *Der Spiegel* (Heidegger, 1979, s. 136), v němž se tento německý filosof snažil vymluvit se ze svého prapodivného vztahu k nacismu, protože z něj ostatně neznám než ten chytlavý titulek, nýbrž rétorická obezlička, oslí můstek, metafyzická náplast na mou hermeneutickou nemohoucnost (videlicet následující odstavec).

Krátce po skonu Mukařovského jsem v Bostonu potkal Romana Jakobsona. Jako vždy i tentokrát měl poslední novinky z Prahy. Podle očekávání se náš hovor nejprve stočil na nebožtíka. „Víte,“ zeptal se mne Jakobson a spiklenecky přimhouřil své slepé oko, „že si Mukařovský nechal do nemocnice přinést bibli?“ „Třeba chtěl na smrtelném loži nalézt útěchu v humanistickém periodickém slohu, který tak obdivoval u svého přítele Vančury,“ zavtipkoval jsem plytce. Jakobson se jen sardonicky zaškvířil a odušil: „Pane kolego, kvůli jazyku to určitě nebylo!“

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

⁸ Mukařovského ukáznění se v roce 1963 patrně souviselo s kampaní proti ožívání strukturalismu z počátků šedesátých let, na níž se podílel i Václav Dostál (1961) se svým článkem zmiňovaným již výše. Poté, co se do věci vložil sám Ladislav Štoll, byl Mukařovský odvolán ze svého ředitelského místa ve strahovském Ústavu, aby se stal jen „pouhým“ vedoucím Katedry české literatury na FF UK.

LITERATURA

Prameny

- BRECHT, Bertolt. 2004 [1928]. *Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928*. Frankfurt am Mein: Surkamp, 2004. ISBN 978-3-518-18848-4.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. 1997 [1880]. *Bratři Karamazovi I*. Přel. Prokop Voskovec. Brno: Bonus A, 1997. ISBN 80-859-1454-9.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1945. Radostný ohlas v českém kulturním světě [anketa]. *Rudé právo*, 1945, roč. 25, č. 143, s. 4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1946. Co dají dvoutletce a co od ní očekávají [anketa]. *Práce*, 1946, roč. 2, č. 249, s. 2.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1947. O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki. *Mysl współczesna*, 1947, roč. 2, č. 3, s. 342–351.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948a. [Diskusní příspěvek]. In: KOUŘIL, Miroslav (ed.). *Sjezd národní kultury 1948. Sbirka dokumentů*. Praha: Orbis, 1948, s. 256–259.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948b [1946]. Dvě studie o Vladislavu Vančurovi. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, 1948, s. 403–421.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948c [1947]. K pojmosloví československé teorie umění. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948, s. 29–40.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948d. Na okraj Literární ankety Lidových novin. *Lidové noviny*, 1948, roč. 56, 12. prosinec, s. 6.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948e [1934]. Polákova „Vznešenost přírody“. Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, 1948, s. 91–176.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948f [1940, 1941]. Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948, s. 13–28.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948g [1946]. Zúctování a výhledy. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948, s. 235–244.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948/1949. Kam směřuje dnešní teorie umění? *Slovo a slovesnost*, 1948/1949, roč. 11, č. 2, s. 49–59.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1949a. Kultura v pětiletce. *Tvar*, 1949, roč. 2, č. 1, s. 1–4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1949b. Stalin a náš život [anketa]. *Nedělní noviny*, 1949, roč. 5, č. 51, s. 18.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1949c. Stalin a věda. *Praha – Moskva*, 1949, roč. 4, č. 11-12, s. 342–344.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1950a. *Božena Němcová*. Brno: Rovnost, 1950.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1950b. Proces se zrádci... *Lidové noviny*, 1950, roč. 58, 4. červen, s. 5.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1950c [1949]. *Stranickost ve vědě o umění*. Praha: Orbis, 1950.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1953. Stalinovy „Ekonomické problémy socialismu“ a literární věda. *Česká literatura*, 1953, roč. 1, č. 2, s. 53–67.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1954. Lidovost jako základní činitel literárního vývoje. *Česká literatura*, 1954, roč. 2, č. 3, s. 193–219.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1956. Deset let české literární vědy. *Česká literatura*, 1956, roč. 4, č. 1, s. 1–19.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1958a. K osmdesátinám Zdeňka Nejedlého – historika a kritika české literatury. *Česká literatura*, 1958, roč. 6, č. 2, s. 129–134.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1958b. K otázce individuálního slohu v literatuře. *Česká literatura*, 1958, roč. 6, č. 3, s. 245–269.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1961a. [Diskusní příspěvek]. In: *Umění a kritika. Sborník dokumentů z Celostátní konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1961, s. 229–232.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1961b. Nové rysy naší dnešní literatury. In: PETRMICHL, Jan a kol. *Oheň a růže. Spisovatelé k 40. výročí KSČ*. Praha – Bratislava: Československý spisovatel – Slovenský spisovatel, 1961, s. 367–391.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1962. Dnešní literatura a skutečnost. *Česká literatura*, 1962, roč. 10, č. 2, s. 129–136.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1963. Individuální sloh spisovatele, jeho vznik a vývoj a jeho úloha ve vývoji literatury a spisovného jazyka. In: HAVRÁNEK, Bohuslav a kol. (ed.). *Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 277–285.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966a [1945]. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 447–458.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966b [1947]. Umění a světový názor. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 343–353.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2002 [1951]. Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě. In: PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Z dějin českého myšlení o literatuře II. 1948–1958*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 147–155. ISBN 80-85778-36-X.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. 1932 [1923]. *Zápisky revolučního komisaře. Vzpomínky 1917–1922*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Orbis, 1932.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. 1930. Pamjatnik naučnoj ošibke. *Literaturnaja gazeta*, 1930, roč. 41, č. 4, s. 1.

Sekundární literatura

- ČERVENKA, Miroslav. 1996 [1991]. Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem. In: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996, s. 386–397. ISBN 80-85639-77-7.
- DOSTÁL, Vladimír. 1961. O světovém názoru, básnické individualitě a metodě literárního rozboru. Polemické poznámky proti oživenému strukturalismu. *Nová mysl*, 1961, roč. 15, č. 1 a 2, s. 103–123, 232–247.
- FRYE, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. ISBN 978-0-691-06004-0.
- FRYE, Northrop. 2003 [1957]. *Anatomie kritiky. Čtyři eseje*. Přel. Sylva Ficová. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3.
- HEIDEGGER, Martin. 1979 [1966]. Už jenom nějaký bůh nás může zachránit. *Spektrum*, 1979, č. 2, s. 113–148.
- KALANDRA, Závěš. 1994 [1934]. O metodu literární historie. Metodologické poznámky k J. Mukařovského Polákové Vznešenosti přírody. In: *Intelektuál a revoluce*. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 9–15. ISBN 80-202-0474-1.
- KERNAN, Alvin B. 1959. *The Cankered Muse. Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1959. ISBN 02-080-1616-3.
- MACK, Maynard. 1951/1952. The Muse of Satire. *Yale Review*, 1951/1952, roč. 41, č. 1, s. 80–92.
- MARX, Karel. 1963 [1859]. Ke kritice politické ekonomie. In: MARX, Karel – ENGELS, Bedřich. *Spisy XIII*. Přel. Dana Starnovská a kol. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963, s. 31–189.
- SHELDON, Richard. 1975. Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender. *Slavic Review*, 1975, roč. 34, č. 1, s. 86–108.
- ŠMAHELOVÁ, Hana. 2002 [1998]. Tvorba jako problém odpovědnosti. Nad dílem J. Mukařovského v letech 1945–1948. In: *Prolamování struktur*. Praha: Karolinum, 2002, s. 282–293. ISBN 80-246-0340-3.

Ediční poznámka

Studie Petra Steinera byla v časopise Litikon již dříve jednou publikována. Viz STEINER, Petr. Od strukturalismu k marxismu (a zpět?). Jan Mukařovský 1945–1963. *Litikon*, 2018, roč. 3, č. 1, s. 72–87. ISSN 2453-8507. Pro opakované vydání této studie jsme se rozhodli především z toho důvodu, aby veškeré referáty přednesené na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu* byly dostupné v jednom souborném vydání.

.....
Prof. Petr Steiner
Department of Russian and East European Studies
University of Pennsylvania
745 Williams Hall/6305
Philadelphia, PA 19104
United States of America
psteiner@sas.upenn.edu

Pražská a Kodaňská škola v korespondenci

Marie Havránková

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

The Prague and Copenhagen Schools in Correspondence

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 196-202

The paper is concerned with the correspondence of the representatives of the Prague and Copenhagen Schools, from 1934-1948: namely of Bohuslav Havránek, Vilém Mathesius, Jan Mukařovský, Bohumil Trnka, and Louis Hjelmslev and Viggo Brøndal on the Copenhagen part. The topic of the paper is the received correspondence in Prague, the most part of which consists of the letters by Hjelmslev to Prague.

The Prague and Copenhagen Schools were in the 1930s two important centres of linguistic structuralism. On the basis of the letters, both the professional cooperation of Czech and Danish linguists and the friendly contacts are explored, taking place at international linguistic congresses or at the lectures of the Circle and at the private meetings in Prague (Brøndal lectured three times here and Hjelmslev twice). The scientific cooperation culminated by organizing the collective project, i.e. publishing the international journal for structural linguistics *Acta linguistica*, which was disturbed with the outbreak of the Second World War. After the war, however, no other connections were realized, in spite of Hjelmslev's visiting Prague in 1947 and Havránek's international plans.

Keywords: Prague School, Copenhagen School, Prague Linguistic Circle, Louis Hjelmslev, Viggo Brøndal, Bohuslav Havránek, Roman Jakobson, correspondence

Když¹ se Louis Hjelmslev stal členem Pražského lingvistického kroužku, napsal 20. února 1939 do Prahy svým kolegům a přátelům česky: „Vážení pánové, uctivě děkuji za velikou čest, kterou mi dokázal Pražský lingvistický kroužek tím, že jednomyslným usnesením mě zvolil řádným členem. Velice se těším z vědecké naší součinnosti a jsem přesvědčen, že se ukáže i nadále silnou a plodnou. Jsem připraven, abych každým způsobem vážně pracoval pro zvelebování společných našich záležitostí [sic]. S výrazem kolegiální upřímné úcty, Louis Hjelmslev“ (Havránková – Petkevič, 2014, s. 625).

¹ Na tomto místě bych chtěla poděkovat doc. RNDr. Vladimíru Petkevičovi, CSc., za přečtení a připomínky k tomuto textu, který vznikl ještě před naší spoluprací. (Pozn. ed.: Výsledkem spolupráce Marie Havránkové a Vladimíra Petkeviče bylo vydání publikace *Pražská škola v korespondenci. Dopisy z let 1924–1989*; Havránková – Petkevič, 2014).

Hjelmsov uměl česky, protože v zimním semestru 1923–1924 studoval komparativní lingvistiku v Praze u Josefa Zubatého, Františka Pastrnka, Oldřicha Hujera a Josefa Janka. Česky četl odbornou literaturu, kterou si s Bohuslavem Havránkem vyměňovali. V citovaném dopise Hjelmsov napsal, že se těší z vědecké součinnosti ve zvelebování společných záležitostí a tím vyjádřil charakter vzájemných odborných kontaktů: Pražská a Kodaňská škola vycházely z odkazu Ferdinanda de Saussura, Kodaňský kroužek byl zpočátku ovlivněn pražskými *Tezemi* (Černý, 1996, s. 166) a v bádání strukturalistickém obě postupovaly stejným směrem; ve třicátých letech se Praha a Kodaň staly nejvýznamnějšími centry strukturální lingvistiky. Podívejme se, co dopisy sdělují nebo napovídají, o jaké setkávání a o jakou součinnost šlo.

Vycházím z publikované korespondence představitelů Pražské a Kodaňské školy: Bohuslava Havránka, Viléma Mathesia, Jana Mukařovského a Bohumila Trnky, za Kodaň Louise Hjelmsova a Vigga Brøndala (srov. Havránková – Petkevič, 2014, s. 601–648, 558–564). Jde o korespondenci přijatou. V Praze se ale nedochoval žádný dopis určený Romanu Jakobsonovi, přestože Jakobson jako jediný přednášel v září 1936 v Dánsku (na aarhuské univerzitě) o lingvistických a literárněvědeckých zásadách Pražského lingvistického kroužku a trávil zde první čas po své emigraci od 21. dubna do 1. září 1939. Dánsko si Jakobson vybral také vzhledem k odborným a přátelským vztahům s tamějšími kolegy. V kontaktech s Prahou byl aktivní především Hjelmsov a přátelsky si s ním byli podle dopisů nejbliže Jakobson a Havránek, a zřejmě i Mukařovský, ale více dokladů k tomu nemáme.

Korespondence nerozvíjí odborná témata nebo konkrétní problémy strukturálního jazykozpytu. Jde v ní o setkávání, o organizaci přednášek, o výměnu publikací, především *Travaux*, o příspěvky pro *Slovo a slovesnost*, o organizování společného projektu, mezinárodního časopisu *Acta linguistica*. Je však také prodchnuta upřímnými slovy o pěstování přátelství, o společně prožitých chvílích na procházce Prahou nebo v domácnostech Havránka či Mukařovského. Vyčteme z nich i starost o kolegy za války, v dopisech z roku 1939 přicházejí z Kodaně do Prahy vzkazy od Jakobsona nebo lehce zašifrované zprávy o něm. A po válce se rodí radost, že se opět shledají a budou společně pokračovat.

K dispozici máme třicet jedna dopisů Hjelmsovových a pět dopisů Brøndalových z let 1934 až 1948, s krátkou přestávkou ve válečných letech od roku 1941. Nejobsáhlejší část z nich tvoří Hjelmsovovy dopisy Havránkovi, kterých je dvacet. Mukařovskému napsal Hjelmsov dva, Trnkovi pět a Mathesovi tři dopisy. Havránkovi a Mukařovskému psal francouzsky, výjimečně německy, Mathesiovi a Trnkovi anglicky, německy také výjimečně. Brøndal napsal tři dopisy Trnkovi a dva Havránkovi, psal většinou francouzsky, případně anglicky.

Je známé, že Pražská škola slavila své úspěchy nejprve na mezinárodním lingvistickém fóru. Jako celek se pražští lingvisté poprvé představili na 1. slavistickém sjezdu v roce 1929 svými *Tezemi*. Kroužek dále připravoval pro 2. mezinárodní kongres lingvistů v Ženevě v roce 1931 projekt fonologické terminologie a zásady fonologické transkripce. Proto v prosinci roku 1930 uspořádal v Praze metodologicky zaměřenou fonologickou konferenci, jíž se zúčastnila řada zahraničních jazykovědců z osmi evropských zemí, dánští lingvisté však mezi nimi ještě nebyli. O rok později byly na kongresu v Ženevě, kde přednášel o fonologii v hlavním zasedání Nikolaj S. Trubeckoj, v sekcích Vilém Mathesius a Sergej I. Karcevskij, zásady Pražského lingvistického kroužku týkající se fonologie a jejího zkoumání jednomyslně schváleny. Tohoto kongresu se zúčastnili i Havránek, Mukařovský a Jakobson, Hjelmsov a Brøndal. Havránek se na ženevském sjezdu seznámil s Hjelmsovem, a to, jak vzpomíná Hjelmsov v dopise z 13. ledna 1934,

„při návštěvě v zámku de Saussurových“ (Havránková – Petkevič, 2014, s. 602) ve švýcarském Vufflens-le-Château. Těžko si lze představit příhodnější místo, kde se mohli dva zaujatí strukturalisté seznámit; hovořili zde o Hjelmslevově studiu v Praze. Kontakty byly navázány a po kongresu v říjnu 1931 žádají Brøndal a Hjelmslev Kroužek o zaslání třetího svazku *Travaux*. V témže roce byl založen podle pražského vzoru i Kodaňský kroužek.

Fonologie se stala tématem také kodaňských lingvistů, Hjelmslev od roku 1933 vypracovával s Hansem J. Uldallem zásady nové fonologie, kterou postupně rozšířili i na oblast gramatiky, až na kodaňském sjezdu v roce 1936 byla představena nová lingvistická teorie – glosématica.

Vůdčí osobností v Kodani byl zpočátku, do své smrti v roce 1942, Viggo Brøndal. Zabýval se strukturou a teorií slovních druhů a filozofií jazyka. Brøndal v Pražském kroužku přednášel třikrát, v letech 1935 až 1937 o hláskoslovných zákonech, o struktuře samohláskových systémů a o soustavě gramatických pádů. Když byl v roce 1935 zvolen dopisujícím členem Kroužku, napsal 8. listopadu Trnkovi: „Je to pro mne velká čest a mám z toho velkou radost. [...] Nikdy nezapomenu na zajímavý večer, který jsem s vámi v Praze strávil a na naši vzrušující debatu. V každém případě věřím, že mnozí z vás – co nejvíce! budou moci přijet do Kodaně na konci srpna roku 1936, kdy se na této univerzitě bude konat Čtvrtý mezinárodní lingvistický kongres“ (Havránková – Petkevič, 2014, s. 559). Kroužkovské diskuse byly proslulé a vzpomínali na ně všichni zúčastnění. Na kodaňský kongres přijeli zase všichni: Jakobson přednesl referát v plénu a Havránek, Mukařovský, Trnka a Trubeckoj přednášeli v první sekci.

Hjelmslev svou rozpracovanou glosématicku, přednesenou na tomto kongresu, po roce představil i v Praze. Jako host Skandinávského a nizozemského ústavu měl v prostorách Společenského klubu na Příkopech přednášku v češtině o jednom ze zakladatelů srovnávací indogermanistiky, o dánském badateli Rasmusu Raskovi, o němž také publikoval studii ve Slově a slovesnosti (Hjelmslev, 1938). O tom si s Havránkem jako s redaktorem časopisu psali. Dne 25. října 1937 proslovil v Pražském lingvistickém kroužku na zasedání, které se konalo v hotelu Zlatá husa na Václavském náměstí, francouzsky přednášku *Jazyková forma a substance*. Přednášel o tom, že jazyk je podle de Saussura formou, nikoliv substancí, a objektivně lze tuto formu stanovit jen důsledným a záměrným abstrahováním od substance. Lingvistická forma může být definována pouze v termínech funkčních: každá kategorie a prvek jsou definovány svou vlastní funkcí a touto analýzou se dospívá k definování čistých funkčních forem. Jejich stanovením, stanovením glosémat, lze popsat strukturu všech jazyků (Trnka, 1938, s. 128).

Zprávu o chystané přednášce podal v Prager Presse 22. října Roman Jakobson a o jejím průběhu pak psali Bohumil Trnka ve Slovu a slovesnosti a 27. října autor s šifrou GL, což byl téměř jistě Ludwig Landgrebe, fenomenologický filozof z Německé univerzity v Praze a člen Kroužku, také v Prager Presse. Jakobson dvakrát proklamativně tvrdil, že „prof. Hjelmslev důsledně bojuje za celistvou metodu v jazykovědě a ve svém strukturalistickém úsilí je úzce sblížen s úsilím Pražské školy“ (Jakobson, 1937, s. 8) a „že v počátcích fonologie nebylo možné vyvarovat se použití psychologických termínů a ujistil, že mezi teorématay strukturální lingvistiky, rozpracovanými od té doby Pražskou školou, a názory prof. Hjelmsleva panuje dalekosáhlá shoda“ (Landgrebe, 1937, s. 6). Zajímavé bylo tehdejší diskusní vystoupení Jana Mukařovského, který řekl, „že postrádá zohlednění vlivů vnějšího světa na jazyk, jenž představuje nejen tvorbu hlásek, ale také sociální objektivaci; neboť vývoj jazyka má nejen imanentní, ale i vnějšími vlivy podmíněné příčiny“ (s. 6). Mukařovský, který v roce 1936 vydal svou práci *Estetická funkce*,

norma a hodnota jako sociální fakty, začíná v té době rozvíjet svůj sociálně-noetický pohled na umění, ještě bez násilné ideologizace.

Před válkou a na jejím samém začátku společná činnost Pražského a Kodaňského kroužku vrcholí, avšak nemá již možnost se dostatečně rozvinout. Kodaň také poskytla útočiště Romanu Jakobsonovi, který zde působil jako hostující profesor na univerzitě, i když zde se mu dostalo i další pomoci, jak půvabně vzpomíná Jakobsonova manželka Svaťa Pírková v dopise psaném po válce z Ameriky 27. dubna 1946 Zdeně Havránkové:

„O tom Dánsku bych Ti jednou chtěla povídat, to se nedá psát. Ale především byli i Hjelmslevovi i Brøndalovi tak hodní, že se bojím, že jim to nikdy nebudu moci oplatit. Vzali si nás na jídlo střídavě, Brøndalka zbožňovala Romana a byla ochotná mu financovat zájezdy bůhvíkam, ale na jídlo tak škrdlila, že jsme po obědě vždy dravě snědli bochník chleba potají za rohem. Já, se svou českou důkladností v pořádku, jsem jim od půdy až do sklepa vyčistila dům, tak jsem se už na to nemohla dívat, spravila žehlicí prkno, zkrátila jí sukně, zapořila blůzy, vyžehlila klobouky, vynalezla nový účes pro ni, však si Mukařovský na ten jejich dům pamatuje. To jsem se s tím nabavila. Ona byla nádherná. Když jsme našli byteček, na vlastním kole stěhovala slavníky a starý haraburdí k nám, které jsem já potají zase vyhazovala. Nadělala strašně rámusu a poplachu a vždycky to myslela dobře. Vibekke Hjelmslevová zase tiše, a člověk nevěděl jak, pracovala v úřadě, přitom udělala báječnou večeri a tiše umyla nádobí a nosila fialky a byla moudrá a vlídná. [...] To jsou staré doby už, ale přece snad i ta vzpomínka tě bude bavit, protože jsme je tak všichni dohromady znali“ (Havránková – Toman, 2001, s. 45–46).

V letech 1937–1940 si oba kroužky vyměňují publikace i časopisy. U sedmého svazku *Travaux*, což byly Trubeckého *Základy fonologie*, je v roce 1939 jako vydavatel uveden i Kodaňský kroužek, v dopisech však o tom není žádná zmínka. Zato druhému, jak Hjelmslev píše, „našemu společnému projektu“, je věnována korespondence obšírná. Jde o vydávání mezinárodního časopisu pro strukturální lingvistiku, časopisu *Acta linguistica*, který, jak má uvedeno na titulním listu, vycházel pod ochranou Kodaňského a Pražského lingvistického kroužku v Kodani od roku 1939 a jehož redaktory byli Viggo Brøndal a Louis Hjelmslev. Do mezinárodní rady časopisu byli za českou stranu delegováni Mathesius a Jakobson, který v ní působil i za svého pobytu v Dánsku. Vzhledem k evropské válečné krizi se však již spolupráce naplno nerozvinula. V roce 1939 se připravovalo první dvojčíslo, které vyšlo po prázdninách, a počítalo se v něm i s příspěvky českými. Přes Hjelmsleva probíhá komunikace mezi Jakobsonem a Prahou, o Jakobsonovi se píše jako o Romanovi nebo o J. R. Od Jakobsona Hjelmslev věděl, že Trnka připravuje strukturální bibliografii původně pro *Informační bulletin* Mezinárodní fonologické asociace a že ji má na lístcích. Hjelmslev proto 1. května 1939 napsal do Prahy Trnkovi, že ho na radu Romanovu žádá, aby mu ji zaslal do prvního čísla *Act*. Trnka ji poslal a už po týdně, 8. května, byl materiál v Kodani a Jakobson se ho ujal (viz Havránková – Petkevič, 2014, s. 631). Přesto se však v prvních číslech tato bibliografie neobjevila.

Hjelmslev píše do Prahy podrobný dopis o koncepci prvního dvojčísla, v němž jsou zastoupeni významní evropští strukturalisté, a stále očekává také příspěvky z Prahy, které mají být poslány tak, aby se dostaly alespoň do prvního ročníku. Dne 19. června 1939 píše:

„Milý pane profesore Mathesie, velice Vám děkuji za milý dopis z 12. tm. a za veškerou snahu, abyste nám dodal příspěvky pro *Acta Linguistica*. [...] Považuji za velice důležité, že budeme mít v prvním roce nějaké články z Pražského kroužku, a nebudou-li články příliš dlouhé, budeme pro ně mít místo. [...] Zašle-li nám profesor Havránek svůj příspěvek v říjnu,

postarám se o to, aby vyšel v jednom z prvních čísel po tomto datu. Termín pro dodání rukopisů do třetího čísla je 1. října. Řekněte, prosím, profesorovi Havránkovi, že Roman v současné době pracuje na fonologickém systému dětského jazyka a bude o tom mít příspěvek v Bruselu.² Bylo by asi užitečné porovnat poznámky před otištěním. Mohl by to být třeba i důvod, proč nejprve otisknout jiný Havránkův článek (ten o slovanské morfologii ze strukturního hlediska) a až poté článek o dětském jazyce.

Vyřídte, prosím, mé srdečné pozdravy Havránkovi, Trostovi a Slottymu a řekněte jim, že se na jejich příspěvky těšíme. Všechny články, které jste nám slíbil, včetně Vašeho se mohou, myslím, otisknout v první polovině roku 1940, a některé z nich dokonce ještě dřív. Je-li to možné, rád bych měl Váš článek v podzimním čísle.

Obzvlášť mě těší, že přislíbené příspěvky se budou zabývat různými tématy strukturní lingvistiky. Obával jsem se, že bude příliš zdůrazněna fonologie, protože v této oblasti dnes pracuje hodně lidí. Jsem tedy rád, že budeme mít i strukturní články z oblasti morfologie, slovníku atd.“ (Havránková – Petkevič, 2014, s. 643–644).

Do prvního ročníku časopisu nikdo ze zmíněných lingvistů nepřispěl, v prvním dvojčísle vyšla pouze stať Josefa M. Kořínka, profesora srovnávacího jazykozpytu, ale v té době působícího v Bratislavě, o kritice dosavadních definic fonématu. Pokud Pražští společně váhali z politických důvodů na jaře 1939, po 1. září již zřejmě přestali i váhat a nikdo ani v dalších ročnících v Actech nepublikoval. I když Hjelmslev ještě v lednu 1941 s potěšením píše, že jejich společný projekt bude pokračovat, že zakrátko vyjde první číslo druhého ročníku (1940/1941), které by co nejdříve mělo do Prahy přijít poštou, a že by ho mimořádně potěšilo, kdyby mohl někdo zaslat příspěvek do dalších čísel. Až do roku 1943 Trnka alespoň pravidelně o každém čísle Act referoval ve Slově a slovesnosti.

Když skončila válka, 17. července 1946 napsal Hjelmslev Havránkovi:

„Milý pane kolego a příteli, [...]. Mnohokrát jsme na Vás během těch strašných let mysleli a je opravdu úžasné, že jste živi a zdraví. Máme tak milé vzpomínky na dny, které jsme mohli strávit v roce 1937 u Vás v Praze a ve Vašem pohostinném domě v Brně, a pevně doufáme, že se jednoho dne opět setkáme.

Některé zprávy o českých přátelích jsem měl již od Romana Jakobsona a pana Vočadla, který mi napsal z Anglie. Hluboce litujeme skonu tak okouzující a nezapomenutelné osobnosti, jakou byl Mathesius, a také Oldřicha Hujera; s velikou radostí jsme se však na druhou stranu dozvěděli, že většina z nejmladší generace se z té strašné mely zachránila. Uvědomujeme si, že okupace byla krutá a že Vaše situace byla nesrovnatelně horší než ta naše. Cítíme nesmírné uspokojení nad tím, že Československý stát se dočkal svého obnovení.

Události u nás neměly pro vědce tak závažné důsledky. Někteří z nich byli sice uvězněni, ale nezažili jsme deportace profesorů ani studentů, i když jsme se jich dlouho obávali. Snášeli jsme těžce čekání a nejistotu a neměli jsme příliš chuti do práce, přestože jsme se v ní neustále snažili pokračovat. Lingvistický kroužek i Acta linguistica se podle možností podařilo udržet v chodu a jsme šťastní, že se jim nyní budeme moci věnovat mnohem aktivněji.

Před měsícem jsem Vám psal a žádal jsem Vás, abyste napsal článek pro Acta. Doufám, že Vám dopis došel, přestože byl adresován jednoduše na pražskou univerzitu. Pokud nikoli, svou

² Bylo to na 5. mezinárodním lingvistickém kongresu v roce 1939, kde Jakobson přednesl příspěvek *Le développement phonologique du langage infantin et les cohérences correspondantes dans les langues du monde* (viz Jakobson, 1939).

žádost tímto opakuji. Jsme velice rádi, že můžeme obnovit kontakt se zahraničím, zejména pak s našimi českými kolegy, na něž jsme celou tu dobu mysleli s úzkostí. [...]

V říjnu jsme Vám na brněnskou adresu zkusili poslat balíček s nějakými potravinami; asi k Vám nikdy nedorazil. Jaká je teď u Vás situace v zásobování? Napište mi, prosím, zda byste nepotřeboval něco, co bychom Vám tady u nás mohli opatřit.

Milý pane kolego a příteli, napište mi, prosím, až budete mít příležitost, pár řádků a budete ujištěn, že na Vás i Vaši ženu oba vzpomínáme s upřímným přátelstvím“ (Havránková – Petkevič, 2014, s. 614–615).

Ty staré doby, to vše, co bylo „dohromady“, jak napsala Svaťa Pírková, se už ale nemohlo vrátit. I přesto, že na podzim 1946 píše Hjelmslev Havránkovi, s jakou radostí se dozvěděl, že Pražský kroužek obnovil svou činnost a že mohou opět navázat spolupráci, a že se chystá do Prahy, aby se opět se všemi setkal osobně. Do Prahy přijel 12. května 1947 jako oficiální vyslanec dánských univerzit pověřený obnovit styky s československými univerzitami, jež byly přerušeny válkou, a měl v rámci možností navázat kontakty i s jinými vědeckými institucemi. Při této příležitosti chtěl Hjelmslev také zahájit v Praze přímá jednání s Pražským kroužkem o obnově a posílení spolupráce, k té však již nedošlo. V Kroužku měl 19. května přednášku na téma *Langues de différentes degrés* (Jazyky různých stupňů).

Na mezinárodní spolupráci myslel i Havránek. V souvislosti s plánem zorganizovat v rámci šestistého jubilea pražské univerzity několikatýdenní zahraniční semináře věnované vymezeným vědním úsekům Havránek navrhl na rok 1948 takový seminář pro strukturní lingvistiku, na nějž mělo být pozváno na dvacet světových vědců, mezi nimi samozřejmě Jakobson i Hjelmslev (mj. i Claude Lévi-Strauss). O tom psal Havránek Jakobsonovi 12. června 1947: „Hjelmslev byl právě v Praze, velmi souhlasí, ovšem věcně se velmi mnoho rozcházejí“ (Havránková – Toman, 2001, s. 77).

Brzy nato, 20. října, formuloval některá odmítnutí kodaňských principů Vladimír Skalička v kroužkové přednášce, která vyšla tiskem v 10. ročníku *Slova a slovesnosti* (Skalička, 1948). V této konfrontační studii, nazvané *Kodaňský strukturalismus a Pražská škola*, tvrdí, že nové směry dokonce bojují mezi sebou a že je třeba, aby každý směr určoval svůj vztah nejen jako dříve k mladogramatismu, nýbrž také a především k druhým směrům, a že se pražští strukturalisté distancují od souhrnného názvu strukturalismu pro obě školy. Skalička zde reagoval na první kritické signály sovětské lingvistiky proti strukturalismu, jak širě vysvětluje Josef Vachek v *Prolegomenech k dějinám Pražské školy jazykovědné* (Vachek, 1999, s. 65), a zdůrazňoval, že pražský přístup nezkoumá pouhou čistou strukturu jazyka, ale také „funkční znakovost jazykového systému vůči vnější realitě“. Ve své analýze Skalička dospívá k závěru, že pokud Hjelmslevova škola zasluhuje název strukturalismus, musí Pražská škola dostat název jiný, nebo staronový – lingvistika funkčně-strukturální.

Můžeme se právem domnívat, že z popudu Havránkova začaly tímto způsobem záchranné práce o udržení pražského strukturalismu. V roce 1948 se už však žádný mezinárodní seminář nekonal. Louis Hjelmslev, Roman Jakobson a Bohuslav Havránek se pak v Praze už nikdy spolu nesešli.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

Prameny

- HAVRÁNKOVÁ, Marie – PETKEVIČ, Vladimír (eds.). 2014. *Pražská škola v korespondenci. Dopisy z let 1924–1989*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2742-7.
- HAVRÁNKOVÁ, Marie – TOMAN, Jindřich (eds.). 2001. *Quadrilog. Bohuslav Havránek – Zdeňka Havránková – Roman Jakobson – Svatava Pírková-Jakobsonová. Vzájemná korespondence 1930–1978*. Praha: Karolinum, 2001. ISBN 80-7184-935-9.

Sekundární literatura

- ČERNÝ, Jiří. 1996. *Dějiny lingvistiky*. Praha: Votobia, 1996. ISBN 80-85885-96-4.
- HJELMSLEV, Louis. 1938. Rasmus Rask, jeho život a dílo. *Slovo a slovesnost*, 1938, roč. 4, č. 2, s. 65–72.
- R. J. [JAKOBSON, Roman]. 1937. Prof. L. Hjelmslev in Prag. *Prager Presse*, 1937, roč. 17, č. 291, 22. 10., s. 8.
- JAKOBSON, Roman. 1939. Le développement phonologique du langage enfantin et les cohérences correspondantes dans les langues du monde. In: *V-ème Congrès international des linguistes. Bruxelles, 1939. Résumés des communications*. Brugges: Imprimerie Sainte Catherine, 1939, s. 27–28.
- GL [LANDGREBE, Ludwig]. 1937. Funktion und Substanz in der Sprache. *Prager Presse*, 1937, roč. 17, č. 294, s. 6.
- TRNKA, Bohumil. 1938. Přednášky v Pražském lingvistickém kroužku od října do listopadu 1937. 25. října, Louis Hjelmslev. *Slovo a slovesnost*, 1938, roč. 4, č. 2, s. 128.
- SKALIČKA, Vladimír. 1948. Kodaňský strukturalismus a Pražská škola. *Slovo a slovesnost*, 1948, roč. 10, č. 3, s. 135–142.
- VACHEK, Josef. 1999. *Prolegomena k dějinám Pražské školy jazykovědné*. Jinočany: H&H, 1999. ISBN 80-86022-12-9.

.....
PhDr. Marie Havránková

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha 1

Česká republika

havrankova.mar@email.cz

Václav Černý a strukturalismus

Jiří Pelán

*Ústav románských studií
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy*

Václav Černý and Structuralism

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 203-223

In the opening the author points to the Václav Černý's animose relationship to Jan Mukařovský and its reasons. Later he goes over the texts where Černý speaks about Mukařovský and his work in general. Based on the analysis of those texts the author concludes that Černý's contributions on the topic of "structuralism" show that Černý is a priori biased against structuralism and also that his reading of structuralist texts was rather superficial. The author, however, refuses to interpret those texts only as an expression of personal antipathy. Černý reproaches structuralism mostly for the resignation on the judgement of values. Considering this drawback Černý claims that structuralism is not able to be used as a critical approach nor literary history.

Keywords: Václav Černý, Jan Mukařovský, structuralism, literary history, Czech literature

Tomu, kdo si položí otázku vztahu Václava Černého ke strukturalismu, se patrně na prvním místě vybaví tvrdý morální odsudek Jana Mukařovského, jak jej Černý uložil do třetího dílu svých *Pamětí*. S meritem tohoto odsudku lze sotva polemizovat: Mukařovský tehdy zapřel celou svou vědeckou minulost, jako rektor Univerzity Karlovy (1948–1953) sankcionoval pop tupné čistky na akademické půdě a připojoval svůj souhlas ke všem dobovým tažením, ať šlo o Fučíkův odznak, nebo proces s Miladou Horákovou.¹

V Černého očích je soupis Mukařovského hříchů obrovský a jeden z nich je zcela neomluvitelný: totiž právě skutečnost, že pod jeho rektorskou záštitou byl destruován profesorský sbor a v prověrkách roku 1949 byla „doslova rozdupána“ celá jedna studentská generace. V tomto ohledu má Černý s Mukařovským zcela osobní účty: jednak řada z vyloučených studentů byla jeho žáky – a výbornými žáky –, jednak poté co byl od února 1950 poslán na nevyžádanou „studijní dovolenou“, oznámil mu v květnu následujícího roku 1951 rektor Mukařovský v přítomnosti děkana Havránka, že se s ním rozvažuje pracovní poměr, protože nevykonává svou funkci (Černý, 1992a, s. 281). Černý, jak se zdá, připisuje ovšem Mukařovskému podíl téměř

¹ Tyto jeho aktivity nejlépe dokládá bibliografie Emanuela Macka k příslušnému období (Mukařovský, 1982, s. 855nn.).

na všech křivkách, jež se po nástupu komunistů k moci v akademické sféře odehrály: zánik časopisu *Slovesná věda* („cožpak páni strukturalisté neměli ‚Slovo a slovesnost‘?“; s. 27), poválečné zneuznání Alberta Pražáka, nucenou emigraci docenta estetiky – a tedy potenciálního konkurenta Mukařovského – Františka Kovárny (s. 197), „vylodění“ Bedřicha Fučíka a Václava Černého ze Společnosti F. X. Šaldy a jejího výboru (s. 372) atd.

Po mravním odsudku následuje u Černého odborná diskvalifikace. Při čtení Černého „j'accuse“ se vskutku nelze ubránit dojmu, že mezi mravním soudem a popřením Mukařovského vědeckých zásluh – a potažmo vědecké hodnoty celého českého strukturalismu – je kauzální nexus, jakkoli sám Černý to výslovně popírá. Činí v tomto ohledu explicitní disjunkci, když hovoří o Bohuslavu Havránkovi, jež sice charakterizuje jako „intrikána a úskočného potměšilce postranních metod“, ale vzápětí dodává, že Havránka měl a má dosud, „v neposlední řadě vlivem Karcevského, za vynikajícího učence“ (s. 272). U Mukařovského to však neplatí: „Mukařovského jsem pokládal už po dobré dvě dekády za vědeckého šarlatána a zachovával jsem vůči němu v obecném chóru chval, z něhož se distancoval jen Šalda, vždy chlad a kritické mlčení. Mukařovský nebyl duch tvůrčí ani originální, nebyl dokonce ani velkým talentem, jeho metoda byla odkoukaná z několika stran, v naší literární historii neučinil ani jediný objev, ani jeden osobní zjev nebo směrový fenomén v ní nevyložil a neosvětlil nově, jen na ně aplikoval nový pojmoslovný žargon.“ V odborných kruzích se podle Černého Mukařovský a jeho Kroužek prosadil ne zcela čistými metodami: „Co se mi protivilo, byly spíše metody, kterými si Pražský lingvistický kroužek razil cestu k uznání, moci na univerzitách a k vedení v naší duchovědě. Kroužek byl dokonale zorganizovanou *klikou*, která se bezohledně drala vzhůru kolektivním úsilím, zmocňovala se pozic ve vědeckých institucích, měla obsazený vlivný denní tisk, jímž se pilně propagovala, pořádala celá vědecká tažení, ale i jednotlivé veřejné debaty o knihách svých protivníků, k nimž si rozdělovala dílčí popravčí úkoly; ale jako podrážela nohy jednotlivým izolovaným vyznavačům jiných vědeckých směrů,² nešetřila kadidlem na veřejné velikány (TGM) a vlivné univerzitní osobnosti (FXŠ, Arne Novák)“ (s. 272–273). Pro Černého to, co bylo vydáváno za přínos Kroužku, bylo z velké části manipulací – nemravnost tu tedy byla od samého počátku –, proto se také nelze divit, že vše bylo tak rychle prohlášeno za omyl: „[...] kotrmelec, jímž demonstrovali svůj stav *mravní tekutosti* a ochoty k jakémukoli vědeckému i charakterovému *sebevykleštění*, byl světovým

² Že aktivity Pražského lingvistického kroužku byly dobře zorganizovány, že jeho členové dokázali hájit své pozice korporativně a že se tu vskutku sváděly souboje, které nebyly prosty osobních antipatií (s. Naší řeči, s. Literárněhistorická společnost, reprezentovanou osobnostmi jako A. Pražák, V. Jirátko, K. Polák, K. Krejčí, F. Wollman, K. Svoboda, V. Černý aj.), dokládá výtečně připravený svazek Havránková, 2008. Viz rovněž studii Hoskovec, 2010, přehledně mapující institucionální formy meziválečné filologie. Hoskovec komentuje vztah Pražského lingvistického kroužku a Literárněhistorické společnosti následovně: „Vynikající postavení Kroužku, vynikající ve smyslu ‚vyčnívající‘, vyvolávalo reakci. Nejdříve se ustanovila Literárněhistorická společnost (LHS). Její obrysy domlouvali nekroužkoví účastníci při návratu z Druhého slavistického sjezdu (Varšava 1934), kde opět viděli, jak Kroužek svou organizovanou semknutostí dokáže účinně vyplnit diskusní prostor [...]. Měl-li Kroužek heslo ‚strukturalismus‘, volila Společnost heslo ‚komparatistika‘. Pořádala pravidelná zasedání (veřejná, v Městské knihovně v Praze) a po válce, což je mimořádný výkon, vydala pět ročníků časopisu *Slovesná věda* (1947–1952), jehož název nezakrývá konfrontaci s titulem *Slovo a slovesnost*. [...] Vnější vztahy Kroužku a Společnosti byly korektní [...], zato názory jednotlivců na jednotlivce včetně jejich díla mohly být až idiosynkrasické“ (s. 38).

rekordem v plivání do vlastní tváře“ (s. 273). Závěr jeho obžaloby je nelítostný: „V dějinách české kultury není člověka hodnějšího opovržení než Jan Mukařovský, jeho jméno je hanebnost sama, nikdo si nenamlouvej opak, není možné v něm zachránit ani učitele, ani vědce, ani Čecha, ani člověka“ (s. 275). A Mukařovského strukturalismus, pohřbený na počátku padesátých let samotným zakladatelem, je „největší barnumštinou české literární vědy první poloviny našeho století“ (s. 462–463).

Mravní důvody odsudku strukturalismu připisuje Černý i druhým: tak například když vzpomíná úmrtí Jirátova, charakterizuje ho jako „jemného a hlubokého ducha, kritika rozhledu světového a nesmírné citivosti esteticko-formální, ačkoli zapřísáhlého odpůrce formalismu a strukturalismu, zde působil jeho štítivý mravní odpor k škole Mukařovského“.³ V krásné evokaci posledních dnů Karla Teiga, podle Černého na rozdíl od Mukařovského svobodomyšlného marxisty od samých počátků, neschopného měnit tvář i přesvědčení, se uvádí, že Teige „Mukařovským přímo pohrdal“ (s. 70 a 252).

Mukařovského mravní stín dopadá v *Pamětech* i na Mukařovského „adláta“ Felixe Vodičku, dosazeného Mukařovským do redakce Souboru díla F. X. Šaldy namísto „vyloďeného“ Černého. O ostatních členech Kroužku Černý mlčí. Trochu překvapivé je to v případě Romana Jakobsona – už proto, že také Jakobson patřil k lidem, jimž únorový převrat změnil život, ale i proto, že Jakobson se ve svých pracích dotkl řady témat, jež Černého musela zajímat (např. Černého-medievistu), a že Jakobsona koneckonců ve svých statích pochvalně cituje. Že se v *Pamětech* nehovoří ani o nejmladší generaci Mukařovského žáků, postižených posrpnovými čistkami, je primárně dáno faktem, že *Paměti* končí rokem 1972.⁴

³ Věcně je třeba tuto Černého zkratkovitou formulaci doplnit. Jak Jirátovy psychologizující stylistické analýzy spitzerovského inspirace, tak jeho studie o „smyslu formy“ nacházely ve skutečnosti se strukturalistickými analýzami snadno styčné body a Jirát se také ve svých studiích na Mukařovského často odvolával. Členem Pražského lingvistického kroužku se stal v dubnu 1929 a byl jím ještě za války (jeho jméno figuruje v záznamech z roku 1940); první přednášku – o Máchově rýmu – tu konal v roce 1931 (viz Čermák, 2012, s. 115, 372, 393). Také Mukařovský se o Jirátovy práce vyjadřoval v zásadě pochvalně. V roce 1944, rok před Jirátovou smrtí, došlo nicméně v postoji Mukařovského k prudké změně. Peripetie tohoto obratu precizně analyzoval Sládek, 2011, který resumuje následovně: Spouštěcím mechanismem tu byla čtyři setkání strukturalistů s Literárněhistorickou společností nad sborníkem Pražského lingvistického kroužku *Čtení o jazyce a poezii*. Setkání iniciovali za Literárněhistorickou společnost Pražák a Jirát, konala se v březnu 1944 a Mukařovský o nich neobyčejně popužen referoval v soukromých dopisech Havránkovi (Havránková, 2008, s. 308nn.). Z téže korespondence pak vyplývá, že vzápětí Mukařovský napsal pro Slovo a slovesnost kritickou recenzi Jirátovy studie *Karel Hynek Mácha*, a to s cílem – jak píše Havránkovi – denuncovat „Jirátovo šosáctví“ „v celé své kráse“ (Havránková, 2008, s. 332). Recenze nakonec nevyšla: časopis byl v září 1944 zastaven a po Jirátove smrti už tu zřejmě nebyla vůle k polemice. Černého věta nepochybně naráží na rozčarování, jež Jirátovi toto vyústění dlouholeté účasti na práci Pražského lingvistického kroužku muselo přinést.

⁴ Výjimkou je Mojmír Grygar, návštěvník Černého poválečných seminářů a student estetiky u Jana Mukařovského, v letech 1951–1954 Mukařovského asistent v estetickém semináři. Černý ho ve třetím svazku *Paměti* zmiňuje pětkrát, do souvislosti s Mukařovským ho však výslovně nedává. Zahrnuje ho mezi aktivisty pouňorových prověřkových komisí a vidí v něm spíše fámula Ladislava Štolla (Grygar jeho seminář navštěvoval rovněž). Vede ho k tomu Štollem inspirovaný Grygarův článek *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře* (Tvorbá, 1951, č. 43 a 44), publikovaný v rámci protitrockistického tažení. Grygar ve svém příspěvku na náhodské konferenci o Václavu Černém, konané v březnu 1995, svou účast při prověrkách kategoricky popřel a připomněl, že Štollem vyžádaný článek o Teigovi prošel drastickou redakční úpravou (Grygar, 1996, s. 317–321).

Černého morální soud nad Mukařovským je plodem osobní zkušenosti a osobní mravní perspektivy a nemá smysl jej chtít korigovat. Navíc těžko popřít, že to, co je faktickým středem Černého rozhořčení – Mukařovského služební role při katastrofálních bolševických čistkách na pražské univerzitě, zasahujících stejnou měrou studenty i profesory –, zůstává nesporně hodně černou stránkou Mukařovského životního kurikula.

Podstatně problematičtější je Černého odsudek metody, na jejíž formulaci má Mukařovský lví podíl, totiž strukturalismu. Černý totiž v *Pamětech* neuvádí důvody, proč je pro něho strukturalismus – to barnumské zboží – nepřijatelný, ačkoli sám termín tu opakovaně padá a jiným myšlenkovým směrům či jedinečným myšlenkovým výkonům je zde věnováno hodně místa.

Černý ovšem o strukturalismu dlouho mlčel i jako literární vědec.

Nejranější text, v němž zaujímá postoj ne zrovna ke strukturalismu, ale k východiskům, na nichž strukturalismus ve svých počátcích staví, je recenze známé Erlichovy knihy *Russischer Formalismus* (1964 [1955]), publikovaná na stránkách Lidové demokracie 26. 9. 1965 (přetištěno in: Černý, 1994b, s. 109–115). Podle Černého znamenitá Erlichova kniha, byť napsaná ze vstřícných pozic, vystavuje zároveň formalismu úmrtní list, upozorňujíc na jeho nedostatky. Formalismus, jenž mimořádně zdůraznil „imanentní a zvláštní zákonitost světa uměleckých skutečností“, není schopen „zhodnotit příčinnou spojitost uměleckého díla se společností“ a „postrádaje přesné estetiky a nedospěv k žádné celkové koncepci podstaty uměleckého tvoření, nedopracoval se dále ani spolehlivých měřítek estetického soudu, nepodal platná kritéria uměleckokritického hodnocení“ (s. 111). Za sebe Černý formalismu vytýká, že eliminoval problematiku tvůrčí osobnosti a uměleckého étosu. Nedostatků a přemrštěností formalismu se podle Černého dovedl vystříhat pouze Žirmunskij – komparatista jako on sám.

O směrech formalistických, pro něž je vývoj umění „procesem autonomním“, referuje Černý – velmi stručně – také ve svém přehledu *Co je kritika, co není a k čemu je na světě* z roku 1968; překvapivě však ilustruje tuto výkladovou tendenci především jménem Brunetièrovým a Croceho. V případě těchto badatelů oceňuje, že jejich formalismus vedl k „veliké, celkové a nové koncepci národní literatury a k přehodnocení jejího historického průběhu“ (Černý, 1992b, s. 232): jinými slovy, metoda tu v poslední fázi plodně ovlivnila literární historii. To však neplatí ani v případě ruského formalismu, ani v případě jeho následných dědiců: tento formalismus „nevyšel z roviny jednotlivého analytického technicismu“ (tamtéž).

Překvapivé svědectví, že Černého ve skutečnosti strukturalismus nenechával chladným, přinesla jeho pozůstalost. Jindřich Pinkava upozornil na náchodské konferenci o životě a díle Václava Černého, jež se konala 23.–25. března 1995, na více než osmdesátistránkový rukopis z roku 1973, nazvaný *Moje poznámky k formalismu-strukturalismu*, v němž se Černý pokusil sumarizovat své výhrady vůči tomuto směru (Pinkava, 1996).⁵ Text je minimálně dokladem toho, že v první polovině sedmdesátých let Černý pocítil potřebu vyrovnat se se strukturalismem zásadnějším způsobem – nejspíše i pod vlivem úspěchu, jehož se mezitím strukturalismus domohl ve Francii. Bohužel v době, kdy Černý tento text psal, byl už znovu bez publikačních možností a studie nebyla zveřejněna (a nezahrnul ji ani žádný ze svazků, jež vyšly po Černého smrti). Je to přitom nejvýznamnější dokument k našemu tématu: věcný, důkladný, a třebaže si Černý ani zde neodpustil morální invectivy *ad personam* (ostatně částečně převzaté do *Paměti*), zabýval se v této studii vskutku hlavně „metodou“.

⁵ Ještě předtím glosoval jednu pasáž z této studie (Černého kritiku pojetí estetické hodnoty a normy v Mukařovského teorii) Aleš Haman (Haman, 1994). Za upozornění děkuji F. A. Podhajskému.

Černý zde především konkretizuje své výhrady, zhruba v následujícím pořadí:

Pokud jde o literárněhistorické interpretace (Neruda, Němcová, Polák), strukturalisté – na tomto místě poněkud zkratkovitě ztotožnění s autory akademických *Dějin české literatury* – pouze rozvádějí postřehy Šaldovy, Novákovy, Vlčkovy, Tilleho či Nejedlého. Mukařovského vysoké hodnocení M. Z. Poláka není žádným průlomem, najde se už u Hněvkovského, Puchmajera či Jungmanna a sankcionoval je Vrchlický (v kollárovske studii v *Nových studiích a podobiznách* z roku 1897).⁶ Polák navíc může posloužit jako doklad, že nelze vše vysvětlovat samopohybem: „Po stránce své obnovené básnické struktury Polák nikterak není úkazem nějakého autonomního samopohybu veršové struktury v Čechách, nýbrž projevem externího, cizího vlivu na nás básnický vývoj, tedy úkazem rychle pokračujícího začleňování české poezie do společného proudu básnictví evropského, jejího poevropšťování: Polák byl bytostným rousseauistou pateticky preromantického ražení a ztotožnil svou inspiraci s proudem německo-anglické přírodně-deskriptivní a filozoficko-reflexivní poezie Thomsonovy, Kleistovy, Hallerovy atd.“ (LA PNP, fond Václav Černý, s. 5).

Odtud pak principiální výhrada: „Metoda, která buď jen potvrzuje výsledky metod starších anebo přináší výsledky sice nové, jichž by však bylo možné dosáhnout i metodickými postupy jinými, postrádá vážného jádra“ (s. 6). Zásadně nových výsledků vidí Černý ve strukturalismu málo: „velkou zásluhu“ přiznává v tomto ohledu pouze verzologickým studiím Jakobsonovým a vedle nich řadě studií Felixe Vodičky, jež ovšem „čím dál tím zřejměji, ač nedost přiznáváné a upřímně, z orbity strukturalismu vůbec vyběhají“ (s. 7).

Poté, co Černý znovu zkritizuje ochotu strukturalistů podřizovat se politické objednávce, zabývá se původností strukturalismu. Původnost neupírá ruskému formalismu jako reakci na sociálně-utilitaristickou tradici přístupu k literárnímu dílu, jak ji reprezentovala škola Bělinského. V Čechách ovšem takové lekce nebylo třeba, měli jsme ji už za sebou: literární věda prošla formalismem v rámci českého herbartismu (Durdík, Hostinský), chápajícího esteticko jako vnitřní uspořádání a harmonizovaný vztah složek, a překonala jej zřetelem k psychologii tvůrce v estetice Zichově a literárně-historické metodice Šaldově, Novákově a Fischerově. K herbartismu se nakonec sám strukturalismus přiznal (Mukařovský v interview *Strukturalismus pro každého* ve *Čtete*, 1942) a tuto genetickou vazbu potvrdily i studie Zumrovy a Susovy. „Na této antikvární herbartovské antecedenci formalismu,“ uzavírá Černý, „není znevažujícího nic, jen tolik podotkneme, že *náš* formalismus opravdu nemůže v *Čechách* uplatňovat *ruské* nároky na pověst převratně nové literárně-vědní teorie“ (s. 17–18).

S oporou v Erlichovi pak Černý rekapituluje dráhu ruského formalismu jakožto podloží českého strukturalismu a zdůrazňuje jeho lingvistickou orientaci. Lingvistický formalismus, chápající v de saussurovské stopě slovo – a posléze i dílo – jako znak, však v Černého pohledu není vhodným nástrojem pro interpretaci básnického textu: de saussurovské pojetí znaku na básnické slovo aplikovat nelze: „To slovo je dáno prostě s jistým svým ovzduším, je nadáno *aurou*, osobní a jedinečnou aurou, osobní v tom smyslu, že je u každého jiná, ba mění se i u jediného člověka podle případu použití a chvíle, jedinečnou v tom smyslu, že vůbec není možné, aby se jedna a táž aura opakovala identicky dvakrát. Nuže, lingvistická věda může, ba musí zkoumat slovo v jeho platnosti znaku, ale do poezie slovo vchází vždy jednak svou platností znaku (jinak by báseň nebyla výrokiem obecně srozumitelným), jednak ale, a to absolutně nutně, i *svou*

⁶ V Černého textu to vypadá, jako by Mukařovský o této recepční prehistorii nevěděl, Mukařovský však ve své polákovské studii všechny tyto ohlasy cituje a komentuje.

aurou: ba to, co je v básnickém slovu prvkem účinku vskutku *estetického*, plyne *výhradně* z této *aury*. V poezii slovo není pouze znakovou definicí věci, abstraktní obecninou, v poezii slovo pokaždé znovuvytváří věc nebo událost naprosto konkrétní a osobně jedinečnou, slovo básnické je slovo tvůrčí, tj. slovo *osobní* (slovo-osobnost) a slovo *svobodné* (slovo-svoboda). Jinak než osobnost a než svoboda se slovo v poezii vůbec nevyskytuje a žádnou poezii nevytváří, a pojímat v poezii slovo jako znak a pouze znak poezii vyvrací, totiž zahrnuje důsledek zásadní neexistence a nemožnosti poezie“ (s. 27–28).

Proti de Saussurovi se Černý dovolává Ballyho stylistiky. Lingvistika, jež zneuznává živý psychismus tvůrce a neklade si otázku jeho úmyslu a cíle, je myšlenkou veskrze technologickou. Tím ovšem není řečeno, že tato metoda je zcela neúčelná: je účelná tam, „kde se otázky *estetického* rozboru nebo hodnocení jakéhokoliv konkrétního uměleckého díla vůbec nekladou“ (s. 32). Účelná je například v případě Jakobsonových exaktních rozborů staročeského verše, jež se cíleně omezují na prozodické principy. Problematictější jsou Mukařovského rozboru Máchova *Máje*, řešící otázky eufonie: stranou tu zůstává, že báseň říká něco životně důležitého, a tudíž se také popírá, že i eufonie je založena ve významech slov.

Je struktura objektivní skutečností, nebo naší konstrukcí, „jíž si věc činíme srozumitelnou“ (s. 41)? Černý akceptuje první výměr a nepochybuje, že i umělecké dílo je „struktura“. Polemizuje však znovu s původností tohoto hlediska, a namítá, že jen slovo je nové, nikoli věc: kdysi se ve stejném duchu mluvilo o „systému“, „řádu“, „skladbě“, „skladebném řádu“ či „organismu“.

Černý kvituje pohyb původního formalismu k otázkám literárního vývoje a k uznání vlivu mimoliterárních faktorů na genezi a podobu díla, a registruje i Mukařovského pokus začlenit do strukturalistického konceptu díla individuálně psychologický a sociologický zřetel. Tento „proces syntézy stanoviska strukturalistického a vědních přístupů psychologických a sociologických byl v podstatě dovršen roku 1942 studií Felixe Vodičky ‚Literární historie, její problémy a úkoly‘ [...] Vodičkova studie vidí ve struktuře literárního díla východiskovou realitu jeho vědní analýzy; ale potom daleko striktní strukturalismus přesahuje uznáním vztahů, jimiž je dílo jednak diachronicky zapojeno do systému historického vývoje literatury, jednak geneticky spojeno se strukturami psychologickými a sociálními [...]“ (s. 47). Takto se však podle Černého strukturalismus de facto vracel k metodice, již znaly a platně exploatovaly i starší, nestrukturalistické směry (počínajíc Tainem a Sainte-Beuvenem).

Nic nového není pojetí díla jako „výrobku“, jenž je „udělán“: už dávno před strukturalismem se hovořilo o výstavbě, kompozici díla. Pojem „sociální zakázky“ či „objednávky“ popisuje fakt, o němž se rovněž vždycky vědělo: mecenát je prastará záležitost. Nové není ani upozornění na to, že mezi básní a psychickou realitou básníkovy života není nutně přímá genetická kauzalita: dávno víme o básnických maskách a autostylizacích. Nové není ani Šklovského „ozvláštnění“: dříve se tomu říkalo originalita. To, co Mukařovský nazývá estetickou funkcí a normou, se kdysi pojednávalo pod pojmem vkusu. Pojem estetické hodnoty je nicméně pro Mukařovského neřešitelný: z pozic „technicismu tvoření“ s ním ostatně nelze hnout, je řešitelný pouze analýzou „niterného tvůrčího psychismu“. „Problém estetické hodnoty a estetického soudu zůstal tedy v Mukařovského strukturalismu takřkajíc nedotčen, tento strukturalismus vůbec ani žádný systém hodnot nemá“ (s. 49). Za pouhé rétorické tiky pokládá Černý zálibu v husserlovském termínu „intersubjektivitu“ (kde se dosud vystačilo s objektivitou) a v hegelovském či marxistickém pojmu „dialektiky“, používaném často ve

velmi vágním významu. Je to je okrajový doklad faktu, že strukturalismus „učinil nekonečně méně objevů než vynalezl slov“ (s. 52).

Kriticky se Černý vyjadřuje k Mukařovského studii *Básník a dílo* (přednáška ze 40. let), kde se řeší otázka básnickovy osobnosti. Černý je překvapen, že tu o faktickou osobnost vůbec nejde, že se tu ve skutečnosti mluví o empirickém, biografickém autorovi (osobě, ba „úsobě“) ve smyslu „starožitných monografií voborníkovských, flajšhansovských nebo strejčkovských“ (s. 54). Co je osobnost, ovšem Černý ví lépe než kdo druhý: věnoval tomuto tématu jednu ze svých prvních knih, filozoficko-eticko-estetickou rozpravu *Osobnost, tvorba a boj* (1947), shrnující eseje z let 1939–42 – knihu, v níž rezonuje nietzscheovská, gidovská a šaldovská inspirace a jež dnes působí, také pro svou nadnesenou dikci, jako jedna z dobově nejvíce vázaných Černého knih. Mukařovskému tudíž připomíná: „Osoba je pouze předpokladem a infrastrukturou osobnosti, a osobnost je to, co ze sebe, tj. ze své osoby individuum *sebetvorbou* udělá. Vlastní život a vlastní osoba byly by pro osobnost pouhým materiálem sebestvoření, takříkajíc cihlami, jež se stanou budovou: bez cihel by budovy nebylo, ale co vědí cihly o budově?“ (s. 55). Černý v této souvislosti připomíná Valéryho, jenž „vůbec z kritiky vymítá studium autorova života“, výrok Montaignův: „Nestvořil jsem svou knihu o nic víc, než moje kniha stvořila mne [...]“, a především Šaldu a jeho opakované hlásání dobrodružné tvorby života i díla. „Osobnost,“ resumuje Černý, „je člověk, jenž se především v nejvyšší možné míře *osvobodil*, jenž za druhé ví, *co počít* se svou svobodou, a za třetí dává své svobodě výraz *činem*“ (s. 58–59). Takovéto etické hledisko ovšem strukturalismu chybí: „Kdy vůbec strukturalismus projevil pochopení pro význam svobody v jakékoli tvorbě?“ (s. 60–61).

V závěru Černý konstatuje: „Ani v nejmenším techniku strukturalistické analýzy neodmítáme, vykazujeme jí pouze její místo a vymezujeme její význam; a rovněž ovšem nepopíráme pojetí uměleckého díla jako struktury; opakujeme však, že ve vědě o umění vůbec není něčím novým“ (s. 63). Stručně se zmiňuje o tom, že strukturalismus mezitím pronikl do dlouhé řady věd: vcelku korektně interpretuje základní teze strukturální antropologie Lévi-Strausse (připomíná jeho knihu *Le Structures élémentaires de la parenté* z roku 1949) a zběžně – ironicky – se dotkne Rolanda Barthese (aniž se zdá, že ho vskutku četl).

Následuje finální resumé. Černý strukturalismus schvaluje, ale zdůrazňuje, že jde o jeden „metodický aspekt“ – pohled, jenž se soustřeďuje na dílo jako autonomní a v sobě celistvý celek –, a že tato metoda nemůže pokrýt celou oblast literární vědy. Připomíná, že věda proměnila svůj „explikativní zřetel“ už mnohokrát, opuštěná hlediska se opakovaně znovu vracela do hry a průběžně zjemňovala: „[...] není pochyby, že genetický zřetel biograficko-psychologický byl zároveň oživen a velmi prohlouben, a to za naší paměti, psychoanalýzou podvědoma; že literárněvědní sociologismus zároveň ožil a byl obohacen jak marxismem, tak například Nadlerem, Petersenovou teorií generační střídy atd.; že herbartovský formismus i jiné formalismy byly zároveň obnoveny a podstatně reformovány jak německým gestaltismem, tak strukturalismem“ (s. 68). Poznání literatury představuje složitý úkol a lze jen doporučit, aby se strukturalistická inspirace kombinovala s jiným hledisky: Spitzerovou stylistikou, Freudovou a Jungovou psychoanalýzou atd. Nakonec se Černý vrací k Lansonovi, který ve své *Metodě literárního dějepisu* praví, že není metod pro všechno a každý jednotlivý autor si nadiktuje metodu svou. S tím Černý bezvýhradně souhlasí a dodává: „Takový implicitní diktát postřehne ovšem jen analytik citlivý, nikoliv majitel analytického mlýnku“ (s. 69).

Na řadu Černého výtek lze snadno odpovědět. Že Mukařovský nevychází z *tabula rasa*, je banální skutečnost, a Černého nechota uznat, že rozvádí-li strukturalismus to, co už naznačili

jiní, činí tak z nových teoretických pozic, je rozhodně nepřiměřená věci. Sám si v tomto bodě v závěru ostatně poněkud protičečí, když připouští, že herbartovský formalismus byl strukturalismem podstatně reformován. Že herbartovskou inspiraci via Hostinský a Zich strukturalisté nezapírali, konstatuje sám Černý, a musí dokonce ve své studii uznat, že ji zásadně dynamizovali. Pojetí struktury jako souboru dynamických antinomií, důraz na její „energetický a dynamický ráz“ (Mukařovský, 1948a, s. 15), je ovšem proti někdejšímu herbartismu nesporně zcela zásadní posun,⁷ a jestliže Černý pokládá častý výskyt termínu „dialektický“ jen za exhibici nové odborné hantýrky, svědčí to o hlubokém nepochopení samotných východisek strukturalistického uvažování. V sedmdesátých letech, kdy Černý svou studii psal, už o zásadním přínosu strukturalismu nebylo možné pochybovat: bylo zřejmé, že tu došlo ke změně epistemologického paradigmatu a namísto někdejších jednosměrných kauzálních souvislostí se pod heslem „struktury“ začala zkoumat kauzalita mnohostranná a systémová.

Vážněji je třeba vzít Černého upozornění, že řada strukturalistických pojmů má v přemýšlení o literatuře starší rodokmen. V tomto ohledu má Černý pravdu, v myšlení o literatuře se opravdu od Aristotelových časů vracejí stále stejné motivy, a nemůže tomu ani být jinak; a má pravdu i v tom, že novost svých termínů strukturalisté často – z pochopitelných důvodů, daných zejména v rané, militantní fázi potřebou jasně deklarovat specifická východiska svého teoretizování – příliš a ne zcela právem zdůrazňovali. V řadě případů jde vskutku o revizi starších pojmů a jejich definic – která ostatně pokračuje: tak je v dnes tak populárním termínu „intertextuality“ nově zhodnocena stará kategorie „vlivu“ –, ale prověření tradičního instrumentáře je nepochybně nutným krokem každé „nové“ metodologie. Černý zcela přehlíží, že pokud se strukturalisté pohybují v rámci už dávno zahlédnutých problémů, definují je s novou přesností a činí z nich vskutku užitečné nástroje vyšších technických parametrů, umožňující nový pohled na literární fakty, a ne-li zcela nové, pak jistě „exaktnější“ výstupy. Pokud jde například o verzologii, nemůže to ani Černý neuznat. Rozhodně tedy neplatí to, co je vlastním leitmotivem Černého kritiky: že strukturalistická metoda postrádá „vážného jádra“, neboť k výsledkům, jež prezentuje, je možno dojít i jinými cestami.

Černého právem dráždí „imanentistická koncepce“ vývoje, nebere nicméně v potaz – jakkoli příslušné studie zná –, že sám Mukařovský se pokusil jednostrannost tohoto hlediska radikálně překonat pozorností k psychologickým a sociologickým faktorům tvorby. Černý si však neuvědomuje ani to, že tento – původně formalistický – důraz na *specifičnost* literárních faktů byl v okamžiku, kdy byl formulován, plodem jedinečné intuice a jeho původní extrémnost byla dokonale omluvena jeho produktivností: umožnil zahlédnout v nové perspektivě „konstruovanost“ literárních textů a zabývat se na mnohem solidnější bázi jejich technickými aspekty, a nejen to, umožnil také jasně definovat sám předmět literární vědy. V době, kdy Černý svůj esej psal, byla nicméně původní – a už u formalistů záhy překonaná – rigoróznost imanentistického hlediska mnohostranně nahlodána (jednou z variant, jak zrušit rigidnost původního

⁷ Ve skutečnosti byla herbartovská inspirace ve strukturalistickém myšlení nepochybně přečeňována. René Wellek dokonce vykládá Mukařovského přihlášení se k Herbartovi, potažmo k Hostinskému a Zichovi, jako snahu zastřít evidentní dluh vůči ruskému formalismu jmény domácích předchůdců, a připomíná, že mnohem podstatněji ovlivnili filozofickou kulturu strukturalistů například Karl Bühler, Edmund Husserl, Roman Ingarden, Max Dessoir, Emi Utitz a Broder Christiansen (který již v roce 1909 ve svém spise *Filozofie vkusu* rozlišil umělecké dílo a „estetický objekt“). Viz Wellek, 1995, s. 574–576.

imanentismu, byla například i Jakobsonova ochota integrovat mezi „literární fakty“ také „soukromé“ psaní typu Máchových deníků).

Černého kritika navíc míří v tomto bodě vedle: existence „externích vlivů“ – zdůrazněná Černým v souvislosti s M. Z. Polákem – ve skutečnosti myšlenku imanence ještě nekompromituje, ale spíše posiluje: právě komparatista by měl vědět, že dialog literárních faktů se principiálně neodehrává pouze na poli národní literatury. Pravdivý je však postřeh, že důsledně převedl strukturalismus na komparatistickou půdu teprve Vodička.

Překvapivě naivní je Černého polemika se strukturalistickým chápáním znaku, jejímž jádrem je plaidoyer za uznání konotativních významů básnického slova, označovaných Černým poněkud archaickým termínem „aura“. Z bodu, do něhož dnes sémiotika dospěla, je užití termínu „znak“ u Mukařovského ještě poněkud tápavé a definičně ne vždy ujasněné – minimálně lze poznamenat, že je-li znakem „slovo“ i „dílo“, pohybujeme se poněkud zmatečně ve dvou rozdílných sémiotikách –, nicméně platí, že pokud jde o slovní „znak“, strukturalisté jej rozhodně nechápali pouze ve smyslu de saussurovské *langue* (a ponechme na tomto místě stranou, že i u de Saussura je ve skutečnosti znak dynamizován jakožto hodnota daná vztahy a rozdíly „z hlediska ostatních termínů jazyka“; Saussure, 1989, s. 145), ale jako segment *parole*, promluvy, a věnovali obrovské úsilí tomu, aby popsali specifickou znaku jakožto nositele estetické funkce. Otázce, již se dotýká Černý, byla ostatně věnována značná pozornost už ruskými formalisty a jednou z nejpronikavějších analýz sémantických transformací slova ve verši je do dnešních dnů Tyňanovova studie *Problém básnického jazyka z roku 1924* (česky in: Tyňanov, 1988, s. 425–534). Nepochopitelně zůstává, proč Černý zcela pomíjí strukturalistické vyčlenění estetické funkce mezi ostatními funkcemi jazyka jakožto funkce přivozující „soustředění pozornosti na znak sám“ (Mukařovský, 1948a [1940], s. 80), jež je jak pro Jakobsona, tak pro Mukařovského základní bází jejich popisu básnického jazyka. V tomto popisu se pak, jak dokládá například Mukařovského studie *O jazyce básnickém z roku 1940* (částečně inspirovaná právě Tyňanovem), dostává široké pozornosti aspektům zmiňovaným Černým, a nejen jim.

Podobně překvapivý je Černého útok na Mukařovského studii *Básník a dílo* a jeho výtky, že obrací pozornost k empirickému autoru. Jestliže tak Mukařovský do jisté míry činí, pak by to ve skutečnosti Černému, který biografickou faktografií nikdy zcela neztrácel ze zřetele, mělo být sympatické. Psychologicko-sociologické aspekty, jež Mukařovský postupně vtahoval do hry, jsou ostatně – jak už bylo řečeno – explicitním pokusem revidovat původní striktní formalisticko-strukturalistickou pozici, v níž se pracuje pouze s textovým „subjektem“ apod. Pravdou však zůstává, že právě formalismus a strukturalismus udělaly nejvíce pro to, aby empirický autor a „subjekt“ textu nebyly směřovány. Poté, co byl empirickému individuovi vymezen jeho podíl na díle, rozlišuje Mukařovský „osobnost“ jakožto společného jmenovatele všech děl, jež vytvořila (Mukařovský, 1966 [1949], s. 145), a jakožto emitora znaku (díla), odpovědného za duševní stav, který dílo vyvolalo ve vniimateli (Mukařovský, 1966 [1937], s. 227). Tato osobnost je od psychofyzického původce díla odlišná, nalézá se výlučně v textu a je spoluutvářena vniimatelem: „Ani já, *subjekt*, který se nejrůznějšími sice způsoby, ale v každém umění a v každém díle nějak projevuje, není totožný s nijakým konkrétním psychofyzickým individuem, ani ne s autorovým. Je to bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoli osobnost, stejně vniimatelská jako autorská [...]“ (Mukařovský, 1948a, s. 18). Jistě, Černého pohled v otázce autorské osobnosti není se strukturalismem identický: Černému jde, lze-li to tak říci, ne tak o „sémantické“ jako o „etické gesto“, jež

autor do svého textu vkládá. Nicméně malý smysl pro „vymítání autorova života z díla“ rozhodně strukturalismu vyčítat nelze; ba právě naopak.

Vytýká-li Černý Mukařovskému, že při rozboru máchovských eufonií zůstal v rovině technického popisu a popřel vazbu eufonie na významy, nečetl Mukařovského dost pozorně. Ať už výsledek Mukařovského analýz budeme hodnotit jakkoli, je nesporné, že o vazbě eufonie a významu byl dostatečně poučen Zichovou publikací *O typech básnických* a že tento vztah byl přímo v centru jeho zájmu: „Rozbor zvukosledu, který jsme podnikli, byl toliko rozbor *strukturní*, jehož účelem bylo objeviti kostru, která dodává pevných obrysů proměnlivému pásmu zvuků. Avšak zvuková barvitost má v Máji často vedle funkce strukturní i funkci *expresivní*, tj. bývá jí užito jakožto nositele jistého významu“ (Mukařovský, 1948b, s. 87).

Jiné Černého výtky jsou závažnější: tak například výtka technicistní orientace strukturalistických analýz, pomíjející vlastní „poselství“ básně. Ideograficky strukturalismus orientován nebyl, „etický“ rozměr textů ho vskutku nezajímal. Kritizuje-li Černý Mukařovského analytickou strohost – a vlastně i pléduje-li za větší pozornost k „auře“ slov –, zaznívá v podtextu této kritiky také – ne tak naivní, jak by se mohlo zdát – výtka přílišného odstupu od něčeho, co má být především prožito a pročitáno.⁸ Za platnou lze pokládat rovněž Černého polemiku s imperiálními nároky jakékoli metodologie a upozornění na to – s odvoláním na Lansonu –, že metodu analýzy by si měl text určit sám. Je to především – moudré – varování před tím, aby se jakákoli metodologie aplikovala mechanicky, jako formální cvičení, varování, jemuž by mělo být nasloucháno zejména na univerzitní půdě.

Pokud jde o texty, jež vznikly po napsání této studie a jimž dal Černý kolovat – byť pouze v samizdatových přepisech –, ke strukturalismu se vyslovuje už pouze ve dvou.

Sumární kritika strukturalismu je provedena ve stati *Útěk obrazu z obrazu z roku 1974*.⁹ Černý zde znovu interpretuje de Saussurovo pojetí znaku, jež oplodnilo zásluhou Jakobsonovu ruský formalismus, a shrnuje takto: „Lingvistický strukturalismus (zde myslíme především na Jakobsona), pokud je aplikován na vědeckou analýzu slovesného díla, obrací svůj zřetel především na samotný znak (significans) a zkoumá jeho strukturní vztahy; přinejmenším ze znamenající, signifikující složky vychází. Odvrací tedy svůj výzkum od složky významové, signifikované, znamenáné, tím chce zamezit, aby studium díla utkvělo na věcném obsahu díla, na jeho ideologii. Bylo by lze to říci i tak, že izoluje dílo jak od jeho původce, autora, mluvčího na jedné straně, i od jeho příjemce, čtenáře, adresáta na druhé straně, pomíjí jak výrobce, tak konzumenta, a vědecky zkoumá výhradně *výrobek* jakožto strukturovanou slovesnou realitu soběstačnou. Tato anulace básníka (jeho úmyslu, cílů, osobitosti a osobnosti) i čtenáře (a všeho, co do díla vkládá, jeho porozumění a pochopení), toto v pravém smyslu vyvlastnění obou majetníků umění má za přímý důsledek, že strukturální analýza zůstává tkvěť v rovině vědeckých analytických konstatací a vylučuje možnost soudu, normativních posudků o hodnotě – analytický strukturalismus nezná, nezahrnuje a striktně vzatu nepřipouští uměleckou kritiku“ (Černý, 1992b, s. 525). Proto údajně Mukařovský podává jen tříšť dokladových pozorování k teoretickým vývodům, ale není schopen nakreslit jediný portrét celkové tvůrčí osobnosti.

⁸ Tuto kritiku zformuloval precizněji René Wellek: „V Mukařovském je málo toho, čemu mnoho kritiků v průběhu věků přikládalo mimořádnou důležitost: senzibility, *Einführung*, smyslového potěšení z umění, osobního angažmá v hodnotovém soudu.“ Viz Wellek, 1995, s. 590.

⁹ Na stať upozornil již Pechar, 2008.

Tentokrát je Černý zcela stručný a útočí na to, co pokládá za hlavní hřích strukturalismu: jeho „dílocentrické“¹⁰ zaměření. Znovu tedy pomíjí skutečnost – o níž nicméně věděl –, že právě v Mukařovského díle se teoretické izolaci díla a textu dostává soustavně rozvíjených korektur. Nad citovaným odstavcem se nakonec vnucuje otázka, zda tu Černý vůbec mluví o Mukařovském: zda mu ve skutečnosti nepřipisuje pozice, jež zastával zmíněný recentní francouzský strukturalismus (a zda o tomto proudu tedy přece jen nevěděl více, než vyplývá z jen o rok mladšího textu, jež jsme právě komentovali). Francouzský strukturalismus se totiž k původní imanentistické hypotéze znovu vracel. V době, kdy Černý tento svůj příspěvek psal, měl už francouzský strukturalismus svou velkou sezonu za sebou, a dalo by se koneckonců předpokládat, že tuto tak halasnou a vlivnou vlnu staronového literárněvědného myšlení Černý jako romanista – vždy téměř manifestačně projevující zájem o vše nové – zcela ignorovat nemohl.

Právě francouzský strukturalismus dovedl „dílocentrickou orientaci“ do extrémních důsledků, a například Todorovova programová *Poetika* z roku 1968 je toho dobrou ukázkou. Todorov vsutku kategoricky izoluje dílo „od jeho původce“: text je pro něho jediným místem, kde se rodí smysl, a autorova „osobnost“ stojí důsledně před prahem tohoto procesu; Todorov posléze odmítl z tohoto hlediska například tematickou kritiku, a to právě proto, že ta v poslední instanci nachází za básnickými obrazy skutečnosti existenciálního řádu (Todorov, 1976, s. 101nn.). Vlastní vymaňování smyslu má u Todorova neméně abstraktní charakter, neboť ho v zásadě nezajímá ani problematika recepce.

Vůči českému strukturalismu, jak je zformulován ve zralých dílech Mukařovského, je to ovšem principiální posun, který velmi dobře charakterizoval Emil Volek: „Ten náš strukturalismus by se dal charakterizovat jako ‚fenomenický‘ a ‚funkční‘, snažící se zachytit proměnlivost a energii historického pohybu, jak se odráží v interpretaci literárních textů uvnitř měnících se společenských kontextů; ten francouzský zase jako ‚hlubinný‘ a ‚systémový‘, ostře racionalisticky konturovaný, dívající se ‚pod‘ texty až k sémantickým principům jejich generování a vytvářející jakási kantovská/neoplatonská *a priori*, která však zcela míjejí textovou a kontextovou specifikou konkrétních textových artefaktů“ (Volek, 2006, s. 133). Podle Volkovy trefné sumarizace se pražský strukturalismus orientoval na diskurs-text, francouzský na kód.

O těchto rozdílech mohl Černého dostatečně informovat v roce 1966 vydaný zcela zásadní soubor Mukařovského *Studii z estetiky*, je však nejisté, zda tento soubor měl vůbec v ruce (ve své nepublikované studii se probíral zejména Mukařovskými statěmi ve Slově a slovesnosti). A tak nadále zcela přehlíží skutečnost, že otázka původce díla na jedné straně a vnímatele na straně druhé (ostatně otázka, jež byla principiálně pojednána už v rané studii *Estetická funkce, norma a hodnota*) jsou pro Mukařovského ústřední motivy a že obě hlediska důsledně a organicky do svého „dílocentrického“ projektu integruje.

Pokud jde o francouzský strukturalismus, nelze vyloučit, že Černý o něm skutečně něco věděl, ale četl-li Lévi-Strausse, nic nenaznačuje, že by četl také Genetta či Todorova. A tak pramenem jeho odporu k „dílocentrismu“ byl s největší pravděpodobností přece jen tendenčně čtený Mukařovský. Mukařovského úvahy byly orientovány k poetice, měly pomoci rozkrýt vnitřní mechanismy výstavby textu. Tyto mechanismy byly nakonec vsutku v Mukařovského perspektivě významnějšími skutečnostmi než individualita díla. Je tedy pravda i to, že do jisté

¹⁰ Termín si vypůjčuji od Petra Rákose; viz Rákos, 1986, s. 14.

míry tu byla pootevřena cesta k pojetí poetiky, jak ji posléze chápal zmíněný poválečný francouzský strukturalismus – Genette či Todorov –, pokračující takto v nastoupené cestě za křivenou exaktností literární vědy. V této zúžené perspektivě pak nebyly Černého protesty zcela nemotivované.

Větší stať věnoval Černý – o rok později, v roce 1975 – ještě Lucienu Goldmanovi, marxistickému sociologu, který ve svých monografiích využil dobově populárního strukturalistického pojmosloví. Ke Goldmannovi se Černý dostal jako barokista (Goldmann psal o Port Royalu). Goldmann byl pro Černého především dokladem, že „formalistický strukturalismus v původním a u nás ještě obvyklém významu, souvisejícím se zásadami de Saussurovy lingvistiky, naprosto *nestačí*“ a že Goldmannův socio-genetický strukturalismus znamená ve skutečnosti „dokonalé opuštění pozic strukturalismu“ (Černý, 1992b, s. 478). Tato verze strukturalismu ovšem Černému vyhovuje, mimo jiné proto, že v něm neshledává nic, co by literárněkritická analýza neznačila a dávno neprovedla. Proti sociologickému průzkumu literatury Černý nikdy nic neměl, překládal například Hippolyta Taina – nejen jako historikum, ale jako vzor určitého syntetického myšlení –, a Karla Krejčího, který se tomuto směru snažil dát moderní pravidla, si vážil.¹¹

Přehled Černého příspěvků na téma „strukturalismus“ tak svědčí o jistém apriorním polemickém zaujetí a také o tom, že jeho četba strukturalistických textů byla poněkud povrchní. Jestliže v *Pamětech* naznačuje, že Mukařovského školu ignoroval (k čemuž je možno dodat, že Mukařovského škola mu oplácela stejným), jeho bibliografie to alespoň do roku 1964 potvrzuje. Ale úplná pravda to není: pakliže se mu věci jevíly tak, že strukturalisté mocenskými prostředky opanovali odbornou scénu, nemohl se s jejich názory dostat do styku (ostatně při evokaci poválečného období mluví o tom, že Mukařovského pozoroval „dobré dvě dekády“, tedy od počátku). V *Kritickém měsíčníku* o strukturalistech nepsal, ale jiným to umožňoval: Karel Polák tu například recenzoval sborník *Torso a tajemství Máchova díla* (1939, roč. 2, s. 77–90) a za nejzdařilejší označil právě studii Mukařovského a studii Jakobsonovu.

Přesto pokládám za vyloučené, že by bylo možné redukovat Černého vztah ke strukturalismu jen na historii animosity a osobních antipatií. Jestliže byl Černý se strukturalismem konfrontován už od dvacátých let a pokud zde bylo od počátku jisté napětí – a nejspíše bylo –, pak muselo mít jiné důvody než osobní. Lze předpokládat, že Černý byl zaskočen tím, že ve chvíli, kdy importoval do Čech vědecké metody, jimiž ho vybavili tak výsostní učitelé jako Lanson, Baldensperger či Hazard a jež jednak osvěžil dravým duchem *Nouvelle revue française* – lekcí Gidovou a Thibaudetovou – a jednak napojil z pramenů samorostlého myšlení Šaldova, se ve sféře jeho činnosti vynořil velice sebevědomý proud, který koncipoval vědu o literatuře zásadně odlišným způsobem a velice rychle se – dle Černého ne zcela kalými způsoby – prosazoval. Ve hře byla nesporně také odborná rivalita.

Tato rivalita ovšem měla věcné jádro, a to je podstatně zajímavější než její eventuální vnější důvody. Ačkoli je Černého polemika se strukturalismem v mnoha ohledech vratká, lze přesto z výše citovaných pasáží vyrozumět, kam Černého výhrady míří. Faktické jádro jeho polemiky lze po mém soudu najít už v prvních fragmentárních glosách v textech z šedesátých let. Černý zde za prvé vytýká strukturalismu, že není schopen „normativních posudků o hodnotě“ (výtka pak zazní znovu i v jeho velké rukopisné studii), a že tudíž – jak dodává ve studii *Útěk obrazu*

¹¹ Jako „skutečného vědce“ ho doporučoval v roce 1969 svým studentům, když musel znovu opustit Filozofickou fakultu Karlovy univerzity a své přednášky předal právě Krejčímu.

z *obrazu* z roku 1974 –, „nezná, nezahrnuje a striktně vzato nepřipouští uměleckou kritiku“. A za druhé, že mu analytický technicismus brání, aby dospěl – na rozdíl od podobně formalisticky orientovaného Brunetiéra či Croceho – k literární historii.

Pokud tyto výtky platí, pak je Černého postoj srozumitelný a nelze ho bagatelizovat: Černý se vždy autodefinoval jako literární historik (komparatistika pro něho byla jen odnoží literární historie; srov. Černý, 1993, s. 12) a jako kritik (v šaldovském smyslu, byť bez šaldovského akcentu na tvůrčí dimenzi kritického výkonu). Strukturalismus by pak vskutku – a zákonitě – stál z jeho pohledu mimo jeho vlastní zájem, byl by pro něho „nezajímavý“. V této perspektivě by bylo také možné dobře rozumět Černého podrážděné reakci na fakt, že se Mukařovský hlásil k Šaldovi, neboť jak se může k Šaldovi hlásit někdo, kdo kritiku ze svého programu škrtl?

Jistěže je to znovu hrubý soud: nelze popřít, že Mukařovský se opakovaně dotýkal i otázky diachronního průzkumu literatury a že v druhém svazku *Kapitol* podal řadu interpretací literárních textů, jež *de facto* pod výměr kritiky spadají. Ale zároveň není sporu o tom, že strukturalismus, jak ho koncipoval on, byl zakotven v estetice a směřoval k poetice a že se pohyboval v obecnějším rádu, než v jakém se běžně pohybuje literární historik a kritik.

Pro Černého – i pro Šaldu – tomu bylo jinak: kritik, vyzbrojený erudicí a profesionální kompetencí, byl především vykladačem autorské osobnosti. Šlo mu vskutku o „celkový portrét“ básníka (a nejen o „tříšť dokladových pozorování k teoretickým vývodům“, jak to Černý vytýká Mukařovskému). Nepracoval s předem připravenou teoretickou výzbrojí, neboť byl přesvědčen, že individualita autora se jakémukoli apriori vzpírá, a spoléhal se tudíž často zcela nepokrytě na svou intuici. Jeho úkolem bylo identifikovat jedinečné hodnoty, jež dílo v sobě nese.

A zde jsme patrně v jádru problematiky. Pro kritika, jakož i pro literárního historika, je hodnocení zcela základní operací. Černý však kategoricky vytýká strukturalismu, že na hodnocení prostě rezignuje.

Zní to ovšem podivně, neboť je notoricky známo, že Mukařovský věnoval jeden ze svých nejinspirativnějších textů právě otázce estetické funkce, normy a hodnoty (1936) a otázkou hodnoty se zabýval předtím i potom.¹²

Mukařovský nicméně fenomén estetické hodnoty podrobuje analýze, nepodává návod, jak hodnotu v díle identifikovat. Konstatuje, že hodnota je sociální fakt, vázaný na proměnu estetického objektu v čase; že při proměnlivosti hodnocení platí konkrétní zdůvodnění estetického soudu jen vzhledem k poměru mezi dílem a onou konkrétní společností, z jejíhož stanoviska je soud pronášen; a že společnost si ovšem vytváří instituce, jimiž se snaží regulovat hodnocení děl (jednou z takových institucí je právě kritik). Mezi jeho nejzajímavější úvahy patří pokus nalézt nad vším tímto relativismem předpoklady objektivní estetické hodnoty na bázi pochopení díla jako znaku, jenž má svůj referent nikoli ve skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, ale ve skutečnosti čtenářových citů a volních hnutí: objektivní hodnota díla je pak vázána na tuto schopnost opakovaně ožít ve vnímatelově intimní zkušenosti, na pozadí jeho komplexního postoje ke skutečnosti vůbec.¹³

¹² Studie: *Básnické dílo jako soubor hodnot* (1932), *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* (1939), in: Mukařovský, 1966; přednáška *Problémy estetické hodnoty* (1935–1936), in: Mukařovský, 1971.

¹³ Poznámka na okraj: to je nesporně velmi dobrá formulace, byť nijak zvlášť nová. Otázkou je spíše, jaký význam tu je přikládán kategorii „znaku“. V tomto širokém – a řekl bych metaforickém – pojetí

Mukařovského analýza estetické hodnoty je subtilní, plná bystrých postřehů, není apodiktická a průběžně odpovídá na možné námítky. Zredukujeme-li však jeho výklad na základní teze – jak jsme právě učinili –, vskutku se nezdá, že by zde bylo řečeno něco, o čem by Šalda nebo Černý nevěděli. Otázka, jak z těchto tezí o hodnotě dospět k vlastním podmínkám kritického hodnocení, se zde neklade: zjevně nebyla součástí zadání. Jsou tu nanejvýš náznaky, a ty jsou sporné. Lze usuzovat, říká na jednom místě Mukařovský, „že nezávislá hodnota uměleckých artefaktů bude tím vyšší, čím četnější trs mimoestetických hodnot dovede k sobě artefakt upoutat a čím mohutněji dovede dynamizovat jejich vzájemný vztah“ (Mukařovský, 1966, s. 52). Toto kvantifikující hledisko (jež se občas ozve i z některých sémiotických úvah: kvalitnější je to dílo, jež předává komplexnější informaci) je ovšem poněkud simplistní a v takto obecné formulaci navíc ani neplatí: nebere totiž v potaz – zůstaneme-li v oblasti literatury – například existenci složitých a jednoduchých žánrů a pomíjí skutečnost, že intenzita účinku je dána především v průsečíku strukturovanosti díla a „naladění“ vnímatele. Sám Mukařovský nakonec resumuje: „Z principů, ke kterým jsme došli, je ovšem nemožno vyvozovat jakákoli detailní pravidla“ (s. 53).

Na okraj lze poznamenat, že lepší východisko k novému promyšlení problematiky estetické hodnoty mohl představovat Mukařovského pozdější koncept záměrnosti jakožto základního činitele dojmu, jímž dílo – jak se stanoviska původcova, tak vnímatele – působí (Mukařovský, 1966, s. 106–107), koncept paralelní k myšlence sémantického gesta. Ani z těchto pozic ovšem nelze popřít základní skutečnost, již Mukařovský opakovaně zdůrazňuje: totiž fakt, že hodnocení je svobodným aktem vnímatele, a to i přesto, že tento akt je z jedné strany regulován sociálním kontextem a z druhé strany znakovou energií artefaktu. Hodnocení zůstalo pro strukturalismus, jenž usiloval o exaktnost, vskutku problémem, ve francouzské verzi strukturalismu otevřeně přiznaným. Todorov ve své *Poetice* říká: „Všechny návody, jak dospět k hodnotě, jež nám byly dosud předloženy, se v nejlepším případě rovnaly dobrému popisu; ale ani ten nejkorektnější popis nelze vydávat za vysvětlení krásy. Takový literární postup, jehož aplikace by automaticky vytvořila estetickou zkušenost, zkrátka neexistuje“ (Todorov, 2000, s. 88).

znaku se Mukařovský ocitá zcela mimo prostor de saussurovské sémiologie. Pro de Saussura je znak především cosi, co se v komunikačních aktech vrací jako relativně identická hodnota a co je kolektivem dešifrováno v rámci jazykového kódu, „předchází úmluvy mezi členy společenství“: „všichni reprodukují – i když ne jistě přesně, ale jen přibližně – tytéž znaky sjednocené s týmiž pojmy“ (Saussure, 1989, s. 51, 49). Díky existenci kódu mohou znaky také denotovat (byť sám akt denotace není pro de Saussura zajímavý). V literárním kontextu by tak byl znakem například Hloupý Honza nebo sonet jakožto sémantizovaná forma. Když Mukařovský definuje artefakt, „dílo-věc“, činí tak sice znovu de saussurovskou terminologií a vidí v něm „vnějškový symbol (značitel, *signifiant* podle de Saussurovy terminologie), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam (jemuž občas říkáme *estetický předmět*)“ (*Umění jako sémiologický fakt*, 1934, in: Mukařovský, 1966, s. 85), analogie k jazykovému znaku je tu však značně nepřesná. Jednotlivé artefakty zajisté nevytvářejí „jazyk“ v de saussurovském smyslu a o postulování existence jakéhosi čtenářského „kódu“ se tu zjevně neuvažuje (dokonce se to popírá: „Umělecké dílo nelze identifikovat [...] s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají“; s. 85). Inspirací je v tomto případě spíše husserlovské chápání znaku, kde znaky-výrazy žijí pouze v našem vědomí a „nic neoznačují, protože jejich význam je přímo přítomen ve vědomí subjektu“ (používám formulace Petra Steinera z jeho instruktivní studie *Na obranu sémiotiky*, Steiner, 1992, s. 575, jejíž teoretický záběr je ovšem podstatně širší).

Lze připomenout, že jistým důsledkem této rezignace na hodnocení bylo nakonec i prolamování hranic mezi literárním a „neliterárním“ diskursem (u Mukařovského, Jakobsona či Todorova), rozšiřování kategorie „stylu“ za hranice stylu „uměleckého“ a zrovnoprávnění vysoké literatury a triviálních žánrů, k němuž dal strukturalismus podnět a z něhož posléze čerpala sémiotika (zvláště systematicky například Umberto Eco): ukázalo se například jako atraktivní připomenout, že velmi často se pod díly vysoké literatury a triviálními žánry nacházejí stejné narativní vzorce (hrdinové romantického titanismu se vracejí v komiksech o supermanovi). Je otázka, zda Černý, upírající strukturalismu odvahu hodnotit, mohl myslet také na tyto důsledky.

Pro Černého kritika tu ovšem žádná zásadní dilemata nebyla: hodnotit bylo pro něho profesionální nezbytností, a nikoli problémem. Pokud tu nějaký problém byl, pak nikoli teoretického, ale etického řádu a vyplýval prostě z kritikovy povinnosti garantovat svůj ortel osobně a soudit padni komu padni (možná že ho v této souvislosti mohl dráždit vstřícný zájem, jež Mukařovský věnoval svým avantgardním druhům, sám byl příkladně vůči Nezvalovi podstatně přísnější¹⁴). Vše zjednodušovalo i Černého přesvědčení, že jakkoli kritik nesmí být diletant – podmínkou zdatu je i v jeho případě vědecké školení a schopnost vědeckého úsudku –, to, co provozuje, není věda (srov. Černý, 1993, s. 17). Kritik, spjatý se svou dobou a jejím estetickým kánonem, nakonec vždy soudí příliš krátkým metrem. Vědou je teprve literární historie, která si materiálem, jež připravil kritik, může posloužit.

Pouze literární historie se totiž podle Černého může přiblížit k výměru estetické hodnoty skutečně kvalifikovaným způsobem, neboť literární historik je s to rekonstituovat také estetické působení děl (a důvody tohoto estetického působení) v kontextu doby jejich vzniku. Pouze on také může stanovit, kde leží básnické vrcholy, musí ovšem předtím vykonat spoustu heuristické práce: seznámit se i s uměleckými nížinami, z nichž se toto dílo pozvedá, s dobovým literárním prostředím, jež obsahuje i četné nehodnoty, s dobovými tendencemi, se vkusem publika atd. (srov. tamtéž, s. 18–19). Jak lze vyčíst například z jeho *Soustavného přehledu obecných dějin naší vzdělanosti*, hlavním úkolem literárního historika je pak identifikovat v průběhu kulturních dějin takové osobnosti, které jsou minuciózně přesným výrazem doby a zároveň svým osobním vkladem tuto dobu přesahují a posouvají ji k budoucnosti (takovými osobnostmi jsou pro něho Dante, Montaigne, Shakespeare, Calderón, Komenský, Goethe, možná Gide). Jinými slovy: hodnotu lze exaktně stanovit pouze v diachronní perspektivě.

Vytýká-li Černý strukturalismu, že není schopen literárněhistorického pohledu, nezdá se ovšem, že je úplně spravedlivý. Nelze nevidět, že Mukařovský i ve svých nejteoretičtějších textech využívá neustále literárněhistorický materiál a že své teze neustále prověřuje právě v diachronních perspektivách. Ale možná že právě ono teoretické zacílení – u estetiky naprosto legitimní – Černému vadilo: že se mu věc jevila tak, že strukturalisté používají

¹⁴ Srov. studie *Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii* (1938) a *Několik poznámek k Nezvalově surrealistické próze* (1938), nyní in: Černý, 1992b, s. 601–614 a 618–624. – Vztah Černého a Mukařovského k meziválečným avantgardám a zejména k surrealismu by nesporně stál za samostatný rozbor. Zatímco Černého vztah k surrealismu byl odmítavý – srov. např. studii *Surrealismus* (1935), in: Černý, 1992b, s. 381–396, či stručný náčrt in: Černý, 1994a, s. 93–94 –, mezi strukturalismem a avantgardními programy panovala empatie a vědomí souvislostí (viz též dedikace Nezvalových surrealistických básní Mukařovskému). I v tomto případě byl tedy rozpor motivován věcnými, ne osobními důvody.

literárněhistorický průzkum jen jako ilustrativní materiál, navíc často převzatý z děl „skutečných“ literárních historiků.

Jakkoli tedy tuto Černého výtku nelze zcela akceptovat, nutí nicméně k zamyšlení: nahrává jí nepopíratelná skutečnost, že *de facto* žádné literární dějiny nebyly ze strukturalistických pozic napsány. Projekt strukturalistické literární historie tu ovšem byl: navrhl jej Felix Vodička v programové studii *Literární historie. Její problémy a úkoly*, publikované ve sborníku *Čtení o jazyku a poezii* v roce 1942.

Vodička založil svou koncepci na formalistické myšlence imanentního vývoje literatury, v jehož rámci jsou plněna funkční zadání.¹⁵ Říká zde: „Pro rozbor imanentního vývoje literárního je důležité znáti tendence tohoto vývoje. Jednotlivá díla mohou tyto tendence tlumočit [...]“ (Vodička, 1942, s. 354). V tom je ovšem nemalý kámen úrazu, neboť kdo tyto tendence stanovuje? Literární evoluci pak Vodička chápe jako naplňování abstraktních potencialit dobového literárního diskursu: „možností, jež daná situace poskytuje“, „pomyslného inventáře všech možností literární tvorby“ (s. 348, 346); a jsou to teze, jež mají už silnou todorovovskou příchutí. Inspirace Mukařovským je tu zjevná: takto, jako postupné uskutečňování teoreticky postulovaného literárního diskursu, podal Mukařovský vývoj českého verše. Riziko této metodiky je ovšem značné: stanovíme-li napřed „tendence“, texty mohou nakonec sloužit jen jako dokladový materiál, a kde je garance, že naše konstrukce není umělá?

Zda tento projekt může obstát v praxi, Vodička neprokázal: když dostal příležitost koncipovat jeden díl akademických *Dějin české literatury*, doba se změnila, strukturalismus byl zavržen a svazek byl pojat v obligátní marxistické optice. Jistou *pars pro toto* zůstala Vodičkova monografie *Počátky krásné prózy novočeské* z roku 1948. Dodnes je to jedna z nejlepších českých literárněhistorických prací, zdá se nicméně, že – jak soudil právě Černý – její kvality vsutku nejsou jednoznačně vázány na teoretická východiska zformulovaná ve výše citované programové stati. Základnou Vodičkova výkladu je tu jedinečná komparativní analýza zcela v tradici velkých francouzských mistrů (týchž, od nichž se učil Černý) a základním analytickým nástrojem je tu stylistická kritika textů ve spitzerovské tradici.

Každopádně lze mít za to, že pro Černého musela být koncepce literárních dějin jako popisu využívání pomyslného inventáře možností literární tvorby absurdně reduktivní. Černý jako literární historik zůstával věrný lansonovské vizi literárních dějin. Lansonovská literární historie – v praxi zakotvená v heuristickém bádání, studiu pramenů, textologii, biografických rešerších – ovšem neviděla v literatuře pohyb forem, ale výraz společnosti. Dílo zasazené do literárněhistorických souvislostí bylo podle Lansonona nejen individuálním výkonem, ale také sociálním faktem. Plně lansonovský byl i Černého důraz na to, že každý „chef-d'oeuvre“ je především sumou dobových intencí, vždy však svou dobu také přesahuje. V Lansonových stopách Černý dále připomínal, že chceme-li identifikovat „génia“, musíme si k tomu vytvořit pozadí tím, že věnujeme pozornost i autorům prostředním – neboť právě ti, jak říkal Lanson, nesou v sobě „teplotu svého prostředí a úroveň svého čtenářstva“ (Lanson, 1931, s. 21).

Vzhledem k tomu, že v Lansonově pojetí měla literární historie jasný sociologický rozměr, bylo možno v jejím rámci zužitkovat vše, co hovořilo o historickém vývoji společnosti

¹⁵ Vracím se na tomto místě k úvahám, které jsem zformuloval ve svém diskusním příspěvku na kolokviu o aktuálních otázkách literární historie a komparatistiky, uspořádaném Vladimírem Svatoněm a Annou Houskovou na FF UK 15. 2. 2006 (viz Pelán, 2006, s. 78nn.). Srov. též Tureček, 2005, s. 13nn.; Pelánová, 2005.

a o místě člověka v ní. A právě takto pojímal Černý každý svůj literárněhistorický výklad, nejinstruktivněji v sérii přednášek *Soustavný přehled obecných dějin naší vzdělanosti*. Začíná se tu historickým přehledem, nato se rekapitulují klíčové momenty kulturní historie, analyzuje se sociálně-ekonomický vývoj společnosti, vývoj mentalit (Černý v době, kdy pracoval na svých přednáškách na rok 1968, určitě už četl Le Goffa), proměny dobové religiozity, hlavní filozofické systémy apod., a teprve poté, na tomto širokém pozadí, dochází na literární fakty. Nejsou to dějiny forem, ale dějiny člověka.

Ve Vodičkově koncepci lze vytušit ještě jedno slabé místo. Ve svém *Úvodu do literární historie* Černý připomíná – jak už jsme uvedli –, že na rozdíl od kritika musí literární historik umět objevit původní estetickou hodnotu i tam, kde ji dnes už vzhledem k proměnám vkusu necítíme. V tom jistě nebyl se strukturalisty ve sporu: tuto zdravou zásadu hlásají i *Teze Pražského lingvistického kroužku* z roku 1929: „Badatel se musí vyvarovati egocentrismu, totiž rozboru a hodnocení básnických faktů minulosti anebo faktů jiných národů pod zorným úhlem básnických návyků badatele samého a uměleckých norem, v kterých byl vychován“ (Vachek, 1970, s. 50). A Vodička této zásadě nepochybně vyhověl: právě na pozadí pečlivé rekonstrukce škalý dobových norem nově zhodnotil Lindovu iniciativu při vyplňování bílých míst obrozenského literárního diskursu.

Problém ovšem tkví jinde: v tom, že pro literárního historika tato teze – ve svém jednoznačném zaměření na synchronii – tak úplně neplatí, a Černý – jak ukazuje jeho praxe – to dobře věděl. Poznání dobových norem (a jejich případného porušování) je pro literárního historika jen nezbytným předpokladem, nemůže však zakládat hodnocení evolučního procesu pouze na nich. Za prvé je třeba vzít v potaz, že o konečném místě díla v literárních dějinách rozhoduje také jeho následná produktivnost, jeho diachronní recepcce v rámci často velmi proměněných normativních rámců (a tak je nakonec sporné, jaké místo by Lindovi patřilo ve faktických literárních dějinách), a za druhé – což je věc ještě zásadnější – je třeba uznat, že v praxi se literárněhistorické hodnocení vždy zakládá v průsečíku filologicky zrekonstruované dobové normy a normy aktuální. Popravdě žádný historik literatury nemůže zcela rezignovat na svou vlastní hodnotovou hierarchii, neboť jeho nejvlastnějším úkolem je vytvořit kánon pro danou chvíli.

Zdá se, že Černý tyto zásady ctil: jeho knihy o staročeské epice či středověkém divadle sledují na dlouhé časové ose produktivnost jistých témat a forem a podle této produktivnosti je hodnotí. A o tom, že jeho hodnotové soudy se zpravidla nacházejí až provokativně na průsečíku dobové normy a normy aktuální, netřeba nikoho přesvědčovat. Ocituji na ilustraci pár vět z charakteristiky Dantovy, v níž bohatě rezonuje pro Černého tak přitažlivý dobový personalismus – a možná i existencialismus: „Dante je první *charakter* našich kulturních dějin. Ví, že kulturnost a mravní opravdovost jsou totéž, že tato je podmínkou oné. [...] Dante je charakter ne tím, že by dokonale vyjádřil a ztělesnil obecné a společné rysy třídní nebo jiné, že by byl úplným měšťanem nebo rytířem nebo světcem nebo dokonalým klerikem. Nýbrž tím, že je dokonalým, dotvořeným, úplně rozvinutým *individuem* Dantem: je dokonalá *mravní osobnost*. První osobnost naší kultury, div jedinečnosti“ (Černý, 1996, s. 246–247).

Ale je tu ještě jeden rozdíl, možná nejzásadnější. Strukturalisté pracovali analytickou metodou – jak říká Černý, „nevycházeli z roviny jednotlivého analytického technicismu“, „strukturalní analýza zůstávala tkvět v rovině vědeckých analytických konstatací“ –, Černý byl však rozený syntetik. Svou literárněhistorickou práci koncipoval vždy na velkém plátně, poučen

svými velkými vzory Hazardem, Baldenspergerem, Thibaudetem. Každá syntéza je pak především hledáním a nalézáním smyslu. Pro Černého dějiny, kulturní dějiny, literární dějiny smysl mají. Úvodem ke svému *Soustavnému přehledu* nám také tento smysl odhaluje:

„Smyslem umění je tvořit lidskou svobodu, zmnožovat ji, ukazovat jí nové cesty, být historii jejího zápasu v jedinci, obci i celých lidských dějinách [...] Je-li historie umění (literatury) dějinami lidské svobody a zápasu o ni [...], pak každé historické období musí mít svou koncepci svobody... Gotika: být svoboden = být Synem božím, splynout s jeho zákonem; žít u věčnosti... Renesance: radikální ztelurizování skutečnosti svobody. Volná, dokonalá, šťastná a mocná osobnost... Svoboda možná jen pro nemnohé, pro uchvatitele svobody... Baroko: záchvat hrůzy z anarchie a krutosti této svobody, pokus o návrat... Klasicismus: svoboda je kázeň v řádu... Osvícenství: postupné dégageмент rysů moderní koncepce svobody – volně podnikavý člověk neutlačovaný státem (ni církví), užívající k svému blahu [...] rozumu a citově se vyžívající... Romantismus: dnešní pojetí, silně anarchizováno. Touha zmetafyzicitit tuto svobodu. Vůle zdemokratičtit ji... Realismus: deziluze z romantického absolutismu svobody hned a nyní, často egoistické. Svoboda co plod drobné práce... Současná doba: [...] Zase zduchovnění pojmu: svoboda co cesta k Bohu. Ale i politické pokřivení smyslu svobody filozofií materialistickou. Svoboda ekonomická bez svobody politické: nové mohutné otroctví, úpadek pocitu svobody. Boj obou těchto principů“ (s. 5–6).

Dá se předpokládat, že žádný strukturalista by se neodhodlal napsat tak vášnivé, patetické a až vizionářsky sugestivní řádky, a že by si především netroufl předkládat tak velkorysý spekulativní konstrukt. Čtenář Platóna, Hegela či Nietzscheho nicméně v tomto velkolepém rozvrhu smyslu literárních dějin patrně nic nadneseného vidět nebude a Černého návrh ideové „struktury“ vývoje evropské kultury přijme se zájmem, ne-li s tichým obdivem.

Ale jde tu vskutku o tak diametrálně odlišnou pozici? Nepředpokládá nakonec každý pokus o diachronní perspektivu odvalu k velkým vizím? Není jistá esenciální paralela mezi vírou, že literární dějiny v sobě uzavírají historii uskutečňování všech možností lidské svobody, a přesvědčením, že literární dějiny v sobě nesou historii uskutečňování všech posibilití literárního diskursu?

Touto záludnou otázkou chci na závěr obrátit perspektivu svých úvah. Je zřejmé, že pozice Černého literární vědy a pozice Mukařovského strukturalismu jsou v mnoha ohledech různoběžné a že ze strukturalistického východiska nelze dospět k pojetí kritika a literárního historika, jak ho koncipuje Černý, a *vice versa*. Černému se strukturalismus musel jevit reduktivní, strukturalistům se Černý musel jevit jako málo „vědecký“, příliš odvážně kontaminující interpretaci textů mimoliterárními zájmy, příliš spoléhající na intuici a příliš náchylný k ideovým konstruktům a velkorysým zobecněním. Nebylo tu asi mnoho vůle uznat, že vědecký statut Černého úvah garantuje především jeho neobyčejně solidní a mimořádně obsáhlá erudice a mimořádný dar zahlédnout problém a najít jeho řešení. Černému zase neimponovala ostentativní technická čistota strukturalistických analýz a celou strukturalistickou snahu o exaktnost literární vědy pokládal za eskamotérství.¹⁶

¹⁶ Formou marginální poznámky lze ovšem v této souvislosti položit otázku, zda skutečně byly strukturalní analýzy vždy tak bezchybně „čisté“ a zda se na pohled tak exaktní metodika Mukařovského občas také nespolehala na intuici. M. Červenka (1991) například konstatoval při revizi Mukařovského

Na druhé straně však platí, že i odlišně založené badatelské úsilí, je-li vážné a korektní, se nakonec musí v jistých bodech setkat. Když Černý studoval pouť jistých forem a témat od okcidentských trobadorů k české milostné lyrice karlovské éry, popsal fakticky vývojovou dynamiku konkrétních struktur. Vykládal-li podle Lansonova receptu díla vrcholných zjevů kulturních dějin jako dialektiku dokonalého naplnění a zároveň porušení dobové normy, nacházel se s Mukařovským do značné míry na jedné lodi (srov. např. Mukařovského formulaci: „Otázku zevních vlivů lze tedy koneckonců pochopit jako antinomii mezi souvislou linií imanentního vývoje a řadou stále nových tvůrčích individuí, z nich každé svým nárazem prohýbá linii autonomního vývoje, aniž ji kdy dovede protrhnout“; Mukařovský, 1966, s. 223). Naznačuje-li na druhé straně Mukařovský, že objektivní hodnota díla je vázána na jeho schopnost opakovaně ožít ve vnímatelově intimní zkušenosti, přesouvá se právě na půdu diachronie a je náhle Černému blíže, než se může zdát.

Těmito několika glosami nechci přeinterpretovat ve smířlivém duchu to, co se samo prezentovalo ve velmi polemickém gardu. Kladu jen otázku, zda tu vyhocenost pozic nemá i historické důvody a zda tento způsob polemiky není obecněji spjat s fenomenologií 20. století. Postmoderní pluralismus nás tak ostrým konfrontacím odvykl. Tím však není řečeno, že otázky, jež ze střetu Mukařovský – Černý vplynuly, nejsou nadále na stole.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- ČERMÁK, Petr – POETA, Claudio – ČERMÁK Jan (eds.). 2012. *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2097-0.
- ČERNÝ, Václav. 1973. *Moje poznámky k formalismu-strukturalismu*. Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Václav Černý, č. inv. 5521.
- ČERNÝ, Václav. 1992a. *Paměti III*. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-036-5.
- ČERNÝ, Václav. 1992b. *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0411-6.
- ČERNÝ, Václav. 1993. *Úvod do literární historie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1993. ISBN 80-04-26004-7.
- ČERNÝ, Václav. 1994a. *Francouzská poezie 1918–1945*. Praha: Kra, 1994. ISBN 80-901527-9-1.
- ČERNÝ, Václav. 1994b. *V zúženém prostoru*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0468-6.
- ČERNÝ, Václav. 1996. *Soustavný přehled obecných dějin naší vzdělanosti I. Středověk*. Jinočany: H&H, 1996. ISBN 80-85787-99-7.
- ČERVENKA, Miroslav. 1991. Mukařovského fonická linie a rozbor veršové intonace. *Česká literatura*, 1991, roč. 39, č. 3, s. 242–268. ISSN 0009-0468.
- ERLICH, Victor. 1964 [1955]. *Russischer Formalismus*. München: Carl Hanser Verlag, 1964.
- GRYGAR, Mojmír. 1996. Václav Černý a marxismus. In: BROŽOVÁ, Věra (ed.). *Václav Černý. Život a dílo*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1996, s. 305–321. ISBN 80-85778-18-1.
- HAMAN, Aleš. 1994. K jednomu místu v Poznámkách Václava Černého k formalismu-strukturalismu. In: LANGEROVÁ, Marie (ed.). *Václav Černý. 26. 3. 1905–2. 7. 1985. Sborník z konference konané 4. 11. 1993 na Dobříši*. Praha: Obec spisovatelů – Český spisovatel, 1994, s. 48–50.

novátorské studie o fonické linii v české poezii, že ne vždy jsou Mukařovského interpretace průkazné a často vycházejí z čistě osobního čtení.

- HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.). 2008. *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1622-5.
- HOSKOVEC, Tomáš. 2010. Klub a Kroužek. Úvahy o dynamice české filologie. In: *23. ročenka Kruhu moderních filologů. Moderní filologie na prahu třetího tisíciletí. Vybrané příspěvky z konference k 100. výročí založení KMF (FF UK Praha 17. 2. 2010)*. Praha: Kruh moderních filologů, 2010, s. 26–40. ISBN 978-80-7394-256-4 – ISSN 0577-3768.
- LANSON, Gustave. 1931 [1925]. *Metoda literárního dějepisu*. Přel. Josef Kopal. Praha: Jednota českých filologů, 1931.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948a. *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnické*. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948b. *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1982. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982.
- PECHAR, Jiří. 2008. Strukturalistická a psychoanalytická metoda z pohledu Václava Černého. *Svět literatury*, 2008, č. 38, s. 81–86. ISSN 2336-6729.
- PELÁN, Jiří. 2006. Minulost a budoucnost literární historie. *Svět literatury*, 2006, č. 34, s. 77–81. ISSN 2336-6729.
- PELÁNOVÁ, Eva. 2005. Rozvodí. *Revolver revue*, 2005, č. 59, s. 274–278. ISSN 1210-2881.
- PINKAVA, Jindřich. 1996. Václav Černý a strukturalismus. In: BROŽOVÁ, Věra (ed.). *Václav Černý. Život a dílo*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1996, s. 101–112. ISBN 80-85778-18-1.
- RÁKOS, Petr (ed.). 1986. *Teorie literatury v zrcadle maďarské literární vědy*. Praha: Odeon, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1989 [1916]. *Kurs obecné lingvistiky*. Přel. František Čermák. Praha: Odeon, 1989.
- SLÁDEK, Ondřej. 2011. Vojtěch Jirát a Jan Mukařovský aneb Příběh jedné nevydané recenze. *Česká literatura*, 2011, roč. 59, č. 2, s. 218–231. ISSN 0009-0468.
- STEINER, Petr. 1992. Na obranu sémiotiky. *Filosofický časopis*, 1992, roč. 40, č. 4, s. 574–589. ISSN 0015-1831.
- TODOROV, Tzvetan. 1976 [1970]. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. 2000 [1971]. *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán, Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.
- TUREČEK, Dalibor. 2005. Doptávání po metodě dějin literatury. In: PAPOUŠEK, Vladimír – TUREČEK, Dalibor. *Hledání literárních dějin*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005, s. 8–34. ISBN 80-7185-760-2.
- TYŇANOV, Jurij. 1988. *Literární fakt*. Přel. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, 1988.
- VACHEK, Josef (ed.). 1970. *U základů pražské jazykovědné školy*. Praha: Academia, 1970.
- VODIČKA, Felix. 1942. Literární historie. Její problémy a úkoly. In: HAVRÁNEK, Bohuslav – MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Čtení o jazyku a poezii*. Praha: Družstevní práce, 1942, s. 309–402.
- VODIČKA, Felix. 1948. *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*. Praha: Melantrich, 1948.
- VOLEK, Emil. 2006. Jan Mukařovský redivivus: Co zůstalo z tradice a dědictví Pražské školy? In: SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno: Host, 2006, s. 32–43. ISBN 80-7294-178-X.
- WELLEK, René. 1995. *Storia della critica moderna. VII. Germania, Russia ed Europa orientale 1900-1950*. Bologna: Il Mulino, 1995. ISBN 978-88-150-471-51.

Ediční poznámka

Studie Jiřího Pelána byla již dříve publikována francouzsky a česky. Viz PELÁN, Jiří, 2014. Václav Černý et le structuralisme. *La Linguistique*, 2014, roč. 50, č. 1, s. 119–155. ISSN 0075-966X; PELÁN, Jiří, 2017. Václav Černý a strukturalismus. *Svět literatury*, 2017, č. 27, s. 22–45. ISSN 2336-6729.

.....
Prof. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.
Ústav románských studií
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
Česká republika
jiri.pelan@ff.cuni.cz



III. Interpretace: Nové možnosti





Estetika významového dění

Milan Jankovič¹

The Aesthetics of Semantic Activities

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 227-234

During his most productive period, between 1929-1946, Jan Mukařovský also developed his vision of aesthetic effectivity of artistic (literary) work. He understood it in terms of Russian formalism at first and Theses of the Prague Linguistic Circle as a reviving power to transform the language. In his articles and lectures from the first half of the forties all important contribution of Mukařovský's aesthetics were concluded, including the dynamics of meaning as the vehicle of aesthetic effectivity. In his study *Intentionality and Unintentionality in Art* (1943), Mukařovský focused his attention on the elements of a work of art that go beyond mere intentionality (and thus also the sign-character), or more specifically, on the aspects capable of causing a work of art to be perceived not only as a sign but also as an unintentional "thing" that does not answer the question of "what for" in advance – thus intensifying the very dynamics of potential meaning of a work of art. In his lecture *On Structuralism* from 1946, structure is still predominantly conceived as an unstable, ever-shifting balance of heterogeneous forces, as a set of active components that affect one another and whose hierarchy (and thus also the overall meaning) is not predetermined. Mukařovský's aesthetics of formation of meaning points to potentiality of a work of art, to its emanating and transfiguring energy, which, each time in a new dialogue, in different tension in relation to the life values of a particular perceiver, attracts attention to itself, manifests its aesthetic effectiveness and uses it as a basis for its activating meaning.

Keywords: Jan Mukařovský, structuralism, literary theory, aesthetics, semiotics

Chtěl bych se ve svém referátu trochu soustavněji zastavit na tím, co mne v Mukařovského myšlení poutalo od prvního přečtení jeho *Kapitol z české poetiky* a co mne jen o několik let později ještě plněji zasáhlo v jeho *Studiích z estetiky*. V obecné rovině lze odpovědět snadno. Byla to schopnost klást si nad uměleckým dílem otázku, co vlastně je činí uměleckým dílem, otázku po jeho estetické účinnosti. Mukařovského odpovědi na takto položenou otázku se proměňovaly, nabývaly na určitosti, ale i podněcující rozpornosti, díky které jsou pro nás stále živé. Neopustily ovšem své východisko, jež bylo už v *Tezích* Pražského lingvistického kroužku,

¹ † Milan Jankovič (1929–2019).

předložených prvému sjezdu slovanských filologů v Praze v roce 1929, formulováno jakou *soustředění na znak sám a jeho výstavbu*. Toto východisko se v průběhu třicátých a čtyřicátých let stále prohlubovalo a zařazovalo do dalších kontextů, ne už jen lingvistických či poetologických, jak je Mukařovskému zprostředkovala ruská formální škola a domácí herbartovská tradice, především vědecký přínos Otakara Zicha. Mukařovského básnická sémantika se brzy opřela o podněty Husserlovy a Ingardenovy fenomenologie, zaujala samostatný postoj k Bühlerovu schématu základních funkcí jazykového znaku i k učení Brodera Christiansena o „estetickém objektu“. Nalezla své zakotvení ve specificky pojaté noetice a sémiologii. K tomu je třeba připočítat okruhy vědění, s nimiž se Mukařovský vyrovnal jako autor studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936).

Řečené souvislosti jsem se snažil nastínit v doslovecích k Mukařovského univerzitním přednáškám nazvaným *Umělecké dílo jako znak* (2008) a *Estetické přednášky I. Estetické studie z moderní české lyriky* (2010). Z nich také v tomto referátu vycházím. Uvědomil jsem si v nich, jak intenzivní a soustředěný byl vývoj této vědecké osobnosti zejména od konce dvacátých let, kdy se Mukařovský rozhodl opřít své dosavadní literárněvědné bádání o metodologii ruské formální školy.² Celé toto období, do něhož bych jako jednu z posledních položek zahrnul resumující přednášku *O strukturalismu*, proslovenou v roce 1946 v Ústavu slovanských studií v Paříži, podává obraz neobyčejně dynamického a vnitřně sourodého myšlenkového zrání. Dovolte, abych se zastavil – samozřejmě bez nároku na nějakou úplnost nebo definitivní periodizaci Mukařovského díla – nad některými fázemi tohoto vývoje. Postupně v něm vyvstávala několikrát problematika:

1. *oživující moc přetvoření jazyka*, jak byla představena v roce 1929 ve stati *O současné poetice* a v univerzitní přednášce *Estetické studie z moderní české lyriky* (1928–1929);
2. *dvojí vztah uměleckého znaku ke skutečnosti*, jak byl formulován v referátu *Umění jako sémiologický fakt* v roce 1934 a předjat už v univerzitní přednášce *Filozofie jazyka básnického* (1933–1934);
3. *rozplynutí estetické hodnoty v hodnotách mimoestetických*, které Mukařovský proklamoval ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936);
4. *proměny „sémantického gesta“* (1938–1940, 1943);
5. *dynamika smyslu jako činitel estetické účinnosti* (1942–1946).

1. Mukařovského stať *O současné poetice* (1929) je zřetelně programová. Usiluje v polemice s eklekticismem tradiční literární historie o vyhraněné pojetí poetiky jakožto *estetiky básnictví*. Otevřeně navazuje na podněty ruské formální školy, která se účinně odvrátila od pojetí literárního

² Podněty ruského formalismu přijímal Mukařovský jako autor už druhé knihy zasvěcené umění básnickému (*Příspěvek k estetice českého verše*, 1923; *Máchův Máj. Estetická studie*, 1928). Víme též, že kromě významného *Pokusy o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové*, publikovaného 1925, dopsal v roce 1927 větší studii nazvanou *O motorickém dění v poezii* (vyšla knižně až 1985 k desátému výročí autorova úmrtí). Setkání s ruským formalismem v roce 1928 Mukařovského vědecký vývoj nesporně urychlilo, mohlo se však spojit s jeho vlastním směřováním ke specifickým otázkám básnictví. Osou tohoto směřování bylo už v průběhu dvacátých let minulého století úsilí postihnout v rázu utváření uměleckého díla jeho „základní významovou tendenci“ (Mukařovský, 1982 [1929], s. 24), jakousi předchůdkyni sémantického gesta.

díla jako pouhého dokumentu, ať už psychologického nebo sociologického. Rozhodující otázkou pro Mukařovského na konci dvacátých let minulého století bylo: jakým způsobem je dílo uděláno, aby esteticky působilo. K odpovědi na takovou otázku bylo nejprve zapotřebí odlišit řeč s převažující funkcí sdělovací, užívanou v běžném styku, od řeči v díle básnickém. Řeč básnická měla nejenom pro ruské formalisty, ale i pro stoupence Pražské školy 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*“ (Mukařovský, 1982 [1929], s. 27). Mukařovský se tímto způsobem přihlašoval k jisté, totiž ke Kantově estetice, jak je zřejmé z obdobné pasáže použité v univerzitní přednášce *Estetické studie z moderní české lyriky*, kde je uvedený filozof přímo jmenován (Mukařovský, 2010, s. 44). Zaměření pozornosti na jev sám jakožto jev, a tedy i samoúčelné prožívání aktu vyjadřování definuje zde v Kantově duchu prožívání estetické. Izolované – dodejme – v této stati ještě převážně od všeho ostatního. Bylo jen otázkou času, kdy se v Mukařovského estetice zaplní strmý předpoklad čistého estetického prožitku určitějším smyslem. Násilné vytržení jazykových prvků ze stavu automatismu, jejich „přetvoření“ bylo zprvu pro Mukařovského ve stopách ruského formalismu tím nejhmatatelnějším příznakem básnického jazyka. Ještě v téže stati a také v univerzitní přednášce o estetice lyriky byl tento elementární předpoklad doplněn ohledem k literárnímu vývoji. Také v něm lze prokázat obdobný koloběh automatizace a aktualizace tvárných prostředků, nekončící zápas o novou, esteticky účinnou formu. – Zdá se však, že ani v této první fázi nešlo Mukařovskému jen o čistý mechanismus automatizace a dezautomatizace jazykových prvků. Předmětem estetického prožívání se podle jeho výkladu ve zmíněné univerzitní přednášce stává celý *děj znamenání*, počínající slovem a pokračující až k větám a souvětím, tedy sémantika i syntax. V jejich svéúčelném přetváření „pocítujeme živě akt dynamického sepětí zvukového signálu s významem“ (Mukařovský, 2010, s. 80). Jinak řečeno: k našemu vědomí proniká *akt tvorby*.

2. V univerzitní přednášce *Filozofie jazyka básnického* (ZS 1933–1934) dospěl Mukařovský k důležitému rozlišení: „[...] jestliže v projevu sdělovacím je středem pozornosti skutečnost transcendentní a jejím vlivem v projevu samém obsah, je v básnickém projevu hlavním středem pozornosti skutečnost intencionální a jejím vlivem jazykové složky, které jsou ze všech složek díla skutečnosti intencionální nejbližší. Jinými slovy: je to známý fakt, že mnohem větší vliv, než má například ideologie v díle obsažená a přímo vyslovená, může mít na celou soustavu hodnot způsob, jakým je dílo podáno“ (Mukařovský, 1995 [1933–1934], s. 118). Teď už se stává jasnějším, v jakém smyslu se může převrátit v básnickém projevu závažnost onoho „co“ a „jak“, a k jakým důsledkům může vést soustředění na znak sám a jeho výstavbu. Jeho prostřednictvím zaujímá umělecké dílo především vztah ke skutečnosti *intencionální*, spjaté pro původce i vnímatele vždy už s hodnotami a s jejich možným přetvářením. Je-li tedy v básnickém jazyce – podle Mukařovského výkladu – vztah k transcendentní skutečnosti oslaben (nikoli ovšem, jak je výslovně zdůrazněno, přetnut), je to proto, aby „mohl být tím silněji v básnictví zdůrazněn vztah ke skutečnosti intencionální“ (tamtéž). Oslabením prvního z nich nemá být „věcný vztah“ (*Sachbezug*) anulován, nýbrž *zmnohonásoben*. Jenom tak může umělecké dílo – i za cenu ztráty na významové jednoznačnosti – znamenat pro vnímatele nejenom tu či onu jednotlivou skutečnost, ale skutečnost vůbec, totiž jisté její (víceznačné, ale vždy už nějak hodnotově nasměrované) uchopení.

V koncentrované podobě představil Mukařovský své pojetí uměleckého znaku v roce 1934 v referátu *Umění jako sémiologický fakt*, předneseném francouzsky na filozofickém kongresu v Praze. Rozlišení dvojí, transcendentní a intencionální skutečnosti se už v Mukařovského sémiologickém referátu výslovně neobjevuje. Avšak představa dvojího možného vztahu uměleckého znaku ke skutečnosti zůstává zachována. Do popředí se dostává elementární otázka: *co* je v něm vlastně *čím* zastoupeno. Odpověď na položenou otázku není jednoduchá. Na *co* takový znak míří, je zajisté nějaká skutečnost, toto „něco“ je však bez zřetelné určitosti. Mukařovský je charakterizuje jako „celkový kontext zjevů takzvaných sociálních, například filozofie, politika, náboženství, hospodářství atd.“ (Mukařovský, 1966 [1934], s. 86). Aby předešel možnému nedorozumění, Mukařovský ke svému vymezení dodává: *mířit* na kontext společenských jevů neznamená s ním splynout. A upřesňuje: „Jako každý *znak* může mít k věci, kterou označuje, vztah nepřímý, například vztah metaforický nebo jinak kosý, aniž proto přestává k této věci směřovat“ (tamtéž). Tak je zdůvodněna výchozí pozice Mukařovského sémiologie: umění je sociální fakt, ale fakt *sui generis*. Kromě *přímého* vztahu ke skutečnosti může k ní mít umělecký znak také vztah *nepřímý*, *obrazný*, vedle modifikované komunikativní funkce funguje především jako autonomní znak. – V některých druzích umění je komunikativní funkce zjevnější (poezie, malba, sochařství), v jiných zastřená (hudba, architektura). Při jejich porovnání dochází Mukařovský k pozoruhodnému zjištění: „Ve skutečnosti obsahuje každá komponenta uměleckého díla, počítaje v to i ty ‚nejformálnější‘, vlastní sdělovací hodnotu, nezávislou na ‚syžetu‘. [...] Právě v tomto virtuálně sémiologickém rázu ‚formálních‘ složek spočívá sdělovací síla umění bez syžetu, kterou my nazýváme rozptýlenou“ (Mukařovský, 1966, s. 87). V uměních tematických se uplatňuje jako krystalizační osa významů syžet. I v nich však působí spolu s „rozptýlenými“ komunikativními významy ostatních složek. A navíc se mění dosah samotného věcného vztahu: „[...] vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá existenciální hodnotu, a to je vůči čistě komunikativním znakům podstatný rozdíl“ (Mukařovský, 1966, s. 88).

3. Ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936) dospěla Mukařovského estetika k prvnímu vrcholu. Otevřela – dlouho před jejich rozvinutím v Evropě – průhledy k základním otázkám sémiotiky umění. Podle Mukařovského k nim patřila především *estetická působivost umění*, pochopená teď ve svém plnějším dosahu: nejen jako ozvláštňovatel a poutač (v nejnápadnějším výkonu estetické funkce), ani jako pouhé stvrzení či porušení panujících estetických norem, ale jako dynamizující sjednocení všech ostatních významů a hodnot, ať už uměleckým dílem přímo nesených nebo jím v mysli vnímatelů probouzených. Energetické pojetí estetické funkce a hodnoty je nejvlastnějším teoretickým objevem Jana Mukařovského. Umožnilo mu pohlédnout zcela nově na rozdílné, ale i společné rysy umění tematických (malířství, básnictví) a atematických (hudba, architektura). Převažující estetická funkce pozměňuje i projevy umění tematického. Jejich „věcný vztah“ je modifikován. Ztrácí svou existenciální platnost (přímého vztahu ke skutečnosti či „opravdového sdělení“) a působí jako složka vytvářené struktury. Mukařovský charakterizuje, jak víme, tuto změnu jako oslabení i posílení vztahu díla-znaku ke skutečnosti: „Oslaben je v tom smyslu, že dílo nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, posílen tak, že umělecké dílo jakožto znak nabývá nepřímého (obrazného) vztahu ke skutečností životně důležitým pro vnímatele a prostřednictvím jejich pak k celému vnímatelovu univerzu jako souboru hodnot“ (Mukařovský, 1966 [1936], s. 46).

V hudbě a architektuře, v umění atematickém vystupuje mnohonásobný věcný vztah díla jakožto znaku zcela do popředí. Navození celkového postoje ke skutečnosti v nich plně převládá. Ani zde se neztrácí *význam*, i když neurčitý, vytvářený jen složkami „formálními“. Právě ty však nesou (i v umění tematickém!) „potenciální významovou energii, která, vyzářující z díla jako z celku, udává jistý postoj k světu skutečnosti“ (Mukařovský, 1966, s. 49).

Celé umělecké dílo je tedy podle Mukařovského prostoupeno nedělitelnou významovou energií, vůči které je tradiční rozlišování na „obsah“ a „formu“ neadekvátní. Selhávající je dokonce samo úsilí odlišit v ní „to estetické“, pokud bychom jím rozuměli cokoli vydělitelného. V tomto ohledu je estetická hodnota opravdu „průhledná“. Podle Mukařovského formulace „se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů“ (Mukařovský, 1966, s. 51). Co však vlastně tato formulace znamená? Určitě neznamená jen schopnost estetické funkce jednotlivé mimoestetické významy a hodnoty zdůrazňovat či zdobit. Takové, totiž pouze doprovodné uplatnění estetické funkce je sice možné a mimo oblast umění (například v reklamě nebo v propagaci) nepochybně převažuje, v umění s ním však nevystačíme. V dynamickém sjednocení mimoestetických hodnot (ať už probíhá v aktu tvorby nebo při vnímání díla) jde o víc. Významy a hodnoty mimoestetické v něm ztrácejí svou jednostrannost a stávají se složkami vytvářeného celku. V jeho silovém poli se konfrontují, popírají i vyvažují navzájem. Působení uměleckého díla navenek je pak více či méně důrazným přenosem tohoto vnitřního dění do vnímatelova vědomí i podvědomí. Energie *významového utváření* a jeho – často konfliktní – prožívání vnímatelem zaplňuje zdánlivě vyklížené pozice estetické. Mohl tedy Mukařovský v závěru své studie s plným důrazem a bez obav, že by se mýjel se specifícností svého předmětu, prohlásit: „Teprve napětí mezi mimoestetickými hodnotami díla a životními hodnotami kolektiva dodává dílu možnost působení na poměr mezi člověkem a skutečností, působení, které je nejvlastnějším úkolem umění“ (Mukařovský, 1966, s. 53).

4. V letech 1938–1940 a v roce 1943 formuluje Mukařovský několikrát, pokaždé s určitými posuny svou představu dynamického významového sjednocení díla. Ukazuje se mu nejprve (ve studii *Genetika smyslu v Máchově poezii*) jako „jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek“ (Mukařovský, 1982 [1938], s. 518). Badatel může tuto jednotnost rozpoznávat jako jisté „gesto“, řekněme to jinak, nemetaforicky: jako jisté „jak“, jež se jeví ve výběru a ve způsobu slučování významových prvků. Takové „jak“ je pro Mukařovského nepřehlédnutelné samo o sobě. Představuje „význam“ zacházení s významy, který je natolik spjat se způsobem jejich realizace, že se zdá být průhledný. Není to psychologicky pojaté gesto autorovo, je to „gesto“ jeho textu, nebo lépe způsobu jeho utváření, za nímž či skrze něž prosvítá jistá „obsahově nespecifikovaná“ intence, totiž implicitně sdělovaná perspektiva vidění věcí, skutečnosti vůbec. Ta se může spojovat se způsobem ztvárnění natolik těsně, že pro vnější pohled splývá s „technikou“ díla a bývá na ni neprávem redukována. Čteme-li v úvodu k této studii hned v první větě, že v ní půjde o „zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednotna Máchova básnického díla“ (tamtéž), mohli bychom být v pokušení takový schematický princip s pouhou „technikou“ zaměnit. Začteme-li se však do následujících stránek *Genetiky smyslu v Máchově poezii*, brzy tu možnost vyloučíme. Stále plněji se v Mukařovského rozborech začneme otvírat „smyslu“, který nebylo možné vyjádřit jinak než právě v jeho genezi,

v jedinečném rázu jeho vznikání a utváření. – Na obdobně pojaté „obsahově nespécifikované“ gesto se Mukařovský znovu zaměřuje ve *Významové výstavbě a kompoziční osnově epiky Karla Čapka*, publikované v roce 1939, v níž poprvé mluví (na s. 751 c. d.) přímo o „sémantickém gestu“. Významová jednota, kterou takové gesto zakládá, zde byla formulována obohaceně, totiž jako „významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež četba v čtenáři znovu navozuje“ (Mukařovský, 1982 [1939], s. 738). Ohled na vnímatele nebo spíš na to, že významové dění, o které nám běží, nezůstává uzavřeno v utváření díla, považuji za důležitý, byť zde ještě plněji nerozvedený metodologický přínos. Důležitý je rovněž pracovní předpoklad, podle něhož se sémantické gesto netýká pouze nižších, na jazyku přímo závislých jednotek, ale ukazuje i ke způsobu utváření tématu a jeho částí. – Na tento aspekt je položen důraz ve studii *O jazyce básnickém* (1940), kde je výklad o sémantickém gestu přiřazen k přehledu hlavních principů významové výstavby. Mukařovský si zde klade za cíl „přejít od rozboru jazykového ke zkoumání celkové významové výstavby textu“ (Mukařovský, 1982 [1940], s. 129). „Vančurovská prolegomena“ z druhé poloviny čtyřicátých let jsou potom pokusem o aplikaci takto pojatého významotvorného principu na rozbor Vančurovy prózy.

Sémantické gesto jako jednotlicí významová intence je pojednáno nejúplněji ve stati *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943). V ní je sémantické gesto pojato nejdynamičtěji. Otvírá se účasti vnímatele v dosud nebyvalé míře: představuje se ne už pouze jako schematický princip ustrojení díla, ale především jako princip iniciační, rozněčující v mysli vnímatele nové významotvorné možnosti, neukončené dění smyslu.

5. Ve statích a přednáškách z první poloviny čtyřicátých let byly domyšleny všechny podstatné přínosy Mukařovského estetiky, ať už se týkaly antropologické konstituce estetické hodnoty (*Může mítí estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?*, 1939, 1941), nebo fenomenologických aspektů sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu (*Místo estetické funkce mezi ostatními*, 1942a), ať se z nadhledu znovu vyrovnávaly se specifickým vztahem člověka k univerzu, který v umění zakládá a hájí estetická funkce (*Význam estetiky*, 1942b), nebo přinesly syntetické soudy o uměleckém díle jako znaku, do kterého může být promítnuta a v něm dojít sjednocení kterákoli lidská osobnost, původcova stejně jako kohokoli z vnímatelů (*Umění*, 1943a). V této vrcholné fázi svého myšlenkového dozrání učinil však Mukařovský nečekaný krok. Ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, proslovené v květnu 1943 v PLK (1943b), zaměřil svou pozornost na to, čím se umělecké dílo pouhé záměrnosti (a tedy i znakovosti) vymyká, přesněji a v duchu Mukařovského přednášky řečeno, v čem může být dílo pro vnímatele nejen znakem, ale i nezáměrnou „věcí“, která neodpovídá předem na otázku „k čemu“ – a stupňuje v tom dynamiku možného smyslu uměleckého díla. V tom můžeme spatřovat Mukařovského sebereflexivní důslednost, která se nezastavila ani před perfektní uceleností jím samým dlouho promyšleného systému a neváhala jej rozrušit novými otázkami. Můžeme jistě, a to už samozřejmě v jiném kontextu a mimo tento systém, uvažovat nad nedořešenými rozpory této stati jako nad výzvami poststrukturalistického, ovšem na půdě českého strukturalismu založeného myšlení. Vyslovil jsem se (mezi několika dalšími interprety) k této problematice několikrát a zásadně nemám na svém postoji co měnit.³ Jsem přesvědčen, že Mukařovský se ani v *Záměrnosti a nezáměrnosti v umění* svého strukturalismu nevzdal, ale uvědomil si zde ostřeji než kdykoli předtím, že samou

³ Jako dynamického činitele dění smyslu jsem interpretoval „nezáměrnost“ u Mukařovského naposledy v knize *Dílo v pohybu*, 2009, zejména na s. 121–125.

podstatou umění je přesahovat zkonvencionalizované znaky, třeba i za cenu *trhliny*, kterou se musí od fungujícího znakového systému odpoutávat individuální tvořivý čin.

Až do osudového zlomu, kdy se Mukařovský svého učení vzdal a podlehl vnějším ideologickým tlakům,⁴ – o tom více M. Červenka v referátu *Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem*, předneseném na dobříšské konferenci v roce 1991, – až do tohoto rozhraní nepřestalo být umělecké dílo pro Mukařovského neustrnulou strukturou, neumrtveným významovým děním. Ještě v přednášce *O strukturalismu* z roku 1946 převažuje zřetelně dynamické pojetí struktury jako labilní a stále se přesouvající rovnováhy heterogenních sil, jako souboru aktivních a na sebe působících složek, jejichž hierarchie – a tedy též celkový smysl – nejsou dány předem. Činitelem estetické účinnosti díla není zde už jen ozvláštňující přetvoření jazyka, ale stává se jím celý proces utváření smyslu, který je ovšem obecnou ideou či jednoznačným vztahem ke skutečnosti nezaměnitelný. O „celkovém smyslu“ díla, nejednou „neuzavřeném“, „několikerém zároveň“, nebo pouze „naznačovaném“ a měnícím se v „utajenou sémantickou energii“ mluví Mukařovský v pasáži, z níž je jasné, že takový celkový smysl je utkáán ze všeho, čím na nás může dílo zapůsobit, čím se může stát „výzvou ke vnímání, aby ke skutečnosti jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací, citový i volní zároveň“ (Mukařovský, 1966 [1946], s. 111). Tak ovšem může dílo působit – jak si Mukařovský ujasnil už dříve – „právě svým uměleckým, slovy nesdělitelným významem“ (Mukařovský, 1966 [1944], s. 193; zdůr. M. J.). Ten může vyvstávat pro vnímatele z napětí svých složek vždy znovu. A teprve v tomto procesu, v probuzené účasti na významotvorném dění vnímaného díla se vlastně naplňuje – proměnlivě a neukončeně, a přece v dosahu intencí díla – jeho vlastní poslání. Za podmínku živého styku díla se skutečností pokládá Mukařovský *pohyb*, „pohyb, stále proměňující tvářnost díla od vnímatele k vnímání, od národa k národu, od doby k době“, a dodává: „to nám vysvitne zejména jasně, pohlédneme-li na dílo očima nikoli jeho autora, ale jeho vnímatelů“ (Mukařovský, 1966 [1946], s. 114). Mukařovského estetika významového dění ukazuje k *potencialitě* díla, k jeho vyzářující a přetvářející energii, která pokaždé v jiném dialogu, v jiném napětí k životním hodnotám vnímatele, upoutává pozornost k sobě, prokazuje svou estetickou účinnost – a zakládá na ní svůj oživující smysl.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- ČERVENKA, Miroslav. 1996. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-77-7.
 JANKOVIČ, Milan. 2009. *Dílo v pohybu*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1746-8.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1923. *Příspěvek k estetice českého verše*. Praha: Filozofická fakulta UK – F. Řivnáč, 1923.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1925. Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové. In: *Sborník prací věnovaných prof. dr. Janu Máchalovi k sedmdesátým narozeninám*. Praha: Klub moderních filologů, 1925. s. 130–139. [Těž in: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon 1982, s. 683–693.]

⁴ M. Červenka: *Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem*, referát přednesený na mezinárodní konferenci k 100. výročí narození J. Mukařovského, Dobříš 3.–5. 9. 1991; stať byla otištěna v Tvaru (1991, č. 36) a později též v autorově knize *Obléhání zevnitř* (1996, s. 386–397).

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948 [1928]. Máchův Máj. Estetická studie. In: *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 9–202.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1934]. L'art comme fait sémiologique [česky: Umění jako sémiologický fakt, přel. J. Patočka]. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 85–88.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1936]. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 17–54.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1939]. Může míti estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 78–84.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1942a]. Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 65–73.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1942b]. Význam estetiky. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 55–61.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1943a]. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 89–108.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1943b]. Umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 127–139.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1944]. Podstata výtvarných umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 188–195.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1946]. O strukturalismu. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 109–116.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1982 [1929]. O současné poetice. In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 22–33.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1982 [1938]. Genetika smyslu v Máchově poezii. In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 518–580.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1982 [1939]. Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka. In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 738–762.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1982 [1940]. O jazyce básnickém. In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 93–136.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1985 [1927]. *O motorickém dění v poezii*. Praha: Odeon, 1985, s. 9–120.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1995 [1933–1934]. Filozofie jazyka básnického. In: *Básnická sémantika*. Praha: Karolinum, 1995, s. 75–122. ISBN 80-7066-735-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2008. *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR v. v. i., 2008. ISBN 978-80-85778-62-5.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2010. *Estetické přednášky I. Estetické studie z moderní české lyriky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2010. ISBN 978-80-85778-77-9.

Ediční poznámka

Studie Milana Jankoviče byla již dříve publikována francouzsky a česky. Viz JANKOVIČ, Milan. 2014. L'esthétique du processus sémantique. *La Linguistique*, roč. 50, 2014, č. 2, s. 115–129. ISSN 0075-966X; JANKOVIČ, Milan. 2015. Estetika významového dění. In: *Cesty za smyslem literárního díla II*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2015, s. 277–287. ISBN 978-80-88069-04-1.

Proč je pro nás estetická funkce důležitá?

Herta Schmid
Institut für Slawistik
Universität Potsdam

Why is Aesthetic Function Important to Us?

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 235-243

The aim of the article is to clarify some important links and aspects of the theory of aesthetic function in the work of Jan Mukařovský. At first the author of the article clarifies why Jan Mukařovský's ideas on aesthetic function were important and what they meant for the aesthetic function, consequently she clarifies the aesthetic function in the analysis of Otakar Zich's drama and through the analysis of Johann Friedrich Herbart's work and the way he links ethics and morality.

Keywords: Jan Mukařovský, aesthetic function, structural poetics, structural aesthetic

Studentům srozumitelně vysvětlit estetiku Jana Mukařovského je obtížné. Platí to pro filozofickou estetiku všeobecně, ačkoli má v Německu dlouhou tradici od Alexandra Baumgartena. Co se dnes chápe estetikou, je spíše i Mukařovským zohledňovaná estetizace mimouměleckých oblastí, tedy estetická funkce v životě, kde hraje pouze doprovodnou roli pro ostatní funkce.

Pro naše studenty je dobře pochopitelný negativní aspekt estetické funkce v rámci jazykové, Karlem Bühlerem rozvíjené triády funkcí. Jak známo, Mukařovský připojil ke třem Bühlerovským funkcím i funkci estetickou (Roman Jakobson ještě další dvě funkce). To je jako abstraktní komunikační model rychle pochopeno, avšak estetická funkce se v modelu objevuje pouze pod představou odchylky od norem ostatních, „praktických“ funkcí. Co je míněno „samoučelností“ a „autonomií“, zůstává pro studenty hádankou. Ještě obtížnější je přiblížit Mukařovského teorii o čtyřech antropologických funkcích a o „místu estetické funkce mezi ostatními“.

Myslím, že Mukařovský si byl problematiky estetické funkce velmi dobře vědom. Jeho knižní studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936) poskytuje novou formulaci. Kantovo pojetí „nezaujateho zálibení“ je nyní bráno *cum grano salis*, možný zájem na umění je interpretován jako sociální fakt. Ve stati *Umění* (1943) sleduje hlubinné působení uměleckého díla v člověku. V souvislosti s tím stojí rozlišování mezi třemi hodnotami estetické funkce v umění: vývojová hodnota se zřetelem ke struktuře určitého druhu umění jako evoluční řady technické metody, aktuální estetická hodnota v recepci (hlubinná hodnota), nadčasová obecná hodnota v opakováních aktech recepcí pod podmínkou změněné umělecké techniky,

změněných norem a společenských hodnot. S nadčasovou hodnotou měl problém již Karl Marx – uznával působení antických řeckých dramát, nedovedl je však vysvětlit, protože umění nazíral v závislosti na společenských normách a ekonomických faktorech doby jejich vzniku. Třemi hodnotami estetické funkce díla se Mukařovský snaží Marxův problém vyřešit. „Sociální fakty“ se pokouší začlenit do způsobu fungování estetické funkce v umění.

Před nějakou dobou jsem postupně přečetla téměř všechny antické řecké tragédie a komedie, rovněž starořímské komedie Plauta a Terentia, jakož i některé Senekovy tragédie. Můj soud zněl: Seneca je téměř nesnesitelný, všichni ostatní antičtí autoři působí svěže, jako by byli našimi „současníky“ (srov. Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, 1964). Mukařovský má tedy pravdu – obecná, univerzální estetická hodnota existuje, některá díla ji mají, jiná ne. Proč tomu tak je?

Samozřejmě by bylo možné argumentovat tím, že také mimoumělecká díla mají nadčasové působení. Tak například starozákonní vyprávění o Kainovi a Ábelovi, které se básníci snaží uchopit stále novým způsobem. V tomto vyprávění jde o univerzální problém člověka: Jak má nakládat se svými charakterovými dispozicemi (v tomto případě: závist a nenávisť vůči Bohem upřednostňovanému bratru Ábelovi)? Bůh od Kaina požaduje svobodné rozhodnutí: jestliže chce opět chodit s upřímnou tváří a vztyčenou hlavou, má přemoci emoce, odolat pokušení (tomu „zlému“), jež v něm vězí. Bůh tedy vychází z toho, že člověk má vůli, která mu oproti pudům umožňuje svobodné rozhodnutí svědomí. Má to něco společného s estetickou funkcí?

Následující Kanta Friedrich Schiller na otázku odpovídá rozhodným Ano! V *Listech o estetické výchově (Briefe über die ästhetische Erziehung)* (srov. Schiller 1984 [1794], 1992 [1794]) učí, že recepce umění člověka „zušlechťuje a povznáší“ nad na jedné straně zvířecí impulsy své přirozenosti (to by byla Kainova charakterová dispozice k závidění a nenávisti), na druhé straně nad normy společenské morálky, která mu předepisuje, jak se má rozhodnout. Člověk je skrze umělecké dílo osvobozen od kusu sebe samého a od společnosti, jejíž je součástí. Teprve skrze toto bilaterální uvolnění dospěje k možnosti rozhodovat se podle svého individuálního svědomí – pro to dobré, nebo zlé. Obě rozhodnutí musí před sebou i společností zodpovědět a schopnost být zodpovědný tvoří jeho lidskou důstojnost. Také Mukařovský vychází z odpovědnosti lidské, důstojné osobnosti: tvořením svého díla umělec přebírá odpovědnost za stav svého umění – to platí také i pro avantgardu, která hlasitě proklamovala roztržku s tradovanými uměleckými normami. Zda pro avantgardu byla cílem také lidská důstojnost, nechť zůstane otevřené. U Mukařovského se bezpochyby projevuje Schillerův pojem důstojnosti. Bez důstojnosti by byl člověk strojem, který by byl řízen vnitřními pudy nebo vnějšími, společenskými normami. Evropské osvícenství v 18. století tuto lidskou polohu prosvětlovalo. V osvícenství pojem lidské důstojnosti získal ústřední význam a vstoupil do ústav demokratických států.

Hlubinné působení umění má tedy dvě dimenze, směrem dovnitř, proti vnitřním popudům, a směrem ven proti tlaku kolektivních norem – cílem umění je sebeopanování a osvobození od cizího ovládnutí. To se dobře poslouchá, avšak pedagogika zpravidla usiluje o tytéž cíle, takže k určení estetické funkce v umění ještě něco rozhodujícího chybí. Schiller se to rozhodující pokouší nalézt v sémantické výstavbě literárního díla, a sice mj. ve své předmluvě k dramatu *Nevěsta messinská aneb Znepřátelení bratři (Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder)*; Schiller 1997 [1803], 1942 [1803]). Svou roli tu mohlo sehrát jeho přátelství s jazykovědcem

Wilhelmem von Humboldtem, který každému jednotlivému jazyku přiznával vlastní „vnitřní formu“, jež se prý projevuje zvláště v básnictví. „Vnitřní forma“ jazyka není identická s logickou formou myšlení, ani s gramatikou, morfologií nebo fonetickou formou, nýbrž prochází všemi těmito oblastmi jako svébytná síla, takže jazykové znaky v básnictví jsou v jednom národním jazyce vybudovány jinak než v nějakém jiném. Nicméně vnitřní forma básně může univerzálně působit také v překladu. Lze předpokládat, že Humboldt a Schiller ovlivnili i zakladatele českého „strukturalismu v estetice a ve vědě o literatuře“ (tak zní nadpis programové stati od Mukařovského) – stejně jako již před ním ruské formalisty (Boris Ejchenbaum se odvolává na Schillerovu teorii tragédie) a jejich okruh (Gustav Špet, žák Edmunda Husserla, se důkladně zabýval Humboldtovou teorií o vnitřní jazykové formě).

U zmíněného biblického vyprávění nelze na vnější jazykové úrovni najít specifickou sémantickou výstavbu básnického díla. V hebrejské verzi to může být jinak, působení vyprávění je však již po staletí zprostředkováno překlady. Na tomto vyprávění musí být něco, co univerzálně v člověku osloví a co básníka jako Friedricha Schillera přiměje k tomu, aby se znovu tímto archaickým textem zabýval v podobě dramatu. Schillerovo první drama *Loupežníci* (*Die Räuber*) (Schiller 2009 [1781], 2005 [1781]) i jeho předposlední drama *Nevěsta messinská aneb Znepřátelení bratři* se k tomuto biblickému vyprávění vrací. *Nevěsta* je sice uváděna zřídka, ale *Loupežníci* patří k repertoáru německých divadel a svým revolučním elánem stále ještě přitahují. Zcela jiného rázu jsou komedie Plauta a Terentia. Ve většině textu prezentují sociální komunitu, která se neochvějně zakládá na otroctví. To dnešního čtenáře odpuzuje. Hlavní postava některých komedií, otrok v roli učitele žáka náležejícího do vyšší vrstvy, řeší problémy svého svěvence, často spor o hetéry, nikoli své vlastní problémy. Ani to se nám nemůže líbit. Přesto ty komedie dosahují estetické libosti, a sice díky své jazykové sémantické výstavbě v dramatické komunikaci podle modelu dvouposchodového domu. V Pražském kroužku Petr Bogatyrev razil pro znak v takto stupňovitě rozčleněných komunikacích pojem „znak znaku“, jenž sporadicky používal i Mukařovský. Ivo Osolobě později se zřetelem k *Estetice dramatického umění* Otakara Zicha (1986 [1931]) rozvinul formuli „komunikace komunikací o komunikaci“ (Osolobě, 2002 [1970]). Tato formule se dobře hodí pro popsání toho, čemu se ve starořímských komediích stále ještě od srdce zasmějeme, když je čteme. Formule Iva Osolobě bude dále vyložena na typu starořímské komedie, tedy nikoli na jednotlivých dílech. Poté se budu zabývat Schillerovými dramaty souvisejícími s příběhem Kaina a Ábela, na nichž lze ve srovnání se starořímskými komedii ukázat rozdílné konstrukční typy dramatu a způsobu dramatického účinku. Na závěr budou představeny aspekty estetiky dramatu Otakara Zicha a spojení estetiky a morálky Johanna Friedricha Herbarta, jež možná teorii estetické funkce Jana Mukařovského srozumitelně objasní.

Ke struktuře starořímských komedií a dvěma dramatům v tradici biblického vyprávění o Kainovi a Ábelovi

Typický komunikační proces u Plauta a Terentia vypadá následovně: Otrok dostává osobu, která klade odpor tužbám jeho mladého pána, do dějově relevantní řečové situace, jejíž premisy jsou chybné, takže protivníkům závěr vyvozený z děje obsahuje chyby, se kterými otrok předem počítal a které využívá k řešení problému. Manipulace řečovou situací je připravena prostřednictvím textu řeči, který je tajně dojednán a nacvičen mezi otrokem a jeho pomocníkem. Přednesení naučené řeči před protivníkem otrok pozoruje z úkrytu, v případě, že se

do nazpaměť naučeného textu vloudí chyby, tak je dokonce prostřednictvím znamení pomocníkovi koriguje, aniž to protivník zpozoruje. Divák v divadle je díky samomluvě otroka, ve které klamavé partie řeči vymýšlí, a díky zkoušce rolí informován o všech částech a fázích intriky. Když pak zmanipulovaná řečová situace probíhá, divák se může společně s mazaným otrokem soustředit na účinek připravené řeči na protivníka. Divák se tak stává otrokovým spojencem. Protivník, většinou otec mladého pána nebo jiná autorita, je vysmíván, mladý pán má získat vytoženou hetéru, což si divák přeje o to naléhavěji, jestliže otec zatouží po synově hetéře pro sebe samého.

Formule Iva Osolsobě umožňuje následující analytické popsání komunikačního jádra situace: Mezi otrokem a divadelním divákem probíhá „komunikace“ (přes rampu) „komunikaci“ (samomluva a zkouška rolí) „o (dramaticky relevantní) komunikaci“, ve které ta autoritativní osoba tápe v pasti.

Stupňovitě rozčleněná komunikace starořímských komedií trvale ovlivnila techniku evropského dramatu. Má tedy, řečeno s Mukařovským, vysokou „vývojovou hodnotu“. Zdá se, že „aktuální estetická hodnota“ vychází z toho, že stupňovitě rozčleněná komunikace umožňuje divákovi velký odstup, ze kterého pozoruje komunikační toky. K tomu se připojuje empatie s otrokem, jenž musí nalézt řešení pro svízelnou situaci, jakož i milostné strasti mladého pána. Důležitý moment „sociálního faktu“ v Mukařovského strukturální estetiky se stane zřejmým, sledujeme-li druhy norem a hodnot, které autor komedií musí zohlednit. Za prvé jde o *formální normy* pro stupňovitě rozčleněnou komunikační strukturu. Tyto normy musejí být na jedné straně respektovány, na druhé straně však také obnovovány, aby se řešení problému nestalo stereotypním, a tedy nudným. Formální obnova může spočívat například v tom, že na straně otroka jako pozorovatele šalivé hry z rolí vystoupí jeden nebo více pozorovatelů tohoto pozorovatele, se kterými otrok musí jednat, aby jeho intrika nevyšla najevo. To do komunikačního toku vnáší napětí. Za druhé jde o *cílovou hodnotu*, která řídí otrokovu myšlenku, chování i jednání. Tato cílová hodnota je ve většině komedií stále stejná. Otrok potřebuje úspěch intriky pro udržení svého statutu *quo* jako privilegovaného otroka v domácnosti a otroka-vychovatele. Neboť při nezdaru mu hrozí výprask, tvrdá práce na poli, nebo dokonce práce v kamenolomu, již sotva někdo přežije déle než pět let. Divák se strachuje a doufá, že otrok díky svému talentu ke lhaní může nezraněn zůstat tím, čím je. Při formální obnově norem tedy zpracování hodnoty v komedii slouží zachování a upevnění otrokářského systému v římském státu, ačkoli se o politickém tématu hovoří jen tak mimochodem. (Zde poznamenejme, že jak řecké tragédie, tak i Aristofanovy komedie staví politiku přímo do centra. „Komunikaci komunikací o komunikaci“ oproti tomu Aristofanes používá málo.)

Tudíž se zdá, jako by starořímská komedie odporovala definici zákona estetické funkce, kterou Mukařovský uvádí ve stati *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt* a která vyžaduje ustavičnou revoltu proti normám a hodnotám, aby se dílo mohlo stát „modelem“ přeskupení systému kolektivních norem a hodnot ve společnosti. Zdá se, že Schillerova dramata odpovídají tomuto jmenovanému zákonu mnohem lépe. Začnu debutovým dramatem.

Karl Moor, hlavní hrdina *Loupežníků*, v českých lesích založí loupežnickou tlupu, která ve jménu rovnosti mezi lidmi revoltuje proti sociálnímu znevýhodňování ve stavovském systému. Pozornosti hodná je motivace „šlechtného, urozeného“ loupežníka Moora. Proti systému nerovnosti bojuje koneckonců nikoli z pozice poškozovaného, nýbrž znevýhodňovaného, neboť má

šlechtický původ a jako prvorozený má právo na rodinné dědictví a s tím spojená privilegia. Souvislost se starozákonním příběhem vzniká dvěma motivy. V dědickém právu znevýhodněný mladší bratr Franz se pokouší staršího Karla, oprávněného dědit, odstavit, aby se sám stal dědicem. Tím se vytváří konstelace mezi Kainem a Ábelem z Kainovy perspektivy. Karl však odsoudil své vlastní privilegium jako bezprávní, tím je předkládána perspektiva zvýhodňovaného Ábela, jež v biblickém vyprávění není vůbec tematizována. Zvýhodňování jednoho a znevýhodňování druhého se u Schillera již neukazuje jako nepochopitelná Boží vůle, nýbrž jako morální problém, se kterým se obě strany musejí ve jménu své nejvyšší hodnoty vypořádat. U Schillera se toto vypořádání uskuteční tak, že Karl se na základě lživé intriky svého bratra ocitne nejprve sám v pozici vydědence, je tedy znevýhodněn, avšak poté, co je mu dědické právo opět navraceno, zřekne se ho a podrobí se měšťanskému zákonu, o němž věří, že bude uzpůsoben principu rovnosti všech.

V pozdním díle *Nevěsta messinská aneb Znepřátelení bratři* Schiller z příběhu Kaina a Ábela kromě motivu bratrovraždy zvolil i motiv genealogie oné ženy, kterou Bůh dává Kainovi s sebou do vyhnanství. V biblickém textu není ani tematizován původ této ženy – musela by být sestrou obou bratrů, protože Adam a Eva jsou jako první lidský pár Kainovými a Ábelovými rodiči –, ani není problematizována otázka, proč musí spolu s Kainem nést jeho trest. Titulní postavou nevěsty v Schillerově tragédii je nyní právě sestra vládnoucí dvojice knížecích bratrů v Messině. V boji o nevěstu se jeden z bratrů stane vrahem toho druhého. Teprve pak odhalí matka totožnost nevěsty a sestry. Důvodem, proč byla sestřina existence držena v tajnosti, byl otcův rozkaz, aby dítě ženského pohlaví bylo zabito, neboť proroctví o tomto dítěti hovořila jako o příčině bratrské roztržky a zkázy panovnického rodu. Vzhledem k fatálním následkům, k nimž patří i bratrovraha sebevraha, matka lituje, že tajemství zachovávala. Co se týče zachovávání tajemství, každé z těchto tří dětí nese vlastní vinu. Neboť každé z nich by se mohlo ptát po rodových vztazích, sestra po svých vlastních, bratři po rodu jejich nevěsty. Nikoli odpověď, nýbrž trojnásobně opomenutá otázka po identitě ženské bytosti je ústředním problémem tragédie. Díky objasnění totožnosti nevěsty se sestrou bratří se předpověď zániku panovnického rodu nakonec naplňuje na pojmové úrovni: Pokud „panovnický rod“ v Messině doposud znamenal jen mužské členy, došel smrtí obou vládnoucích knížecích synů takto definovaný panovnický rod ke svému konci. Na ontické rovině však lid z Messiny, podoben chóru antické řecké tragédie, zdraví knížecí matku a dceru jako nový začátek regentství, které nahradí dosud zakoušenou mužskou despocii. Aby byl pojem „panovnický rod“ ontologicky adekvátní, musí v sobě zahrnovat ženský rod.

V názvu *Nevěsta messinská aneb Znepřátelení bratři* proto musí být přívlastek „znepřátelený“ vztahován dvojím způsobem. Znepřátelení jsou oba bratři navzájem, protože jeden druhému závidí nevěstu. Nepřátelští jsou však také vůči nevěstě v tom ohledu, že je její jméno a původ vůbec nezajímá, a podle dosud platné definice „panovnického rodu“ ani zajímat nemusí. Se zřetelem k příběhu o Kainovi a Ábelovi je v Schillerově tragédii Kainova role, co se týče vztahu k ženě, obsazena dvojnásobně, avšak odlišně. Na rozdíl od autora biblického vyprávění exponuje autor tragédie „nezaujaté zalíbení“ na anonymizování ženy jako zájmu na mužské moci. Stejně jako již v *Loupežnících* stojí v centru morální problém zvýhodňování jedné strany vůči znevýhodňování druhé strany, ovšem s tím rozdílem, že nyní se jedná o vztah muž–žena. Na konci se rozhodčím morálního problému stává lid. A to tak, že se sborově vysloví pro obě ženy jako panovnice v Messině.

Takže závěr o Schillerových tragédiích může znít: Mukařovského definici uměleckého díla jako „modelu“ přeskupování kolektivních hodnot zde lze shledat jako výstižnou. Jak již bylo řečeno, zdá se, že starořímské komedii není vlastní žádný takový model. Při bližším zkoumání ho však lze přece jen objevit.

Aristotelés ve svých textech o politice definuje otroka jako osobu s pasivním rozumem. Ten ho uschopňuje rozumět rozkazům a provádět je, činí jej ale neschopným koncipovat sám ze sebe jednání nutná v dané situaci. Aktivní rozum kvalifikuje pána k jeho roli poroučejícího. U Plauta a Terentia je ale mladý pán neschopný otrokovi říct, *co konkrétně* má udělat, je s to mu jen říct, jakého cíle má být dosaženo. Aktivní part má otrok, obdivujeme ho právě pro jeho plánovací, praktickou inteligenci. Tudíž by se sociální role toho, kdo dává příkazy, a toho, kdo je přijímá, musely přerозdělit. Chytrý otrok by musel být pánem, hloupý pán otrokem. (Dovolte ještě jednu poznámku na okraj: Řecký filozof Platón ve své utopii ideálního státu doporučoval sestup nebo povýšení obyvatel, ať už mužského, či ženského pohlaví, mezi sociálními vrstvami, povoláními a úřady podle jejich konkrétních schopností. U vzdělaných římských diváků oblíbených komedií nejspíš v podvědomí působila Platónova nauka.) Tímto způsobem obdržíme podobnou logickou nesrovnalost mezi pojmem a ontickým korelátém jako v *Nevěstě messinské*. Podobnost ovšem zahrnuje i nepodobnost, neboť u Schillera je pojem „mužského panovnického rodu“ korigován na pojem „ženského panovnického rodu“ s ohledem na ontickou proměnu vlády mužů na vládu žen, kdežto v komediích si otrok „způsobilý být pánem“ a pán „způsobilý být otrokem“ svá sociální postavení nevymění. Právě díky své distancované roli pozorovatele je zde recipient díla schopen tu evidentní nesrovnalost mezi pojmy a sociálními rolami imaginárně korigovat v „modelu“ přerозdělení rolí pána a otroka. Revoluční impuls estetické funkce je možné potvrdit skrze recipienty díla (příčemž Platón může být nápomocen).

Aspekty estetiky dramatu Otakara Zicha a spojení umění s morálkou Johanna Friedricha Herbart

Otakar Zich podal ve své *Estetice dramatického umění* definici herce, o níž se Mukařovský domnívá, že v ní odhalil myšlení v sémiotických pojmech bez termínů připravených Ferdinandem de Saussurem. Zich sám ale pro estetikou dramatu odmítá *expressis verbis* de Saussurovu nauku o znacích jako příliš jednoduchou. Proč Zich de saussurovské termíny „*signifikant*“, „*signifié*“ a „*code*“ považuje za nedostatečné, nám nejspíš může objasnit recepce Zichova teorému, který není příliš brán na vědomí.

Podle Zicha má drama žánrově specifickou vnitřní formu, kterou nazývá „dramatika“. Tato dramatika má svou centrální oblast ve vzájemném vztahu dvou dějově konstitutivních částí dramatu, akce a reakce. Každá z těchto částí je podřízena vlastnímu kauzálně-finálnímu nexu. Akce je kauzálně motivována situací, která je pro jednu z dramatických osob neuspokojivá, a sleduje osobou požadovaný cíl. Konečný cíl akce se podstatně týká nějaké jiné dramatické osoby. Tato osoba nyní musí na akci reagovat. Zich rozebírá tři logicky možné reakce: Buď se nositel reakce přizpůsobí cíli akce a akci podpoří, nebo cíl akce odmítne, aniž by měl vlastní, alternativní představu cíle, a s akcí se potýká, anebo chce sám od sebe, nezávisle na akci situaci změnit podle vlastního kauzálně-finálního nexu a musí se akci vzepřít. „Dramatikou“ tedy Zich označuje napětí, které vyplývá z těchto tří logicky možných vztahů mezi akcí a reakcí. Je zřejmé, že nejvyšší míra napětí vzniká v případech dva a tři, neboť tam je otázkou, zda společnou finální situaci určuje děj akce, nebo reakce (k diskusi ještě zůstává, zda třetí případ není napínavější než druhý). V prvním

případě lze předvídat, že akce, zesílena dějovým potenciálem nositele reakce, společnou situaci změni podle účelového cíle, takže pokud má znatelné napětí vůbec vzniknout, musela by se přidat stránka spojená se zcela jiným, nikoli vlastním dramatickým dějem. To by pak ale nebylo dramatické, nýbrž epické napětí jako například v pohádkách. (Podnětné je, že Zich poukazuje na analýzu ruské kouzelné pohádky Vladimíra Jakovleviče Proppa.)

Co se týče možnosti aplikace pojmů teorie znaků na Zichovu koncepci dramatiky, bylo by třeba se ptát, zda napětí na bázi logických vztahů vstupuje do pojmového systému de Saussura. Zdá se, že tam Zich svůj pojem napětí nespátroval. Spíše odkazuje na Herbartovu filozofickou estetiku, která položila základní kámen formální estetiky jak školy ruského formalismu, tak pražského strukturalismu. Pro tuto estetiku je charakteristické, že obsahy uměleckého díla rozkládá do formálních vztahů. Způsob, *jakým* se takovýto rozbor odehrává, Zich demonstruje právě na dramatickém napětí zakládajícím se na logických vztazích mezi částmi děje bez ohledu na konkrétní obsah. Také na Zichových úvahách vidíme, že takzvaný „český herbartismus“ nosí nálepku proporcí estetiky právem.

Ve filozofickém světě vzbudila Herbartova teorie poznání velký údiv. Ernst Cassirer soudí: „Možná v celých dějinách filozofie neexistuje žádný systém [...], ve kterém se spekulace a zkušenost navzájem prostupují tak pozoruhodným a paradoxním způsobem, jako tomu je v případě Herbartova systému“ (Cassirer, 1994, s. 399–400). Cassirer se pohoršuje nad Herbartovým spekulativním předpokladem „reálů“, nesložených a nedělitelných elementů metafyzické skutečnosti. To, co ve zkušenosti shledáváme jako věc, ve svých vlastnostech vykazuje rozpory, které musejí být logicky očištěny, aby pojem věci mohl existovat před myšlením. Pro metodu očišťování je hypotéza bytí reálů nápomocná za předpokladu, že umožňuje odvodit vlastnosti věci z podléhajících řad reálů, které mohou být shromážděny také jiným způsobem než v jevíci se věci. To, co nazýváme věcí, je jen konstrukcí činnosti našeho vědomí, odpovídající představám o prostoru, čase, počtu, proporcích, substancialitě a kauzalitě, které utvářejí naše vnímání a myšlení. Smyslově vnímající a myslící člověk se vůči věci nachází v pozici diváka, který bedlivě pozoruje, v jakých vztazích se vůči sobě nacházejí vlastnosti věci, kde jsou rozpory a jak se opakují v pojmu. Divák je pozorovatelem „obrazu“ věci v jejím představování. Tím, že nyní „obraz“ rozkládá do řad reálů a jejich vzájemných vztahů, aby je pak díky novým kombinacím přivedl do nových vztahů prostých rozporů, se stává konstruktérem nového „obrazu“ věci. Zda se tento konstrukt obrazu osvědčí ve skutečnosti, se musí ukázat v nových zkušenostech. Stejně jako Kantova „věc o sobě“ nejsou reály samé ani vnímatelné, ani poznatelné.

Pojem diváka stávajícího a konstruktéra nových obrazů věci se v Herbartově *Učebnici k úvodu do filozofie (Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie; Herbart 1993 [1813])* vícekrát opakuje a mohl by snad být vlastním vztažným bodem pro to, co Zich nazývá „významová představa obrazová“. Zich tento pojem rozvíjí pro dramatickou osobu, kterou představuje divadelní herec. Jinak jsou ale všechny záležitosti scény podklady pro vytváření obrazových významových představ, které si divák musí přimyslet ke smyslovým zkušenostem scény. Pokud jsou dramatické osoby nositeli dramatického děje, platí také pro děj sám pojem obrazové významové představy. Osoby a děj musejí být sjednoceny v jednom společném mentálním představovém prostoru. V tomto prostoru všude panují formální vztahy ovlivněné aktuálním typem dějového napětí.

Herbartovu metodu rozkládání zakusitelného obrazu věci do řad reálů za účelem konstruování nového obrazu věci můžeme nyní prostřednictvím kauzálně-finálního nexu přenést

na Zichovu analýzu děje. Situace, ve které se osoba nachází, odpovídá zakoušenému obrazu věci, ideální a cílový obraz situace by pak byl nově konstruovaným obrazem věci. V případě maximálního dramatického napětí stojí proti sobě spolu s oběma osobami – nositeli děje – dva ideální a cílové obrazy. Aby je bylo možné konstruovat logicky bezrozporně s pojmem společné situace, vyžaduje to přesnější situační analýzu, co se má v dialogu osob odehrávat. Pro analýzu dramatu, a tedy i dramatického dialogu Zich stanovil následující pravidlo: „Čím složitější je vůbec struktura díla, což zajisté platí o dílech dramatických obzvláštní měrou, tím více uplatňují se v ní vedle relací názorných i relace abstraktní, obecně logické“ (Zich, 1986, s. 299). Dramatickým osobám je v komunikační formě dramatického dialogu k dispozici prostředek, jenž umožňuje ukázat logické shody a rozpory mezi všemi jednotlivými částmi jejich paralelního kauzálně-finálního nexu, pakliže osoby tento prostředek vůbec použít *chtějí*.

Zich možná u Herbarta něco nepostřehl. Následujíc Immanuela Kanta filozof ve své výše uvedené *Učebnici* pojednává o umění a morálce, jejichž rozdílnost respektuje, nicméně pod společným pojmem estetiky. Důvod můžeme spatřovat v Kantově zařazení estetického soudu do oblasti praktického rozumu. Praktický rozum má za svůj předmět lidské jednání, jež spadá mezi morální pojmy. Teorie dramatu jako druhu děje by tedy na morálku musela brát ohled.

Ernst Cassirer u Herbarta objevuje generální požadavek na lidskou poznávací činnost: „Setrvačnost myšlení je zajisté v pokušení, aby – až jednou odhalí rozpor ve sděleních skutečné zkušenosti – ho jak nerozvíjelo, tak spíše zatemňovalo a spokojilo se se zmateným celkovým pohledem, jenž dovolí, aby protikladné momenty splývaly.“ A dále Herbartovými vlastními slovy: „Nelze-li dané myslet, nemá proto být odsuzováno, odhazováno, nýbrž musí být v myšlení uchopeno jinak“ (Cassirer, 1994, s. 390–391). Vrátime-li se s Herbartovým morálním imperativem v oblasti myšlení ještě jednou k výše posuzovaným dramátům z římské antiky a německého osvícenství, pak římská díla v postavě otroka ukazují poznávací subjekt, který ze zmatku vysvobozuje pouze onen dílčí pohled celkové dramatické situace, který odpovídá jeho zájmu *jako* otroka. Myšlenková setrvačnost brání otrokovi v tom, aby vztah páni–otroci „v myšlení uchopil jinak“. V souhrnu pro starořímskou komedii vyplyne paradox, že chytrého, a přece v mysli setrvačného otroka, lze morálně odsoudit. Jeho pán tím však v našem morálním hodnocení nestoupne. Naopak klesá pod úroveň svého otroka, jelikož neprojevuje ani částečnou rozumovou činnost. Skýtá obraz pudově řízeného stroje, kterému mašinérie otrokářského státu dovoluje rozum úplně vypnout. Obraz státu jako stroje (Kant používá obraz hodinového stroje), který poddané proměňuje ve své součástky, se v německé osvícenské filozofii a literatuře stává okřídlenými slovy. Je právě tak důležitý jako Kantova definice „osvícenství“ jakožto pokusu vyvést člověka z „nesvéprávnosti, již si sám zavinil“. Schillerova dramata lze chápat jako demonstraci pokusu o osvobození od nesvéprávnosti jednoho šroubku v moderním státu-stroji – zatím ovšem na rovině pánů.

Co se týče pojmu estetické funkce v Mukařovského strukturální estetice, dospívám k následujícímu závěru: Do Mukařovského inventáře antropologických měřítek pro smyslovou zkušenost uměleckého díla, jako jsou symetrie, rovnováha, proporcionalita částí a rytmu, jež jsou všechna do jediného zakotvena v lidských tělesných pocitech a každé má vlastní měřítko napětí, by mělo být zahrnuto Zichovo měřítko pro napětí v mezilidském jednání. Z Herbartovy filozofické estetiky se měl převzít morální imperativ pro čisté myšlení. Tento imperativ do sebe pojímá jak prostor myšlení, tak také prostor jednání. Mukařovského „model“ přeskupování kolektivních hodnot skrze estetickou funkci v umění bezpochyby směřuje, stejně jako u Herbarta,

ke spojení mezi oběma prostory. Zahrneme-li tedy Zichovu estetiku dramatu do dějin českého herbartismu, pak se právě na nedostatku morální reflexe u Zicha ukáže krok kupředu v estetice Jana Mukařovského. Spočívá v tom, že přejímá projekt osvícenské estetiky a přebudovává ho na v mnoha ohledech přesvědčivý estetický systém.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- CASSIRER, Ernst. 1994 [1906]. *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*. 3. sv. *Die nachkantischen Systeme*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. ISBN 978-353-4124-80-0.
- HERBART, Johann Friedrich. 1993 [1813]. *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*. Hamburg: Meiner Verlag, 1993. ISBN 3-7873-1096-7.
- KOTT, Jan. 1964. *Shakespeare Our Contemporary*. Garden City: Doubleday, 1964.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1936]. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 17–54.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1943]. Umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 127–139.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 2002 [1970]. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In: OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002, s. 90–137. ISBN 80-7294-076-7.
- SCHILLER, Friedrich. 1942 [1803]. *Messinská nevěsta. Tragedie se sbory o 4. dějstvích*. Přel. František Vrba. Praha: Fr. Borový, 1942.
- SCHILLER, Friedrich. 1984 [1794]. *Briefe über die ästhetische Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. ISBN 3-518-38537-2.
- SCHILLER, Friedrich. 1992 [1794]. Listy o estetické výchově. In: *Výbor z filozofických spisů*. Praha: Svoboda, 1992, s. 128–228. ISBN 80-205-0269-6.
- SCHILLER, Friedrich. 1997 [1803]. *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1997. ISBN 3-929146-76-2.
- SCHILLER, Friedrich. 2005 [1781]. *Loupežníci*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Artur, 2005. ISBN 80-86216-59-4.
- SCHILLER, Friedrich. 2009 [1781]. *Die Räuber*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2009. ISBN 978-3-15-018672-5.
- ZICH, Otokar. 1986 [1931]. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

.....
 Prof. Herta Schmid, Ph.D.
 Institut für Slawistik
 Universität Potsdam
 Am Neuen Palais 10
 14469 Potsdam
 Deutschland
 herta-schmid@hotmail.com

Několik poznámek k Mukařovského pojetí antropologických funkcí

Aleš Haman

Filozofická fakulta

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Some Notes on Mukařovský and his Understanding of Anthropological Functions

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 244-249

The author considers the topic of anthropological functionalism of Jan Mukařovský in connection with the understanding of the concept of function. He pays attention to Mukařovský's thesis on the anthropologically understood intentional function of self-realization of man against reality. Based on the analysis the author presents also a system of elementary anthropological functions and explains how they are related to the aesthetic function.

Keywords: Jan Mukařovský, structuralism, literary theory, aesthetics, function

Německá teoretička Herta Schmidová se v práci *Problém individua v českém strukturalismu* (in: *Struktury a funkce*, 2011, s. 86–111) zamýšlela nad antropologickým funkcionalismem Jana Mukařovského v rámci pražské strukturalistické školy. Spatřovala specifičnost jeho pojetí ve třech inovačních rysech: „Za prvé: Mukařovský viděl estetickou funkci jako integrální součást množiny základních lidských funkcí a pokoušel se ji uchopit jako ‚místo‘ ve funkčním systému. Zadruhé: pojem literárního systému nahradil pojmem literární struktury, přičemž rozlišil dva aspekty této struktury – ‚živou uměleckou tradicí‘ a celostní strukturu, jež jako ‚proud síl‘ prostupuje v různých manifestačních formách množství všech jednotlivých děl. Třetí inovace spočívala v pokusu zavést do literárních dějin dialektickou metodu“ (s. 87). Dialektickou metodu, tu Schmidová chápe v podstatě hegelovsky jako uplatnění trojího kroku v uvažování: teze (kladení základního pólu jako abstraktní prázdné jednoty), antiteze (negace tohoto pólu) a syntéza (integrace negace v tezi).

Funkci definoval Mukařovský podle názoru Schmidové jako „způsob sebeuplatnění“ člověka vůči skutečnosti. Podle ní se chtěl vyvarovat toho, aby tato funkce byla chápána pragmaticky, tj. jako prosté působení na skutečnost. V úvaze *Poznámky k pojetí funkce u Jana Mukařovského a jeho žáků* (Haman, 2002 [1994], s. 37–42) jsem vycházel z předpokladu, že pro funkci, jak to vyplývá z její definice („zaměřenost činnosti k nějakému účelu“), je podstatný právě pojem zaměřenosti, jenž naznačuje neoddělitelné spojení funkce s intencí, což je pojem známý

z Husserlovy fenomenologie. Je-li funkce aktivitou zaměřenou, respektive záměrnou, pak je to záměr, jenž rozhoduje o povaze funkce.

Přistoupíme-li na spojení funkce se záměrností, již ve fenomenologickém pojetí chápeme jako vlastnost lidského vědomí, pak záměrná funkce v antropologickém pojetí Mukařovského nemůže nebýt aktivitou vědomou. Tu ovšem musíme vzít v úvahu, že vědomá lidská aktivita může mít různou povahu: může to být aktivita řízená racionálním kalkulem, ale také aktivita motivovaná intuitivně. Intuitivní aktivita nepodléhá pravidlům logiky, není racionální, vyplývá ze zdroje, o němž klasicistní estetikové (André Félibien) hovořili jako o tom, o čem „nevědí, co to je“ (srov. Jimenez, 1997, s. 66). Jakkoli jí nelze přisoudit logickou povahu, nepozbývá nicméně záměrnosti (tu se vynořuje pochybnost o Mukařovského opozici záměrnosti a nezáměrnosti v umění, která otevřela cestu do umění psychoanalýze a vyloučila tak možnost zachovat pro umění statut vědomé, byť intuitivní, iracionální aktivity).

Vrátíme-li se k Mukařovského tezi o antropologicky založené záměrné funkci sebeuplatnění člověka vůči skutečnosti (zde bychom volili místo „skutečnost“ spíše výraz „svět“, jenž v sobě neskrývá ontologickou závaznost jako „skutečnost“ a vytváří možnost nasadit do hry například pojem „fikční svět“ jako oblast, v níž se odehrávají příběhy výpravných či dramatických děl, nebo oblast imaginace vůbec), pak se nám nabízí poněkud jiná typologická soustava antropologických funkcí, než jakou navrhl Mukařovský. Svého času ji podrobil kritice již na konci sedmdesátých let 20. století Robert Kalivoda v německy psané práci *Zur Typologie der Funktionen und zum Problem eines totalen Funktionalismus* (1986 [1982]).

Proti Mukařovského konceptu člověka jako administrátora funkcí stavěl koncept člověka jako bytosti fatálně trpící nedostatkem, jenž je zdrojem trvalé potřeby něčeho (pojetí blízké například Gehlenovi). Z toho plyne pro člověka stálá nutnost transcendence světa mimo sebe (tu jako by se blížil pojetí Sartrova). Kalivoda vycházející z tohoto konceptu kladl jako elementární funkce praktické uspořádané hierarchicky podle potřeby ovládnout svět v zájmu sebezáchovy. Když si člověk uvědomil nemožnost svět totálně ovládnout, vytvořil oblast funkcí magických (kouzelných) souvisících s imaginací. Se sférou transcendence smyslovosti se propojily také funkce teoretické (v nichž se uplatnila schopnost abstrakce a racionálního úsudku). Kalivoda rozpoznával také funkci estetickou – ta však byla v jeho pojetí „prázdná“, vyznačovala se pouze schopností aktualizovat a umožňovat „přímou konfrontaci totálního člověka s realitou“ cestou odcizení a deformace předmětů reálného světa (tu se patrně projeví v Kalivodových názorech vlivy surrealismu).

Mukařovský rozlišoval funkce bezprostřední a funkce znakové. V obou skupinách pak vytvořil další podskupiny: na úrovni funkcí bezprostředních (přímých) to byla podskupina funkcí praktických a teoretických, na úrovni funkcí znakových pak odlišil skupiny funkcí estetických a symbolických. U funkcí teoretických a estetických vystupuje do popředí subjekt, u funkcí praktických a symbolických je v popředí objekt. Vzniká tak soustava, kterou lze názorně zpodobit následujícím způsobem:

	subjekt	objekt
<i>znakové funkce</i>	estetická funkce	symbolická funkce
<i>přímé funkce</i>	teoretická funkce	praktická funkce

Vyjdeme-li z pojetí Kalivodova, dostáváme jiné rozložení funkcí, kde otázka subjektivnosti a objektivnosti nevystává:

estetická (prázdna) funkce	teoretická funkce
magická funkce	praktická funkce

Kalivoda nespécifikuje místo estetické funkce mezi ostatními, nevybavuje ji možností tematizovat vlastní existenciální obsahy, nýbrž dodává jí pouze schopnost deformovat, zcizovat a tím aktualizovat obsahy funkcí ostatních (zde se patrně projevil vliv ruského formalismu a jeho funkční koncepce estetična jako činitele, jenž vytrhuje vnímatele ze stereotypů a automatismů běžné praxe).

Pokusme se vyjít z obou koncepcí a hledat možnost jejich syntézy. Kalivodovo členění nabízí možnost odlišit dvě základní funkční roviny: rovinu věcné manipulace (funkce magické a praktické) a rovinu znakové modelace (funkce estetické a noetické). V této konstelaci se rýsuje jiné funkční rozlišení než členění podle zaměření na subjekt a objekt. Do jedné skupiny se dostaly funkce estetické a magické na jedné straně a funkce noetické a praktické na straně druhé. Toto rozdělení naznačuje rozdíl ve funkční orientaci na ovládnutí světa: funkce praktické bychom pak mohli specifikovat jako funkce technické – funkce odvozené z řeckého výrazu *techné* = (řemeslná) dovednost, prostředek, způsob, zdatnost, ale také zkušenost, zkratka schopnost zvládat praktické otázky) na rovině věcné manipulace, rovinu znakové modelace reprezentují funkce noetické.

Proti nim stojí skupina funkcí magických a estetických naznačující, že to jsou funkce, u nichž nejde o ovládnutí světa, nýbrž o jiný vztah k světu. Nejde-li o vztah mocenský, pak vzniká otázka, na jakém principu by tento jiný vztah mohl být založen. Tu přichází v úvahu Frommovo rozlišení pojmů „být“ a „mít“, související se základními postoji člověka. Fromm s pojmem „mít“ nespojoval právě pozitivní rysy životních postojů „V existenci orientované na „mít“ je vztah k světu vztahem přivlastnění a vlastnictví, v němž Každého a všechno, včetně sebe samého chci učinit svým majetkem.“ Filozof však naproti tomu rozlišuje ve vztahu „být“ dvě formy bytí – z nich jedna znamená reálný, živý vztah k světu a druhá je opakem zdání a Fromm jí rozuměl skutečnou povahu osobnosti. Této koncepci se dá vytknout určité znevýhodnění pojmu „mít“. „Mít“ totiž nemusí znamenat jen „vlastnit“ ve smyslu „mít majetek“. „Vlastnit“ může také znamenat „přijmout něco za vlastní“, „osvojit“ si něco, co doplňuje a obohacuje mou osobnost. V tomto pozitivním smyslu může být osvojení postaveno do protikladu k ovládnutí.

Pak by soustava funkčních vztahů mohla nabýt podoby, která se liší od konceptu Mukařovského i Kalivodova. Vyjděme z předpokladu, že základem lidského vztahu k světu je potřeba; jestliže je tomu tak, potom potřeba vyvolává ve vědomí projekt možného uspokojení, jenž se promítá v podobě hodnoty. Hodnota jako záměrná projekce možného uspokojení potřeby se stává regulativním základem funkčního vztahu mezi člověkem a světem. Potřeby a funkční záměry z nich plynoucí můžeme potom rozdělit do dvou hlavních oblastí, které míří opačným směrem: jsou to potřeby poznání a ovládnutí mířící na předmětný svět a potřeby prožívání a osvojování mířící na subjekt. V kombinaci s rovinou věcně manipulační (praktickou) a s rovinou znakově modelující (teoretickou) pak dospíváme k následující soustavě základních antropologických funkcí:

<i>funkční vztahy</i>	osvojení	ovládání
<i>znakově modelující</i>	estetická funkce	noetická funkce
<i>věcně manipulační</i>	magická funkce	technická funkce

Technické funkce usilují přetvářet svět pro člověka přeměnou věcí na nástroje jejich ovládání. Noetické funkce vytvářejí předmětně poznávací znakové modely umožňující poznávání předmětných stavů a procesů za účelem jejich ovládnutí a využití. Magické funkce míří na transcendentální síly, o nichž se magické vědomí domnívá, že řídí chod světa. Cílem není poznání, ale osvojení, získání schopností, které by umožnily tyto síly ovlivnit vzhledem k lidským potřebám. To se může dít pouze cestou subjektivního ztotožnění s takovými silami. K tomu může dojít jen v situaci, kdy lidský subjekt vyvíjí aktivity, které takové ztotožnění umožňují – a to je situace magického rituálu. Oproti noetické funkci založené na pokusech, je magická funkce vázána na aktivity rituální, tj. (stereotypně) se opakující.

Jak je tomu s funkcí estetickou? Tu se můžeme obrátit k formulacím, jakých jsem použil ve výše citované studii *Poznámky k pojetí funkce u Jana Mukařovského a jeho žáků* (2002 [1994]). Výchozí myšlenkou tu bylo primární spojení estetické funkce s aktivitou uměleckou: „Umění jako oblast znakové komunikace má za cíl modelovat a sdělit prožitek celkové hodnoty života jakožto projektu životního souladu a smysluplnosti“ (s. 40). Zdůvodnění této potřeby spočívá v existenciálním postavení člověka, který je, jak to výstižně charakterizoval Paul Ricoeur, bytostí „mezi-lehlou“ prostředkující mezi protiklady nebo korelativy (srov. Lacroix, 1993, s. 11).

„Z této mezilehlosti plyne bytostná potřeba [...], jak možné harmonie, integrity jevovosti a podstaty, tak potřeba životní smysluplnosti, toužící po možném naplnění přirozeného řádu životního dění. Jestliže představa možné harmonie přináší prožitek extáze, vytržení z [...] každodenní rutiny [...], pak představa možného naplnění života, nabízí prožitek katarze, očisty od smrtelné úzkosti plynoucí z vědomí absurdní dočasnosti přítomné existence, která nenalézá životní cíl, a tedy ani smysl.“

Dá se říci, že toto pojetí se blíží koncepci, jakou předložila ve výše citované studii H. Schmidová. Také ona chápe estetickou funkci jako funkci, která slouží lidské potřebě krásy: „Předmět skutečnosti je tu představen nazíravému vědomí a zakoušen jako hodnota o sobě (*Selbstwert*). Pojem hodnoty o sobě se Mukařovský pomocí dialektiky pokoušel osvobodit jak z oblasti metafyzické estetiky, která krásu vedle dobra a pravdy vyzdvihla na základní principy kosmického řádu, tak od konotací s estetikou výrazu, která vyhlášovala za princip estetična subjektivní výpověď. Odvolával se přitom na kantovskou formulaci ‚bezzájmového zálibení‘“ Autorka přitom dospívá k podobnému „umístění“ estetické funkce v soustavě antropologických funkcí, jaké bylo naznačeno ve výše uvedeném konceptu:

„Estetická funkce, která činí z předmětu hodnotu o sobě, neguje jeho vnější cíle, přičemž se negace s ohledem na funkci symbolickou a teoretickou specifikuje ve vedlejší antinomie. Se symbolickou funkcí sdílí estetická funkce tvorbu znaků – v obou se předmět vědomí transformuje ve znak; rozdíl spočívá v tom, že symbolický znak chce na označovanou skutečnost pragmaticky působit, kdežto estetický znak jakékoli působení vylučuje.“

V poznámce k této pasáži autorka dovozuje, že pojetí znaku se u Mukařovského liší od Saussurova pojetí znaku jako arbitrárního, nemotivovaného symbolu a zastává názor, že u Mukařovského byla symbolická funkce spřízněna s magií (zde se podle mého názoru ukazují příbuznost magicko-náboženské funkce a funkcí estetickou, vyplývající z jejich společného základu, jímž je osvojování, nikoli ovládnutí světa). Pokud jde o teoretickou funkční rovinu, tu Schmidová vidí obdobu s funkcí estetickou v napětí mezi subjektem a objektem: „rozdíl zde vzniká teoretickým, pojmovým sjednocením daného objektu podle pojmových kategorií vytvořených subjektem, zatím co v estetické funkci apercipivní subjekt nepromítá, jednotu vědomí na jednotlivou skutečnost, nýbrž na ‚skutečnost jako celek‘. Dochází podle Mukařovského ke ‚globálnímu zjednodušení skutečnosti vůbec‘ podle obrazu jednoty subjektu.“ V poznámce k tomu Schmidová dokládá, že „umění neplní ke skutečnosti funkci kognitivně logickou, nýbrž hodnotící funkci ve smyslu modelování systému hodnot.“

Ve výkladu dále rozvíjí koncepci estetického objektu jako modelového obrazu, do něhož vstupují „vnější cíle všech popíraných funkcí jako vnitřní ‚hodnoty‘.“ (Důležité je zde uvědomit si – což v konceptu prof. Schmidové není v popředí pozornosti –, že estetické vyplývá ze smyslově tělesné účasti subjektu na tvorbě modelového obrazu, která se týká producenta i recipienta a odlišuje funkci estetickou od funkce magické pracující s transcendentální symbolikou, A. H.) Estetická funkce se pak jeví jako funkce tvořící (smyslově názorné) modely, která staví celý svět funkčních hodnot k dispozici subjektu právě proto, že žádná jednotlivá funkční aktivita, která je k dispozici se aktuálně neuskutečňuje: „Odtud dokládá privilegované postavení estetické funkce v systému antropologických funkcí. „Jedině v ní může lidský subjekt při výstupu ze subjektu o sobě do objektivní jinakosti (hegelovská terminologie, A. H.) zakoušet a uvědomovat si svou polyfunkcionalitu.“ V souvislosti s tím autorka zastává názor, že Mukařovský spatřoval v moderním umění, respektive v některých jeho oborech, zejména v monofunkcionalistickém pojetí architektury, poškození této mnohofunkčnosti (zdá se však, že některé tendence v současném umění směřují k jejímu obnovení, A. H.)

Jakkoli se koncept německé teoretičky od mého pojetí v řadě detailů liší, přece jen se nemožno zbavit myšlenky, že v některých základních rysech lze mezi nimi nalézt jisté styčné plochy: je to například zejména pojetí estetické funkce jako funkce hodnotově modelující. Ta posunuje obsah uměleckého díla do oblasti axiologické, jež při veškeré polyfunkčnosti hodnot, která může být zdrojem neurčitosti smyslu, jaký vnímatelé připisují estetickému objektu, zachovává antropologicky významnou relevanci umění jako hlavního způsobu, jak si člověk může osvojit sebe v světě a svět v sobě.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- FROMM, Erich. 1992 [1976]. *Být a mít*. Přel. Vlastislava Žihlová. Praha: Naše vojsko, 1992. ISBN 80-206-0181-3.
- HAMAN, Aleš. 2002 [1994]. Poznámky k pojetí funkce u Jana Mukařovského a jeho žáků. In: *Východiska a výhledy*. Praha: Torst, 2002, s. 37–42. ISBN 80-7215-160-6.
- JIMENEZ, Marc. 1997. *Qu'est-ce qu'est l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997. ISBN 978-207-0329-10-6.
- LACROIX, Jean. 1993. Paul Ricoeur, filosof smyslu. In: RICOEUR, Paul. *Život, pravda, symbol*. Přel. Miloš Rejchrt, Jan Sokol. Praha: Oikoymenh, 1993, s. 9–14. ISBN 80-85241-32-3.

- KALIVODA, Robert. 1982. *Zur Typologie der Funktionen und zum Problem eines totalen Funktionalismus*. Cit dle strojopis. záznamu diskuse ze dne 21. ledna 1982. [Pozn. ed.: *Zur Typologie der Funktionen und zum Konzept eines totalen Funktionalismus*. In: GÜNTHER, Hans (ed.). *Zeichen und Funktion. Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs*. München: Verlag Otto Sagner 1986, s. 62–95. ISBN 3-87690-342-4.]
- SCHMIDOVÁ, Herta. 2011. *Struktury a funkce. Výbor ze studií 1989–2009*. Přel. Vladimír Čadský, Aleš Haman, Jiří Holý, Dita Hradecká, Petra Key, Petra Köpplová, Karel Piorecký. Praha: Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1988-0.

.....
Prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc.

Filozofická fakulta

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Branišovská 31a

370 05 České Budějovice

Česká republika

ales.haman@seznam.cz

Analýza a interpretace v díle Jana Mukařovského

Bohumil Fořt

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

The Analysis and Interpretation in the Work of Jan Mukařovský

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 250-256

The article focuses on individual strategies that Jan Mukařovský in his extensive works uses to analyse and interpret specific literary works. The Mukařovský's analyses and interpretations are looked at from the perspective of his own theoretical proclamations discussing the relationship between elements and unity of literary works. Based on the relations between these theoretical proclamations and practical analyses and interpretations it is possible to define four groups of practical texts. These groups are in the second part of the article analysed and compared in detail.

Keywords: Jan Mukařovský, literary theory, structuralism, structural poetics, methodology, interpretation

Základní (a pravděpodobně ne příliš překvapivý) předpoklad tohoto příspěvku je možné formulovat následovně: Mukařovského rozbory literárních děl jsou výsledkem jistého spojení systémově založených teoretických požadavků s analýzou jedinečných struktur konkrétních děl. Když Jan Mukařovský rozebírá literární díla, propojuje potenci modelujícího teoretika s intuicí vnímavého čtenáře: potence teoretického modelování mu umožňuje konsistentní přístup vedoucí k pojmenování a systémové taxonomii rysů uměleckých děl, intuice se váže ke konkrétním rysům těchto děl, které mu pak slouží jako báze pro samotnou interpretaci. Jde tedy o klasické spojení obecného a systémového s jedinečným a singulárním.

Jakkoli tedy můžeme v případě, který jsme právě pojmenovali, mluvit o ideálním praktickém „naplnění“ teoreticky „proponovaného“, v jiných, méně ideálních (ve smyslu uvedeného předpokladu) případech literárních rozborů Jana Mukařovského lze uvažovat o jistém praktickém „nenaplnění“ „proponovaného“, nebo dokonce i o praktickém „naplnění“ bez teoretického „proponování“. Podívejme se detailněji na všechny tyto možnosti.

Obecně můžeme říci, že hranice mezi teoretickým modelem, analytickým rozborem a konkrétní interpretací má u Mukařovského velmi proměnlivou podobu. Na základě detailní analýzy jeho textů si dovoluji uvést hypotézu, že jeho literární rozbory je možné (velice obecně) rozdělit do čtyř kategorií:

1. Ačkoli literární rozbor Jana Mukařovského vždy vychází z konkrétních básnických textů, na jejich základě autor často formuluje pouze obecné závěry o vzájemném ovlivňování jednotlivých složek a vrstev literárních děl.
2. Některé rozborů jdou nicméně za hranici obecných konstatování, poukazují na sémantické důsledky použití jistých básnických prostředků.
3. Další rozborů jsou ještě komplexnější, upozorňují na možný estetický účín na čtenáře, který je dán užitými strategiemi při výstavbě literárních děl.
4. A konečně, v díle Jana Mukařovského se objevují interpretace, jimž obecná analýza jednotlivých složek literárních děl pouze pomáhá doložit interpretační hypotézy.

Ad 1. Jakkoli Mukařovského literární rozborů vychází z konkrétních básnických textů, na jejich základě autor často formuluje pouze obecné závěry o vzájemném ovlivňování jednotlivých složek a vrstev literárních děl. Je třeba zdůraznit, že tyto rozborů jsou jistými praktickými doplňky primárně teoretických systémových návrhů. S tímto způsobem vedení argumentace se setkáváme především v práci *Máchův Máj. Estetická studie* (1928). Zde na základě analýzy zvukosledu získaných poznatků o zvukové výstavbě *Máje* dle předem definovaného axiomu *korespondence* složek v básnickém díle Mukařovský ustavuje *princip paralelismu*. Ten paralelně ke zvukovému plánu strukturuje též plán rytmický – oba se pak zásadním způsobem podílejí na strukturaci významového plánu literárního díla.

Komplementárně k axiomu *korespondence* složek zavádí Mukařovský na teoretické rovině i jejich *deformaci*. Ta nás v jiné jeho studii nazvané *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (1934) dovádí ke klíčovému konceptu *intonace*. Mukařovský zde ukazuje, jak intonace při absenci či potlačení metrické osnovy přibírá důležitou rytmickou funkci a podstatně se podílí na rytmických kvalitách verše. O něco dále přisuzuje (v reakci na návrh Karcevského) intonaci důležitou funkci sémantickou. Konstatuje, že „[d]ůležitost intonace pro jakýkoli jazykový projev záleží v tom, že je nositelem větného významu“ (Mukařovský, 1948d, s. 17). Mukařovský tak prakticky naplňuje jeden ze svých nejvýznamnějších teoretických předpokladů o vzájemné provázanosti složek a vrstev básnického díla.¹

Aniž se chci pouštět do rozborů složitého fenoménu, který Mukařovského pojem intonace představuje, chci věcnou i systémovou důležitost tohoto pojmu demonstrovat na Mukařovského klíčové distinkci: „Jazykový materiál verše, jsa protkán syntaktickými i významovými vztahy, přináší si sice svou vlastní intonaci větnou, avšak verš ji jakýmsi způsobem přeměňuje v jediné, stále se opakující schema melodické, které je základem veršového půdorysu a podmínkou metrického impulsu. Ježto však předpoklady vlastní jazykové intonace trvají i ve verši, nezbyvá než předpokládat, že to, co uslyšíme při přednášení veršů jako „melodií“, je výslednice dvojího virtuálního intonačního schematu, intonace větné a veršové,

¹ Významotvornou funkci ovšem přiznává též rytmické, zvukové a rýmové stránce verše (srov. Mukařovský, 1948d, s. 41). K významotvorné funkci rytmu se Mukařovský specifickým způsobem vyslovuje ve studii *O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši* (1948), v níž tvrdí, že s rytmickou stránkou verše spojená „změna slabičného skladu básnického slovníku, obráží se v oblasti významu“ (Mukařovský, 1948c, s. 201). Jakkoli příklady, které na podporu svého tvrzení uvádí, mohou být přesvědčivé (např. spojuje příponu -telný s potenciálností), neuvádí přesně, kdy či v jakých dílech k těmto změnám dochází, což celý koncept poněkud degraduje.

[...] která je nositelem jednoty verše, základnou metrického schematu a podmínkou rytmického impulsu“ (Mukařovský, 1938b, s. 17–19).²

Toto tvrzení je jistě velice důležité pro uvědomění si deformace intonačních schémat v řeči vázané a pro též dodržení systémově formulovaného sémantického potenciálu syntaxe; otázkou zůstává, zda ve skutečnosti má jiný význam než pouhou praktickou dokumentaci axiomaticky zavedených obecných principů deformace (dvě intonace) a korespondence (struktura zvuková ovlivňuje strukturu významovou).

Třebaže je intonace klíčovým Mukařovského termínem, v samotných rozborech významové roviny literárních děl autor *ad hoc* používá další termíny a strategie, které souvisejí s intonací do různé míry, jako jsou specifické použití lexika, syntaktických vazeb, básnických prostředků (eufonie) a dalších. Více či méně přesvědčivé výsledky těchto analýz slouží Mukařovskému ke dvěma spojeným účelům: poukázat na možný (estetický) účinek použitých prostředků a na základě srovnání definovat základní vývojové tendence literární struktury.³ Tím se dostáváme k druhé množině autorových rozborů.

Ad 2. Některé rozborů jdou za hranici obecných konstatování a poukazují na sémantické důsledky použití konkrétních básnických prostředků. Tento způsob práce je u Jana Mukařovského značně rozvinut. Opět již v *Máchově Máji*. *Estetické studii* se setkáváme s podobnou intencí: V druhé kapitole obrací svou pozornost k významové stránce *Máje* a zakládá svou analýzu na jádrových a akcesorních významech objevujících se v Máchových epithetech – především ve specifických spojeních významově nekorelujících substantiv s adjektivy – a v personifikacích. V jednom místě svých úvah Mukařovský explicitně říká: „Zbývá nyní obsáhnout jediným pohledem významovou stránku Máchova slohu. O toto celkové pojetí se pokusíme tím způsobem, že podáme sémantickou charakteristiku Máchovy věty“ (Mukařovský, 1948b, s. 147). Tato intence je však naplněna (pouhým) závěrečným konstatováním: „Máme-li tedy Máchovu větu vnímati tak, jak ji sám básník cítil, je třeba upnout pozornost nikoli k „logické“, t. j. významové souvislosti jejích slov, nýbrž k míhání, střídavému vynořování se a zapadání, souznění a vzájemnému pronikání významů akcesorních“ (s. 149).

Podobný způsob uvažování není však omezen pouze na rozbor Máchova díla. Připomeňme, že například ve slavné studii *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog* (1939) Mukařovský na základě rozboru Čapkovy specifického použití interpunkčních znaků ukazuje sémantický dopad takové strategie: „Na rozhraní hlavních vět [...] vystřídají se postupně dvojtečka, středník, spojka ‚a‘; každému z těchto přechodů odpovídá ve výslovnosti jiná intonační kadence a tato rozmanitost, stavějící jednotlivé druhy kadencí ve vzájemný kontrast, je zde umělecky záměrná“ (Mukařovský, 1948f, s. 366). Vidíme, že Mukařovský *de facto* na základě specifické větne stavby Čapkovy prózy poukazuje na prostředky sloužící syntaktické aktualizaci, která se projevuje ve změně intonačních schémat (na rozdíl od syntaxe automatizované). Uvedená změna intonačního

² Jenom pro úplnost doplníme, že Mukařovský ve stejné studii též považuje intonaci za primární distinktivní rys mezi poezií a prózou, když říká, že se „ukazuje, že hlavní rozdíl mezi veršem a prózou je skutečně dán intonací“ (Mukařovský, 1948d, s. 18).

³ „Cílem strukturální literární historie, jakožto součásti vědy o struktuře vůbec, je pochopit vývoj básnictví v celé jeho složitosti (mnohonásobné vztahy složek uvnitř struktury a přesuny těchto vztahů), šíří (poměr vývoje literatury k jiným vývojovým řadám sociálních jevů), ale také zákonitosti (jednota vývoje daná imanentním řádem struktury)“ (Mukařovský, 1948e, s. 92).

schématu má pak vliv na strukturu sémantickou – ovšem v našem případě ještě bez konkrétního vlivu na čtenářskou recepci a konceptualizaci takto ozvláštňené pasáže.

Ad 3. Autorovy rozborů jdou za poukaz na sémantické důsledky působení básnických prostředků a ukazují na možný estetický účín na čtenáře, který je dán užitím konkrétních strategií výstavby literárních děl. Společným rysem textů této množiny je odklon od obecných souvislostí zvukových a významových plánů a příklon k analýze a interpretaci charakteristik jejich konkrétního výskytu. Zdá se, že teprve v těchto případech se dostáváme blíže k interpretaci jako takové. Zřetelně můžeme takový postup spatřit opět v jeho analýzách Čapkových próz, jmenovitě tam, kde na základě zevrubné analýzy čapkovské věty Mukařovský dochází k důsledkům, které stavba této věty má pro vnímání dějové linie: „I v dějové konstrukci projevuje se tedy onen sklon k oslabování hierarchie nadřizenosti a podřizenosti, jež jsme shledali při prvcích jazykových; uplatňuje se zde ovšem jiným způsobem; tam byl jeho projevem především sklon k větné souřadnosti, zde je jím oslabení vlivu, jímž působí na průběh děje nepřetržitě rostoucí napětí. Napětí kupředu spěchající odstupňovalo by totiž závažnost jednotlivých prvků podle vztahu k očekávanému vrcholu, jenž by zároveň byl místem nejbezprostřednějšího věcného vztahu. Schází-li toto vyvrcholení, projeví jednotlivé motivy⁴ tendenci řadit se k sobě v nepřetržitý řetěz složený z jednotek novzájem rovnoprávných; proto, zcela podobně jako sled drobných významových jednotek, projevuje i celý děj u Čapka často tendenci k neohraničenosti“ (Mukařovský, 1948f, s. 388–389).⁵ Podobné sepětí mezi specificitou užitých motivů a kvalitou děje ovšem Jan Mukařovský zmiňuje i ve svých analýzách básní. Například při rozboru Hálkova *Alfreda* přímo uvádí, že zastření „konkretnosti a určitosti děje [...] se děje jednak nahrazováním dějových motivů všeobecnými úvahami, jednak nápadným nedostatkem charakterisujících motivů“ (Mukařovský, 1948i, s. 183).

Jestliže v hálkovském rozboru Mukařovský vychází ze vztahů motivů a dějů, v čapkovském rozboru pak od analýzy jednotky věty jakožto jednotky syntaktického plánu literárního uměleckého díla, ve studii *Vančurův vypravěč* (2006) si vybírá vypravěče, aby na této (klasicky poetologické a moderně naratologické) kategorii vyprávění ukázal, jak jsou aspekty jejího výskytu v textu spojeny s čtenářskými úsudky. Jeden příklad dokumentující účinek hodnotících

⁴ V uvedené citaci se objevuje další z termínů, které jsou Janem Mukařovským proponovány jako klíčové pro celostní rozbor literárního díla – motiv. O motivické výstavbě mluví Mukařovský podrobněji již v *Máchově Máji. Estetické studii*, v níž, poté co v předmluvě vyhláší nezávislost motivů na jazykovém vyjádření, poukazuje na motivickou stavbu *Máje* jako na jednu z jeho základních konstitučních složek. Na rovině významové stránky *Máje* pak Mukařovský rozlišuje tři skupiny konstitutivních motivů, dějové, deskriptivní a úvahové, aby konečně na rovině stránky tematické rozlišil motivy první osoby, motiv úvahy o záhrobním životě či motiv touhy po rodné zemi. Zdá se tak, že tento důležitý termín, který se měl stát základem strukturalistické tematiky, nemůže být spojován pouze s výstavbou tematickou, ale i s jinými vrstvami uměleckých děl. Ostatně i další užití tohoto termínu autorem v jiných rozbořech takovému rozumnému nasvědčuje. Domnívám se, že vysvětlení tohoto jevu nabízí Mukařovský v jiné své máchovské studii: *Genetika smyslu v Máchově poesii* (1938). V ní zavádí pojem tematická funkce: „Tematická funkce je tedy síla, které může významová jednotka nabývat i pozbývat. Rozložení této síly po jednotlivých významových jednotkách v textu je záležitostí nikoli každé z nich o sobě, nýbrž významové perspektivy celého kontextu“ (Mukařovský, 1948a, s. 288).

⁵ Tato neohraničenost založená na rozvolnění větných významů může, ve své extrémní podobě, vést až k čtenářskému nerozumění, jak zmiňuje Mukařovský v souvislosti s rozvolněním Máchovy věty (srov. Mukařovský, 1948g, s. 224).

vypravěčských strategií za všechny: „Vyprávěný děj jeví se Vančurovu vypravěči zároveň důležitý i nedůležitý, hodný smíchu i smutku, pochvaly i odsouzení, vážnosti i nevážnosti. Různá tato zabarvení se během vypravování velmi rychle střídají až ke vájemnému prolínání“ (Mukařovský, 2006, s. 54).

Ad 4. V díle Jana Mukařovského se objevují interpretace, jimž obecná analýza jednotlivých složek literárních děl pouze pomáhá dokladovat interpretační hypotézy. Tento způsob reflexe básnických textů můžeme považovat za interpretaci ve smyslu, v jakém tomuto výrazu zpravidla intuitivně rozumíme: tedy jako výkladu či tlumočení významu nějakého textu za pomoci víceúrovňové analýzy. V Mukařovského rozsáhlém díle se objevují některé rozbory, které vedle primární intence interpretovat umělecké dílo teprve sekundárně analyzují použité prostředky k tomu, aby podpořily či doložily interpretační hypotézu. Jedním z důležitých ztělesnění tohoto přístupu představuje studie *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“* (1938). Mukařovský v ní detailně interpretuje vybrané Nezvalovy básně a současně poukazuje na konkrétní rysy, na nichž své interpretace zakládá. Zdá se, ovšem, že čím konkrétněji se Mukařovský dotýká možných významů jednotlivých básní, tím více se otevírá možný prostor k polemikám. Prostor, který v jeho obecněji formulovaných vývodech, například tam, kde mluví o vztahu intonace a významu, je zaplněn obecností proponovaného. Tak například ve zmíněné studii o Nezvalovi v interpretacích básní z oddílu *Absolutního hrobaře* nazvaného *Bizarní městečko* Mukařovský velice přesně shrnuje, že základním principem výstavby básní tohoto oddílu je synekdocha, která svou opakovanou aplikací umožňuje atomizaci jednotlivých významů. A díky tomu dovoluje také plynulý přechod od jednoho sémantického celku k celku jinému, od jedné skutečnosti ke skutečnosti jiné. Ovšem zároveň při několika svých konkrétních interpretacích dochází, jsa veden snahou interpretovat vše v souladu s vytyčeným stanoviskem, k závěrům, které se zdají přinejmenším diskutabilní. Jeden příklad za všechny:

V skleníku	A působí
Na jehož průsvitných taškách	Že tento muž
Se třpytí	Strhané tváře
Svaté obrázky	Pokryté
Položené tam	Hustým černým vousem
Na počest karafiátů	Má oči
Zouvá si	Zalité krví
Athletický zahradník	Ve chvíli
Své vysoké boty	Kdy zabodává do země
A ohřívá	Dlouhý
Svá zkrhlá chodidla	Ostrý
Nad ohnivými jazyky	Nůž
Které tryskají ze země	

Mukařovský ve své snaze interpretovat přechod od skutečnosti skleníku s pracujícím zahradníkem ke skutečnosti šamana podnikajícího atavistický rituál v tropické džungli velice správně poukazuje na to, že „ohnivé jazyky“ jsou ve skutečnosti květy tropických bylin; nicméně, interpretátor nepochopil, že zahradník si zouvá boty, aby mohla být dokonána jeho proměna v šamana, nýbrž explicitně tvrdí, že „zahradník si zouvá boty ne proto, aby se zahřál, ale před prací, oči se mu zalévají krví ne z krvežíznivosti nebo jiného vzrušení [...], ale protože se

schýbá; dlouhý ostrý nůž, jež zabodává do země, je rýč, kterým zemi kypří!“ (Mukařovský, 1948h, s. 276).

Neumím si představit, na základě své empirické zkušenosti vesničana, že si zahradník před prací s rýčem sundává boty a že je v tak špatné fyzické kondici, že se mu při prvním sehnutí zalijí oči krví. Je mi líto jeho nohou i očí – obojí musí být velice nepříjemné. Je jen obtížně pochopitelné, že právě Jan Mukařovský, který upozorňuje na osamostatňování jednotlivých významových kontextů, trvá na takto rigidně mimetické interpretaci básnického obrazu.

Nicméně, na jiném místě jde Mukařovský v tomto smyslu ještě dále, za hranici mimetizujícího vysvětlení básnických obrazů. Uvažuje o tom, jaká reálná zkušenost, kterou autor-básník zažívá, determinuje jím použitý básnický obraz – v básni číslo 24:

Kadeřnice
S vysokými účesy
Sedí na náměstí
V plechových vanách
A drží si na rtech
Své jemné
Růžovými nehty zakončené ukazováčky

Mukařovský vznik tohoto obrazu vysvětluje následovně: „K tomu, aby toto významové seskupení nabylo pravděpodobnosti, stačí nepatrný přesun reálního dosahu jednotlivých pojmenování: kadeřnice ve vaně jsou toliko zobrazeny na plakátech visících na skutečném náměstí. Výtvarné zobrazení bylo tedy básníkem postaveno na roveň hmotné realitě, která je jím míněna, a věcný vztah slov, kterými je popsáno, převeden tím do stejné úrovně jako věcný vztah bezprostředního pojmenování ‚náměstí‘. Vzniká tak sémantický klam, jenž si žádá odstranění rozluštěním“ (Mukařovský, 1948h, s. 282). Na tomto místě rozboru udiví vehementnost, se kterou jeho autor prosazuje nutnost racionálního rozluštění celého básnického obrazu – racionální rozluštění se zde dostává na pozici interpretace, básnický obraz není esteticky oceněn, je mimeticky rozvrácen. (Nehledě na to, že není zcela jasné, jak reálný člověk pozná na ženě ve vaně, že jde o kadeřnici – to ostatně platí jak pro plakát, tak pro realitu.) Přitom to, co Mukařovský nazývá „klamem“, který je nutno rozluštit, například Vladimír Macura trefněji a pietněji vůči Nezvalově básnické individualitě nazývá „hádankou“. Hledat klíč k jejímu dešifrování „v rozpoznané, racionálně interpretované realitě“ je však, podle Macurových vlastních slov, pochybné (Macura, 1990, s. 14).

K tomu, abych na samý závěr nějak završil své úvahy o vztahu analýzy a interpretace v Mukařovského díle, se na tomto místě přímo nabízí analogie k jeho praxi aplikované na Nezvalovy básně. Velice zjednodušeně řečeno: stejně tak jako u Nezvalových básní nemůžeme žádnou racionální analýzou přesně určit místo, na němž dochází k přechodu od jednoho básnického obrazu k druhému (díky důmyslně zkonstruovanému systému prolínajících se významů patřících k oběma obrazům), nemůžeme ani přesně stanovit místo, na němž se Mukařovského analýza díla mění v jeho interpretaci. Nicméně, stejně jako Jan Mukařovský nad Nezvalovými básněmi, snažíme se své vidění daného přechodu racionalizovat, jakkoli „pochybná“ i tato racionalizace může být. A přitom doufáme, že výsledek této naší racionalizace nepřinese obraz stejně absurdní, jako je Mukařovského obraz zahradníka zouvajícího se k práci s rýčem. Obraz sice absurdní, ale zároveň svou absencí systémových řešení velice lidský.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- MACURA, Vladimír. 1990. Absolutní hrobař – Vítězslav Nezval 1937. In: ČERVENKA, Miroslav – MACURA, Vladimír – MED, Jaroslav – PEŠAT, Zdeněk. *Slovník básnických knih*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 13–15. ISBN 80-202-0217-X.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948a [1938]. Genetika smyslu v Máchově poesii. In: *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 239–310.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948b [1928]. Máchův Máj. Estetická studie. In: *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 7–201.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948c [1934]. O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 199–208.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948d [1934]. Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 9–90.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948e [1934]. Polákova Vznečenost přírody. Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 91–176.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948f [1939]. Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 357–373.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948g [1936]. Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova. In: *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 205–230.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948h [1938]. Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 269–289.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948i [1935]. Vítězslav Hálek. In: *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 177–198.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2006. *Vančurův vypravěč*. Praha: Akropolis, 2006. ISBN 80-86903-26-5.

.....

Prof. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Květná 8

603 00 Brno

Česká republika

fort@ucl.cas.cz

Interpretace (jedné) básně

K výstavbě lyrického časoprostoru

Marie Kubínová

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Interpretation of (a) Poem

On the Development of Lyrical Time and Space

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 257-261

The article was inspired by Mukařovský's work focused on the analysis of specific poetic texts: the author of the article analyses the poem *Fall (Podzim)* by Karel Toman and her aim is to point out how the lyrical time and space was created. Two elementary ways are revealed that enable the thematization of the outside world that is represented in the poem as a physical world of the speaker, next as an image parallel to his internal life. Some more general questions of the poetic image and poetic recording are analysed mainly the relationship between image-trope and image-scene. The special attention is paid to the cooperation of motives and sound of the text.

Keywords: Karel Toman, literary theory, poetry, interpretation, semantic analysis

Ve svém příspěvku bych se chtěla pokusit krok za krokem sledovat, jak si lyrická báseň vytváří svůj imaginární časoprostor, který se snad právě proto, že v něm neprobíhá epický děj, nabízí nerušené kontemplaci; poučena názory i příkladem Mukařovského si přitom chci mj. všimnout spolupráce různých textových složek, které se spolu s tematickou stavbou účastní jeho budování. Z logiky věci se navíc budu pohybovat blízko té oblasti Mukařovského zájmu, jíž jsou otázky básnického obrazu; během rozboru se ukáže jistá význačnost tohoto pojmu, jakož i různé druhy a stupně obrazného znamenání. Básnickým obrazem se totiž obvykle rozumí tropus, obrazné pojmenování – tak jej ostatně chápal i Mukařovský, jenž ale ve studii *K sémantice básnického obrazu* (1946) podnětně zrelativizoval, s poukazem na roli akcesorních významů, které v bohatých trsech prostupují básnický text, samotný protiklad mezi pojmenováním přímým a nepřímým. Kromě toho je tu však, dodejme, také obraz jakožto produkt zobrazovací (referenční) funkce jazyka: řečově zobrazováno je v tomto smyslu všechno, o čem se mluví, včetně tedy řečově zpřítomňovaných předmětů a předmětných konfigurací. Obrazu-tropu tak posléze konkuruje obraz-výjev, tj. jistý skutečnostní, v představách vyvstávající celek, v lyrice ovšem víc než kde jinde nasycený svou latentní niternou symbolikou. Na jeho utváření se pak mohou, ale i nemusí podílet jednotlivé dílčí tropy, a také sám tento celek může poté ještě mít nějakou další, více či méně vyhraněnou obraznou platnost. Jedním z jejích hlavních úběžníků se pak v lyrice zpravidla stává sám promlouvající subjekt.

Obecně vzato, vztah subjektu a tzv. vnějšího světa bývá v lyrických básních tematizován v zásadě dvojím způsobem. První z nich předvádí empirické fenomény jako „skutečně“ existující, právě tady a teď smyslově vnímané: mluvčí sděluje, co kolem sebe údajně vidí, co slyší, čeho se dotýká atd.; vnější svět tedy vůči subjektu vystupuje jako jeho předmětné okolí a často též jako podněcovatel té či oné nálady, kterou jako by ze svého nitra vyzářoval vstříc svému pozorovateli. Druhý způsob naproti tomu pracuje s předmětnými motivy jako s nástroji zveřejnění, obrazného zpodobení niterného, z principu tedy skrytého života. Předmětné děje, situace, výjevy vystupují tehdy jako alegorická podoběnství niterně žitého lidského údělu, zároveň však nebývají tímto svým obrazným posláním beze zbytku pohlceny a vyčerpány: jmenované věci se touží i nadále na okamžik zaskvíť před vnímatelovým vnitřním zrakem, chtějí být aspoň na chvíli zahlédnuty a prožity též ve svém konkrétním předmětném bytí.

Text, který jsem zvolila za objekt svého rozboru, rovněž zachovává tento v podstatě tradiční rozvrh a půdorys lyrické tematizace. Jedná se o krátkou báseň Karla Tomana *Podzim* (ze sbírky *Torzo života*, 1902):

Večery kouzelné! V mhách stříbrných
měsíčních paprsků se taví sníh
a mlýny hrají pod stráněmi.

Dumavá práce zelenavých kol
si zpívá šerem! Proč ten stesk a bol
mou duši chyt a tlačí k zemi?

I na mých polích praskal zlatý klas
a za polední slunce svit se třás
a tančil po vlnách mých polí.

A pro mé zrno mlýny nehrají.
Strništěm iluzi si hvízdají
výsměšné větry... a to bolí.

První část básně, tj. prvních pět a půl verše (předěl spadá nejen dovnitř strofy, nýbrž i dovnitř verše), představuje ucelený přírodní výjev, jakousi tedy jakoby reálnou, jakoby skutečně (a také, jak nasvědčuje úvodní plurál, opakovaně) vnímanou scénérii. Ta se přitom v prvních dvou verších zbavuje jakékoli materiální tíže, její obraz je tu utkán z ryze nehmotných substancí: panoramaticky viděnou krajinu zalévá měsíční, mlžným oparem cezené světlo, majestátně ji zahaluje svou slavnostní, „stříbrnou“ a bělostnou září. Představu linoucího se, stejnoměrně se rozlévajícího světla ještě dokreslí metafora, *měsíčních paprsků se taví sníh*; metafora nepřiliš nápadná, která totiž nemíní narušit smyslovou jednotu záběru, která však svou slovesnou, dynamizující částí (*se taví* – statický vjem je převeden do podoby slovesně vyjadřovaného děje) umocňuje počáteční dojem neuchopitelnosti, plynulosti, rozplývavosti. Následující, třetí verš, *a mlýny hrají pod stráněmi*, sem ale vnáší nový, zkonkrétňující a zdůvěřňující tón: přibývá další, tentokrát akustický rys, a spolu s ním se poprvé připomíná též vnitřní členitost prostoru, zmiňují se konkrétní předmětnosti a konkrétní místa. Klíčový motiv mlýnů je přitom v tuto chvíli jen stručně, věcně oznámen, v další strofě se pak rozvíjí do textově rozsáhlejšího obrazu – po nárazu, jakým působilo strohé konstatování, jako by se tedy řeč opět vracela do širšího

řečiště; mimo jiné tak pocítujeme jakési „vlnění“, pulsaci časoprostoru, jenž jako by se střídavě rozpínal a zhušťoval.

Vizuální podobu krajiny stále spíš jenom tušíme: mlýny, jejichž společný zvuk k pozorovateli doléhá, jsou porůznu rozptýleny v prostoru, zčásti snad i skryty zraku – dole, *pod stráněmi*. Také výslovně uvedená barva je sugestivně výstižná právě díky své přibližnosti: neurčitě „zelenavými“ (všimněme si přípony) činí mlýnská kola večerní šero, zelenavá je však také barva usazenin a nánosů, je to odstín, jež kola nabyla dlouhým působením času: mlýny jsou v krajině odedávna, odnepaměti zde vykonávají svou „dumavou práci“. Tu je přitom jistě třeba brát v první řadě doslova, jako činnost, kterou vykonávají mechanická zařízení (mlýny „pracují“ v podobném smyslu jako kupříkladu stroje); je to jistě právě tento mechanický zvuk, co se tu prostřednictvím přitlumených, jen velmi zlehka antropomorfizujících metafor nazývá nejdříve hudbou (*mlýny hrají*) a následně zpěvem. Zároveň však zde intenzivně cítíme metonymickou připomínku lidské práce, která předcházela a která se nyní, na podzim, završuje a zúročuje. Nacházíme se vůbec v dosahu nenápadných, o to ale působivějších metonymických posunů: například nikoli původce, vykonavatel činnosti, nýbrž sama tato činnost, sama *práce si zpívá*, a také přívlastek se v daném kontextu zbavuje jednoznačných vazeb: *dumavá*, tj. kontemplativní, k zamyšlení vybízející je bezpochyby atmosféra vnímané krajiny, zprostředkovaně však adjektivum odkazuje i k jejím obyvatelům: účelné lidské jednání, rozmyslně vynaložené úsilí pokojně sklízí své plody.

Idylou ale od samého počátku prochívá jistý neklidný spodní proud. Jeho původ lze mj. hledat v napětí mezi veršovým a větovým členěním (není bez významu, že v básni třikrát spadá větový předěl doprostřed verše), avšak v první, popisné části je nositelem neklidu také větná intonace: hned dva ze tří větových celků zde totiž končí vykřičníkem. Přitom pouze na samém začátku bychom mohli vzrušenou intonaci připsat na konto intenzity smyslového uchvácení – *Večery kouzelné!* Naproti tomu v druhém případě se vykřičník ocitá přímo v protikladu k povaze tematizovaných a implikovaných pohybů: pozvolna se snášející, pomalu houstnoucí šero, vytrvalý, uklidňující klapot mlýnů... Mohli bychom snad v této souvislosti uvažovat o jakémsi samostatně se utvářejícím, abstraktním intonačním schématu, v jehož rámci se by se střídaly různé formy: zvolací, oznamovací, znovu zvolací, posléze i tázací. Věc se dá ale možná interpretovat i tak, že smyslový svět, jakýkoli smyslový zážitek na citlivého jedince zvenčí útočí, naléhavě se dožaduje jeho subjektivní odezvy.

Tuto odezvu, neboli odpověď na výslovně položenou otázku, poté přinášejí další dvě strofy (v nich se již setkáme výhradně s oznamovacími větami: takto se věci mají). Báseň se ukazuje být jednou z variací na romantické téma rozporu mezi harmonickým řádem přírody a s ním souznějícího tradičního společenství na jedné straně a vnitřním neklidem osamělého moderního individua na straně druhé. Básník se uchyluje k zavedenému, archaickému a archaizujícímu toposu: podnícen smyslovým zážitkem, nahlíží mluvčí svůj dosavadní život optikou přírodního cyklu, podrobuje jej tedy měřítkům růstu, zrání, očekávané a žádoucí úrody. Ustálené metafory citového rozpoložení, které najdeme v závěru druhé strofy, mají jistě mimo jiné svou latentní prostorovost (*stesk a bol / mou duši chyt a tlačí k zemi*), zároveň však pasáž slouží jako most mezi dvěma ontologicky odlišnými časoprostory. Od počátku třetí strofy totiž vstupujeme do krajiny, která je podobenstvím, kde tedy všechno, co se zde odehrává, je obraznou paralelou niterných stavů a procesů. Slova a věty nabývají nyní dvojího, doslovného a obrazného smyslu, mají tedy dvojí, přímou a nepřímou referenci, přičemž obojí se tu nachází ve vzácné

rovnováže: alegorická, obrazně míněná „krajina duše“ se nehodlá vzdát smyslové názornosti a kompaktnosti.

Přechod je ostatně plynulý, povlovný, zastřený – v prvních chvílích jej signalizuje pouze přivlastňovací zájmeno první osoby, jež jako by zprvu pouze vytyčovalo, z širšího celku vydělovalo oblast osobního, soukromého zájmu: mluví se o „mých polích“, o „ mém zrnu“, jejichž nedoslovnou, obraznou platnost definitivně potvrdí teprve závěrečné metafory. Obzor viditelného se dokonce paradoxně rozšiřuje a projasňuje, neboť fakt, že jsme nyní v dějišti životní bilance, dává výrazně vystoupit časové dimenzi: zpodobeno muselo být i to, co předcházelo současnému zklamání, tedy druhý člen kontrastu, čas minulých dychtivých očekávání. Podzimní báseň se tak na čas rozzáří jásavými letními tóny – verše třetí strofy dávají spatřit (pravda, v elegickém minulém čase) krajinu v plném denním světle a slunečním žáru: *za pole-dní se vlní a zraje dosud neposečené obilí, místo magického, avšak chladného měsíčního světla přichází teplá zlatá barva, místo nehybné jednotlosti vidíme chvění a mihotání – slunce svít se třás / a tančil...*

Léto skončilo – *A pro mé zrno mlýny nehrají*; z hlediska přítomnosti (navrací se přítomný slovesný čas) se mladistvé sny a naděje ukázaly jako neplodné, plané. V rovině doslovných významů, v rovině předmětného zobrazení se však daný výrok dá příznačně číst dvojím způsobem: nacházíme se nyní v místech, kde se neozývá, kde chybí píseň mlýnů, anebo snad i zde mlýny nadále hrají, jenom ne *pro mé zrno*, pro chybějící, zmařenou úrodu neúspěšného hospodáře? A paralelní souběh přímého a nepřímého smyslu nekončí zcela ani v závěru, kde se přírodní motivy stávají součástí tentokrát výrazných, k niternému světu jednoznačně odkazujících metafor (skrze *výsměšné větry* zaznívá ve vlastním nitru hlas cizího, nepřátelského světa). Předmětnou kontinuitu zde totiž, navzdory přivlastkům, zajišťují řídicí členy větých dvojic: *strniště* (jako takové) a *větry*, co se jím budou prohánět, na předchozí letní výjev věcně, empiricky navazují, jsou jeho zcela přirozeným, logickým pokračováním a vyústěním. Smyslový zážitek, hvízdání větru, je tu dokonce znázorněn i onomatopoicky – v posledních dvou verších doslova slyšíme svištivý zvuk, jež vydávají nahromaděné zde sykavky spolu s opakující se samohláskou *i/i*. Nepřehlédneme ovšem, jak významnou měrou se na této zvukomalebné formaci podílejí právě názvy nepředmětných, abstraktních entit, *iluzí*, *výsměšné* (například bezprostředně sousedící slova *hvízdají* a *výsměšné* obsahují téměř totožnou hláskovou skupinu). Eufonie, jež ostatně v celé básni uplatňuje svou ikonicky zobrazující (*praskal zlatý klas*) i významově integrující moc, jako by tedy slévala oba typy skutečností do jediného celku, aby tím víc vynikl nezrušitelný rozdíl.

Zbývá už jen krátký, pouhou polovinu posledního verše zabírající závěrečný povzdech. Jím se mj. uzavírá série tří oznamovacích, spojkou *a* vesměs uvozených vět, série, která vlastně svým způsobem shrnuje, v kostce obráží celý lyrický syžet: *a mlýny hrají pod stráněmi; A pro mé zrno mlýny nehrají; A to bolí*. Každý z těchto výroků je přítom jinak situován: první náleží „skutečně“ vnímané krajině, druhý krajině alegorické, a třetí jako by již zazníval vně časoprostorových souřadnic, vně hranic básnický zkonstruovaného světa. V samém závěru tak dostáváme mj. příležitost ještě jednou, a to obzvláště důrazně, pocítit kontrast obsírnějších a stručných, úsporných vyjádření: celkový účinek se završuje ve chvíli, kdy celý dosavadní smysl básně, veškerá hra imaginárních časoprostorů nachází svůj úhrnný ekvivalent v tomto přímočarém, prostinkém doznání.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1982 [1946]. K sémantice básnického obrazu. In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 137–143.

TOMAN, Karel. 1962 [1902]. Torzo života. In: *Básně*. Praha: SNKLU, 1962.

.....
PhDr. Marie Kubínová, DrSc.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i,

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha 1

Česká republika

marie-kubinova@seznam.cz

Epistemické základy ruského formalismu

Vladimír Svatoň¹

Epistemic Grounds of Russian Formalism

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 262-271

The author of the article looks for the common ground underneath diverse tendencies of Russian formalism. The introduction discusses that the origin of Russian formalism was a response towards the approach of human sciences in the second half of the 19th century usually referred to as positivism. Next the author specifies the epistemological model of Russian formalism and explains specific research procedures of its individual representatives.

Keywords: Russian formalism, structuralism, literary theory, epistemology

V předmluvě ke své knize o ruském formalismu napsal Petr Steiner, že český strukturalismus měl „organizační ústředí, sdílený referenční rámec a jednotný epistemologický postoj“, takže jej můžeme označit za literárněvědnou školu, zatímco tzv. ruský formalismus vzbuzuje pochyby, zda se nějakou jednotou vyznačuje a zda to není jen seskupení mnoha tendencí, myšlenek a nápadů, „svébytná vývojová etapa v dějinách v dějinách slovanské literární teorie“ (Steiner, 2011, s. 9). Takovouto tezi lze samozřejmě přijmout jako východisko pro pochopení toho, co se v humanitních oborech tehdejšího Ruska dělo. Sám autor by ji ovšem dnes možná pronesl s opačným hodnotícím znaménkem: disperze, rozptýl, pluralita se dnes jeví zajímavěji než pevný systém. Při opětovných návratech k textům představitelů tehdejšího myšlení se však přece rýsuje pod rozmanitými tendencemi a nápady společná půda pro formulaci zásadních otázek, půda, jež není zcela vyjasněna a jejíž podněty nejsou zcela vyčerpány.

Je to odpor k předchozím stadiím myšlení, který ale nemá jen negativní východisko, nýbrž také určitou společnou perspektivu. Tímto východiskem byla instinktivní nechuť vůči postupům humanitních (historických) věd ve druhé polovině a na konci 19. století, jež byly obvykle označovány jako „pozitivismus“. Nejedná se však o klasický pozitivismus filozofický, např. Comtův, nýbrž o běžnou podobu humanitně vědné produkce, již bychom spíše mohli označit jako „naivní realismus“. Humanitní obory se soustřeďovaly na hromadění fakt bez ohledu na jejich význam pro předmět poznání a nebraly na zřetel, že jak předmět poznání, tak jeho zvláštní aspekty mohou být reflektovány pouze rozvíjením určité pojmové soustavy. Bez implicitně cítěného pojmoslovného

¹ † Vladimír Svatoň (1931–2018).

podloží nemohou být fakta smysluplně vnímána a klasifikována. Roman Jakobson vyjádřil tuto situaci výrokem, že „dějiny umění neznaly vědeckou terminologii, užívaly běžných slov bez kritické kontroly, bez přesného ohraničení, bez ohledu na jejich mnohoznačnost“ (Jakobson, 1995, s. 138). Byl též autorem sarkastického výroku:

„[...] historikové literatury se dosud převážně podobali policii, která by při zatýkání určité osoby zadržela pro všechny případy každého, kdo byl právě v bytě, a také všechny, kdo šli náhodou kolem po ulici. Tak historici literatury využili všechno: život, psychologii, politiku, filozofii. Místo ucelené vědy o literatuře vytvářeli konglomerát po domácku pěstovaných oborů“ (Jakobson, 1987, s. 275).

Pojmy, kterými jsou fakta identifikována a tříděna, nevznikají izolovaným otiskováním vnějších skutečností v lidské mysli: jejich podoba je dána vzájemným sepětím a hierarchií, která je artikulována na společné „půdě smyslu“, bez jejíhož skrytého působení nemohou být vůbec uvedomeny, tím méně formulovány. Problém humanitních věd nebyl tedy v hromadění fakt, ale v nedostatečné reflexi předpokladového pole, na němž se pojmy ustavují a rozvrhují předměty zkušenosti. Pojmy byly chápány jako samozřejmé výsledky jednotlivých empirických zjištění, jako produkty automaticky generované izolovaným pozorováním. Filozof, jehož myšlení se utvářelo v téže době jako myšlení tzv. formalistů, o několik let později napsal:

„Veškeré dějepisectví zabývající se jen fakty setrvává v nesrozumitelnosti, poněvadž stále jen naivně činí závěry rovnou z fakt, aniž učiní tématem obecnou půdu smyslu, na níž takové závěry vesměs spočívají, a aniž kdy prozkoumalo obrovské strukturální apriori, jež je této půdě vlastní. Pouze odhalení obecné bytostné struktury, ležící v naší a pak v každé minulé anebo budoucí historické přítomnosti jako takové, [...] umožní vskutku rozumějící, na nahlédnutí zbudovanou, v pravém smyslu vědeckou historiografii“ (Husserl, 1996, s. 402–403).

Humanitní obory v epoše, se kterou je spjat ruský formalismus,² se vyznačovaly právě tendencí vyjasnit onu předpokladovou půdu a určit její roli pro výslednou rovinu našeho uvědomení a pojmenování zkušenostních dat. Uplatnily tak zcela zásadní epistemologický model v konkrétních případech materiálů.

Tento model je spjat především s pozdní fází Husserlovy filozofie, jejíž vývoj nemohli „formalisté“ předvídat. Lze však říct, že se chopili tendencí filozofického myšlení, které se rozvíjely již od 18. století. Reflexe předpokladového pole probíhala již více než století po dvou liniích. Byla to jednak linie „kantovská“, v níž byla předpokladová půda chápána jako soubor kategorií apriorně uložených v lidské mysli. Byla to ale také linie „hermeneutická“, v níž byla „předpokladovost“ kladena do oblasti tradice, „předsudečnosti“, historicky se utvářejícího duchovního prostoru, v němž nabývají jednotlivé zkušenosti svého smyslu. Jejím význačným nástrojem byl pojem „vnitřní formy“, ražený Wilhelmem von Humboldtem (podrobně jej rozpracoval ukrajinský filolog Oleksandr Opanasovyč Potěbňa), což byl princip, který umožňoval pochopit, jak je určitá zkušenost už samým pojmenováním zařazena do životního světa komunity, jež se s ní

² Jsem si vědom, že termín „formalismus“ není pro označení snah moderní literární vědy v Rusku adekvátní: je však vžitý, proto jej s vědomím pouhé konvence budu i nadále užívat.

setkává. Dosud fascinují (mnohem dřívější) úvahy Giambattisty Vica o souvislostech, jež propojovaly pojmenování předmětů domácího života v počátcích římské civilizace:

„Je hodno zaznamenání, že ve všech jazycích je největší část výrazů o neoživených věcech vytvořena přenesením z lidského těla, z jeho částí, z lidských smyslů a z lidských vášní. Jako hlava znamená vrchol či začátek; je v čele, kdo je vpředu, a od zad se říká vzadu; hrábě, pilka, hřeben mají zuby; kořeny mají vlasy; řeka má rameno a ústí do moře; máme zemskou šíji; malému počtu se říká hrst či hrstka; [...] ovoce má maso; voda, kameny a doly mají žíly; země útroby; nebe i moře se usmívá; vítr hvízdá; vlna šeptá; tělo úpí pod těžkou váhou. [...] To všechno vyplývá z našeho axiómu, že ‚člověk ve své nevědomosti činí sebe měřítkem veškerenstva‘; tak jako v uvedených příkladech ze sebe sama vytvořil takřkajíc svět. [...] směs synekdochy a metonymie: *Tertia messis erat* vznikla bezpochyby z přirozené nutnosti, protože muselo uplynout hodně tisíc let, než se u národů zrodilo astronomické slůvko *rok*. [...] [V]šechny tropy [...], pokládané dosud za duchaplný výtvor spisovatelů, byly nutným způsobem vyjadřování všech prvních poetických národů; a měly tyto tropy ve svém původu veškerý svůj původní význam; avšak potom, když s rozvojem lidského ducha byla vynalezena slova, jež znamenají abstraktní formy či rody (genera) obsahující své zvláštní druhy (species), anebo spojují části v celek, tyto výrazy nabyly svého přeneseného významu. A začínají se tedy odhalovat ony dva obecné omyly gramatiků, že mluva prozaiků je vlastní mluvou a mluva básníků nevlastní mluvou a že se nejprve mluvilo prózou, potom teprve veršovanou řečí“ (Vico, 1991, s. 169–171).

Vico ukazuje, jak pojmenování včleňovala zkušenosti do životního světa primitivního etnika. Pro popis literárních skutečností je „hermeneutická linie“ nepochybně vstřícnější. Zdůrazněný „strukturálního apriori“ bylo v humanitních oborech svého druhu koperníkovským obratem, který se projevil soustředěnou pojmotvornou iniciativou.

* * *

Vraťme se však k formalistům. Pojmenování určité skutečnosti jako jejího zařazení do „předchůdné půdy smyslu“ znázorňovalo u příslušníků tzv. formální školy vznik věci samé. Pro jejich myšlení bylo typické, že literární fakta vnímali jako naplnění jistých předpokladových možností, jež nepředurčují kauzálně nutný vztah k výsledkům. Předpokladové možnosti jsou polem, na němž může vyrůst řada variant podle vnějších okolností, ale i schopnosti a náhledu tvůrce, který se na takovém poli pohybuje. Mezi možnostmi a jejich realizací se vkládá moment kreativity, volby.³ Takto chápal například Jurij Tyňanov problém literárního žánru: literární žánry nevznikají příležitostně, *ad hoc*, ale přichází v nich ke slovu řečová praxe a postupně zrající vědomí jejich možností:

„Žánr je realizací, zhuštěním všech kvasících a dozrávajících sil slova. Proto nepochybně vzniká nový žánr sporadicky. Jen někdy si básník uvědomí kvalitu svého slova do důsledků, aby jej toto vědomí dovedlo až k žánru. (V tom byla síla Puškinova. V *Evženu Oněginovi* je vidět, jak se osobitost básnického slova *promítá* do žánru, jak ho sama přímo

³ Dialektikou setkávání „aposteriorně obsahových podnětů s apriorně formální předpokladovostí“ se zabýval zejména Zdeněk Mathauser ve své knize *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu* (1989, s. 126). Zdeněk Mathauser zde nebere v potaz „hermeneutickou linii“ v pojetí předpokladovosti.

vytváří.) [...] Básníci dnes hledají žánr. To znamená, že se pokoušejí do důsledků si uvědomit své veršové slovo“ (Tyňanov, 1988, s. 405).⁴

Jinde Jurij Tyňanov píše o významu rytmického citění pro vznik básnického stylu nebo žánru: „Důležitost metra z hlediska žánru, jeho žánrotvorná funkce je nepochybná. Poslání psaná ve třístopém, čtyřstopém a šestistopém jambu jsou zcela odlišnými žánry“ (s. 217). Rytmické citění není jen přídatným a zvykově ustáleným atributem žánru, ale jeho iniciátorem.

U formalistů se z tohoto principu odvinuly plodné pojmové dvojice, inspirované bezpochyby Saussurovou dvojicí *langue-parole*: u Viktora Šklovského to byla polarita pojmů *materiál-styl*, *styl-syžet* a především *fabule-syžet*. Ve všech těchto případech šlo o vztah vrstvy *předpokladové* a *realizační* – o to, že literární příběh nevzniká nápodobou reálných životních osudů, ale je generován ze stylu, nebo jinak řečeno – z celkové koncepce, celkového vidění životního materiálu:

„Fabule je záležitostí materiálu. To znamená – hrdinův osud, to, o čem se v knize píše. – Syžet je záležitostí stylu. To znamená – kompoziční výstavba věci; určité fabulační situace jsou voleny podle syžetových principů, tj. že v nich samých může být určitá syžetová výstavba, stupňovitá, inverzní, kruhová. [...] Syžetová výstavba, volící si určité fabulační situace, deformuje materiál. Proto se překážky na cestách, dobrodružství, nešťastná manželství, děti pohřešované rodiči vyskytují častěji v literatuře nežli v životě“ (Šklovskij, 1928, s. 220).

Tyňanov hovořil shodně o *konstrukci* a *funkci*, nebo o *konstruktivním faktoru*, kterým je *materiál* zformován. Důležitá je jeho teze, že konstruktivní faktor nemůže v díle hladce přilnout k materiálu, nerozpouští se v něm. Bylo to směrodatné především pro jeho teorii verše: základním faktem veršové struktury byl pro něho přesah (enjambement), ostrý nesoulad mezi syntaktickým a veršovým rozvržením slovesného materiálu. Jestliže Tyňanov zdůraznil roli přesahu, zápasu konstruktivního faktoru s předchůdnými možnostmi (návyky) vyjadřování, vyzvedl tím zároveň představu, že konstrukce díla, tvar není přímočaře generován oněmi podmínkami, ale rozvíjí jednu z jimi předznačených možností.

V českém strukturalistickém myšlení vznikly postupně obdobné a samostatně vytvořené dvojice pojmů: *metrum-rytmus* (toto rozlišení umožnilo formulovat důležitý pojem *rytmického spádu*), *artefakt-estetický objekt*, *sémantické gesto-struktura*, *záměrnost-nezáměrnost*. V současné naratologii je aktualizována dvojice *fabule-syžet* pod jemnějším rozlišením *času vyprávěného* a *času vyprávění*. Ve filozofii druhé poloviny 20. století se koncept předpokladové půdy objevuje v termínech *paradigma*, *diskurs*, *épistémé* a do jisté míry i v pojmu *přirozený svět*. Mezi těmito termíny existují samozřejmě významové nuance v závislosti na filozofickém systému, který tvoří jejich rámec, nicméně mají společný základ. Příklady by bylo možno rozhojnit: nejde však o výčet příznačných pojmoslovných topoi, ale o poukaz na jejich souvislost se základní ontologickou koncepcí této linie myšlení – artikulace jevu není myslitelná bez kontextu, jeho zrození je situováno mimo princip kauzality.

* * *

⁴ Poslední věta je v překladu vynechána. Doplněna je podle vydání Tynjanov, 1977, s. 191.

Chtěl bych však ještě zmínit nejproblematictější a ve své době nejdiskutovanější polohu tohoto principu – jeho rozvinutí při charakteristice sociálních souvislostí literární tvorby. Na mysli mám především pojmy *literárního života (bytu)* a *imanentního vývoje literatury*.

Ve dvacátých letech minulého století existovala v ruské literární vědě polarita mezi „sociology“ a „formalisty“. Dělení na dva tábory svádí k domněnce, že sociologové se zabývali sociálními souvislostmi umění, formalisté jeho tvary. I bystrý Viktor Šklovskij je autorem známého výroku: „Zabývám se při studiu literatury zkoumáním jejích vnitřních zákonů. Mám-li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsoby tkaní“ (Šklovskij, 1948, s. 7).

Není tomu tak: oba proudy měly svou teorii společenských vazeb umění a svou teorii uměleckého tvaru. Sociologové spatřovali klíč k pochopení díla v genetické souvislosti se sociálními zkušenostmi a postoji autora, umělecký tvar vnímali jako obrazné a zašifrované vyjádření těchto zkušeností a postojů. Vždy vycházeli z momentu jednosměrného působení: od sociálního života (zkušeností autora) k autorovým postojům, od postojů autora k obrazné stránce díla, od obrazné stránky ke kompozičnímu uspořádání (na mysli mám především koncepci V. F. Pereverzeva).

Formalisté zůstali naopak věrni svému modelu roviny *předpokladové a realizační*, mezi nimiž, jak bylo řečeno, nepůsobí kauzální vztahy. Předpokladovou rovinou umělecké tvorby je literární život doby (rusky *byt*).⁵ „Literární byt“ poskytuje autorům nejen individuální životní zkušenost, ale také instituce, které zajišťují produkci, distribuci a percepci literárních děl (nakladatelství, časopisy, vědecké ústavy atd.). Nabízí nadto i duchovní klima, náznaky možných řešení problémů, životní gesta, žánry životních i slovesných projevů, ba i formulaci ústředních společenských konfliktů: „Běžný empirický život [byt] se přímo hemží rudimenty různých intelektuálních činností – rudimentární vědou, rudimentárním uměním i technikou,“ píše Jurij Tyňanov (1988, s. 135). Zde jsou zakořeněny i nejsubtilnější umělecké formy, jejich odvozování z těchto elementárních základů se věnoval např. André Jolles v knize *Einfache Formen* nebo Michail Bachtin, který spatřoval původ románu v mnohohlasém víření novověkého města.

Zároveň ovšem si byli představitelé formální školy vědomi, že je nutno vymezit vztah předpokladového podloží k realizačnímu pólu – literatuře. Přelévání mezi „literárním bytem“ a literaturou vnímali jako proces nejednoznačný a problematický. I když počítávali rozdíl obou oblastí zřetelně, jsou jejich výroky dosti tápavé. Viktor Šklovskij poznamenal:

Umělecké dílo si přisvojí materiál, a tím jej stylizuje, dematerializuje. Zvláště jasné je to na příkladu verše. Verš – to je stylizace řečových jednotek, jejich transformace z veličin sémantických ve formální. Sémantické, významové veličiny ve verši nemizí, ale fungují jinak, vyžadují jinou intenci. V básni je silnější převaha momentů formujících, jejich vláda nad materiálem nežli v próze. Stylové veličiny mohou zaměnit veličiny významové: jestliže k obvyklým syžetovým řešením využíváme fabulačních momentů a běžné se uchylujeme k tomu, že situaci exponovanou na počátku jako rozpornou přivedeme k jejímu rozuzlení, pak ve verši můžeme být přivedeni k rozřešení stylistickými prostředky, například přechodem od verše s cézurou k verši bez cézury (Šklovskij, 1928, s. 220–221).

⁵ Problém „literárního bytu“ nadhodil Boris M. Ejchenbaum ve stati *Literaturnyj byt z roku 1927* (srov. Ejchenbaum, 1987, s. 428 an.).

Vedle „dematerializace“ se hovořilo o „deformaci“ (záhy však Tyňanov v soukromém dopise připouští, že by bylo vhodnější nazvat tento pohyb *transformací* – Tyňanov, 1988, s. 587). Viktor Šklovskij hovoří o jazyce poezie jako o „těžkém, znesnadněném, brzděném“ (Šklovskij, 1948, s. 24), Roman Jakobson o zadržování pozornosti na samém slově nebo postupu. Všichni byli v těchto úvahách fascinováni psychologizujícím a pochybným principem „automatizace“ a vyváděním slova ze stereotypu, populární pojmem „ozvláštňení“. Perspektivní byl spíše návrh Jurije Tyňanova ve stati *Mezidobí (Promežutok)*. Srovnává zde (mimo jiné) poezii Jeseninovu a Pasternakovu. Lyrický subjekt Jeseninovy poezie „přepadl“ z básně do „bytu“, stal se všeobecně sdíleným emblémem pro životní gesto bohéma, potácejícího se kdesi na okraji společnosti: existoval mimo text, mohli si jej přivlastnit epigoni a sloužil jako vzor životních stylizací. Subjekt Pasternakův byl do jisté míry podobný: okouzlený divák světa, bezbranný vůči dojmům, které mu svět posílá. Nebylo jej však možno z hutného přediva básně vyjmout, nemohl ožít bez své původní slovesné realizace, nejen pro složitost výrazu, ale především pro neobvyklost aspektů, ve kterých se objevuje. O básníkovi se např. praví: „Davaj ronjať slova, / Kak sad – jantar‘ i cedru, / Rassejanno i ščedro, / Jedva, jedva, jedva“ (Pasternak, 1989, s. 167). Přestože dobové formulace „přeskoku“ mezi textem životním a textem literárním nebyly zřetelné, byla v nich nicméně zřejmá snaha obě polohy odlišit, určit, co činí ze slovesného projevu umělecké dílo. Roman Jakobson v citovaném místě praví: „[...] předmětem vědy o literatuře není literatura, nýbrž literárnost, čili to, co činí daný výtvar výtvořem literárním“ (Jakobson, 1987, s. 275). „Byt“ mohl být zdrojem poezie, ale musel být v poezii zbaven existenciální tíže, stát se předmětem neopakovatelné hry. Kantovo dědictví, jeho „*interesseloses Wohlgefallen*“, přišlo ke slovu i zde.

* * *

Odtud bylo již snadné odvodit představu o literárním vývoji. Tato otázka se stala pro formalisty aktuální počínajíc (přibližně) rokem 1927. Pomíjím opakující se mechanismus „automatizace“ a „ozvláštňení“ jako jejich první pokus o řešení. Důležitější je dvojice pojmů, která reprodukuje strukturu dvojic předchozích – *evoluce* a *geneze*. Evoluce je „naplňováním“ možností, jež nabízí předpokladové pole kulturní epochy (literární byt),⁶ v okamžicích „realizace“ možností intervenují momenty *geneze*, tj. sociální či biografické podněty. (Byly nadhozeny i jiné dvojice termínů jako varianty tohoto rozlišení: *geneze-funkce*, *geneze-historie*.) Pojem *evoluce* je obsahově totožný s Mukařovského pojmem *imanentního vývoje literatury*, jak jej definoval ve známé stati o Polákově *Vznešenosti přírody* (1934), ale zejména jak vylíčil vývoj české poezie ve stati *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (1934).

Představa o polaritě roviny *předpokladové* a *realizační* nesměřuje k lineárnímu rozvržení historického materiálu v časové posloupnosti, nýbrž k typologii, v níž se mohou setkávat díla v lineárním čase od sebe vzdálená, ale náležející k témuž výchozímu principu, k těžce předchůdné půdě smyslu. Je hodno pozoru, že toto myšlení bylo vlastní celé epoše a neinspirovalo jen formalisty, proniklo do mnohem širšího spektra humanitních snah. Současně s programem moderní ruské literární vědy koncipoval svůj raný esej *Teorie románu* (1915) následovník symbolistní filozofie

⁶ Problém vývoje jako „vyplňování“ toho, „co může být předjímáno v základních obrysech a v základní struktuře“ nastolil Zdeněk Mathauser v příspěvku *Midasovský a tantalovský komplex umělecké kritiky* (Mathauser, 1969, s. 170 an.).

Georg Lukács. Vytýčil v něm čtyři základní typy, jež se rýsují v základech novověkého románu a jež novodobý román nemůže pominout. Tyto typy se odlišují tím, zda „duše“ ústředního hrdiny je širší nebo užší nežli celek „vnějšího světa“ (sféra „objektivního ducha“, společenských institucí, představujících hranice životních možností). Za příklad románového tvaru, ve kterém je hrdinova duše užší nežli „svět“, pokládá Lukács Cervantesova *Dona Quijota*; za román, kde duše je naopak širší Flaubertovu *Citovou výchovu*; v Goethově „románu výchovy“ dosáhnou obě složky svého vyrovnání. V Tolstého *Vojně a míru* dospěje subjektivní svět ve „velkých okamžicích“ hrdinova života, ve chvílích náhlého prozření k tušení, že onen vnější svět je zasazen do celku přírodního a kosmického života. U Lukáče se tak rovněž setkáváme s vyplňováním apriorních možností románové formy, jejíž strukturní podmínkou je hledání tvaru, který by mohl zachytit celistvost epochy, jež niternou celistvost postrádá.

* * *

Připomněl jsem Lukáčsovu typologii románu ještě z jiného důvodu. Jeho esej končí stručným poukazem na Dostojevského: „Dostojevskij nepsal romány a jeho tvůrčí intence, která se projevuje v jeho dílech, nemá ani v kladném, ani v záporném smyslu nic společného s evropskou romantikou devatenáctého století a s rozmanitými, stejně romantickými reakcemi na ni. Patří novému světu“ (Lukács, 1967, s. 187).

Není zde důležitý emocionální akcent Lukáčsovy myšlenky: vyplývá z ní, že kromě pohybů *evoluce* a *geneze* existuje ještě pohyb třetí: proměna paradigmatu, oné dlouhodobě předznačené půdy dílčích realizací. Zůstaneme-li u příkladu, který nadhodil Georg Lukács, můžeme se zeptat, zda se dá nad dílem Dostojevského o takové změně uvažovat. Lukács sám v duchu apokalyptických vizí symbolismu na přelomu 19. a 20. století očekával při koncipování svého eseje, že lidská subjektivita (duše) náhle odmrští veškeré zprostředkující vztahy společenské hierarchie a institucí a vzepne se k „bezprostředně žitému spojení konkrétních duší s absolutnem“ (tj. k naprostému ztotožnění se sdílenými hodnotami lidské pospolitosti). Dostojevskij ve svých románech vytvořil podle Lukáče svět, kde „nahé a konkrétní duše“ vstupují do „konkrétních vzájemných spojení“ (Lukács, 1985, s. 30), tedy svět epický, jak jej chápala klasická estetika.

Sotva dnes můžeme přijmout takovou vizi, avšak pocit, že Dostojevského romány opouštějí půdu románu klasického, je stále přesvědčivý. Snad lze uvažovat, že klasický román novověku vycházel stejně jako filozofie německého idealismu (která jako první pozvedla román mezi významné literární útvary) z představy, že svět je prostoupen řádem, většinou krutým a nelítostným, ale nakonec aspoň ve velkých konturách vyrovnávajícím bolesti a ztráty jednotlivých bytostí. V Tolstého *Vojně a míru* zastřelí francouzští vojáci na ústupu zajatce, který osvětlil hlavního hrdinu Pierra Bezuchova životním poznáním. Bezuchov zaslechne zvuk výstřelu a pochopí, co se stalo, ale ani se po svém učiteli neohlédne a kráčí dál. Mnozí u Tolstého nespravedlivě zahynou, ale život pokračuje, rodí se děti a sní o budoucím hrdinství. (I Šolochovův *Tichý Don* uvozuje motto z lidové písně o věčně plynoucí velké řece.) První významný román Dostojevského *Uražení a ponížení* je jiný. V mnohém se podobá klasickým anglickým románům 18. století, vystupují v něm mladiství a nezkušení milenci, lehkomyšlný svůdce, jeho otec, člověk velkého světa a rafinovaný intrikán atd. Příběh však nekončí ani náznakem smíru. V posledních větách románu svedená hrdinka říká svému zrazenému milenci: „proč jsem zmařila tvé štěstí! [...] Mohli bychom být navěky spolu šťastni!“ (Dostojevskij, 1975, s. 385).

Ještě zřejmější je absence smíru v záhadném Dostojevského románu *Idiot*. Ústřední hrdina, kníže Myškin, ztělesňuje absolutní soucítění s touhou a přáními druhých lidí. Žádný z jeho významných spoluhráčů rovněž není vysloveně zlý, ani dvě ženy, mezi nimiž se kníže Myškin pohybuje (stejně jako klasický don Juan), ani jeho sok v lásce Parfen Rogožin. Přesto Myškin rozsévá kolem sebe šílenství a smrt: jedna z žen končí psychickou nemocí, druhá je zavražděna, Rogožin skončí bezpochyby jako vrah na galejích, Myškin sám definitivně propadne šílenství. Takový je paradoxní příběh moderního Krista. Co to o Dostojevského světě vypovídá? Nevládne v něm řád, jakkoliv nemilosrdný. Lukács zdůrazňoval, že v chaotických příbězích Dostojevského románů se rýsuje zcela odlišný pořádek. Můžeme snad říct, že celistvost světa je zde udržována souvislostmi a napětím jednotlivých vůlí a činů. Výsledek jejich působení není garantován a nelze ani předvídat, jak se promítnou do života druhých. Každý skutek se však vepisuje do tohoto celku, neztrácí se v něm a nelze jej nikdy odvolat. Je např. fascinující, jak příslušník téže epochy Henrik Ibsen nechává ve svých dramatech vyplynout na povrch následky někdejších utajených vin: následky minulosti si třeba po uplynutí mnoha let vynutí na svých původcích osudová rozhodnutí – smrt ženy, která se obětovala pro nezákonnou lásku svého muže, může být vykoupena zase jen smrtí (*Rosmersholm*); dávný poklesek ženy (početí nemanželského dítěte) se projeví u dítěte dědičnou chorobou, rozkladem rodiny a nakonec sebevraždou nevinného děcka (*Divoká kachna*). Zákonům tohoto světa se člověk může pouze vystavit a jednat s rizikem zdaru či nezdaru. Tak možná vypadá „nové paradigma“ moderní literatury.

Formalisté změnu paradigmatu výslovně netematizovali. Nadhodili sice několik problémů, které podobný zvrat znamenaly, ale pokládali je za projevy evoluce. Nicméně je možno zmínit tři okruhy, které v jejich myšlení ke změně paradigmatu poukazují. Především je to analýza přelomu, který nastal v evropských literaturách během dvacátých a třicátých let 19. století.⁷ Tehdy se rozšířil okruh čtenářů, nastal rozmach žurnalistiky, možnost vyplácet honoráře, a tudíž i možnost, aby se literární práce profesionalizovala. Epocha žurnálů proměnila i žánrové složení literatury – preferovala užitnou slovesnost, zábavné a dobrodružné čtivo, román-fejeton, román na pokračování, veršované polemiky, kriminální prózu: z tohoto podhoubí vyrostlo dílo Dostojevského.

Za druhé to byla teze o krizi románové formy. Básník Osip Mandelštam v úvaze *Konec románu* (1922) prohlásil, že „román vždycky předestírá systém jevů, podřízených biografické spojitosti, odstupňovaný biografickým měřítkem“. Dále pak uvedl: „Je jasné, že když jsme vstoupili do pásma mohutných sociálních pohybů, masově organizovaných dějství, tak akcie osobnosti v dějinách klesají a spolu s nimi klesá i váha románu, jemuž obecně uznávaná role osobnosti v dějinách slouží jako manometr, ukazující tlak sociální atmosféry. Měřítkem románu je lidská biografie nebo systém biografii“ (Mandelštam, 1971, s. 268).

Formalisté pokládali za perspektivní žánr nikoliv tradiční román, ale dokumentární prózu a „literaturu vně syžetu“, jak zní název známé studie Viktora Šklovského o Vasiliji V. Rozanovovi (podle formalistické terminologie by mělo stát „vně fabule“): komponování útržků, postřehů, poznámek k chvilkovým zážitkům, novinových zpráv i finančních dokladů, což sugeruje pocit, že osobnost se rozpívá v proudu či tříšti života. Podobnou funkci mělo zdůraznění role „skazu“, výrazně stylizovaného vyprávění. „Fabulovaná struktura byla odsunuta do pozadí“,

⁷ Především u B. M. Ejchenbauma (1987, s. 428 an.).

napsal Boris M. Ejchenbaum (1987, s. 423). „Není tu vyprávěč, ale ‚rapsód‘ (*skazitel*). Přivírá oči, když snuje své vyprávění, nikoho nezajímá jeho individuální duše. Je to skutečný epos, a k němu právě směřuje naše umělecká próza“ (s. 290).⁸ „Skazitel“ se oddává proudu řeči, ztrácí se v plynutí jejího živlu.

Nové jevy v próze byly tak nejen u Lukácse, ale i u formalistů spjaty s míněním, že nastává radikální proměna umělecké situace, při níž ožívají dávné formy vyprávění. O představě, že literatura se vrací k významuplným útvarům minulosti, svědčí i třetí moment – naděje, kterou vkládal Boris Ejchenbaum do znovuzrození klasické tragédie, žánru, jenž se zdál v praktickém provozu moderní kultury již zcela pohřben:

„Zdá se, že nejbližší budoucnost nenáleží románu ani lyrice, ale dramatu. Intimní, ‚rodinné‘ formy ztratily svou přitažlivost. Vystala potřeba velkých forem, zvучné řeči, strhujícího slova. [...] Jsou zajímavé příznaky, že budoucí ruská tragédie nebude vycházet z Ibsena, který se nám stal náhle cizí, a dokonce ani ze Shakespeara, kterého příliš kanonizovalo naše staré divadlo, ale z vysoké klasické tragédie v duchu Friedricha Schillera nebo Francouzů 17. století“ (Ejchenbaum, 1924, s. 73).

Tragédie v epoše symbolismu ukazovala vratkost veškerých individuálních záměrů, slabost jedince vůči nezbadatelným pohybům světa. Náznaky tehdejších teoretiků, že literatura směřuje k novým formám, měly postihnout (anebo možná i násilně stimulovat) „změnu paradigmatu“, přičemž literatura měla navázat kontakt se současností skrze dávné umělecké útvary. Nebylo to bez opodstatnění: oživila tak představa archaického a dynamického kosmu, v němž člověk nemohl spoléhat na stabilní pořádek věcí a byl jenom vlnou ve větru a bouři.

* * *

Nakonec dodávám, že to, co jsem o základní epistemické intenci formalismu řekl, o jeho snaze postihnout vynoření jevů z předchůdné půdy smyslu, z významové celistvosti, odkazuje nikoliv k pozitivistické či „naivně realistické“ tradici v myšlení 19. a 20. století, ale k paralelní tradici myšlení romantického. Bylo by proto zajímavě podrobněji prozkoumat, nakolik myšlení ruských formalistů navazuje na teoretické koncepce symbolistů a dekadentů, vědomých následovníků romantismu. Nepochybují o styčných bodech. Argentinský fyzik, matematik a romanopisec Ernesto Sabato mimochodem prohlásil: „Novalis, bratři Schlegelové, velcí němečtí myslitelé romantismu měli pronikavou intuici: tušení, že by měl být člověk brán ve své integritě, ve své celistvosti, ve své jednotě, v tom, co bychom dnes nazvali struktura. Romantický koncept organičnosti prakticky odpovídá tomu, co se dnes nazývá struktura“ (cit. dle Housková, 2011, s. 184).

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

⁸ Srov. práce Jana Mukařovského o vyprávění v próze Vladislava Vančury a Karla Čapka.

LITERATURA

- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. 1975 [1861]. *Uražení a ponížení*. Přel. Taťjana Hašková. Praha: Odeon, 1975.
- EJCHENBAUM, Boris. 1924. *Skvoz' literaturu*. Leningrad: Academia, 1924.
- EJCHENBAUM, Boris. 1987. *O literature. Raboty raznych let*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1987.
- HOUSKOVÁ, Anna. 2011. Zkušenost a reflexe západní civilizace u Ernesta Sabata. *Svět literatury*, 2011, č. 44, s. 181–190. ISSN 0862-8440.
- HUSSERL, Edmund. 1996 [1936]. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Přel. Oldřich Kuba. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0561-7.
- JAKOBSON, Roman. 1987. *Raboty po poetike*. Moskva: Progress, 1987.
- JAKOBSON, Roman. 1995. *Poetická funkce*. Ed. Miroslav Červenka. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlěbcová, Terezie Pokorná. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.
- LUKÁCS, Georg. 1967. *Metafyzika tragédie*. Ed. Růžena Grebeníčková. Přel. Eva Hartlová. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- LUKÁCS, Georg. 1985. *Dostojevski. Notizen und Entwürfe*. Ed. J. C. Nyíri. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985.
- MANDELŠTAM, Osip. 1971. *Sobranije sočinenij v trech tomach*, sv. 2. New York: Meždunarodnoje literaturnoje sodružestvo, 1971.
- MATHAUSER, Zdeněk. 1969. *Nepopulární studie*. Praha: Svoboda, 1969.
- MATHAUSER, Zdeněk. 1989. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok, 1989. ISBN 80-7029-002-1.
- PASTERNAK, Boris. 1989. *Sobrasnije sočinenij v pjati tomach*, sv. 1. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1989.
- STEINER, Petr. 2011 [1984]. *Ruský formalismus. Meta poetika*. Přel. František A. Podhajský. Brno: Host, 2011. ISBN 978-80-7294-405-7.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. 1928. *Mater'jal i stil' v romane Lva Tolstogo „Vojna i mir“*. Moskva: Federacija, 1928.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. 1948 [1925]. *Theorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Melantrich, 1948.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič. 1988. *Literární fakt*. Přel. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, 1988.
- TYNĀNOV, Jurij Nikolajevič. 1977. *Poetika. Istorija literatury*. Kino. Moskva: Izdatel'stvo „Nauka“, 1977.
- VICO, Giambattista. 1991 [1725]. *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů*. Přel. Martin Quotidian. Praha: Academia, 1991. ISBN 80-200-0051-8.

Ediční poznámka

Studie Vladimíra Svatoňe byla již dříve v upravené podobě publikována. Viz SVATOŇ, Vladimír. 2017. Literatura v „předpokladovém“ poli: čtrnáct malých kapitol. In: *Na cestě evropským literárním polem. Studie z komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2017, s. 11–43. ISBN 978-80-7308-746-3; studii v zásadě odpovídají s. 31–42.

Hodnoty a hodnotové systémy v aktu vyprávění a v aktuální perspektivě funkční sémiotiky

Tomáš Kubíček

Moravská zemská knihovna

Values and Axiological Systems in the Narrative Act and in Contemporary Functional Semiotics

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 272-278

The article deals with the question of representation of values in a narrative text and the possibilities of their semiotic analysis. The point of departure is the current discussion between classical and postclassical narratology and the tendencies to define the subject of narratology and narrative theory itself. Jan Mukařovský's articles on aesthetic norm and on the validity of aesthetic function are revived on the background of Eco's semiotics and used as a platform to propose the semiotic understanding of the concept of value in a literary text and for the very new view on the function of non-aesthetic values that distribute and ground the fictional worlds of narratives.

Keywords: narratology, Jan Mukařovský, literary theory, semiotics, aesthetic value, interpretation

Vůdčí představitel německé naratologie Wolf Schmid nedávno poznamenal, že namísto rozvíjení postklasické naratologie (která si nedokázala pojmenovat předmět svého bádání a kamufluje tuto skutečnost předkládáním etických otázek) je třeba přemýšlet o návratu ke klasické naratologii s jejím analytickým založením a zaměřené spíše k deskripci jevů a přetvořit ji do podoby tzv. Nové naratologie, která toto východisko rozšíří o zdůraznění otázek prohlubujících poznání o antropologické povaze vyprávění. Podle něj je třeba, aby se základními otázkami staly otázky: Proč člověk vypráví? Jak působí vyprávění na vypravěče a na příjemce vyprávění? Do jaké míry lze lidské vědomí a jeho procesy vyprávět? V čem spočívá terapeutický efekt vyprávění? Jinými slovy: Proč lidé píší autobiografie? Jak můžeme vysvětlit, že děti, které byly ve válkách psychicky traumatizovány, mohou být díky procesu vyprávění převratně uzdraveny? Odtud pak, podle něj, vede cesta k interdisciplinární spolupráci s antropologií či psychologií (srov. Schmid, 2010).

Na pozadí Schmidem navržených otázek se však ukazuje, že kritika postklasických naratologií, které formální školou vychovaný Schmid nemůže vystát, se ukazuje jako neoprávněná, vytýká-li se jí zavádění etických otázek do literárněvědné analýzy. Nezdá se totiž, že otázky, které Schmid navrhuje, by bylo lze adekvátně zkoumat bez toho, že bychom se nepokusili vzít

do hry právě i etické kategorie, jako součást axiologického uspořádání narativního světa, jehož prostřednictvím text komunikuje s vnímátem. Schmid si je však oprávněně vědom nebezpečí, které z tohoto „vzetí do hry“ vyplývá a tato jeho obava je legitimní. Mohlo by to totiž zavést naše bádání do tenat recepční estetiky v té její hraniční podobě, kterou představují interpretační komunity Stanleyho Fishe, a nakonec bychom možná i přišli o náš předmět bádání, tedy o text, na jehož místo by se až příliš ochotně zasunul čtenář. Přesto vše Schmidovo odmítnutí otázek etiky vyprávění jako takové však legitimní není.

Jistě, soustředíme-li naši pozornost primárně na oblast etiky, začneme zavádět do naší analýzy hodnotová stanoviska, která mohou způsobit destrukci narativních světů (a to destrukci, která není součástí jejich strategie výstavby), která je budou ideologizovat hodnotovými systémy, a tak předjednat jejich smysl. Co jiného jsou genderové či postkoloniální interpretace než dokládáním předem zafixovaných stanovisek? Ovšem jak je na druhé straně možné klást si Schmidem navržené otázky a neuvažovat o etickém charakteru vyprávění? Zabývat se otázkou, proč člověk vypráví, znamená teoreticky zkoumat a analyticky pozorovat hodnoty a principy, které usměrňují lidské jednání, modelují jeho možnosti volby a jejichž důsledkem je analýza vyprávění i jako součásti rozhodovacího procesu ve vztahu k pojmu svobodné vůle. Jak si tedy budu moci položit uvedené otázky, když nebudu vnímat vypravěče i adresáta, autora i čtenáře jako společenské bytosti, které svůj akt výstavby vyprávění a jeho rozumění realizují v důsledku určitých, historicky daných souborů hodnot, jejichž nedílnou součástí jsou i hodnoty etické?

Ostatně už samo rozhodnutí psát či vyprávět je rozhodnutí, v němž se odráží určitá struktura hodnot. Je to vyprávění, jako textová organizace světa, co má schopnost tyto hodnoty označovat a tematizovat. Zavedení axiologických otázek po příčinách a způsobech výstavby vyprávění však neznamená a nesmí znamenat ideologizování či moralizování tohoto aktu předjednáním jeho smyslu. Každý vyprávěcí akt (a zvláště vyprávěcí akt, jehož výsledkem je výstavba fikčního, tedy ve specifickém režimu existujícího světa) by si měl uchovat právě ty hodnoty, které jsou součástí jeho významové strategie. Vyprávění není jen popisem světa, je současně komunikačním aktem, je tedy komunikací světa. Už z této jeho povahy vychází, že to, co je předmětem komunikace, jsou významy jako intersubjektívni kategorie. A význam, jak pravil už kdysi dávno de Saussure, je těsně spojen s hodnotou, jejíž podstatná část vychází z prostoru společenské praxe procesu semiózy. To, co určuje výběr takto chápaných výrazů (elementů výstavby) a jejich organizaci, není jen hledisko, které bychom mohli označit jako pragmatické či estetické (a to ani v případě, máme-li co do činění s literárním dílem), ale právě tak hledisko, jehož důsledkem je strategická distribuce hodnot, na nichž se daná výpověď, jako komplexní narativní svět konstituuje. Což, dle mého soudu, zakládá potřebu ptát se po hodnotách, pro které se vyprávění stává médiem, které organizuje a svými výrazy i svou strukturou označuje. Musí to ovšem být vždy jen ty hodnoty, které jsou označovány textem (hodnoty, pro něž je text označujícím) a nikoliv hodnoty, které by byly textu předřazeny.

Jeden z nejdůležitějších pojmů, na které pražský strukturalismus narazil už v okamžiku, kdy se v průběhu třicátých let 20. století konstituoval, byla otázka hodnoty literárního díla. Jan Mukařovský, jeho přední teoretik, poměrně rychle zjistil, že spolehnout se zcela na pojem estetické hodnoty, který by respektoval imanentní hranice *literárnosti* (což je pojem ruského formalismu a Romana Jakobsona), nevyčerpává problém vyrůstající z rozpoznání znakové povahy uměleckého textu. Jestliže byl totiž text rozpoznán jako znak, bylo třeba o něm přemýšlet jako o součásti komunikační situace a upevnit jeho význam i jeho identitu v tomto

komunikačním aktu. Jeho základní vlastností je totiž i schopnost stále znovu konstituovat svůj význam a stále znovu obnovovat svůj smysl. Pro tento dynamický potenciál textu by však imanentní pojetí bylo příliš úzké. Mukařovský, který se v tuto chvíli rozhodne pojednat estetickou hodnotu jako hodnotu, která vzniká v dynamickém procesu komunikace významu literárního díla, se v důsledku tohoto rozhodnutí dostal do stejného myšlenkového prostoru, který později získá proslulost pod označením otevřené dílo. Ba v jistém smyslu jej dokonce překročil. K tomuto momentu překročení se vrátím později.

Základními otázkami se tak už na počátku formulování pražského strukturalistického projektu, staly otázky: Co vlastně umožňuje toto neustálé obnovování významu? Co je oním mechanismem, který spouští a modeluje recepční aktivitu vnímatele? Kde spočívá identita literárního díla, za předpokladu, že literární dílo je proměňující se estetický objekt vznikající v dialogickém vztahu mezi recipientem a textem? A konečně: Co je to vlastně estetická hodnota a jaký je její vztah k hodnotám mimoestetickým? Všechny tyto otázky vycházejí ze společného základu, z Mukařovského promyšlení estetiky účinku, která se nyní (ve třicátých letech 20. století) stává vlastní podobou estetiky Pražské školy. Je to onen typ estetiky, který koření v Aristotelově *Poetice* a modeluje své analytické otázky směrem k funkčnímu významu elementů, z nichž je literární text tvořen.

Výsledkem tohoto typu estetického založení analýzy jako funkční sémiotiky je, že jedním z jejích hlavních předmětů zájmu se stává hodnocení vztahu mezi jednotlivými elementy textu právě z hlediska jejich funkční organizace. Funkce však není pro pražské strukturalisty pojmem pouze logickým, který by se vyčerpával podáním určité „textové gramatiky“, ale zasahuje i vztah mezi vnímatelem a textem. V této podobě se stává vlastním předmětem hodnocení a nástrojem analýzy textové struktury. A tato problematika aktivuje zájem literární teorie o otázky hodnocení a hodnot, jejichž prostřednictvím se utváří estetický objekt tedy dílo, i naše soudy o něm. Nedílnou otázkou se pak stává i platnost či legitimita těchto soudů a s ní je svázána i otázka identity významu a jeho zdroje.

Mukařovský přitom vyšel z tvrzení, které obnovilo důležitost široce pojímaných hodnot pro analýzu literárního textu a pro analýzu vztahu mezi textem a recipientem. Zvažování vztahu mezi literárním textem a hodnotami jej také vyvedlo z úzkého prostoru poetiky či sémantiky směrem k estetice a pragmatice. Což je moment, který způsobí radikální odlišnost mezi francouzským a českým strukturalismem a který obě varianty strukturalismů zásobí odlišnou sumou problémů a otázek. Mukařovského tvrzení, na které se zde odvolávám, zní:

„Umělecké dílo, i tehdy, neobsahuje-li přímo ani zahaleně vyslovovaných hodnotících soudů, je hodnotami prosyceno. Všechno v něm, počínaje materiálem i nejmotnějším (například kámen nebo bronz v sochařství), a konče nejsložitějšími tematickými útvary, je jejich nositelem. [...] [V]ěcný vztah uměleckého díla zasahuje svou mnohonásobností nikoli jen jednotlivé věci, ale skutečnost jako celek, a dotýká se tak celkového postoje vnímatele k ní; právě ten je však zdrojem i usměrňovatelem hodnocení. Ježto pak každá ze složek uměleckého díla, ať obsahová, ať formální, nabývá v kontextu díla onoho mnohonásobného věcného vztahu, stávají se nositeli mimoestetických hodnot“ (Mukařovský, 2000, s. 140).

Z tohoto postřehu vyplývá, že mimoestetické hodnoty v umění nejsou záležitostí jen uměleckého díla samotného, ale participuje na nich i vnímatel. Vnímatel ovšem disponuje souborem

vlastních hodnot a svým specifickým postojem ke skutečnosti. Současně je vnímatel vždy právě tak individuem, jako členem společnosti – a tedy do jisté míry reprezentantem obecných hodnotových norem a systémů. Důsledkem je, že to, co nazýváme literárním dílem, se neustále proměňuje v aktech konkretizace.

Vlastním předmětem zkoumání se ale v rámci takto definované estetiky nestává výsledek procesu konkretizace, ale vztah mezi literárním textem a dílem. Tedy přesněji řečeno mezi materiálním artefaktem na straně jedné a na straně druhé dobově a individuálně aktualizovanou konkretizací. Zatímco francouzský strukturalismus se plně soustředil na způsoby textové organizace a uzavřel se tak do bezpečí sémantiky, pražský strukturalismus už na počátku svého teoretického pohybu překročil tuto hranici a vydal se směrem k pragmatice komunikace, kterou literární text ustanovuje. Bezpečí francouzského strukturalismu, jak víme, se však ukázalo jen jako přechodné a iluzivní a posléze se právě toto rozhodnutí stalo cílem palby z pozic poststrukturalismu a dekonstrukce.

Mukařovský následně svázal estetickou hodnotu, a tedy i význam s artefaktem, tedy s literárním textem. Jeho záměrem bylo, aby zamezil rozpadu identity významu, který by mohl zaniknout v nekonečných konkretizacích a mohl by i způsobit, že se předmětem analýzy stane recipient, popřípadě interpretační komunita, které je recipient součástí a nikoliv text, který si z pohledu pražské sémiotiky musí uchovat svůj charakter objektivního zdroje konkretizací. Tento zdroj pro proměňující se estetické objekty je pojímán jako nositel *nezávislé estetické hodnoty* a v této formě představuje nejvyšší podobu hodnoty literárního textu. Mukařovský říká, že „nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu je tím vyšší a trvalejší, čím méně snadno se dílo poddává doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot té které doby a toho kterého prostředí“ (Mukařovský, 2000, s. 146). Těmito slovy nejenom předjímá principy otevřeného díla, jak je později ošetřil ecovská sémiotika, ale současně ukazuje i na zdroje této otevřenosti. Rozhodující roli zde hraje vztah mezi hodnotou estetickou a mimoestetickými hodnotami, které jsou součástí textové organizace a podobnými hodnotovými principy, do kontaktu s nimiž se literární text dostává v okamžiku konkretizace významu v okamžiku recepce. Prostřednictvím interakce hodnotových systémů text navazuje „složitě vzájemné vztahy, kladné i záporné (shody i rozpory), takže vzniká dynamický celek, udržovaný v jednotě shodami a současně uváděný v pohyb rozpory. Lze proto usuzovat, že nezávislá hodnota uměleckého artefaktu bude tím vyšší, čím četnější trs mimoestetických hodnot dovede k sobě upoutat a čím mohutněji dovede dynamizovat jejich vzájemný vztah“ (Mukařovský, 2000, s. 145).

Mezi hodnotami, které reprezentuje text a hodnotami vnímatele existuje vzájemné napětí a v tomto napětí je obsažen i vlastní smysl i působení umění.

Vývoj naratologie směrem k naratologiím, který Schmid jen do určité míry oprávněně kritizuje, naznačil, že naratologie inklinuje k tomu, aby se stala jakousi obecnou teorií. Krizi, kterou prošla na počátku devadesátých let 20. století, kdy se začalo hovořit o jejím konci, se pokusila – a zdá se, že v tomto smyslu úspěšně – překonat tím, že se v podobě trojského koně dostala za hradby jednotlivých vědních disciplín a nabídla se jim jako metodologická báze pro jejich pozorování. Snaha vyjít na jedné straně vstříc disciplínám, které mohou s její pomocí pochopit a analyzovat utváření narativity, tedy toho, že se z určitého fenoménu stává narativní událost, existent, katalyzátor atp., a toho, jak k tomuto procesu dochází, vede na druhé straně k nebezpečí ideologizace či teleologizace významového dění, které plyne z ustanovení

disciplíny, která je zvána na mezioborové kolokvium. Ne bez důvodu zastavuje Umberto Eco svoji *Teorii sémiotiky* na hranici, kde se začíná hrát o subjektivní rozumění, o individualizující interpretaci, kde se dostáváme mimo sémiotické systémy. Subjekty semiózy, nebo vyprávění, chceme-li, musí být totiž pro sémiotiku vždy zcela odkázány na svoji znakovou existenci: „Buď mohou být“, říká Eco, „z hlediska sémiotických struktur definovány, nebo – z tohoto hlediska – vůbec neexistují“ (Eco, 2004, s. 350). Ecova snaha koncentrovat významové dění zcela do hranic textové semiózy ústí do finálního tvrzení jeho knihy: „To, co je v pozadí, vpředu i vzadu, mimo nebo příliš uvnitř metodologického ‚subjektu‘ nastíněného v této knize, by mohlo být nesporně důležité. Bohužel se mi tyto záležitosti – v tomto stádiu – jeví tak, že se vyskytují za sémiotickým prahem“ (s. 351). Za Ecovými slovy se odkrývá nebezpečí plynoucí z kontextualizace znakového významu mimo oblast textu. Ale současně se za nimi rozeznává vábivý hlas Sirény. Hlas, který láká sémiotické námořníky k plavbě mezi Skylou transcendentálního ega (jak tuto netělesnou, nehistorickou a bez jedinečného vědomí existující sémantickou sílu nazývá Eco) a Charybdou přisvojení si významu, jeho ideologizací, jeho individualizujícího zosobnění – nebo ještě jednodušeji – rozpoznání intence, která je součástí i výsledkem významové výstavby, ale která překračuje hranici jedinečného textu.

A přesto se zdá, že by se i naratologie mohla vydat cestou sémiotiky směrem ke kontextu i k subjektu. Onou možností by se mohlo stát chápání a analýza narativního světa jako specifického axiologického systému. Studium hodnotového rozvržení narativního světa má totiž schopnost re-konstruovat subjekt, který spojujeme s intencí a ukázat tento subjekt jakou součást určitého kontextu, určitého hodnotového systému a současně umožňuje i jeho individualizaci. Ještě stále se tu totiž můžeme pohybovat v oblasti jedinečného stylu. Sledovat postupy a funkci tohoto stylu znamená mimo jiné mluvit o tom, jak je dílo uděláno a proč se nabízí určitému typu přijetí. Ale znamená to rovněž přivést do diskuse nejenom obecné a jedinečné (tedy rozpoznat distinktivní příznak v manifestaci stylu), ale i mimoestetické hodnoty, které text aktivuje, využívá a jejichž prostřednictvím je rozpoznatelný jako součást kontextu – a to tak, že tento kontext umožňuje re-konstruovat. Napětí, které vzniká ze střetu mezi touto re-konstrukcí a podobou proměňujícího se estetického objektu, jenž se stává součástí nového systému hodnot, nám teprve dává do ruky nástroje pro studium otázek, které Schmid udává jako kořist pro novou naratologii. A můžeme k nim nyní přidat i další, které vycházejí z axiologického uspořádání narativního světa:

Jak literární text konstituuje pravdu a nárok na pravdu? Jaké narativní procesy verifikace slouží k distribuci hodnot? Jak narativní text konstituuje subjekt, subjektivní vědomí jako nejvyšší etickou hodnotu? Jaký soubor etických hodnot umožňuje konstituovat narativní svět jak specifický typ noetického či identifikačního prostoru? Jak narativ konstituuje svoji axiologickou jedinečnost a jejím prostřednictvím východiska pro hodnocení sebe sama, svého narativního světa? Do jakých strukturních vztahů narativní text vstupuje prostřednictvím svého axiologického systému?

Dílo je jako celek znak, který se obrací k člověku jako ke členu určité společnosti, která používá jazyk a vyprávění nejenom jako nástroj pro distribuci významů, ale i jako prostředek distribuce a legitimizace hodnot. Příslušnost ke společnosti znamená současně i příslušnost k určitému axiologickému systému a spolupodílení se na jeho produkci a uchování. Jedinečným výrazem tohoto systému se stávají i narativní světy. Zužování naratologického pohledu pouze na oblast antropologie či psychologie by nás připravilo o možnost vnímat narativní texty jako

součást společenské praxe. Nejsme jen antropologické konstanty, ale právě tak vždy součástmi určité společnosti. Otázky týkající se hodnotového založení textu (narativního světa), jeho axiologického uspořádání, nám proto umožňují uvědomit si sociální povahu umění.

Zdá se mi, že pojem hodnoty či otázky zabývající se podobou axiologických systémů by mohly hrát roli objektu studia literární teorie, která se může vyrovnat s dědictvím strukturalismu a současně musí vyrovnat s kritikou poststrukturalismem. Hodnota se jeví jako zcelující předmět bádání, má potenciál rozpoznat bytí literárního textu, a to i v podobě díla jako součásti širších společenských a kulturních struktur a současně dokáže uchovat jeho specifiku, jeho identitu jako díla literárního. Hodnota má potenciál zavést do analýzy subjekt – jako součást axiologického systému, jako součást jedinečného stylu, aniž by nás však zavedla do pastí psychologie.

Schmid má pravdu, ukazuje-li kriticky na postklasické naratologické koncepce: v důsledku jejich nového ošetření předmětu bádání dochází totiž k ideologizaci naratologie, tedy k tomu, že vyprávění jsou posuzována podle hodnotových kritérií, která byla předjednána. Tato oprávněná obava by však neměla vést k tomu, že se vzdáme jedné z nejdůležitějších složek vyprávění – hodnoty, který se nevyčerpává ve své estetické manifestaci. Nedůvěra v ideologii by neměla být následována rezignací na analýzu narativních textů jako axiologických systémů. Jen to musí být tyto texty, co se stane východiskem i cílem analýzy, a ne předjednané hodnotové systémy.

Jsou to snad právě axiologické systémy, hodnoty, jejich textové realizace, co umožňuje obnovující se kontakt vnímatele s dílem. Pojetí literárního textu jako specifického axiologického systému je tedy základním východiskem pro analýzu jeho dynamických vztahů, jeho schopnosti produkovat nové interpretace, i jeho vlastnosti být otevřeným dílem. A konec konců, jsou to právě ony mimoestetické hodnoty, které aktualizovány prostřednictvím estetické funkce (oné průhledné funkce, jak tuto sílu nazýval Jan Mukařovský) se stávají tím, co nás znovu a znovu nutí k tomu, abychom se vztahovali ke smyslu, který vnímáme kdesi v prostoru mezi naší individuální zkušeností a významovým polem, které aktivuje literární text.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- ECO, Umberto. 2004 [1976]. *Teorie sémiotiky*. Přel. Marek Sedláček. Brno: JAMU, 2004. ISBN 80-85429-99-3.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000 [1936]. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 81–148. ISBN 978-80-7294-239-8.
- SCHMID, Wolf. 2010. O Praze, slovanském funkcionalismu a renesanci naratologie. Rozhovor s Wolfem Schmidem. Rozmlouval Ondřej Sládek. *Česká literatura*, 2010, roč. 58, č. 3, s. 331–344. ISSN 0009-0468.

Ediční poznámka

Studie Tomáše Kubíčka byla již dříve v mírně upravené podobě publikována anglicky. Viz KUBÍČEK, Tomáš, 2014. *Functional Semiotics of the Prague School: Functional Semiotics and New Narratology*. In: KUBÍČEK, Tomáš – LASS, Andrew (eds.). *Roman O. Jakobson. A Work in Progress*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014, s. 55–64. ISBN 978-80-244-4386-7.

.....

Prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Moravská zemská knihovna

Kounicova 65a

601 87 Brno

Česká republika

Tomas.Kubicek@mzk.cz

IV. Proměny: Ideje a disciplíny





Věc – význam – znak

Proměny pražské sémiotiky umění a problém metajazyka

Emil Volek

*School of International Letters and Cultures
Arizona State University*

Thing – Signification – Sign

Metamorphoses of the Prague Semiotics of Art and the Problem of Metalanguage

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 281-298

Study focuses on competing semiotic paradigms within the evolving Prague semiotics of art project: Saussurean sémiologie as amended by Kartsevski, avant-garde aesthetics and its concept of “word-thing” in the Russian Formalist poetics (Shklovski), Voloshinov’s many-sided “Marxist”/Bakhtinian contributions to semiotics and social communication, Husserlian early phenomenology in his Logical Investigations (1900–1901) and its influence on Mukařovský’s mentor Otakar Zich (1879-1934), as well as later theory of ostension (the signifying thing) of Ivo Osolobě in the 1960s. The conflict comes to a head in two of Jan Mukařovský’s key studies, *L’art comme fait sémiologique* (1934) and *Intentionality and Unintentionality in Art* (1943). Mukařovský’s own labeling of his in principle phenomenological investigation of complex sign meaning structures as sémiologie has contributed to the misperception of his work as a simple following of de Saussure’s language project and hence to the misunderstanding of the whole of Prague’s semiotic study of the arts. However, the conflict of paradigms at work in Prague also reveals significant “blind areas” in the metalanguage of semiotics (both in the Anglo-American semiotics and, even more so, in the French sémiologie, centered on language) that have prevented semiotic theory from taking into account the whole range of semiosis and, as a result, may have contributed to the current impasse and decline of semiotic studies of arts.

Keywords: Jan Mukařovský, Prague School, structuralism, linguistics, poetics, semiotics

To, co se běžná kritika snaží v systému Jana Mukařovského přes všechna jeho vnitřní napětí úporně sjednocovat, zdá se nám spíš praskat ve švech heterogenních paradigmat, která vytvářejí mnohdy jen rychle nahozenou podobu jakýchsi „celků“. Čtenář se může ptát, proč začínat od „věci“ a ne od „znaku“. Proč už v titulu implicitně problematizovat řetěz vztahů, který sémiotika všeobecně představuje jako jednosměrný a bezproblémový postup (komplikovaný nanejvýš „objíždkami“ přes úhledné trojúhelníky, na jejichž vrcholu vévodí zprostředkující znaky, tzv. „interpretanty“): v něm znak → má nebo dává význam → tím odkazuje

k referentu – předmětu, věci – a proces je zdánlivě uzavřen, smyčka nad oblastí semiózy a komunikace je pohodlně utažena.

Zdálo by se tedy, že k iniciačnímu vkladu de Saussurovy sémiologie do pražského projektu stačí dodat věc/referent a jeho zjevná počáteční omezení jsou šťastně překonána. Sergej Karcevskij v *Du dualisme asymétrique* (1929) skutečně nechá klouzat znak po „svahu skutečnosti“ a tím jednak dodává do rovnice dosud chybějící odkaz k mimojazykové realitě a jednak také zpětně dynamizuje úzký vzájemný vztah mezi oběma částmi samotného znaku, označenými souvztažnými pojmy *signifiant/signifié*. U de Saussura je tento vztah více než monogamní: obě „drahé polovičky“ jsou na sebe doslova přilepeny jako dvě strany téhož listu papíru. A má to u něho své opodstatnění, protože ženevského lingvistu nezajímá ani komunikace ani reálné fungování znaku v ní, nýbrž pouze systémový – relační – vznik znaku jakožto fenomenologické ideální entity v jazykovém systému, v kódu, a to jak v jeho abstraktní zvukové tak v jeho pojmové hodnotě (jde o prostor S_1 , viz moje *Mapování teorie*, Volek, 2009b). Doplněk Karcevského jde ovšem bezděčně dál: poukazuje také na „trhlinu“ jak uvnitř znaku – mezi *signifiant* a *signifié* – tak mezi znakem a skutečností/věcí/referentem. Snaha po vlastním uplatnění prvků vede k třenicím mezi nimi, občas k rozvodu. Podívejme se, co dál dostal pražský projekt do vlnku.

Ruský formalismus, avantgarda, postkantovská estetika

V jedné rovině je pražský projekt pokračováním a přenosem na českou půdu estetiky ruského formalismu, spjatého pupeční šňůrou s ruskou avantgardou. A avantgarda byla neocenitelnou školou sémiotických experimentů s materiály nejrůznějších druhů umění. Jenže avantgardě nešlo jen o sémiotiku; do hry v ní vstoupil celý nový zásadní axiologický pohled na uměleckou tvorbu jako takovou: protože to, co se z tradiční – řekněme lukácovské – perspektivy stavělo do samotného středu umění, vrcholícího v realismu 19. století, bylo teď jako okoralá kůrka nemilosrdně odhozeno na jeho okraj, ba i za něj. A naopak právě to, co bylo předtím považováno za bizarní krajnost či dokonce za znak degenerace, bylo položeno – navzdory všem buržoám („épatez le bourgeois!“) – do samého centra uměleckého tvoření. Netušili ovšem tyto avantgardní bouřliváci, že se brzy budou potýkat o smysl tohoto umění se svými domnělými revolučními soudruhy ve zbrani. Revoluce a revoluce totiž není totéž.

U Borise Ejchenbauma (*Litěratúra i kino*, 1927a) je tvůrčí, hravý kvas futuristického básnického *zaumu* a experimentální tvorby zaměřené na sebe sama postaven proti vystydlé společenské konvenci *langue*. Všimněme si, že u něho chybí zmínka o *parole* jakožto o pojmu souvztažném. Odkaz na *zaum* jako nový střed básnického uměleckého tvoření tak jde daleko nejen za de Saussurovu *parole*, ale i za romantickou humboldtovskou *energii* spontánní tvorby lidské řeči, až k samotným okrajům řeči jako komunikativního prostředku. Jako správný „formalista“ Ejchenbaum nejenže obrací naruby tradiční dvojice základních pojmů (například forma, *sjužet* či rytmus u ruských formalistů položené nad logocentrické pojmy obsahu, fabule a metra, které dominují tradičním teoriím), ale jde až k extrému tím, že oproti a nad *langue* klade až *zaum*. Teprve mezi těmito krajními póly pak spatřuje vnitřní dialektiku vývoje umění. Tento zásadní náhled na oblast umění, a totiž převzetí avantgardní *programové* estetiky jako východiska pro svoji estetiku *vědeckou*, spojuje divergentní a různě zkřížené cesty ruského formalismu a pražského strukturalismu a zakládá jejich *novum* vůči všem ostatním paralelním projektům v teorii umění své doby (jako byla stylistika, fenomenologie literatury či anglo-americký New Criticism).

Avantgardní estetika dovádí do svého logického konce filozofickou koncepcí Kantovu, osvobozující estetický jev ode všech tradičních ohledů noetických (pravda), mravních (dobro) a vůbec „užitkových“ (praktických). Toto moderní estetično, zbavené všeho externího poručníctví, je tak odkázáno samo na sebe a v průběhu 19. století a zejména pak v avantgardním období hledá, co by to, co pak zbude po opakovaných cyklech „pročišťování“ od neestetického balastu, mohlo být. Theodor Adorno bude tento proces vyprazdňování ode všeho „mimoestetického“ charakterizovat jako „estetiku negativitu“ (1973) a Roland Barthes bude pak nostalgicky psát o aporiích tohoto hledání vrcholícího v současném francouzském neoavantgardním „novém“ románu (*Le Plaisir du texte*, 1973). V obou případech dostáváme paradox „plné“, zbytnělé estetické funkce, ale zato „vyprázdněného“ díla. Nicméně toto jakési nezainteresované „nic“, které se vynořuje jako mezní hranice tohoto procesu, bude předurčeno k titánskému úkolu, a totiž, zakládat naše lidství jakožto autonomních bytostí (cynik by mohl konstatovat, že podle toho to pak vypadá, když se to naše současné lidství točí kolem jakési významné prázdnoty).

Mukařovský přejímá toto kantovské dědictví (i s tím velkolepým posláním), ale brzy nato a překvapivě tuto hodnotovou strukturu „vytuneluje“ a přijde s koncepcí, která obrací naruby linii moderní estetiky jdoucí v Kantových šlépějích. Jde o známou pasáž z práce *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), kde se zjišťuje „věc zvláštní a nečekaná“, a totiž, že estetická hodnota „se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů“ (Mukařovský, 1936, s. 51).

Dnes vidíme, že toto antikantovské pojetí, opřené o „průhlednost“ estetické funkce, která však tady naopak dílo nevyprazdňuje, jasnozřivě předjímá to, co tzv. *postmoderní* estetika dodnes marně hledá. Je to ovšem překvapení jen potud, pokud nevíme, co Mukařovský na počátku třicátých let dělal. Další dovysvětlení jeho novátorského počínu přichází dodatečně ze svědectví o jeho kontaktu s funkční architekturou (*K problematice funkcí v architektuře*, 1937), která se sice v teorii zaměřovala na projektování neozdobných a výlučně praktických funkčních objektů, ale nicméně právě proto dávala paradoxně podnět k vzniku „nové krásy“ svých staveb.

Mukařovský nás překvapí ještě tím, že tento nový symbolický kapitál neodkloní do jiného estetického podniku, nýbrž že podrží paralelně obě koncepce jako jakýsi rub a líc téhož jevu, nebo jako jakýsi alternativní pohled na umělecký fakt, jednou zvnějšku (přes „plnou“ estetickou funkci k zůstatečným funkcím a hodnotám praktickým) a jednou zvnitřku (od neumenšených hodnot praktických k organizující nebo zastřešující „prázdné“ funkci estetické). Snad právě váhání mezi oběma pojetími a setrvání na výchozí umírněné kantovské pozici jakožto základní připravilo Mukařovského o průkopnické místo v současné estetice, jehož by si svým antikantovským obratem byl plně zasloužil.

Má nějaký smysl podržet jako platné dvě protikladné koncepce estetična? Mukařovského antikantovské pojetí vyvazuje estetično z příznakových ideologických a hodnotových vymezení daných filozofem do základů moderního estetického projektu, ale dělá to, aniž by je identifikovalo s předchozím pojetím tradičním (Volek, 2004, s. 62–64). Estetično v tomto novém smyslu, a totiž jako v principu volná hra konstelací nejrůznějších hodnot (v našem „mapovacím“ systému příslušná k prostoru S_1), se tak otevírá nekonečnému potenciálu možných skutečných variací hodnot (ustavených v prostoru S_2). Každá nová modalita krásy (nebo ošklivosti) ovšem nevzniká z ničeho: vynořuje se z určité historické situace, a to buď v souladu anebo v konfliktu

s naplaveninami již existujících estetických norem jakožto určitých identifikovatelných konstelací hodnot (vchází tedy do konfliktního prostoru S_3). Příznačná je tu pocítovaná úzká návaznost vzhledem k normě bezprostředně předchozí a selektivní transhistorická afinita s určitými normami minulých epoch (kupříkladu linie postmoderna – romantismus – barok).

Tyto normy jakožto jakési typické konstelace jistých hodnot se nám představují *a posteriori* jako určitá formální ztělesnění *estetična* a vytvářejí tak iluzi „plnosti“ *estetična* v jeho různých historických podobách. Plné, realizované *estetično* je pak skutečně rubem Mukařovským objeveného mechanismu jeho potenciálního generování. Kantův projekt dovedený do konce moderním uměním je pak zvláštní jen tím, že je všem ostatním protikladný svým „vyprazdňujícím“ charakterem.

Pro linii našeho uvažování je podstatné to, že avantgardní estetika vytváří základ *jiného* projektu sémiotiky a komunikace, než jaký vyplýval ze sémiologického náčrtu de Saussurova.

Slovo v avantgardě

Uvnitř ruské formální školy to byl Viktor Šklovskij (v předmluvě k *Teorii prózy*, 1925), kdo se svou obvyklou nonšalancí vyjádřil rysy této nové sémiotiky následovně: „Slovo přece není stín. Slovo je věc“ (1929, s. 5). Slovo tady odhazuje svou služebnou roli, svou znakovou funkci znamenání skutečnosti mimo sebe (*aliquis stat pro aliquo*). Jakožto paradigmatický příklad znaku – slovo jako znak katexochén vyzdvižený sémiologií – se tak odděluje od svého *znakového významu*, a tudíž také od jakéhokoli „znamenání“ referentu/jiné věci.

V striktním smyslu tohoto návrhu by se slovo chtělo volně mísit se světem věcí: být prostě věcí vedle věcí. Jenže to by asi tak nějak jednoduše nešlo, chtělo-li by přesto všechno zůstat „slovem“. Anebo bychom museli ten „svět věcí“ vidět jinak, jako svět významů, jenže pak by se zase slovo-věc ztrácelo mezi významy. Každopádně by to slovo-věc musela být věc zvláštní, tak říkajíc „zavinutá sama do sebe“ (chceme-li nějak zvýraznit Chlebnikovo „samovité“ slovo). V oslabené variantě tohoto postulátu by slovo chtělo pouze přitáhnout pozornost na sebe samo. Ale na co? Na svou vnitřní výstavbu, na svou konkrétní materialitu mimo znakového významu.

V jakém smyslu se tu ovšem hovoří o „slově“? Jistě ne ve smyslu fenomenologického algebraického aleatorního konstruktů, utvořeného v abstraktním a jen potenciálním prostoru kódu (naš prostor S_1 , viz zmíněné *Mapování teorie* a také Volek, 2007), nýbrž ve smyslu slova už vtěleného do určité materiality a také ve smyslu „slova ve světě“, užitého v určitém komunikativním kontextu (tedy náš prostor S_3) — u Šklovského je to prostor nadsázky avantgardního manifestu.

V rovině autonomní „zvukové instrumentace“ tato výstavba „užitého“ slova a diskurzivních celků ve verši bude studována Osipem Brikem a po něm Mukařovským. Chlebnikovův básnický *zaum*, vystavený sice na okraji jazykových struktur ruštiny, ale ještě jaksí uvnitř nich, byl zevrubně probrán Romanem Jakobsonem (*Novějšaja ruskaja poezija*, 1921). Avantgarda ovšem nabízela celou řadu těchto hravých „parazitních“ jazykových hraničních formací (od ranných „písni“ Morgensterna z roku 1905, navazujících na Carrola, až po pozdní Joycův „román“ *Finnegans Wake* z roku 1939). Všimněme si, že významnost zvukové stránky nezávislé na tom, co tu pokusně nazýváme „znakovým významem“, byla obecně nadhozena už v základech Husserlovy fenomenologie (*Logische Untersuchungen*, 1900–1901) a byla patřičně vzata

v úvahu v analýze typologie básnictví u našeho předního estetika Otakara Zicha (*O typech básnických*, 1917–1918), jakož i později u Romana Ingardena.

Klasická formalistická definice znaku a komunikace, kterou podává Lev Jakubinskij v rané studii *O zvucích básnického jazyka* (1916), bude opatrnicky kompromisnější než zmíněná pozdější razantní formulace Šklovského: v básnickém jazyce – říká Jakubinskij – „praktická účelovost ustupuje do pozadí (třebaže nezmezí docela) a jazykové formanty získávají vlastní hodnotu“ (Ejchenbaum, 1927b, s. 122). Otázka, do jaké míry je zachována funkce „praktické komunikace“, zůstává otevřena a řeší se zavedením jakési přechodové stupnice možností. Jakobson ve zmíněné rané studii sází na minimalizaci komunikativní funkce v básnickém jazyce, ale zato překračuje hranice lingvistiky a prohlašuje, že tento básnický jazyk zaměřený na výraz – znovu se nám tu objevuje Husserl – je „jazyk v jeho estetické funkci“ (Jakobson, 1972, s. 30). Toto konfliktní dědictví formalisticko-avantgardního pojetí básnického jazyka, znaku a komunikace také přejímá Mukařovský.

RRRevoluce a jiné užitečné sémiotické fikce

Z revolučního Ruska toho ovšem přicházelo víc. Pro aspekty, které nás tu zajímají, bude závažný zejména mnohostranný přínos Valentina Nikolajeviče Vološinova (jeho *Marxismus a filozofie jazyka*, 1929, jakož i popularizační články z roku 1930). Je to kapitola u nás téměř neznámá a zasloužila by si podrobnější vlastní studii. Přes něho dostává Praha celou řadu křížících se impulzů, od svůdného, leč mylného dojmu, že jde o věrný obraz *marxistického* studia jazyka, až po slabý odvar práce Bachtinovy skupiny z doby, kdy se v polovině dvacátých let začala zabývat jazykem, dialogem a dialogičností. Jak je známo, Jakobson objevil Vološinovovu knížku v pražském knihkupectví pár týdnů po jejím vydání a byl jí zjevně fascinován, třebaže ne zcela přesvědčen, zejména když jeho tehdejší mentor Nikolaj Sergějevič Trubeckoj reagoval na tu zprávu zřetelně vlažně (viz *N. S. Trubetzkoy's Letters*, 1975, s. 130–131). Lze se jen dohadovat, zdali Vološinovova přehnaná kritika „abstraktní lingvistiky“ de Saussurova typu, kladoucí sociální stránku jazyka jakožto *langue* daleko od jeho třídně vyhocené sociologie jazykové praxe, neměla vliv na tu část českého „levého“ křídla Pražského lingvistického kroužku, která se nadále soustředí na oblast *parole*, na výzkum funkčních stylů, spisovného jazyka a jazykové kultury.

Vliv Vološinova na pražský uměnovědný strukturalistický projekt bude přicházet postupně v řadě vln. V prvním okamžiku zapůsobí začátek *Marxismu*, a totiž to, že „do říše znaků lze pojmout vše, co tvoří duševní život člověka [...] kde přestává biologický podklad a kde začíná tzv. duševní život“, jak to formuluje Mukařovský s odkazem na něho ve svých fakultních přednáškách v zimním semestru 1933/1934 (*Filozofie jazyka básnického*, 1995, s. 80). Totéž bude Mukařovský opakovat jen v hutnější formulaci ve své fakultní přednášce *Sémiologie umění* v roce 1936/1937 (2008, s. 13–14), jenže tam bez odkazu na Vološinova a naopak s uvědoměním, že podobné tvrzení se najde už u Husserla (kupříkladu pasáž „znaky, s nimiž jsou [významy] spojeny, tj. jejichž prostřednictvím se realizují v lidském duševním životě“, *Logická zkoumání II/1*, 2010, s. 109). Každopádně tak vniká do rodící se pražské sémiologie rozměr antropologického zakotvení znaku, bez ohledu na to, je-li to pak specificky znak de Saussura, Šklovského nebo samého Vološinova. Estetická funkce v kantovské verzi si vybírá Šklovského a hodnota si nakonec bere svorně všechny tři. Antropologicky zakotvené funkce, norma a hodnota pokrývají celou oblast estetična.

Ve *Filozofii jazyka básnického* se ještě mihne téma znaku a věci a pak také problém významu v situačním kontextu komunikace, s nímž Vološinov pracoval už v roce 1926 (*Slovo v žizni*). K tomu prvnímu se budeme muset ještě vrátit. K tomu druhému se v Mukařovského *Poznámkách k sociologii básnického jazyka* (1935) přidává problematika tzv. sociálního – ostře sociologicky orientovaného – zaměření z Vološinovova článku *Konstrukce výpovědi* (1930). Tématika komunikační situace a sociálního zaměření se bude vracet u Mukařovského v jeho studiích z dalších let, střídavě s odkazem a bez odkazu na ruského lingvistu. V souhrné práci *O jazyce básnickém* (1940) se připomíná jak situace, tak antropologické zakotvení opět s přímým odkazem na Vološinova. V oněch podivných dějinách 20. století, v prostředí Protektorátu ale díky smlouvě Molotov-Ribbentrop, bylo tedy lze citovat Vološinova, už zemřelého a ve vlasti potlačeného heretického marxistu, ale ne Žida a moravského rodáka Edmunda Husserla... O dva roky později, když Jiří Veltruský píše své stěžejní *Drama jako básnické dílo* (1942), nemůže už zmínit jméno ani jednoho ani druhého. Dodejme jen, že v roce 1948 Vladimír Skalička, který se o Vološinova opírá ve své průkopnické studii *Promluva jako lingvistický pojem* (1937), poslušně ho nyní kárá pro domnělý „návrát k idealistické neofilologii“ (*Souborné dílo* I, s. 387). Ano, kdo odpadne od toho pravého marxismu, je odsouzen k bludům, jak se kdysi věřilo.

Náš moravský rodák

Ale dárky do vínku pražské sémiotiky tím ještě nekončí, a to nezapomínáme ani na tradici domácí, jenže ji vidíme jinak. Když jsme se už o něm několikrát zmínili, zastavme se u Husserla a u jeho epochální práce *Logische Untersuchungen* (1900–1901). Husserl tam probere mnohoznačnost termínu „znak“, pojmenuje „význačný znak“ (*das bedeutsame Zeichen*) – tedy ekvivalent de Saussurova znaku – jako výraz (*Ausdruck*) a soustředí se pak na logický význam významu jakožto jakési ideální bezčasové entity, tak jak se vynořuje ve vědomí v aktu intencionálního propůjčování významu nebo v jeho naplnění ve vztahu buď k intencionálnímu předmětu nebo k transcendentální skutečnosti/objektu. Význam se na jedné straně vyjímá z individuálního a neopakovatelného psychického zážitku a na druhé straně se vnitřně zvrstňuje a vnějšně odděluje od naivního ztotožnění s referentem/věcí. Význam a jeho objekt v transcendentní skutečnosti se zásadně neshodují. Dostáváme tak různé možné významy pro jeden předmět a naopak jeden význam pro více předmětů. Husserl tím plně integruje Fregeho objev možné asymetrie mezi významem a referencí (u něho poněkud násilně pojmenované jako *Sinn* a *Bedeutung*), ale přidává řadu jemností a podnětů k dalšímu rozvíjení.

V jedné rovině výpověď vyjadřuje „mluvní akt“ (budoucí *speech act*), kupříkladu soud. V druhé rovině se ve významu identifikují rysy věcného a formálního obsahu. A ještě v další rovině se vynořuje zmíněná nebo vyjádřená předmětnost (intencionální předmět) jako výpověď o něčem ještě uvnitř významu, co však podržuje svůj „význam“, ať už údajný předmět výpovědi (transcendentální objekt) reálně existuje nebo ne. Nově lze tak vidět jazykové fikce (jednorozec), významy slov odkazujících na komplexní společenské situace (právo, svoboda) atd. U Husserla vidíme jak konstrukci, tak i dekonstrukci významu. A to, co tu uvádím, je jen slupka – možná i karikatura – dvou hutných svazků, jejichž pokračováním je Husserlovo životní dílo, pro něž si pak postupně vytváří svůj svérázný precizní labyrint filozofického metajazyka.

Připomeňme, že podle našeho názoru specifický metajazyk není podmínkou k uchopení určité fenomenologické, jakož i jiné problematiky. Metajazyk je vlastně pouze jakýmsi náhledem, v pokleslé formě receptem, optimálně pak specializovaným pojmovým nástrojem, ale

také může snadno podlehnout pokušení a stát se zbytněným pojmovým aparátem, ostentativní parukou zakrývající myšlenkovou prázdnotu.

Husserlovo pojetí významu a de Saussurovo pojetí znaku, aniž by se plně kryly, se vzájemně dokonale doplňují: Husserl rozpracovává právě tu část znaku (význam, *signifié*), kterou de Saussure sumárně označí jako „pojem“ a specifikuje, že se nerovná věci (*Cours*, 1969, s. 99). Oba projekty se také pohybují na analogické abstraktní a statické rovině, poněvadž ani jeden z nich nezajímá konkrétní komunikace: spokojují se se studiem jejich základních nástrojů a předpokladů (naš prostor S_1).

Avantgardní paradoxní sémiotika a Vološinovo sociální, třebaže hrubě sociologické zaměření, jakož i zaměření na konkrétní komunikační situace vnášejí trhliny do obou právě zmíněných úhledných systémů. O to, jak zaokrouhlit tento rozvíklý čtverec heterologických až protikladných paradigmat, se Mukařovský bude pokoušet na počátku třicátých let. Tento zápas o nemožné bude poučný, bude nutit znovu a znovu otevírat systém, uvědomovat si s překvapením jeho trhliny (Jankovič, 2007, viz také 2005 a 2008) a vzápětí na ně blaženě zapomínat...

Špatně laděný skladatel a teoretik

V roce 1931 vycházejí shodou okolností dvě práce ve fenomenologické linii, které si hned vynutí pozornost Mukařovského: Zichova *Estetika dramatického umění* a Ingardenův *Das literarische Kunstwerk*.

Otakar Zich (1879–1934) je dnes stále ještě běžně klasifikován jako jakýsi pozdní představitel psychologizmu v estetice a teorii umění, pokračovatel v linii českého herbartovského formismu, třebaže už Mirko Novák, v dnes pozapomenuté *České estetice* (1941, s. 132–133), si byl vědom, že Zich psychologizmus překonal, jen nedokázal dobře pojmenovat to, k čemu došel. Novák se ovšem dívá na českou estetiku z hlediska Mukařovského sémiologické estetiky jako zatím nejvyššího dosaženého stádia, vůči němuž Zich zůstal jaksi přede dveřmi. Na druhé straně, čteme-li Zicha bez předsudků, vždy nás překvapí svou promyšlenou důkladností, zápasem o pojmovou přesnost a vůbec jakousi nedefinovatelnou moderností svých výkladů.

Vidíme-li Zicha v kontextu jakéhosi psychologizmu, překvapí nás, že ve svých analýzách nikdy nevychází z „formy“, jak by se očekávalo, nýbrž z látky, z materiálu příslušného umění, které dávají základ specifickým estetickým významům na nich vytvořeným. Hledá základní rysy, zkoumá hlavní výrazové prostředky a dobírá se významových rozměrů zkoumaných jevů. Jakoby přirozeně vyúsťuje do „typologie“. Srovnání se souvisejícími nebo podobnými jevy jiných umění vytváří „pozadí“, které pak jasněji profiluje jím analyzovaný jev.

Plete u něho častá přítomnost termínů „psychologie“, „psychologický“, „psychologický rozbor“, jakož i jeho základní pojem „významové představy“, který zjevně bere z Volkeltova *Systému estetiky* (1905) jako překlad jeho termínu „Bedeutungsvorstellung“. Ti čtenáři, kteří při čtení kladou důraz na „Vorstellung“, vidí psychologii; ti, co se zastaví u „Bedeutung“, vidí „význam“ a otevřenou cestu k sémiotice. Když se začteme do textu pozorněji, uvědomíme si, že tento pojem má u obou badatelů málo co dělat s psychologií, vlastně právě naopak. Zichovi totiž vůbec nejde o nějaké psychologizování, nýbrž o vytyčení reprodukovatelných, opakovatelných a rozpoznatelných významů ve vědomí recipienta. Důraz tedy není na psychologické „představy“ ale na definovatelném „významu“ (bylo by tedy mnohem lépe přeložit Volkeltův pojem jako „představa významu“ nebo „sémantická představa“).

Tato interpretace tohoto klíčového pojmu u obou badatelů se upevní a prohloubí, když si uvědomíme, že pramen tohoto termínu najdeme právě u Husserla, v jeho *Logických zkoumáních* (1900–1901). A totiž na konci pátého *zkoumání*, kde filozof kritizuje mnohoznačnost pojmu „představy“ (*Vorstellung*) a zejména malou propracovanost termínů obsah/předmět představy u Twardowského (*Logická zkoumání II/1*, 2010, s. 493–494). Husserl tam odděluje v obsahu představy „význam“ jako ideální jednotu v čistě logickém smyslu od reálného momentu intencionálního bytí a látky, a od dalších reálných oddělitelných momentů, jako jsou psychologické počítky a imaginární představy (*Phantasmen*) atd. *Bedeutungsvorstellung* u Volkelta a u Zicha tak nemá co dělat s psychologizmem nýbrž s rodící se fenomenologií.

Paradoxně tedy bude Zich pracovat v tomto ohledu s přesnějším pojmovým aparátem než pozdější Ingarden, který sice studoval u Husserla, ale podržel bodově pojmový systém svého Lvovského učitele.

Fenomenologie sama je ovšem nemyslitelná bez jen o málo starší „tvarové psychologie“, která pak ovlivní veškeré „celostní“ myšlení 20. století. Jak u pozdního Volkelta, tak u raného Zicha se tyto vlivy stýkají (v dobovém polemickém přehledu české estetiky z roku 1941 bude Karel Svoboda hovořit nepřesně o „Zichově strukturalismu“, 1968, s. 246). Každopádně pak významová představa má u Zicha také zároveň jasně celostní kvalitu *Gestalt* (1981, s. 32). Bude to ovšem, tak jako je tomu v klasické fenomenologii, kvalita statická.

Zich si vypracoval svou novátorskou metodu pro svůj habilitační projekt z roku 1910 věnovaný estetickému vnímání hudby a soustředěný na specifické významy hudební. Ten měl první část experimentální, a to nikoli ve smyslu měření nějakých fyzikálních vlastností tónů a nástrojů atd. (na krizi této pozitivistické estetiky brzy nato, v roce 1913, poukáže Zdeněk Nejedlý, viz Novák, 1941, s. 128), nýbrž specificky *recepčním*: Zich nechal interpretovat segmenty hudebních skladeb skupinám dobrovolníků z řad hudebníků i nehudebníků, s výsledky nanejvýš anekdotickými, což sám badatel občas komentuje s humorem. Vzhledem k naprosté bezvýhodnosti takového „experimentálního“ studia, byla druhá část už plně věnována fenomenologické technické a významové analýze neprogramové hudby (programová hudba pro něho byla jevem hybridním). Z této perspektivy se dříve doložené psychologické asociace k fenomenologicky ustavenému významu a hodnotě objevují v části druhé jen jako jakýsi okrajový, anekdotický doprovod *bez významu vzhledem k tomuto významu*. Obě části vyšly separátně v roce 1910, třebaže pod identickým titulem *Estetické vnímání hudby*, a lišily se jen podtituly, třebaže oba opět upřesněny pojmy „psychologický rozbor“, což je zejména překvapující vzhledem k druhé části, která je jasně fenomenologicky orientovaná (souborného vydání se dílo dočkalo v roce 1981).

Abychom pochopili tuto matoucí přítomnost „psychologie“ v Zichově fenomenologii, musíme se vrátit k Husserlovu prvnímu vydání *Logických zkoumání* z let 1900/1901. Husserl tam říká v šestém paragrafu úvodu k druhému svazku: „fenomenologie je deskriptivní psychologie“ (2010, s. 31). A dodává, že čistá deskripce je pouhým přípravným krokem k teorii, od něhož lze vyjít k nejrůznějším teoretickým vědám včetně samotné psychologie. Toto vysvětlení však zaráželo některé čtenáře, kteří se ptali, jakže ta „psychologická deskripce“ může zakládat antipsychologicky orientovanou fenomenologii, a Husserl tuto pasáž v druhém vydání z roku 1913 zásadně změnil.

Tak v návaznosti na první vydání *Logických zkoumání* Zich chápe „psychologický rozbor“ nějakého jevu jakožto „úkol deskriptivní, ne normativní“ (1981, s. 191). Podobným způsobem objasní v *Estetice*, že zpracovával problémy „na základě psychologického, vlastně noetického“

(1931, s. 10). Všimněme si také, že s pojmem „noetický“ užívá Zich tehdy příznačného epistemologického pojmu vyzdviženého právě Husserlem. Dále v *Estetice* objevíme jasně fenomenologické pojmy jako „divadelní zaměření“ (1931, s. 366). V poznámkách k semináři o „estetice hudby“ (z roku 1931) najdeme výrazy jako „fenomenologická existence tónového rozměru“ (1981, s. 302). Tyto příklady by se daly rozmnožit. Dalo by se namítnout, že to jsou důkazy vzaté z pozdních materiálů; jenže Zich tam pracuje přesně stejnou metodou jako už dávno v roce 1910. Tehdy to dělal implicitně. Co se změnilo? Snad jen kontext. Tak mohl Zich na počátku své akademické kariéry v ještě silně pozitivistickém prostředí české pražské univerzity operovat s pojmy zdánlivě psychologickými, ale tiše po pěšině – neostentativně – dělat fenomenologii, tedy fenomenologii umění *první vlny*, dávno před Ingardenem a před fenomenologií hudby dvacátých let. Ve skutečnosti Zichova *Estetika* daleko předčí to, co Ingarden má co říct o divadle jak v *Uměleckém díle literárním* (český překlad 1989), tak v dodatku k němu (*O funkcích řeči v divadelní hře* z roku 1958).

Zich ovšem ani ve své době nebyl sám. První podstatný průkopnický návrh aplikace fenomenologie na vědu o umění byl publikován Husserlovým žákem Waldemarem Conradem (1878–1915) v *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* na pokračování v ročníku 1908 až 1909 (všimněme si, jak je k tomuto prvnímu náčrtu průběžně odkazováno v Ingardenovi). Conrad, zjevně další oběť války, nakonec zapadl a teprve nedávno byl znovu objeven pro historii fenomenologie. Volkelt sám reagoval na tuto studii v pozdějším ročníku tohoto samého Dessoirova časopisu, který propagoval novou *Kunstwissenschaft* a byl bedlivě sledován Zichem, který o něm psal do České myslí. Tak si můžeme představit situaci, kdy se mladý badatel, sám nadaný hudební skladatel, směje nad hubenými výsledky svého hudebního „experimentálního“ zkoumání a – heuréka! – najde právě tehdy směr nové cesty ve vedoucím časopise oné doby pro bádání o umění.

Čteme-li mladého Zicha pozorně, najdeme u něho řadu dalších nepochybných odkazů k různým místům *Logických zkoumání*. K jeho zaměření na specifický materiál umění také nesporně přispělo dobové odstavení „teorie umění“ (*Kunstwissenschaft* kladoucí důraz na zkoumání konkrétní technické stránky umělecké tvorby) od prsu mlžné filozofické estetiky, propagované právě Maxem Dessoirem. Tento posun nalezneme paralelně i v ruském formalismu, který bude proto halasně kritizován jak „filozofickým“ marxismem, tak prvním Bachtinem, mladým nadějným nedostudovaným filologem, který si právě cosi přečetl z dobové německé filozofie. Zicha na materiálu nezajímají formy, nýbrž technika zpracování, vzniklé významy a nakonec až celkové hodnotové estetické výsledky. Ptá se, jak je co uděláno, co to znamená a nakonec jakou to má hodnotu. Na rozdíl od něho se ruský formalismus a jeho následníci soustředili na první otázku a domnívali se, že vše ostatní vyplývá nějak samo sebou ze způsobu udělání.

Dále je pro nás zajímavé, že v projektu o hudebních významech Zich kritizuje tzv. „filologickou“ stránku významových představ, a totiž snahu identifikovat tyto představy se slovy jakožto primárními prototypy znaků. Dnes bychom hovořili o tendenci podsouvání metajazyka objektu. Na jedné straně významové představy mohou být komplexní a sebelepší popis, říká, nenahradí umělecký vjem obrazu nebo hudební skladby. Na druhé straně nemáme vlastně pro určité představy ani vhodná konkrétní pojmenování (1981, s. 158–159). Tuto rezervovanost vůči slovu/znaku si Zich podrží i nadále, i když brzy nato vyzkouší svou metodu na básnictví (*O typech básnických*, 1917/1918) a pak na divadelním dramatu, ve studii *Principy*

teoretické dramaturgie (1922), která bude následně rozpracována do *Estetiky dramatického umění. Teoretická dramaturgie* (1931).

Jestliže v hudbě Zichův výzkum významu zůstává tak říkajíc „před znakem“, komplexní sémantické představy vyvolané v básnictví jdou nutně „za znak“, za slovo jako nositele znaku katexochén. Stejně tak v ještě komplexnějším jevu, jímž je „dramatické umění“ pojaté důsledně nikoli jako dramatický text (tedy součást literatury), nýbrž jako divadelní představení (součást samostatného fenoménu divadla). V důsledku toho bude Zich paradoxně jak „před“, tak i „za“ znakem, před i za pražskou sémiologií umění, jak se paralelně s jeho posledním dílem utvářela.

Je třeba si uvědomit, že oba tyto typy významů jsou vyvolány objektem; metajazykový aparát, jímž může sloužit neostentativní „obyčejný“ jazyk, je může a musí popisovat a interpretovat – a tak ustavovat a přes to komunikovat –, ale nikoli nahradit.

Zaměření na významový materiál a vyhýbání se „filologickým“ – tj. znakovým – zkratkám a zkratům metajazyka vysvětlí další paradox Zichovy práce: na jedné straně se jeho fenomenologie významu divadelního dramatu zdánlivě snadno „překládá“ do znakového systému, jak to dokazuje Mukařovského recenze na *Estetiku dramatického umění* (v ČMF 1933). Z nadšení z rodící se sémiologie se Mukařovský bude snažit Zicha do nového paradigmatu dotlačit. A po něm časem přibude řada dalších snah (viz pozdější neúspěšné pokusy o sémiotické překlady jeho dichotomie „herecká postava/dramatická osoba“ v sedmdesátých a osmdesátých letech u Suse, Veltruského, ba dokonce i u Osolsobého, který překvapivě – snad z přílišného respektu – zapomíná na svoji vlastní „ostenzi věci“, tedy na celostnost hrajícího herce, neredukovatelného na jeho znakovou „hereckou postavu“; o těchto pokusech viz Volek, 2009a). Ale na druhé straně Zich těmto snahám v čemsi zásadně uniká. Ne všechno je totiž znak na divadle a ne všechno se dá identifikovat s jednoduchým znakem. V divadle jakož i ve filmu se *nepracuje pouze se znaky*. Spíš naopak. Mísí se lidé, věci, znaky; o tom půjde řeč v mnoha pozdějších debatách o hranicích sémiotiky (viz také Volek, 2012).

Fenomenologie hudebních významů se v závěru habilitačního spisu mění v ucelený program vědecké estetiky, z nějž pak mnoho prvků nalézáme s překvapením paralelně v ruském formalismu, později dokonce v klíčových pojmech u Jakobsona (metafora/metonymie) a konečně také v estetickém strukturalismu Mukařovského. *Estetika dramatického umění* je jen dalším originálním přenesením fenomenologického pohledu na nové pole působnosti, které autor znal nejen jako teoretik nýbrž i jako praktik, a jímž dal popud k nové a dosud podnětné kapitole pražské sémiotiky a strukturalismu věnované teorii divadla. Díky tomuto zásadnímu novátorství své metody je Zich z roku 1931 plně obsažen v Zichovi z roku 1910.

Dá-li se říci, že pro český strukturalismus jsou směrodatné texty Mukařovského a to, kam až došel, pak pro českou teatrologii je závažné a nadále podnětné, co Zich svým počinem otevřel.

Je-li naše předběžná analýza správná, musíme přezkoumat a přepsat dějiny české estetiky 20. století: místo souvislé třebaže proměnlivé linie herbartovského formismu, která je přerušena a kvalitativně překonána až pražským strukturalismem, dostáváme první zlom už v Zichově fenomenologii umění a teprve po tom přichází ten druhý kvalitativní skok v dynamickém funkčním nebo také fenomenologickém strukturalismu Mukařovského (pro fenomenologickou interpretaci strukturalismu viz průkopnickou práci Elmara Holensteina, třebaže soustředěnou na dílo Romana Jakobsona).

Mukařovský sám se sice náramně podivuje nad překvapivou iniciativností prací svého mentora, ale specificky fenomenologickou perspektivu v něm neidentifikuje. Vzpomeňme, že

Mukařovský vlastně Zichovým žákem nebyl: byl studentem filologie a po dostudování kantoroval deset let v Písku (k tomu detaily Jan Havránek, 1991). K estetické problematice začal být přitahován na počátku 20. let („estetika“ – podobně jako filozofie pro Bachtina – je tu spíš znakem hledání něčeho mimo dobovou pozitivistickou lingvistiku a literární teorii). Někdy po návratu do Prahy v roce 1925 navštěvuje Mukařovský profesora Zicha, aby mu ukázal své práce. Hana Mukařovská v *J. M. Pohled zblízka* cituje z Mukařovského autobiografie: „[Zich] mi řekl: „Neznám vás a nevím nic o vás... ale vidím, že umíte vědecky myslet“ a vyjádřil ochotu mne habilitovat“ (2000, s. 466). Mukařovský si Zichovy práce jistě pozorně přečetl a jeho „básnické typy“ nepochybně byly prvním impulzem k analýze zvukové vrstvy v habilitační studii o Máchovi, ale tam už se jejich vliv střetává s prvním obeznámením s ruským formalismem.

Hybridismus znaku pod nálepkou sémiologie

Zdá se, že pro Mukařovského uvědomění závažnosti fenomenologického výzkumu významu přichází až ze setkání s Ingardenem, jež ho nutí vrátit se k jeho pramenům, a totiž k Husserlovi (v létě 1931, viz Havránková, 2008, s. 65), jak o tom později svědčí zmíněné univerzitní přednášky *Filozofie jazyka básnického* (1933/1934) a *Sémiologie umění* (1936/1937). Výsledkem křížení de Saussurovy sémiologie s formalistickou poetikou a s fenomenologickým výzkumem významu je pak jeho významný, leč vesměš špatně či málo pochopený příspěvek napsaný francouzsky pro mezinárodní filozofický kongres konaný v Praze v roce 1934, kde už samotný titul, *L'art comme fait sémiologique*, zdá se dávat klíč k jeho pochopení. Tragedie tohoto sémantického travestismu spáchaného samotným autorem spočívá nejen v tom, že čtenáři, kteří se k tomuto náčrtu několikapatrové fenomenologie významu v umění přibližují z perspektivy sémiologie, redukují jej na banální variantu jednoplošného de Saussurova znaku, doplněného nanejvýš jakýmsi návrhem „rozptýlené“ reference a „jistými nejasnostmi“ (tak u Ireny Sławińskiej, v jejím na hrubo udělaném přehledu pražské sémiotiky divadla „in statu nascendi“ z roku 1978, viz nyní 2002; podobně u Deáka a po nich u tolika dalších), nýbrž že celá pražská škola byla v důsledku toho zjednodušeně identifikována s projektem sémiologie, a to nejen pro svět, ale i *pro domo sua*... Komplexní fenomenologie je nahrazena simplistní sémiologií metajazyka.

Naopak ti, kdo si dají tu práci, nejen tento rychle nahozený koncept fenomenologického projektu výzkumu významu rekonstruovat, ale i domýšlet, naleznou fascinující, vyváženou a mnohvrstevnatou stavbu významů ve struktuře významu jakéhokoli komplexního znaku. Protože to, co Mukařovský ukáže jako platné či možné ve vrstvách uměleckého díla jakožto „autonomního“ znaku, musí platit stejnou měrou i pro znak „komunikativní“: i komplexní „komunikativní“ projev má přece nutně roviny zrcadlicí roviny významu naskicované v autonomním znaku. I komunikativní znak je zakotven „v celkovém kontextu sociálních fenoménů“ daného prostředí (1966, s. 88). A to jistě nejen v jeho aspektu normovém (hodnotový sociálně-politický kontext), nýbrž také časovém (historický průběh společenské komunikace v každém návazném období jako nutná součást komunikace, kdy bychom bez této historické dimenze sice i rozuměli samotným diskurzům, ale nevěděli bychom, „o čem jde vlastně řeč“) a konfliktním (konflikt norem, ideologií, zájmů jako nutná součást „celkového kontextu“ určité doby). Jen si musíme uvědomit, že Mukařovský pracuje intuitivně s dvojím pojetím komunikativní funkce (bezpříznakové a příznakové); odtud a z nedořešeného dědictví ruského formalismu mu pak vyplývají zdánlivé protiklady v jeho průkopnickém náčrtu.

Tato mnohotvará vrstevnatost komplexních významů, jejich rozpětí a vzájemná napětí, odhalí jako holý nesmysl postmoderní blábol – u Haydena Whitea, Barthesa a tolika dalších tzv. dekonstruktivistů – o tom, že literární a historický diskurz, fikce a fantazie, či dokonce dokument reality a realita jako dokument splývají v jedno jen proto, že jsou prý jednoduše nesený anebo jsou nositelné jazykem. Jistě, chybí těmto vlivným postmoderním mudrlantům právě ten přesný konceptuální nástroj na rozlišení rovin a vzájemného poměru různých významů, ať už v komplexním autonomním nebo v komunikativním znaku, jak Mukařovský pod vlivem ruského formalismu poněkud zmatečně nazývá to, co by pozdější metastrukturalistická analýza označila spíš jako polární ideální modely ustavené nikoli pro identifikaci s významy, ale pro měření jakéhokoli komplexu významů, jakkoli je vystavěn a kdekoli se jeho významové prvky nalézají mezi oběma póly.

K věci!

Brány do pražského sémiotického systému vypáčí ještě *věci*. V roce 1936, ve studii *Kroj jako znak*, Petr Bogatyrev připomene ideologickou promiskuitu věci a znaku vyzvednutou Vološinovou sémiotikou (sociální dimenze jazyka je ovšem u něho identifikována s hrubou ideologií a s hrubou sociologií, jak to tehdy bylo u marxistů zvykem). Věc v určitém kontextu se stává znakem a znak bez vztahu k systému významů se stává (opět) věcí. Kupříkladu kámen – a to ještě jasněji, je-li nabílený – na pomezí dvou polí bude *znakem*, tj. mezníkem; naopak pohozený uprostřed pole, a třeba i různě pomalovaný, zůstane kamenem. Bogatyrev pak ukazuje nově na příkladu lidového kroje, jak obě dimenze mohou i koexistovat (kroj „značí“, ale zároveň i obléká, tedy nepřestává být „věcí“) a jak se význam různých jeho součástí přesouvá podle místních zvyklostí. Z folkloru tento postřeh přeskočí do zájmu o divadlo, kde si právě tehdy u nás kvetoucí avantgardní scéna hraje mezi jiným s labilitou věci a znaku. V zimním semestru 1937/1938 dává Mukařovský seminář o estetice dramatu a filmu, kde Zich je doplněn znakem, a jehož studenti a účastníci pak otevrou novou velkou kapitolu pražské sémiotiky umění.

Avantgardní divadlo sice staví na nestálosti věci i znaku, ale v teorii znak modelovaný na jednoduše jazykové sémiologii opět pomalu vítězí. Převážné zaměření na literaturu v praktických textových analýzách také napomáhalo k upevnění nadvlády sémiologie. Pozdější světová móda francouzského strukturalismu tuto hegemonii ještě dále podpořila. Bude to až Jiří Veltruský, když se po letech v pařížském exilu vrátí k teorii divadla a odtud vyjde ke srovnávací sémiotice umění, kdo si alespoň položí otázku adekvátnosti samotné sémiologické teorie znaku pro tyto účely (1981).

V šedesátých letech přijde ještě teatrolog Ivo Osolobě (od průlomové studie z roku 1967), aby ve své teorii ostenze znovu a jinak nastolil problematiku významovosti věci. Tedy věci jako faktu ne sice znakového (tedy ne sémiotického, pokud se sémiotika omezuje na říši znaků), ale jako přece jen nedílnou součást sémiózy, kultury, komunikace i našeho biologického zakotvení v našem „životním prostoru“ (viz Volek, 2007). Marně se však Osolobě snažil donutit sémiotickou teorii, aby se zabývala touto záhadou, třebaže zdánlivě ležící mimo její běžný horizont. „Věc“ v ní totiž figuruje pouze jako „referent“, jenže nejen *zastoupený* (*stat pro*), ale vlastně *nahrazený* znakem, a na znak se soustřeďovala a stále ještě soustřeďuje veškerá pozornost sémiotiky. Uvedená mnohostranná problematika ostenze ukazuje, že „díra“ v metajazyce vede pak sémiotiku k slepému bodu vzhledem k nazírání jednoho ze svých základních objektů.

Ostenze „ukazující se věci“ se týká stejnou měrou i „ukazujícího se znaku“, tj. znaku ukazujícího a znamenajícího svou věcností, materiálností svého konkrétního vyprodukovaní.

Věc i znak v kontextu (v našem prostoru S_3) jsou užity *symbolicky* (stejně tak jako kontextuální symbol může být naopak definován – využit – *znakově* v kódu, jak ukazuje Karl Pribram ve své sémiotice komunikace u lidoopů, 1971). Věc i znak jako objekty zasazené do komunikativního kontextu „znamenají“ celým bohatým trsem významů, jež nelze apriorně interpretativně obsáhnout (odtud asi ty těžkosti s pochopením ostenze jako takové). Symbolický význam v tomto smyslu je z definice význam *otevřený*, ne plně definovatelný (na rozdíl od přesně vyváženého významu alegorického, jenž ovšem může být součástí významu symbolického).

Osolobě se soustřeďuje na ostenzi věcí. Ale i znak vystavený našemu epistemickému zkoumání vydá velké bohatství nejrůznější informace. Užité v kontextu nenesou jen svůj doslovný „znakový“ význam denotativní a konotativní (včetně exprese a apelu). Může znamenat v mnoha dalších významových rovinách. Vyslovený vypovídá o mluvčím, od věku, pohlaví a dalších detailů sociálního profilu, až po momentální duševní rozpoložení a fyziologický stav. Nebo zase grafolog si čte v rukopisu jako v knize. Odborník na typografii inkunábulí dokáže určit, kde, kdy a kým byl anonymní tisk vydán atd. Na prostorovém uspořádání diskurzu staví „vizuální poezie“. Básníkovo nebo recitátorovo čtení odhalí netušené aspekty textu anebo mu je dodá (viz Burianův experiment se sborovou recitací, tzv. „voiceband“; Jochmanová, 2011). Podle André Bretona, sousedící slova se mohou i „pomilovat“, jiná se jistě nenávidí. V každé době, třebaže pro každého asi jinak, jsou určitá běžná slova/věty/fráze nabitá specifickou energií, danou zkušeností a obřady užítí i zneužití. Atd. Které z těchto významů přidávají k celkovému smyslu diskurzu/textu, to se nedá zcela a priori určit.

Z tohoto kontextu neznakové, ale významové *ostenze* je třeba znovu promyslet Šklovského avantgardní „slovo-věc“, Mukařovského „plnou“, ale vyprazdňující estetickou funkci v Kantově podání i její antikantovskou variantu, jakož i její pozdější Jakobsonovu parafrázi v jeho definici básnické funkce z roku 1958 (orientace na sdělení a její pokusný, zjevně parciální gramatický a básnický výměr).

Tradice sémiologie, která posud nese břímě své prvotní formulace u de Saussura (omezení na prostor kódu, S_1 , a na znakové prvky lidské řeči), problém ostenze bezstarostně ignorovala a nadále ignoruje; sémiotika (přece jen poněkud širě založená tím, že bere v potaz referent a že se tak situuje – třebaže abstraktně – do prostoru komunikace v kontextu, S_3) se mu tak trochu otevřela (zejména v ekumenickém projektu Thomase Sebeoka), ale její nejznámější teoretik, Umberto Eco (1988), je zpětně hbitě zalegorizoval a znaturalizoval jako běžný problém znakový. V důsledku toho zmíněná „díra“ v metajazyce sémiotiky nebyla dosud pořádně zalátána. Ale opět, kdyby všichni ti, co psali – co jsme psali – o ostenzi, si byli pořádně přečetli Husserla, nejen to kanonické první *zkoumání*, jak je zvykem, našli by – našli bychom – tam mnoho zajímavého o tomto intencionálním propůjčování významu a jeho naplňování prostřednictvím věcí.

Údajná záměrnost znaku a nezáměrnost věci

Vzhledem ke zmíněné komplexnosti vztahů věci – významu – znaku mě Mukařovského improvizovaně nadhozené nápady ohledně díla/věci, tedy artefakt/věc-znak z roku 1934 a částečné dílo/věc v *Záměrnosti a nezáměrnosti* z roku 1943, nepřesvědčují. Proud myšlení v studii o *Záměrnosti* sleduje ostatně dva různosměrné vektory. V jednom jde o „významové sjednocení

díla“ (1966, s. 107), tedy o adekvátnost interpretace – metajazyka a metadiskurzu – vzhledem k objektu, ať už jazykově znakového nebo jakkoli jinak významově utvořeného (Mukařovského příklad mandragory jako artefaktu stojícímu mezi přírodním úkazem a symbolickým náznakem). Nezáměrnost jako síla, jíž se dílo na určitých místech či v určitých aspektech „záměrné“ interpretační totalizaci brání, tedy akt hodnocení úspěšnosti/neúspěšnosti interpretace, je už soudem na rovině metametajazyka. Projektovaný předpoklad významové uspořádanosti a ucelenosti naráží z tohoto hlediska na odpor, na výzvu vnímané nahodilosti, nevhodnosti, nezapadatelnosti či okrajovosti, jež jsou vždy jiné z různých směrů přístupů k dílu. Nazývat tato ohniska odporu „věcností“ objektu bylo by gesto výsostně metaforické (nanejvýš adekvátní mandragoře jako věci v první řadě). Mnohdy jsou totiž tyto body odporu spíš znakem ignorance, předsudků či vlastních recepčních hodnot badatele, školy, epochy. Přisuzovat jim jakousi téměř mystickou sílu by bylo pomýlené, i když tyto výlety do poezie metafyziky jsou vždy působivé na imaginaci čtenářů.

Co se týká té „věcnosti“ v rovině interpretace, Mukařovského zdá se popletl jeho příklad mandragory (částečné zdůraznění přirozené věci a částečné naznačení znaku). U ní je totiž neznakovost a nahodilost součástí jejího původního *bytí věci*. Tato „nezáměrnost“ je pak zčásti ponechána právě jako dráždivá, hravá stránka její nové autorské „záměrnosti“. Mandragora nás tak vede k druhému rozměru, hojně využívanému v moderním umění, a totiž ke *stírání znakovosti* uměleckého díla. Dílo dává na odiv svou „neumělost“, neuměleckost, nedodělanost, látkovost, věcnost. Už Nietzsche hovořil o „kouzlu nedokonalosti/neúplnosti“ (*Reiz der Unvollkommenheit*, 1965, s. 93–94). Slovo se stává „věcí“, jazyk se proměňuje v *zaum* (jakýsi „zajazyk“). Dalo by se říci, že slovo a jazyk se rozkořeňují do podoby jakési přírodní mandragory, jedním způsobem u Šklovského a v poezii ruských futuristů a zase úplně jinak v kaligramech Apollinaira a jiných (kde ztráta jedněch významů je kompenzována ikonickým využitím diskurzu nebo toho, co z něj zbývá). Ještě jinak se „rozlévají“ hodinky v snové surrealistické vizi Salvadora Dalího. Jde však u stírání znakovosti o znakovost-věcnost v rovině *objektu*, jež je jako takový – jako jakýkoli jiný objekt – otevřen interpretaci (a jí zvolenému metajazyku) a jejím mezím.

Z jiného pohledu nám pak kladení znakovosti u Mukařovského na rovinu jakési záměrně mimetické reprezentativnosti (srv. úvahu o roli subjektivních psychických prvcích v každém aktu vnímání uměleckého díla, 1966, s. 85) vyjevuje, že jeho vnitřním modelem při úvaze o znakovosti byl přece jen „dvoutaktní“ jazykový sémiologický znak de Saussurův (třebaže u něho ne mimetický a ještě méně vnitřně ikonický). To vede k dvojímu nedorozumění. Na jedné straně význam díla jako znaku je prý „daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity“ (1966, s. 85). To sice platí o jednotlivém znaku (kupř. slovo „babička“ má význam i pro ty mluvčí jazyka, kdo svoji vlastní babičku nepoznali), ale ne o komplexním znaku, jímž je umělecké dílo (co by pak asi zbylo z *Babičky* Boženy Němcové!). Na druhé straně to, co se vnímá jako „infraznaková“ faktura díla (impresionistická vs. kubistická malba, surrealistická báseň, věcnost) by kupříkladu u Zicha mohla být i „nadznaková“ významová tvarová představa. Vždyť impresionistická faktura obrazu je nedílnou součástí její „znakovosti“ a významovosti (pokud ji odpojíme od jazykové sémiologické představy znaku). Ještě z jiného pohledu by se snad dalo konstatovat, že uvědomění, že umělecké dílo je i věcí přímo včleněnou do skutečnosti (1966, s. 108),

poukazuje na budoucí objev *ostenze*, ať už je to *ostenze* věci nebo znaku nebo něčeho mezi tím anebo ještě radikálněji „za tím“.

Záměrnost a nezáměrnost v rovině interpretace a znakovost a věcnost v rovině objektu jsou dvě nesouměřitelné a nehomologizovatelné dimenze existence uměleckého díla. Spleteneč rovin objektu a metajazyka pak vede k vzletným leč zavádějícím vývodům neseným vlastně básnickým duchem romantickým. Překvapí snad nanejvýš, že to, co se nedávno připisovalo antropologické konstantě ve všeobecné hodnotě díla (1939), se nyní přesouvá na účet věci.

Ale proč by jen „věc“ měla zasahovat „do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti“? Cožpak dopad prostého znakového sdělení „mám tě rád/nemám tě ráda“ – osnova tolika literárních děl a osobních tragédií? Proč by jen „věc“ měla působit na to, „co je v člověku obecně lidského“, kdežto „znak“ by mohl jen apelovat na to, „co je v člověku sociálně a dobově podmíněného“? Vidíme, že i když Mukařovský myslí na komplexní umělecké dílo, podsouvá se mu pod ně pojem *jednotlivého znaku*, sociálně – a vlastně sociologicky – podvázaného jako u de Saussura a ještě více u Vološinova. Slovo v reálné komunikaci je potenciálně mnohem bohatší, je zasazeno do nejintimnější zkušenosti individua (Volek, 2007) a ani pozdější dialogizující Bachtin zdaleka nedoobjevil všechny jeho významové možnosti.

V obou zmíněných případech (Mukařovský, 1934, 1943) je nadhozené přirovnání či dokonce ztotožnění díla a věci jistě jen přibližnou tápavou metaforou, tak jak je tomu ostatně i u Šklovského. Ale i tak jsou to klíčové studie, které otevírají nové obzory jinými svými aspekty. Plést si ovšem artefakt a věc nemusí vést nutně k téměř mystickému vytržení, jako za náhlého osvětlení z roku 1943, nýbrž k jiným a zcela prozaickým důsledkům, tak jak to již několikrát v praxi ukázaly zdatné (*tüchtig* und *gründlich*) německé uklízečky občas řádící v muzeích moderního umění, naposledy v Dortmundu, které klidně zametly s artefakty, které pro ně ztratily punc znaku a staly se pouze synonymem špinavých a překážejících věcí.

Pro nás se tu vynořuje řada zásadních otázek. Jestliže artefakt není plně nahraditelný znakem (zastupujícím znakem „interpretantem“ ve smyslu Peircově), je nutně sám znakem? (Nehleď na to, že ani artefakt ani znak nemohou být *pouze* znaky.) Není tedy představa znaku, v níž pak dokonce i dominuje pojem *jazykového znaku*, jenom jakousi epistémickou „zkratkou“, která přetíná složitou interakci udělaného a *vždy nějak nedodělaného* artefaktu s významem a s jeho interpretací? Nepodsouvá se tu jaksi metajazyk objektu? A ještě dále: je „znak“ bez jasně přidruženého významu ještě „znakem“? Ale ať už se rozhodneme jakkoli, nepřestane být „významem“.

Přeneseme-li toto tázání do obecnější roviny, pak nás nepřekvapí, že fenomenologická linie znak sice uznává (zaznamenává), ale zároveň jej problematizuje a je tak implicitní kritikou současných i budoucích nároků jazykové sémiologie na pokrytí či zahrnutí celé sféry sémiotiky a sémiózy (tento nárok bude později skutečně programaticky formulován u Rolanda Barthesa v jeho *Základech sémiologie*, 1964, česky 1967). Jak ukazuje Zich ve své „filologické kritice“, budoucí sémiologie nestačí ani na svoji vlastní oblast slovesného umění. Dnešní únavu ze sémiotiky může být právě únavou z epistémických zkratek a zkratů, které tato do studia umění vnesla a bezostyšně oslavovala jako všespasitelná řešení. To však jistě neznamená, že lze sémiologii či sémiotiku jen tak vyhodit, a to i přes ty zmíněné „díry“ v jejich metajazyku: i hrubozrná metoda něco vypoví o svém předmětu, bohužel ale také mnohé pozakryje. Je však politováníhodné, že Mukařovského významný přínos k fenomenologii znaku troskotá

na sváru sémiotických paradigmat a je obvykle redukován na simplistní de saussurovskou sémiologii a „jisté nejasnosti“.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- ADORNO, Theodor. 1973 [1970]. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- BOGATYREV, Petr. 1971 [1936]. Kroj jako znak. In: *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Praha: Odeon, 1971, s. 109–114.
- CONRAD, Waldemar. 1908–1909. Der ästhetische Gegenstand: Eine phänomenologische Studie. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Sv. 3. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1908, s. 71–118, 469–511; Sv. 4, 1909, s. 400–455.
- DEÁK, František. 1976. Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution. *The Drama Review*, 1976, roč. 20, č. 4. s. 83–94.
- ECO, Umberto. 1988 [1977]. Sémiotika divadelního představení. Přel. Miroslav Procházka. *Dramatické umění*, 1988, č. 2, s. 44–53.
- EJCHENBAUM, Boris. 1927a. Litěratúra i kino. In: *Litěratúra: Teorija, kritika, polemika*. Leningrad: Priboj, 1927, s. 296–301.
- EJCHENBAUM, Boris. 1927b. *Litěratúra: Teorija, kritika, polemika*. Leningrad: Priboj, 1927.
- HAVRÁNEK, Jan. 1991. Jan Mukařovský a Karlova Univerzita. In: PROKOP, Dušan (ed.). *Studie o Janu Mukařovském*. Praha: Karolinum, 1991, s. 9–39.
- HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.). 2008. *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1622-5.
- HOLENSTEIN, Elmar. 1976. *Roman Jakobson's Approach to Language. Phenomenological Structuralism*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- HUSSERL, Edmund. 2010 [1901]. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Přel. Petr Urban, Karel Novotný a Hynek Janoušek. Praha: Oikoyomenh, 2010. ISBN 978-80-7298-397-1.
- INGARDEN, Roman. 1989 [1931]. *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989.
- JAKOBSON, Roman. 1958. Linguistics and Poetics. In: SEBEOK, Thomas A. (ed.). *Style in Language*. Cambridge: The MIT Press, 1958, s. 350–377.
- JAKOBSON, Roman. 1972 [1921]. Novějšaja ruskaja poezija. In: STEMPPEL, Wolf-Dieter (ed.). *Texte der russischen Formalisten II*. Mnichov: Fink Verlag, 1972, s. 18–135.
- JANKOVIČ, Milan. 2005. Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla. In: JANKOVIČ, Milan. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Karolinum, 2005, s. 281–315. ISBN 80-246-1013-2.
- JANKOVIČ, Milan. 2007. Dílo jako sebezpřesahující dění. In: KOŠNAROVÁ, Veronika (ed.). *Haman v průsečíku pohledů*. České Budějovice: Tomáš Halama, 2007, s. 9–17. ISBN 978-80-87082-02-7.
- JANKOVIČ, Milan. 2008. Průhledy k znakovému pojetí umění. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 68–90. ISBN 978-80-85778-62-5.
- JOCHMANOVÁ, Andrea. 2011. Voiceband. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta – Togga, 2011, s. 403–410. ISBN 978-80-7308-332-8.
- KARCEVSKIJ, Sergej. 1929. Du dualisme asymétrique du signe linguistique. In: *Travaux du Cercle linguistique de Prague*. Sv. 1. Praha: Jednota českých matematiků a fyziků, 1929, s. 88–93.
- MUKAŘOVSKÁ, Hana. 2000. Jan Mukařovský: Una mirada de cerca. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Universidad de los Andes – Plaza y Janés, 2000, s. 459–476. ISBN 958-14-032-72.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1933. Otakar Zich: Estetika dramatického umění. *Časopis pro moderní filologii*, 1933, roč. 19, č. 3-4, s. 318–326.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1995 [1933/1934]. Filozofie jazyka básnického. In: *Básnická sémantika*. Praha: Karolinum, 1995, s. 75–122. ISBN 80-7066-735-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1934]. Umění jako semiologický fakt. Přel. Jan Patočka. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 85–88.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948 [1935]. Poznámky k sociologii básnického jazyka. In: *Kapitoly z české poetiky. Díl I. Obecné věci básnické*. Praha: Svoboda, 1948, s. 222–234.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1936]. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 17–54.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2008 [1936/1937]. Sémiologie umění. In: *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 7–61. ISBN 978-80-85778-62-5.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2008 [1937/1938]. Estetika dramatu a filmu. In: *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 95–118. ISBN 978-80-85778-62-5.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1939]. Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 78–84.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948 [1940]. O jazyce básnickém. In: *Kapitoly z české poetiky. Díl I. Obecné věci básnické*. Praha: Svoboda, 1948, s. 78–128.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1943]. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 89–108.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948. *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnické*. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948. *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948. *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1995. *Básnická sémantika*. Praha: Karolinum, 1995. ISBN 80-7066-735-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2008. *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. ISBN 978-80-85778-62-5.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1965. *Die fröhliche Wissenschaft*. Stuttgart: Kröhner Verlag, 1965.
- NOVÁK, Mirko. 1941. *Česká estetika*. Praha: Fr. Borový, 1941.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 1967. Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění. *Estetika*, 1967, roč. 4, č. 1, s. 2–23.
- PRIBRAM, Karl. 1971. *What Makes Man Human*. New York: The American Museum of Natural History, 1971.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1969 [1916]. *Cours de linguistique générale*. 3. vyd. Paris: Payot, 1969.
- SKALIČKA, Vladimír. 2004. *Souborné dílo. I. díl. (1931–1950)*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0549-X.
- SKALIČKA, Vladimír. 2004. *Souborné dílo. II. díl. (1951–1963)*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0734-4.
- SKALIČKA, Vladimír. 2004. *Souborné dílo. III. díl. (1964–1994)*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0939-8.
- SŁAWIŃSKA, Irena. 2002 [1978]. [Sémiotika divadla] In statu nascendi: Praha 1931–1941. In: *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002, s. 205–228. ISBN 80-902482-6-8.
- SVOBODA, Karel. 1968 [1941]. Dnešní česká estetika. *Estetika*, 1968, roč. 5, č. 3, s. 246–250.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1929 [1925]. *O teorii prózy*. Moskva: Federacija, 1929.
- TRUBECKOJ, Nikolaj Sergejevič. 1975. *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*. Haag: Mouton, 1975.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1942. Drama jako básnické dílo. In: HAVRÁNEK, Bohuslav – MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Čtení o jazyce a poesii*. Sv. 1. Praha: Družstevní práce, 1942, s. 401–502.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1981. Comparative Semiotics of Art. In: STEINER, Wendy (ed.). *Image and Code*. Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities, 1981, s. 109–132.
- VOLEK, Emil. 2004. *Znak – funkce – hodnota*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-666-5.
- VOLEK, Emil. 2007. Habitats of Language/Language Inhabited. From Ostension and *Umwelt* to the Possible Worlds of Communication and Culture. In: FEHR, Johannes – KOUBA, Petr (eds.).

- Dynamic Structure. Language as an Open System.* Praha: Litteraria Pragensia, 2007, s. 186–219. ISBN 80-7308-139-3.
- VOLEK, Emil. 2009a. Futures of the Past: Steps and Mis(sed)steps in Structuralism(s), Semiotics, and Aesthetics from a Metacritical Perspective. In: AMBROS, Veronika et al. (eds.). *Structuralism(s) Today: Paris, Prague, Tartu.* Ottawa: Legas Press, 2009, s. 21–37. ISBN 978-1-897493-06-9.
- VOLEK, Emil. 2009b. Mapování teorie/teorie mapování: Metastrukturalistické modely vs. dědictví strukturalismu a poststrukturalismu. *Svět literatury*, 2009, č. 39, s. 5–17. ISBN 2336-6729.
- VOLEK, Emil. 2012. Theatrology an Zich, and Beyond: Notes Towards a Metacritical Repositioning of Theory, Semiotics, Theater, and Aesthetics. *Theatralia*, 2012, č. 2, A Special Issue on Structuralist Theatre Theory – *Yorick*, Prague Semiotic Stage Revisited, s. 168–185. ISSN 1803-845X.
- VOLOŠINOV, Valentin Nikolajevič. 1973 [1929]. *Marxism and the Philosophy of Language.* Přel. Ladislav Matějka a Irwin R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973.
- VOLOŠINOV, Valentin Nikolajevič. 1983 [1930]. The Construction of the Utterance. Přel. Noel Owen. In: SCHUKMAN, Ann (ed.). *Bakhtin School Papers.* Russian Poetics in Translation, 10. Oxford: RPT Publications 1983, s. 114–138.
- ZICH, Otakar. 1910. Estetické vnímání hudby. Psychologický rozbor na podkladě experimentálním. *Česká mysl*, 1910, roč. 11, č. 1, s. 6–22; č. 4, s. 250–265; č. 5, s. 330–347; č. 6, s. 389–421.
- ZICH, Otakar. 1910. Estetické vnímání hudby. Psychologický rozbor. *Věstník Královské české společnosti nauk*, 1910 (1911), č. 7, s. 1–100.
- ZICH, Otakar. 2003 [1917–1918]. O typech básnických. In: KUDRNÁČ, Jiří (ed.). *Česká literární kritika v dotyku se strukturalismem.* Brno: Host, 2003, s. 167–230. ISBN 80-7294-098-8.
- ZICH, Otakar. 1997 [1922]. Principy teoretické dramaturgie. *Divadelní revue*, 1997, roč. 8, č. 1, s. 12–24. ISSN 0862-5409.
- ZICH, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie.* Praha: Melantrich, 1931.
- ZICH, Otakar. 1981. *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby.* Praha: Editio Supraphon, 1981.

.....

Prof. Emil Volek, Ph.D.
 School of International Letters and Cultures
 Arizona State University
 Tempe, AZ 85287-0202
 (480) 965-6282
 United States of America
 emil.volek@asu.edu

V dialogu s Janem Mukařovským za stylistikou dialogu (a mluvených projevů)

Jana Hoffmannová
Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i.

Towards Stylistics of Dialogue (and Spoken Expression) in Dialogue with Jan Mukařovský
Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 299-310

The first part of the article discusses how Jan Mukařovský worked with the concept of style and analyses the development of stylistics as it moved from Mukařovský through the studies of Karel Hausenblas to contemporary stylistics. The second part of the article accentuates where Jan Mukařovský's ideas can be linked mainly to contemporary stylistic analysis of dialogue and spoken utterance. The third part connects all these inspirations with the goals of contemporary stylistics: that deal increasingly with dialogue styles, styles of spoken utterance, their interactive structures, contextual and intertextual links, dynamic transformations of relationships between the expressions uttered and written. The fourth part then provides the examples of four common everyday dialogues.

Keywords: style, stylistics, stylistics of spoken Czech, dialogue, Jan Mukařovský, Karel Hausenblas

Příspěvek, který se pokusí aspoň naznačit jakési souvztažení mezi přístupy Jana Mukařovského a současnou (možná i budoucí) stylistikou, rozdělím do tří částí. První část bude krátká, ale asi nemůžu nechat úplně stranou otázku „Jak pracoval J. Mukařovský s pojmem sloh (styl)?“; a protože stať s tímto názvem napsal už Karel Hausenblas a publikoval ji v roce 1992 v České literatuře (Hausenblas, 1992), jenom tu stručně připomenu, k čemu tehdy došel. V části druhé shrnu některé názory Mukařovského, které mě a případně moje spolupracovnice při dosavadní dlouholeté práci v oblasti stylistiky inspirovaly a jsou pro nás stále aktuální, nebo na ně tak či onak navazujeme. A v části třetí se od téhle letmé bilance odrazím k nástinu své představy, k čemu asi bychom dnes mohli nebo měli ve stylistice směřovat. V tomto nástinu využiji některé myšlenky z programu, který jsme nedávno formulovali v přihlášce grantového projektu; projekt s názvem „Stylistika mluvené a psané češtiny“ jsme od GA ČR získali

a začneme na něm pracovat v příštím roce, především ve spolupráci se Světlou Čmejrkovou a Petrem Marešem.¹

1.

V první části tedy jenom zkonstatuji, že podle Hausenblase (Hausenblas, 1992) „sloh“ rozhodně nepatřil v učení J. Mukařovského k ústředním pojmům ani k hlavním předmětům jeho zájmu. Samozřejmě dlouhodobě hledal dominantu, jednotící princip výstavby celku uměleckého díla. **Styl (sloh)** mu ale nevyhovoval, podle Hausenblase zejména z těchto důvodů:

- představoval si sloh především jako **jazykové** „složení“, jazykovou výstavbu slovesného díla
- vyzdvihoval charakteristický způsob nebo ráz jazykové výstavby u jednotlivých autorů, tedy jejich **individuální, osobní styl**; nezajímaly ho styly interindividuální, např. funkční
- stále více vše převáděl na význam, mířil k celkové **významové** výstavbě díla, odtud volba pojmu **sémantické gesto** (případně intence); proto nechával stranou sloh, který pro něj byl spjatý s výstavbou formální, tvarovou – výjimečně chápal sloh jako subsystem, varietu, zhruba jako Havránkův **funkční jazyk** (spisovný – hovorový, psaný – mluvený, emocionální – intelektuální).

Hausenblas sám chápal právě **styl** jako jednotící princip utváření komunikátu, výstavby celku; za úhlavní funkci stylu považoval funkci **integrační**. Mukařovského přístup charakterizuje jako úzké, tradiční filologické pojetí stylu, omezené na roviny jazykové. Zajímavé je, že tam, kde Mukařovský věnuje pozornost **stylistice** (např. už Mukařovský 1929), vztahuje ji k poetice, básnickému jazyku, estetické funkci; o stylu či slohu se však v této souvislosti vůbec nezmiňuje. Tady se myslím dostáváme do blízkosti rozdělování stylistiky na stylistiku literárněvědnou a tzv. „lingvostylistiku“ – dělení, které bylo v generacích našich předchůdců dost běžné, ale mně vždycky naprosto vzdálené. A ještě poslední poznámka k této části: Hausenblas připomíná dvě pozdní stati Mukařovského (Mukařovský, 1958, 1963), kde se „individuální sloh“ dostal do popředí, ovšem pouze jako náhražka, jako východisko ze situace, kdy Mukařovský sebekriticky revidoval své učení a vzdal se pojmu „sémantické gesto“. Až tady uvažoval i o možnosti zkoumat také slohy **interindividuální** (generační, dobové). Zde by bylo možno od Mukařovského přes Hausenblase pokračovat k rozpracování pojmu „individuální styl“ u dalších žáků Mukařovského, Miroslava Červenky a Milana Jankoviče.

2.

Přecházím ke druhé části, k určitému subjektivnímu a značně omezenému výběru některých inspirací z díla Jana Mukařovského pro současnou stylistiku a její vývoj; ani v této části se ovšem neobejdu bez filtru, který pro mě ve vztahu k učení Mukařovského představují myšlenky mého učitele a Mukařovského žáka Karla Hausenblase.

¹ Pozn. ed.: Grant „Stylistika mluvené a psané češtiny“ získala a jeho řešitelkou se od počátku roku 2012 stala Světla Čmejrková, která bohužel v závěru téhož roku zemřela. Úlohu řešitelky převzala Jana Hoffmannová. Pod jejím vedením řešitelský tým projekt v roce 2016 dokončil. Jeho výsledkem bylo několik samostatných publikací, hlavním výstupem pak byla kolektivní monografie *Stylistika mluvené a psané češtiny* (Hoffmannová – Homoláč – Chvalovská – Jílková – Kaderka – Mareš – Mrázková, 2016).

Především s Olgou Müllerovou, ale také se Světlou Čmejrkovou jsme se v rámci různých funkčních stylů zabývaly analýzou **dialogu**; tady pro nás vždycky stály na počátku všeho Mukařovského studie o **dialogu a monologu** (Mukařovský, 1941). Mnohokrát se nám v nej-různější podobě potvrdila jeho představa, že v každé promluvě spolu monolog a dialog zápasí o převahu, že stále znovu dochází k jejich vyrovnávání; představa o potenciální, latentní dialogičnosti jakéhokoli „monologu“ (tady nelze opomenout ani Mathesiovy výklady o „řečnické perspektivě“ v monologu, Mathesius, 1947, s. 380–414), o střídání významových kontextů, o rozporuplném ustrojení vnitřního monologu – a naopak o tom, že v „monologizovaném dialogu“ nemusí vždy docházet na hranicích replik k ostrým významovým zvrátům a kolizím, že předěly mezi replikami mohou být i splývavé, může jít o „střídavě pronášený monolog“. Tyto inspirace bylo možno spojit i s poznatky konverzační analýzy o mechanismu „turn-taking“, o tom, jak se účastníci v dialogu střídají a dostávají ke slovu, jak jsou anticipovány a signalizovány hranice replik.

Trvale podnětné jsou samozřejmě i Mukařovského návrhy na **typologii dialogů**. Její rozpracování je osidné – jako u každé typologie, a nota bene v oblasti tak diferencovaného významového dění, ovlivňovaného vztahu účastníků komunikace, předmětnou situací atd. Přesto se tu tak či onak pohybujeme na ose mezi **konfliktními** rozhovory, založenými na vyhocené polaritě já – ty, na jedné straně, a **konverzací**, samoúčelným, někdy bezpředmětným „hovorem pro hovor“; srov. i „krásný hovor“ (Mathesius, 1944). Fenoménu konverzace jsme se věnovaly poměrně soustavně; a i když naše nahrávky a transkripty konverzace z běžného každodenního života nevykazovaly „estetické zbarvení“ a nepředstavovaly „kulturní výboj“, často jsme si s Mukařovským (Mukařovský, 1941, s. 155–157) kladly otázku, zda konverzace je prototypem dialogu s velkou sociální relevancí, nebo zda jde o vyprázdněné dialogy založené na stylizaci a na pokryteckém hraní rolí.

Navazovat je třeba i na Mukařovského opakovaně vyslované přesvědčení, že rozlišení monologu a dialogu je zásadnější, hlubší než rozlišení **funkčních jazyků / stylů** – vždyť při dialogu může každý z účastníků užívat jiného funkčního jazyka / stylu (Mukařovský, 1941, s. 134, 147). Tady někde mají kořeny Hausenblasovy úvahy nad otázkou jednoty, integrovanosti, sjednocení dialogu – otázkou položenou i tak, zda lze dialog pokládat za **jeden text**. V anglické stati z roku 1964 (knižně v překladu do češtiny Hausenblas, 1971, s. 65–77) Hausenblas soudil, že dialog je stále ještě projevem, kde se rozvíjí jeden text – i když je rozdělen ve střídající se promluvy účastníků a i když u něj nelze mluvit o jednotě stylu. V pozdější studii (Hausenblas, 1984) se však už přikláněl k tomu, že dialogy „nejsou dostatečně jednotnými celky co do smyslu a stylu“. Podle Hausenblase tu nelze mluvit ani o jednotě subjektu podavatele, účastníci si do dialogu přinášejí rozdílné personální styly, smysl celku nezřídka interpretují odlišně. Jde tedy o „komplex komunikátů“ (se zvratným tokem informace); to se ovšem týká jen dialogů v běžné řeči, nikoli dialogů literárních; v této sekundární komunikaci je za subjekty postav subjekt autora, s tím je spjata existence celkového smyslu a stylu (s. 30–31). Tento přístup pak až k terminologické minucióznosti, která mu byla vlastní, rozvinul Josef Hrbáček (Hrbáček, 1994): rozlišil *sekvence promluv* (založené na lineárním řazení: *dialogické a monologické*) a *složené promluvy* (založené na vztahu inkorporace: složená promluva *s citátem* a složená promluva *epická*, se začleněním promluv postav).

A ještě chci v tomto oddílu o inspiracích připomenout svou snad nejoblíbenější studii Mukařovského, jinak nepřilíh často citovanou – „Přísloví jako součást kontextu“ (Mukařovský,

1971). Autor sám ji označil za pouhý náčrt; napsána byla už někdy v letech 1942–1943, ale zůstala v rukopise a vyšla až v souboru *Cestami poetiky a estetiky*. Jednak představovala bezprostřední navázání na studie o dialogu a monologu: sledovala podíl přísloví na latentní dialogizaci promluvy, na adresovanosti, vtahování adresáta, sledovala i významové zvraty na rozhraní mezi příslovím a okolním kontextem. Kromě toho však Mukařovského text o příslovích svědčí o tom, co v příslušné době bylo ve vzduchu a vynořovalo se na různých místech, u různých badatelů. Nasáváme tu atmosféru vyloženě bachtinovskou: přísloví je chápáno jako citát, kterým zasahuje do kontextu cizí subjekt (řekněme „cizí hlas“); za citátem je vlastně dvojitý subjekt mluvčího, oscilace mezi různými subjekty; dochází tu k rozpouštění („rozpíjení“) přísloví v kontextu, při částečném citování a částečném zamlčení přísloví získává funkci narážky. A Mukařovský (s. 298) v souvislosti s citováním a zapojováním citátů do kontextu zmiňuje i přímou řeč, nebo „různé odstíny řeči polopřímé a nepřímé“. S tématem „kontextových postupů“, „narativních způsobů“, „forem podání řeči“, které rozpracoval v bohemistice v návaznosti na Mukařovského Lubomír Doležel (Doležel, 1960 aj.; viz i Adam, 2003) se už dostáváme rovnýma nohama do paradigmatu bachtinovské intertextuality (srov. u nás i Homoláč, 1996).

3.

Přechod ke třetí části příspěvku bude velice plynulý, ale v ní se posléze od odkazů Mukařovského a Hausenblase musím dostat k uvažování naší, současné generace Hausenblasových žáků o stylistice v přítomnosti a budoucnosti. Osobně jsem přesvědčena o tom, že by se měla v daleko větší míře stát stylistikou **mluvených** projevů. Jistě odpovídalo dobovému paradigmatu jazykovědy i dobovým technickým možnostem, že klasikové Pražské školy v období vytváření základů funkční stylistiky věnovali malou pozornost mluveným projevům, zvláště těm běžným, každodenním, nepřipraveným, obvykle dialogickým komunikátům. Najdou se ovšem čestné výjimky. Vilém Mathesius (Mathesius, 1947) se zabýval syntaxí mluvené češtiny i příznačným, redundantním užíváním pseudoukazovacích zájmen. Miloš Weingart (Weingart, 1932) živě líčil doprovodný, do značné míry neverbální dialog, který vede se svým krejčím při zkoušení nového obleku, a doporučoval využívat k rozboru takového typu komunikace film (dnes tedy videonahrávky). Josef Vachek (Vachek, 1942 aj.) se intenzivně zabýval vztahem jazyka psaného a mluveného, ale samozřejmě jeho daleko soustředěnější zájem platil jazyku psanému. Většinou však pro pražské klasiky existovala mluvenost (hodná vědeckého zájmu) pouze v podobě projevů připravených – řečnických projevů, přednášek, kázání, recitace, prezentace uměleckých textů v divadle nebo v rozhlase.

Svou nebo naši snahu rozvinout stylistiku mluvených projevů bych tu ráda spojila s další závažnou inspirací z díla Jana Mukařovského – a teď jsem si vědoma, že se dopustím krátkého, zkratového spojení a že je to riskantní a lehce kritizovatelný krok. Mám na mysli jeho slavnou studii o **záměrnosti a nezáměrnosti** (Mukařovský, 1966). Samozřejmě vím, že zde byla záměrnost a nezáměrnost vztažena výhradně k umění. Ale všimneme-li si existujících nespočetných definic **stylu**, bývá obvykle (také např. Hausenblas, 1971, s. 16, 27) definován jako „charakterizační a jednotící princip výstavby projevu, uplatňující se ve výběru, případně přizpůsobení a uspořádání jednotlivých složek“. Slovo „výběr“ zaznívá v podobných definicích neustále, „styl jako výběr“; ale může být **výběr nezáměrný**? V pozdější stati Hausenblas (Hausenblas, 1996) výslovně uvádí, že styl bývá spojován primárně se **záměrnými** aktivitami; proto asi klasikové Pražské školy měli sklon náročně požadovat i od projevů prostě sdělovacího stylu kvality

jako přesnost, jasnost, stručnost (srov. Mukařovský, 2010, s. 84; v nově vydané přednášce konstatuje: „Řeč sdělovací vybírá svá slova se zřetelem k myšlence, kterou mají vyjádřiti. Ideálem je zde významová přesnost, jednoznačnost“). Ano, to je skutečně ideál; skoro něco podobného jako Griceovy konverzační maximy, u kterých jsme dávno vzali na vědomí, že platí pro ideální, modelový, maximálně racionalizovaný a kooperativní dialog. Obávám se však, a snadno bych na to snesla množství důkazů, že běžné nepřipravené mluvené projevy rozhodně nejsou přesné, jasné, jednoznačné a stručné – což souvisí nepochybně s tím, že pod situačním tlakem, v bezprostředním dialogu, kdy musíme překonávat tolik úskalí v myšlení i v řeči, máme velmi málo prostoru pro uvědomělý výběr a uspořádání vyjadřovacích prostředků. Asi se tu musíme obejít bez představy demiurgického gesta, které tyto projevy stylově homogenizuje; dosazování výrazových prostředků je zde podmíněno především konkrétní situací, jejími proměnami, případně mechanismem, který jí přiřazuje s ní pevně spojené automatismy, výrazové stereotypy. Pokud tu ale nelze akcentovat moment záměrného výběru, intencionální stylizace: znamená to snad, že spontánní mluvené projevy se nemohou honosit **žádným stylem**, a tudíž mají zůstat zcela mimo pozornost stylistiky? Vždyť i Hausenblas (1996, s. 59) poctivě konstatuje: „Principiálně přiznáváme existenci stylu každému textu [...]“. Mluvenost stylizovaná v dialogu literárních postav – pokaždé jinak, u každého autora jinak – pro nás jistě vždy zůstane vzrušujícím analytickým evergreenem; ale můžeme se tím vůbec zabývat, aniž bychom dostatečně poznali styl přirozených, „všedních“ dialogů, s veškerou jejich **nezáměrností**? S oblibou citujeme klasický Buffonův výrok, že „styl, to je člověk sám“; ale není snad „člověk sám“ přítomen s největší mírou autenticity právě ve spontánním nepřipraveném projevu? Opravdu soudím, že těmto projevům nemůžeme upírat styl a že k nim musíme napřít výraznou, soustředěnou stylistickou reflexi; stylistika se od nich nemůže macešky a snobsky odvracet. Je to možná paradoxní situace: dokud badatelé neměli k dispozici jiný materiál, metodologii a technické možnosti, zkoumali mluvené projevy přes zprostředkující (a různě filtrující až zkreslující) články umělecké literatury. S komunikačně-pragmatickým obratem od šedesátých let 20. století se postupně více zaměřili na výstavbu běžných mluvených dialogů – tím se však najednou „odstříhli“ od stylistiky (srov. Hoffmannová, 2003; Koževniková, 1973).

Ostatně, pokud by stylistika i nadále nejevila zájem o spontánní mluvené projevy, není jasné, kde by se zastavila – ignorovala by i texty vznikající dnes v prostředí **elektronické** komunikace, „na síti“? Jsou sice psané, ale jde o „psanou konverzaci“, která se blíží běžným mluveným dialogům svou neformálností, nepřipraveností, kontaktovostí, vysokou kontextualizovaností; a z pohledu stylistiky jsou tyto komunikáty málo homogenní, nedostatečně koherentní a integrované. E-maily, textové zprávy („esemesky“), internetové diskuse, konverzace na chatu však představují tak aktuální a oblíbené žánry či typy textů, že nemohou zůstat mimo zájem stylistiky; musíme hledat jejich osobité stylové příznaky. Navíc e-maily, „textovky“ i chaty představují přitažlivé téma i pro krásnou literaturu, jsou a jistě i nadále budou využívány beletristy, dostává se jim větší či menší literární stylizace, pronikají do děl významných a úspěšných autorů. V roce 2001 vydal Martin Vopěnka knihu nazvanou *Láska po SMS*; v témže roce vyšel *Román pro ženy* Michala Viewegha, kde je konverzace ve formě SMS rovněž přirozeně zastoupena mezi ostatními způsoby současné konverzace. A „esemesky“ jsou pro spisovatele atraktivní stále: Emil Hakl říká o svých *Pravidlech směšného chování* (2010), že „se mu textovky spontánně připlétají do textů, stejně jako se mu pletou do života“. Próza Jakuba Česky *Hledání běžeckého těla* (2008) pak má tvar souboru neformálních e-mailů, které ústřední subjekt píše střídavě své dívce a několika kamarádům.

Tady se ještě na okamžik vrátím k výše zmíněným, zejména Hausenblasovým pochybnostem o stylové jednotě dialogu. Hausenblas sám (1971, s. 71; 1996, s. 30) však píše, že v dialogu jde o „kontakt stylů“, který vede u účastníků dialogu buď k „slohovému přizpůsobení“, k „vyrovnávání, uhlazování rozdílů“ mezi personálními styly – nebo naopak k „ostřejšímu odlišení“, k „akcentování rozdílů (motivovanému např. snahou některého účastníka o obranu nebo jiného o získání převahy atd.)“. Myslím, že právě tímhle se musíme zabývat – a je to ostatně i v souladu s Mukařovským, jeho neustálým zdůrazňováním významových zvrátů na předělech mezi replikami, střídáním významových kontextů. Je tu ve hře jednak značná míra „nezáměrnosti“, jednak někdy i značně odlišné intence dvou nebo více účastníků; ale přesto, jednotliví účastníci dávají společně dialogu náplň, orientaci, tvar; jejich hlasy se někdy i prolínají, slévají, jsou těžko oddělitelné, svébytnost jejich původních intencí a personálních stylů se ztrácí a ve střetu či v kombinaci odlišných stylů či užívaných variet vzniká nová kvalita – snad přece jen kontaktně utvářený **styl konkrétního dialogu**; nad nimi pak lze příslušným zobecněním dospívat k **interindividuálním dialogickým stylům**, případně jako slovenský stylistik Jozef Mistrík (Mistrík, 1985, s. 361–370) uvažovat o speciálním dialogickém **slohovém postupu** atd. Jen zde poznamenám, že „dialogický styl“ tu chápu v mnohem širší extenzi, než jak chápal např. Hrbáček (1983) „styl konverzační“, nebo už Trávníček (1953) styl „společenský“. O konverzačním stylu existuje množství zahraničních prací, lze odkázat např. na D. Tannen (1984) nebo na polský sborník *Style konwersacyjne* (Witosz, 2006).

Na závěr jen stručně shrnu – ve světle všeho výše řečeného – jak bychom si tedy představovali stylistiku dnešní a zítřejší. Znovu důrazně opakují:

(a) jako stylistiku **mluvených projevů** (ale v mnohostranně zvrstvených vztazích k projevům **psaným**);

(b) jako stylistiku **dialogickou, interakční**;

(c) jako stylistiku **textovou**, stylistiku **textu a diskurzu** (v souvislosti s výstavbou dialogu už jsem tu otevřela některá textově lingvistická témata, jako je syntaktická a sémanticko-pragmatická segmentace dialogu do replik a sekvencí, vztahy mezi otázkou a odpovědí, specifická koherence, resp. koheze dialogu či jeho tematická struktura);

(d) jako stylistiku **kontextovou** a **intertextovou**, která navazuje na pojetí kontextu od Mukařovského přes Levinsonovu *Pragmatiku* (Levinson, 1983) po Auerovu nebo Gumperzovu teorii kontextualizace (Gumperz, 1982; Auer – Di Luzio, 1992) a která se pokusí – při interpretaci forem podání řeči, „reprodukce“ řeči cizí i vlastní – uvést českou doleželovskou tradici do vztahu k současným teoriím intertextuality a interdiskurzivity;

(e) nikoli pouze jako stylistiku integrace a sjednocení, ale také jako stylistiku **variantnosti** a **heterogenosti**; nelze už spoléhat na to, že styl homogenizuje výsledný tvar textu; prvky záměrně vybrané (např. určitá jazyková varieta, registr) se mísí s prvky užitými nezáměrně, dochází i k záměrné destrukci stylové jednoty a ucelenosti;

(f) zčásti i jako stylistiku **rétorickou** – abych se obloukem vrátila k připraveným a převážně monologickým mluveným projevům, které vzbuzovaly zájem pražských klasiků; stojí za pokus vrátit se k dávnému úzkému propojení stylistiky a rétoriky, věnovat pozornost **argumentačním** postupům a řečnickým technikám, chápat styl i jako rétorickou strategii.

4.

A nyní již jen nabídnu malou textovou přílohu – pro názornou představu o tom, čemu by stylistika současná a budoucí také měla věnovat svou pozornost. Předkládám čtyři úryvky dialogů, možný směr jejich interpretace jen stručně naznačím.

(1) Úryvek ze společenské konverzace: závěr návštěvy

J – Jarka, N – paní Novotná, H – pan Hujer, Há – paní Hujerová

J dem
N deme
J dostaly sme dobrý kafe
N tak Hujeraj / dyby cokoliv bylo potřeba / tak pokud nám síly stačej sme k dispozici
Há ne / about tady / about tady
H vobujte se tady
Há vobout tady
N mějte se / nebudem se nák extra / děkujem za pohoštění
J mějte se krásně / ahoj a nestonej
N tak Hujeraj ahoj
J sme rádi strejdo že si zdráv
Há mějte se hezky
H pozdravujte Láđu
J no děkujem
N takže odemknout eště
H musíš silou trošku
N vám to de špatně
J ahoj / mějte se fajn a děkujem
N tak ahoj / mějte se hezky a děkujem
Há mějte se hezky
J vy taky
N ale už není taková zima
H vo to víc bude padat
N tak ahoj

(2) Úryvek z konverzace na chatu: uživatelé / uživatelky Beruska69 a Vcelicka14

13:22:22	Beruska69: Vcelicka14:	cau jak je
13:22:48	Vcelicka14: Beruska69:	jj celkem to de!! a ty?
13:23:42	Beruska69: Vcelicka14:	jj v pohode ☺
13:24:04	Vcelicka14: Beruska69:	tak to jo!!
13:25:48	Beruska69: Vcelicka14:	a co jak de zivot??
13:26:26	Vcelicka14: Beruska69:	de de, blbe ale de!

V ukázkách (1) a (2) jde o komunikační rituály (v jednom případě začátek, ve druhém závěr konverzace), které vykazují konvencionalizovaná témata či motivy: pozdravy, zdvořilostní dotaz typu „jak se máš?“, pochvala pohoštění a poděkování za ně, přání („mějte se krásně“), vzkazování a vyřizování pozdravů, komentář k počasí a specifické české téma „zouvání a obouvání“. O významových zvratech, střetech, kolizích na hranicích replik se tu příliš mluvit nedá – jde o vyprázdňený dialog založený na neustálém opakování stereotypních formulí, eventuelně na jejich nepatrném variování. Dialog (1) se odehrává v závěru sousedské návštěvy: *ahoj* se tu opakuje 4x, *mějte se (hezky / krásně / fajn)* 6x, *děkujem* 4x, *vobout tady* 4x atd. V ukázce (2) je podobný rituál obalen do typických znaků konverzace na chatu: zkratky (*jj = jo jo*), emotikony, reduplikovaná interpunkční znaménka (otazník, vykřičník), chybějící diakritika. Věcné sdělení je minimalizováno, o to větší je však sociálně pragmatický význam podobných fatických dialogů.

(3) Úryvek z telefonátu na hasičský dispečink: O – volající občan, H – hasičský dispečer

- O **hele pošleš mi je nebo ne?**
 H já nemůžu nic poslat
 O ale / **neblbni**
 H **já tam nemůžu poslat výjezdovou jednotku / neblázněte člověče / dyť to není požár**
 O hele já **se** můžu na požár **vysrat** / já tam mám děcka pochop mě
 H to je jasný / ale je tam požár?
 O ale von ten požár může vzniknout / ale **potom už bude pozdě**
 H tak až bude hořet tak pak tam pojedeme
 O až bude hořet! / já ti asi **podpálím pod prdelí**

V úryvku (3) jde o institucionální dialog, ale vyhraněně asymetrický a mimořádně konfliktní, tudíž s velmi ostrými předěly na hranicích replik; situace je na hasičském dispečinku poměrně běžná, občané totiž volají hasičům i v „kalamitních“ případech, kdy zdaleka nejde o požár, ale např. o otevření bytu, naléhají, nechtějí se nechat odbýt, dojde i na zapojení výhrůžek a vulgarismů. V každém páru replik dochází na hranicích k silné kontroverzi, významovému zvratu.

(4) Úryvek z telefonátu na hasičský dispečink: O – volající občanka, H – hasičská dispečerka

- H ohlašovna požáru
 O dobrý den prosím vás já bych vám chtěla jenom něco říct
 H no je to / jedná se vo požár?
 O no jistě / takhle / já sem se vrátila včera z Moravy a dneska sem si šla na bezinky do lesa
 H no
 O no to je černej bez
 H já to znám

- O no a na šípky / a / jak sem šla do jak je ta vodárna tam víte / tak tam je ohniště a to vypadá že už to hoří asi dva dny / nebo
- H =to je někde pod Partyzánem nebo kde?
- O nemůžu přesně říct jak dlouho / ale byla tam taky nějaká pani která hledala hříby a nějaká školka
- H ale
- O moment / já sem se tý školky zeptala jesi náhodou ten oheň nezaložili oni
- H =moment moment moment no haló
- O no a vona ta školka co tam byla tak řekli že voni to nebyli / já říkám no
- H =ale mě nezajímá helejte jesi to byli nebo ne / kde to místo já potřebuju vědět / a co hoří vlastně?
- O vona hoří jako hlína / kořeny kořeny / no to hoří jako to ohniště / jenomže to už je prohořená zem až do hloubky a dost dost do velký
- H =jo jo humus hoří / a kde to teda je
- O no je to u vodárny / a hned jak byste šli kolem toho plotu nahoru do toho lesíku nahoru do toho lesa / jak je Březenecká tak je vodárna tam
- [...]
- O no autem se tam nedá jet / já sem myslela že se vrátím domů pro kýbl jenomže já to mám dost daleko protože
- H =nojo helejte jak se menujete?
- O no je já se menuju Vopálenská a mám teďkon dovolenou / vrátila sem se z Moravy já sem byla na Moravě [...]
- H ano / voni se tam teda pojedou podívat jo? pani Vopálenská tak je to v na Březenecký u vodárny kolem plotu / pudou a dojdou k tomu / autem se tam nedostanou tam musej pěšky jo?
- O no stačil by kýbl vody / já sem
- H =no dobrý no

A konečně v (4) jde o tutéž situaci, ale s rozostřením hranice mezi dialogem institucionálním a konverzačním: volající starší občanka si plete „úřední hlášení“ s konverzací, vypráví o tom, proč šla do lesa, koho tam potkala a kde byla na dovolené – zatímco není schopna stručně a výstižně informovat o hrozícím požáru, identifikovat místo a popsat cestu k němu. Dispečerka musí na racionalizaci dialogu směrem ke sdělení potřebných informací vynaložit velké úsilí a trpělivost; výstavba dialogu je složitější, vztahy replik oscilují mezi afirmativními a kontroverzními; znak = na začátku replik názorně označuje, kolikrát musela dispečerka volající ženu přerušit, skočit jí do řeči, prosadit svou roli při řízení dialogu.

Snad se mi podařilo aspoň naznačit, že podněty pro výzkum dialogických struktur, které nám zanechal Jan Mukařovský, lze využít i pro interpretaci záznamů každodenní komunikace a že takové rozborů orální každodennosti mají své místo v současné stylistice. Ostatně stylizace podobných komunikátů se nezřídka stává součástí uměleckého záměru autorů krásné literatury; proto jsem na samotný závěr přidala kratičkou báseň (5), tedy umělecké dílo (Škrabal, 2003, s. 48), které zaměřuje naši pozornost na znak sám, ale možná se od běžných dialogů příliš výrazně neliší, snad „pouze“ ironizační intencí.

(5) Karel Škrabal: Email manželce (Škrabal, 2003, s. 48)

já bych na tu chatu jel
 já na tebe nechci dělat žádný nátlak
 ale bylo by to hezké
 romantické
 na ty dva dny ani ne moc komplikované
 mohli bychom si tam na večer někoho pozvat
 kdybys chtěla – nebo taky nikoho nezvat
 to by bylo taky dobrý

v kamnech by praskalo, za okny mráz

ach -)))

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

Prameny

- ČEŠKA, Jakub. 2008. *Hledání běžecského těla*. Praha: Togga, 2008. ISBN 978-80-903589-6-6.
 HAKL, Emil. 2010. *Pravidla směšného chování*. Praha: Argo. 2010. ISBN 978-80-257-0262-8.
 ŠKRABAL, Karel. 2003. *Druhá verze pravdy*. Brno: Větrné mlýny, 2003. ISBN 80-86151-69-4.
 VIEWEGH, Michal. 2001. *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001. ISBN 80-7227-222-5.
 VOPĚNKA, Martin. 2001. *Láska po SMS*. Praha: Práh, 2001. ISBN 80-7252-054-7.

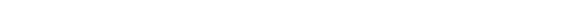
Sekundární literatura

- ADAM, Robert. 2003. Formy podání řeči. *Slovo a slovesnost*, 2003, roč. 64, č. 2, s. 119–128. ISSN 0037-7031.
 AUER, Peter – DI LUZIO, Aldo (eds.). 1992. *The Contextualization of Language*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 1992. ISBN 978-902-725-034-6.
 DOLEŽEL, Lubomír. 1960. *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960.
 GUMPERZ, John J. 1982. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. ISBN 978-052-1288-96-5.
 HAUSENBLAS, Karel. 1971. *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha: Univerzita Karlova, 1971.
 HAUSENBLAS, Karel. 1984. Text, komunikáty a jejich komplexy (Zamyšlení pojmoslovné). *Slovo a slovesnost*, 1984, roč. 45, č. 1, s. 1–7. ISSN 0037-7031.
 HAUSENBLAS, Karel. 1992. Jak pracoval J. Mukařovský s pojmem sloh (styl)? *Česká literatura*, 1992, roč. 40, č. 2–3, s. 216–228. ISSN 0009-0468.
 HAUSENBLAS, Karel. 1995. Stručná charakteristika stylu a stylistiky. *Stylistyka*, 1995, roč. 4, s. 233–243. ISSN 1230-2287.
 HAUSENBLAS, Karel. 1996. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*. Praha: Univerzita Karlova, 1996. 226 s. ISBN 80-85899-14-0.

- HOFFMANNOVÁ, Jana. 2003. Dialog a mluvená komunikace jako předmět zájmu (slovanské) stylistiky. In: *Česká slavistika 2003. České přednášky pro XIII. mezinárodní kongres slavistů, Ljubljana*. Praha: Academia, 2003, s. 71–81. ISBN 80-200-1093-9.
- HOFFMANNOVÁ, Jana – HOMOLÁČ, Jiří – CHVALOVSKÁ, Eliška – JÍLKOVÁ, Lucie – KADERKA, Petr – MAREŠ, Petr – MRÁZKOVÁ, Kamila. 2016. *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2566-1.
- HOMOLÁČ, Jiří. 1996. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Univerzita Karlova, 1996. ISBN 80-7184-201-X.
- HRBÁČEK, Josef. 1983. Poznámky k funkčním stylům prostě sdělovacímu, hovorovému a konverzačnímu. *Slavica Pragensia*, 1983, roč. 26, s. 111–114.
- HRBÁČEK, Josef. 1994. *Nárys textové syntaxe spisovné češtiny*. Praha: Trizonia, 1994. ISBN 80-85573-51-2.
- KOŽEVNIKOVÁ, Květa. 1973. O podstatě hovorovosti. In: BARNET, Vladimír a kol. *Studia Slavica Pragensia. Akademiku Bohuslavu Havránkovi k osmdesátinám*. Praha: Univerzita Karlova, 1973, s. 199–213.
- LEVINSON, Stephen C. 1983. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. ISBN 978-11-0771-704-6.
- MATHESIUS, Vilém. 1944. Společenské základy krásného hovorů. In: *Možnosti, které čekají*. Praha: J. Laichter, 1944, s. 251–259.
- MATHESIUS, Vilém. 1947. *Čeština a obecný jazykozpyt*. Praha: Melantrich, 1947.
- MISTRÍK, Jozef. 1985. *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1929. Poetika a stylistika a jejich vztahy k dějinám literárním. In: *I. sjezd slovan-ských filologů v Praze 1929. Teze a poznámky k diskusi. Sekce I, č. 8*. Praha: vydáno samostatně, 3 s.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1941. Dialog a monolog. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. Praha: Melantrich, 1941, s. 145–175.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1958. K otázce individuálního slohu v literatuře. *Česká literatura*, 1958, roč. 6, č. 3, s. 245–269.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1963. Individuální sloh spisovatele, jeho vznik a jeho úloha ve vývoji literatury i spisovného jazyka. In: *Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1963, s. 277–285.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1943]. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 89–108.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971 [1942–1943]. Přísliví jako součást kontextu. In: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 277–359.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2010 [1928–1929]. Estetické studie z moderní české lyriky. In: *Estetické přednášky I. Estetické studie z moderní české lyriky. Sociologie básnictví*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 7–110. ISBN 978-80-85778-77-9.
- WITOSZ, Bożena (ed.). 2006. *Style konwersacyjne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006. ISBN 978-83-226-1611-6.
- TANNEN, Deborah. 1984. *Conversational Style. Analyzing Talk Among Friends*. Norwood: Ablex, 1984. ISBN 978-08-939-1188-1.
- TRÁVNÍČEK, František. 1953. *O jazykovém slohu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953.
- VACHEK, Josef. 1942. Psaný jazyk a pravopis. In: HAVRÁNEK, Bohuslav – MUKAŘOVSKÝ, Jan (eds.). *Čtení o jazyce a poesii*. Praha: Družstevní práce, 1942, s. 229–306.
- WEINGART, Miloš. 1932. Semiologie a jazykozpyt. In: *Charisteria Guilelmo Mathesio quinquagenario a discipulis et Circuli linguistici Pragensis sodalibus oblata*. Praha: Pražský lingvistický kroužek, 1932, s. 5–13.

Poznámka autorky

Príspevek vznikl v rámci projektu „Styl mediálních dialogů“ 405/09/2028 GA ČR.



Prof. PhDr. Jana Hoffmannová, DrSc.

Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i.

Letenská 123/4

118 51 Praha 1

Česká republika

hoffmannova@ujc.cas.cz

Jan Mukařovský a „současná“ estetika

František A. Podhajský
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Jan Mukařovský and “Contemporary” Aesthetics

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 311-325

The author of the article wants to answer the question what influence Jan Mukařovský had on the development of aesthetical thinking in 20th and 21st century. First the author examines to what extent the aesthetics of the Czech scholar domesticated in foreign research traditions. In the next part the author points to the explication of Mukařovský's work locally. At the end the article the author examines the question if Mukařovský's aesthetics is in accordance with contemporary tendencies of international aesthetic thinking.

Keywords: Jan Mukařovský, aesthetics, structuralism, art

„Třeba v umění, tam po vás vždycky něco zůstává. Plátno, báseň, film, hudba. Já jsem pořád jen řemeslník a určitě ne umělec a tím pádem nemám k dispozici tyhle uzavřené umělecké tvary, které mají delší trvanlivost než rádiový nebo televizní pořad.“

Já spíš proplouvám a o to je to náročnější.“
Leoš Mareš, „Jsem teprve na začátku“, Forbes, srpen 2013

Na počátku třicátých let minulého století konfrontoval Jan Mukařovský posluchače svého bratislavského semináře s minulostí, přítomností i budoucností estetiky. Zatímco tu první označil za „pohnutou“, současnost viděl o poznání pozitivněji: „Myslím, že je dnes jasno [...], jaký je materiál estetiky, jaké jsou [její] problémy, jaké je rozdělení této vědy“ (Mukařovský, 1986, s. 25–26). Navíc vyjádřil přesvědčení, že *pro futuro* „máme možnost ptát se systematicky s nadějí, že odpovědi na naše otázky, výsledky našeho zkoumání, mohou se stát základem zákonitě se rozvíjejícího zkoumání dalšího“ (s. 26).

To nás přivádí ke dvěma otázkám: Které vědecké tradice se měl tento zákonitý vývoj týkat? A skutečně k němu došlo? Na první z nich jsou v zásadě dvě možné odpovědi, buď šlo o českou (či československou) estetiku, nebo o vývoj v rámci mezinárodní vědecké komunity, na jejímž intenzivním formování se Pražský lingvistický kroužek od svých počátků výrazně podílel. Protektorátní anketa Národních listů o roli cizích slov v češtině nám skýtá malou nápovědu. Mukařovský v ní totiž poznamenal, že „věda jistého národa může docházet k samostatným řešením problémů, ukládaných obecným vývojem poznání, jen

tehdy, přistupuje-li k těmto problémům ze stanoviska vyplývajícího z předchozího *domácího* zkoumání“ (Mukařovský, 1940, s. 10). Pak by ovšem originalita vědeckého výzkumu, alespoň v humanitních vědách, o kterých Mukařovský hovořil, byla pevně svázána se souvislým a zákonitým vývojem národní vědy.

Neměli bychom však Mukařovského tvrzení relativizovat tím, že jej vztáhneme k době zesíleného národního vědomí, v níž vzniklo? Nemyslím, brání tomu přinejmenším jedna z jeho starších úvah.¹ Podle ní se vývoj estetiky a literární historie ocitl na počátku 20. století, kdy obě vědy nezávisle na sobě obráběly tentýž materiál, v mrtvém bodě, který „musil být překonán novým sepětím obou odtržených větví. Avšak v západní Evropě,“ konstatoval v polovině třicátých let Mukařovský, „podnes toto odtržení namnoze odčiněno nebylo“ (Mukařovský, 1935, s. 11). Na východě, kde se podle něj rozvíjely dva protichůdné a jednostranné směry literárněvědného zkoumání, nebyla situace o mnoho lepší: „Jestliže jednostrannost formalismu záležela v tom, že literaturu umísťoval do vzduchoprázdna, aby zdůraznil její svébytnost, byla sociologická metoda jednostranná v tom, že literatuře upírala svébytnost jakoukoli“ (s. 13). Ruský formalismus však podle Mukařovského nakonec přece jen sehrál progresivní roli, neboť jeho podněty zužitkovala ta z národních věd, jež zmíněné schizma estetiky a historie dokázala překonat. A byla to právě věda „československá“, jež přišla s originálním řešením a dospěla „k překonání jednostrannosti formalismu strukturalismem“ (s. 15).²

A jaká je odpověď na druhou otázku: Došlo v české (či československé) estetice k onomu zákonitému vývoji? Pohříchu nikoli, či ne zcela. Českým strukturalistům se sice podařilo odchovat tři generace svých následovníků, avšak těžištěm jejich zájmu nebyla ani tak estetika, jako literární věda, a hlavně, byli pod neustálým tlakem konkurenčního směru, který – budou-li parafrázovat Mukařovského popis vztahů mezi ruským formalismem a sociologickou metodou – se nestal preferovaným na základě volné soutěže, nýbrž díky politickému vývoji. Na začátku sedmdesátých let se pak s nastupující normalizací dokonce zdálo, že už strukturalistům na domácím poli pšenka definitivně nepokvete.

V tu samou dobu však strukturalistické akcie dosáhly své nejvyšší hodnoty na zahraničním trhu. Příslušníci jeho třetí a čtvrté generace rozhojnili na západních univerzitách skromnější pouťorovou enklávu a začali rozvíjet svou agendu, v jejímž rámci se podařilo vydat překlady řady klasických strukturalistických textů, ale i studií jejich kolegů, kteří byli doma přeženi na neakademické pozici.³ Zopakovat starý formalistický trik – vepsat svou genetickou informaci do cizí vědecké tradice – se ovšem nakonec nepodařilo. Na vině byla patrně větší mohutnost západních věd, jejichž vývojová setrvačnost kladla nepochybně větší odpor, než jaký mezi válkami vyvinula ta „československá“. Navíc podle řady pamětníků sehrála svou roli i francouzská konkurence, jež měla na vývoz svůj vlastní „strukturalismus“: „Zaryté ignorování pražského projektu Pařížany, maskované jejich ostentativním zaregistrováním jakobsonovské

¹ A také jedna z jeho pozdějších vzpomínek na třicátá léta: „Vzpomínám si, jak mi jeden z univerzitních kolegů řekl: Vy si opravdu myslíte, že my Češi máme dost síly, abychom něco vymýšleli? To je úkol větších národů. Nám připadá jen úkol přejímat a aplikovat.“ Přestože to byl kolega starší, odpověděl jsem mu tenkrát, že nepochybují o tom, že on i já máme stejné mozky jako jiní lidé“ (Mukařovský, 1971b, s. 7).

² Důkladný rozbor toho, jak se česká tradice zkrížila s ruským formalismem, podává Steiner, 2014.

³ Bibliografický přehled západní recepce Mukařovského od poloviny šedesátých do poloviny osmdesátých let podává Sedmidubský, 1986.

lingvistiky, mělo dopad také v kulturních prostředích, kde Mukařovský nějak přeložen byl: ve Spojených státech jeho vliv zůstal omezen, s některými čestnými výjimkami, na ghetto slavitů; v Německu Pražská škola došla skromného uznání jakožto jeden z „předchůdců“ recepční estetiky Kostnické školy; Praha sice měla větší přímý vliv na Tartuskou školu Jurije Lotmana, ale tato škola sama zůstala na okraji“ (Volek, 2004, s. 12).⁴

Chceme-li se zde podívat, jak dnes vypadá krajina po bitvě, začněme několika nedávnými estetickými kompendii určenými pro globální, anglofonní trh, jenž je patrně hlavním nositelem současných vědeckých trendů. Ty nejnovější z nich, druhé vydání *A Companion to Aesthetics* (Davies, 2009) a *The Continuum Companion to Aesthetics* (Ribeiro, 2012), Mukařovského jméno vůbec neuvádějí.⁵ Ve třech dalších je pokaždé zmíněn jen jedinkrát. V příručkách *The Routledge Companion to Aesthetics* (2001) a *The Blackwell Guide to Aesthetics* (2004) se zmínka o Mukařovském vyskytuje v kapitole věnované slovesnému umění a v obou případech je jejím autorem britský estetik Peter Lamarque, někdejší šéfredaktor prestižního *British Journal of Aesthetics*. Ten v roce 2001 napsal: „Paralelní vývojová linie [míněno vzhledem k angloamerické nové kritice] vycházela od ruské a české formalistické školy [...], v níž byla podstata ‚literárnosti‘ hledána v takových pojmech, jakými byly ‚ozvláštnění‘ (Šklovskij), ‚aktualizace‘ (Mukařovský) či ‚hmatatelnost znaků‘ (Jakobson)“ (Lamarque, 2001, s. 451). A o tři roky později: „Ruský a český formalismus [...] se snažil definovat ‚literárnost‘ prostřednictvím takových jazykových funkcí, jako je ‚hmatatelnost znaků‘ (Jan Mukařovský) či ‚aktualizace‘ (Roman Jakobson)“ (Lamarque – Olsen, 2004, s. 207). V obou případech pak Lamarque poznamenává, že takový formalismus se jen málo hodí „pro adekvátní teorii literárního hodnocení“ (tamtéž). Krom jiného bychom tak Lamarquovi mohli vytknout, že se nepřenesl přes tu nejranější angloamerickou recepci moderní slovanské teorie literatury a zůstává u jejího směřování formalismu se strukturalismem, u něhož by právě na propracovanou teorii uměleckého hodnocení narazil.

Jedinou příručkou, která se (rovněž v oddílu určeném literární estetice) věnuje Mukařovskému obsáhleji, ba dokonce zmiňuje i jeho slavnou triádu estetických pojmů, je *The Oxford Handbook of Aesthetics* (2005). Autorem korektního výkladu, založeného na informacích z přehledové publikace *Theories of Literature in the Twentieth Century* (Fokkema – Ibsch, 1995), je profesor hongkongské univerzity Paisley Livingstone. Jen k jeho závěru – „A odtud je jen krůček k myšlence, že literatura jako taková je sociálním systémem“ (Livingstone, 2005, s. 541) – je třeba dodat, že již sám Mukařovský tento krůček učinil.

Máme-li soudit na základě této probírky, je zřejmé, že angloameričtí estetikové Mukařovského zaregistrovali, vnímají jej však především jako literárního teoretika, jehož dílo již spíše patří do skladiště dějin. Kompendia se ovšem za nejnovějším vývojem o něco opožďují, a tak nelze zcela vyloučit, že se Mukařovského estetika třeba zas stává aktuální. O nejnovějším

⁴ Srov. též Doležel, 2013, s. 221. Krátký přehled francouzského i angloamerického „ignorování a nepochopení“ Pražské školy nabízí Winner, 2002, s. 80–81.

⁵ Neznamena to, že by se v angloamerické teorii posledních let nad Mukařovským zcela zavřela voda. V nedávno vydané příručce filozofie literatury rozebírají dva autoři z Východoanglické univerzity Mukařovského „vlivný esej“ o spisovném a básnickém jazyku v souvislosti s wittgensteinovským pojetím literárního jazyka (srov. Cook – Read, 2010, s. 472–473). Zarazí jen transkripce jména českého estetiky, „Mukarowski“, a skutečnost, že článek *Jazyk spisovný a jazyk básnický* je citován z internetové složky pro jakýsi čínský univerzitní kurz, v níž se však nachází pouze výňatek z Garvinova anglického překladu.

vývoji pak můžeme získat určitou představu nahlédnutím do databáze Web of Science, která krom jiného excerpuje bibliografické údaje ze zhruba pěti tisíc periodik zaměřených na humanitní a společenské vědy. A skutečně, za léta 2000 až 2012 v ní nalezneme čtyřiatřicet příspěvků, které se Mukařovského teorií tak či onak dotýkají. Ovšem skutečnost, že čtyřiadvacet z nich je z pera česko-slovenských autorů a polovina jich byla publikována v časopise Česká literatura, spíše svědčí o tom, že zájem o teoretický odkaz Jana Mukařovského je dnes především svázán s jeho domácím prostředím.

Pokud si však vzpomeneme, jak zásadní význam Mukařovský připisoval domácí tradici vědeckého zkoumání, nemůže nás nikterak překvapit ani jistá zdrženlivost, kterou vůči jeho dílu projevují angloameričtí badatelé,⁶ ani stálý zájem o ně ze strany těch česko-slovenských. Kdo by se ve svém oboru nechtěl vydat se samostatným řešením nějakého obecného problému? Našinci pak ale nezbyvá, než aby se s teoriemi svého ctihodného předchůdce nějak porovnal, což vůbec není triviální úkol, už vzhledem k proměnám, kterými Mukařovského myšlení prošlo.

Pravda, panuje všeobecná shoda, že počáteční a závěrečné období jeho vědecké dráhy se nevyrovná tomu prostřednímu, že jeho práce ve znamení psychologismu a marxismu-leninismu postrádají myšlenkový přínos jeho prací strukturalistických, psaných od konce dvacátých do konce čtyřicátých let. Do tohoto období ostatně také spadá Mukařovského základní přínos estetiky, totiž rozšíření jejího dvoučlenného schématu, omezujícího estetickou interakci na „předmět estetické zkušenosti a jej zakoušející subjekt“, o třetí prvek, jímž jsou „sociálně existující normy, které podmiňují a ohraničují každou interakci mezi subjektem a objektem, již je třeba považovat za estetickou“ (Steiner, 1978, s. IX). Ale i v rámci tohoto strukturalistického paradigmatu lze rozlišit několik tvůrčích etap, v nichž Mukařovský postupně kladl důraz na odlišné aspekty jím zkoumaných jevů: na vnitřní uspořádání uměleckého díla, na sociální podmíněnost estetična a na roli individua v estetickém procesu.⁷

Zmíněné přesuny výzkumné pozornosti pak mohou vyvolat otázku, zda se pod výslednou rozmanitostí jednotlivých studií nakonec ještě skrývá nějaká jednota. Z hlediska Mukařovského nepochybně ano, ale zvláštního druhu. Podle něj ji totiž netvoří nějaký soubor teorií či metod, nýbrž určitý názor, „noetické stanovisko, z kterého ovšem jistá pracovní pravidla i jisté poznatky vyplývají, ale jež existuje nezávisle na jedněch i na druhých, a je proto schopno po obojí stránce vývoje“ (Mukařovský, 2007c, s. 10).

Díky tomuto přístupu mohl Mukařovský při svém zkoumání pružně reagovat na vývoj v oblasti studia konkrétního materiálu i na rozvoj jeho filozofických předpokladů. Zároveň s tím však jeho vědecké výstupy získaly charakter určité provizornosti, kterou dobře ilustruje Mukařovského povzdech ve zprávě o pařížském filozofickém kongresu: „Škoda jen, že [zde] bylo věnováno poměrně málo pozornosti [...] vztahu, ba souvztažnosti mezi pojmy hodnoty,

⁶ Cestu do tohoto prostoru mohou Mukařovskému otevřít studie porovnávající jeho teorie s angloamerickou tradicí. Richard Shusterman nedávno načrtl několik paralel mezi Mukařovského a Deweyho estetikou a vybídl „mladých slovenských a českých odborníkův podujat' sa na ovla podrobnejšiu komparatívnu štúdiu“ (Shusterman, 2003, s. 15). Tohoto úkolu se již dříve chopila německá amerikanistka Astrid Frankeová (viz Franke, 1999). Petr Steiner už v sedmdesátých letech 20. století srovnal sémiotiku umění u Mukařovského a Charlese Morrise (viz Steiner, 1977).

⁷ Tyto fáze podrobně rozebírá Steiner, 1978. Srovnání různých periodizací Mukařovského díla nabízí v tomto souborném vydání příspěvků z konference *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu* Ondřej Sládek.

znaku, struktury a funkce; bez přesného fenomenologického zjištění této souvztažnosti bude sotva lze dojít výsledků i jen poněkud definitivních“ (Mukařovský, 1937b, s. 179). Je třeba podotknout, že v několika málo letech předcházejících tomuto výroku věnoval Mukařovský zásadní studie všem zmíněným pojmům, které navíc ve zpětném zrcátku dějin zosobňují „jednotu pražského strukturalismu“ (Steiner, 1976, s. 352).⁸

K tomu je ještě třeba připočíst, že uvedený přístup učinil poselství strukturalistických výzkumů mnohem citlivějším vůči dějinným interferencím. Nad rámec přirozených ztrát informace, k nimž nevyhnutelně dochází, když se od sebe odesílatel a příjemce zprávy postupně vzdalují v čase. Byla-li totiž jednota strukturalistického hnutí založena na sdílení určitých postojů a předpokladů, bylo třeba i ty přenášet z generace na generaci jakožto referenční rámec nezbytný pro pochopení všech předchozích výzkumných kroků. A v tomto ohledu nebyl konkrétní dějinný vývoj vůči českým strukturalistům vůbec milosrdný. Personální kontinuita strukturalismu byla narušena Jakobsonovým odchodem a Mathesiovou smrtí, ale i skolem a exilem některých z jeho mladších přívrženců. Pokud jde o plynulost krasovědného zkoumání, postavily se jí do cesty i jiné překážky: radikální proměna Mukařovského vědecké orientace a jeho odvolání z čela estetického semináře.⁹ Ještě významnější roli pak zřejmě sehrála skutečnost, že řada textů z poslední fáze Mukařovského strukturalismu zůstala v rukopise. Když došlo v šedesátých letech na jejich vydání, přicházely již do značně odlišného kontextu domácího i zahraničního.

Na základě této dějinné konstelace se v šedesátých letech ustavily dva odlišné výklady strukturalistické tradice, trefně pojmenované Jiřím Holým: starostrukturalistický a mladostrukturalistický. První z nich vyzdvihoval prostřední údobí Mukařovského strukturalismu, v čele s jeho knižní studií *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936); druhý zas fázi závěrečnou, vrcholící přednáškou *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1966 [1943]). Obě výkladové linie pak vycházely z představy, že „v Janu Mukařovském žil dvojí duch: racionálně systematizující, znakově strukturní, který ho přibližoval klasickému francouzskému strukturalismu šedesátých let, a funkčně komunikativní, je[n]ž bere v potaz také subjekt autora a čtenáře a smysl díla jako živé proudění, který v mnohém předznamenává hermeneutický a poststrukturalistický přístup“ (Holý, 2005, s. 258).

Holého postřeh zazněl v anketě časopisu *Slovo a smysl*, jež se před několika lety ptala po aktuálnosti strukturalistického dědictví. Z jejích odpovědí však vyplývá, že rozdíl mezi oběma variantami českého strukturalismu přestal být určujícím.¹⁰ Dokonce se ukázalo, že pro dnešní střední generaci představuje strukturalismus spíše jen nepřilíš diferencované pozadí jejího uvažování, což je postoj, který asi nejradikálněji vyjádřil Tomáš Glanc: „Zdá se mi, že strukturalismus je z dnešní perspektivy něčím jako realismus v malířství; není nijak snadný a v žádném případě není zanedbatelný, protože s ním všechno tak či onak souvisí, i když s nereflektovanou bezprostředností se mu mohou věnovat už jen žáci, fanatici nebo amatéři“ (Glanc, 2005, s. 247).

Dotyčná anketa rovněž nabídla jednu zajímavou výměnu, jež nás navrací k otázce jednoty strukturalistického hnutí. Na dotaz jejích pořadatelů, zda dnes ob stojí „chápání strukturalismu

⁸ Steinerova studie důkladně rozebírá jak vzájemnou provázanost těchto pojmů ve strukturální estetice, tak jejich historický kontext.

⁹ K obojímu se ve své vzpomínce vyjadřuje Mojžíř Grygar (viz Grygar, 2013, s. 371).

¹⁰ Starostrukturalistické hlasy navíc téměř vymizely, dala by se k nim snad přiřadit jen odpověď Zdeňka Pešata (viz Pešat, 2005).

jako jednotného vědeckého názoru a noetického stanoviska“ (Heczková – Vojvodík – Wiendl, 2005, s. 229), odpověděl nestor mladostrukturalismu Milan Jankovič, že „to je řečnická otázka, která samozřejmě předpokládá odpověď: Ne“ (Jankovič, 2005, s. 260). Zmíněná otázka však vůbec není řečnická a její řešení závisí na kontextu, ve kterém ji čteme. Do jedné z možných souvislostí ji zařadili sami pořadatelé, když prohlásili, že „jednotný vědecký názor a noetické stanovisko“ přímo předpokládá „náchylnost k mocenským ambicím, ideologické schematizaci a vylučuje lidský subjekt“ (Heczková – Vojvodík – Wiendl, 2005, s. 229). Jak jsme však již ukázali, vědecký postoj českých strukturalistů nebyl ani tak zdrojem jejich mocenské síly, jako spíš dějinné křehkosti. A vykládáme-li jej prismatem poststrukturalismu, zahlazujeme nevyhnutelně jeho geografická a dobová specifika, zkrátka, jak případně poznamenal Milan Jankovič, jde o „smíchání karet dvou různých her“ (Jankovič, 2005, s. 260).

Avšak právě z tohoto poststrukturalistického kontextu Jankovič otázku záměrně vytrhl. V jaké souvislosti pak jeho bleskové „ne“ máme číst? Myslím, že se nám přinejmenším nabízí dvě možnosti. Jankovič třeba odkazuje k přerušovanému vývoji českého strukturalismu a k postupnému opouštění jeho vědeckého postoje. Pak by mohlo být na místě automatické konstatování faktu, že dnes už o žádné jednotě nemůže být řeč. Je tu ale ještě druhá možnost, totiž že má Jankovič na mysli zmíněný „dvojí duch“ Jana Mukařovského a považuje i jeho původní teorii za nejednotnou. Pak by ovšem samozřejmost jeho odpovědi na položenou otázku vyplývala ze sdílení generačního názoru, jehož obměnu kupříkladu nalezneme také u Miroslava Červenky: Mukařovský „vybudoval výkonný a dynamický systém, a vzápětí, počátkem čtyřicátých let, ho nádherně destruoval“ (Červenka, 2004, s. 47).

Měli bychom však i v tomto případě s Jankovičovou zápornou souhlasit? Musíme si opravdu vybírat mezi Mukařovským estetické funkce a Mukařovským sémantického gesta?¹¹ Nemyslím si to. Domnívám se, že bychom naopak měli nasměrovat svou pozornost k vývojové jednotě Mukařovského strukturalismu. Nejde jen o to, že on sám v těchto intencích uvažoval, třeba když svou knižní studii o estetické funkci, normě a hodnotě označil za „první úsek cesty k dalším problémům filozofie umění, nejdříve k otázce účasti individua na vývojovém dění a k problematice uměleckého díla jako znaku“ (Mukařovský, 2007b, s. 83). Ale také o to, jakým způsobem naznačenou problematiku následně rozpracoval. A přestože při tomto snažení zavedl do své teorie některé nové pojmy – vedle sémantického gesta především dvojici záměrnost a nezáměrnost –, zůstaly i v této fázi jeho bádání „základní strukturalistické předpoklady zachovány. [...] Záměrnost a nezáměrnost jsou spíše sémantickými než psychologickými jevy a umělecké dílo stále zůstává sociálním faktem“ (Steiner, 1976, s. 377).

Z tohoto hlediska má tedy „chápání strukturalismu jako jednotného vědeckého názoru a noetického stanoviska“ své oprávnění a představuje také důležitý předpoklad pro historické výklady českého strukturalismu. Takové výklady se nepochybně mohou lišit v položených

¹¹ Nalezneme ovšem i výklady, které se této Sophiině volbě vyhýbají. Například u Emila Volka je výrazná kritika pojmu sémantického gesta (srov. Volek, 2005, s. 296) spojena s celkovou kritikou teoretických předpokladů českého strukturalismu (srov. Volek, 2004). Také u Lubomíra Doležela nevede kritika zmíněného pojmu, který Mukařovský podle něj „dostatečně nerozvinul“ (Doležel, 2000, s. 177), k příklonu ke druhé fázi Mukařovského strukturalismu. V jejím případě vznáší Doležel výhrady především vůči Mukařovského nové definici estetické funkce (s. 171–172). Zdá se tedy, že Doležel nachází těžiště Mukařovského myšlení v prvotní fázi jeho strukturalismu, jež se soustředila především na poznání struktury uměleckého díla.

důrazech a ve svém vyznění, ale vždy by měly bedlivě střežit hranici mezi vývojovými možnostmi samotného hnutí a naším vlastním domyšlením jeho teorií.¹² Kýženým výsledkem může být historická rekonstrukce Mukařovského strukturalismu, jež nám umožní pochopit význam jednotlivých prvků jeho teorií právě s ohledem na celek jeho strukturálního snažení. Pak budeme moci první etapu českého strukturalismu na všech úrovních odlišit od jejich pozdějších etap a určit její původní přínos.

V tomto místě si dovoluji malou rekapitulaci. První část mého článku poukázala na skutečnost, že se Mukařovského estetice nepodařilo zabydlet v některé ze zahraničních vědeckých tradicí. Zůstala tak pevně svázána se svým domácím prostředím. V jeho rámci se však nedařilo udržet původní jednotu strukturalistického hnutí, které se rozpadlo, jak jsem v druhé části svého článku zkusmo nastínil, do několika různých proudů, z nichž každý přicházel se svým vlastním výkladem Mukařovského strukturalismu. Bujení rozličných výkladů však bylo zároveň dokladem aktuálnosti strukturalistických podnětů. Dnešní doba je v tomto ohledu o poznání klidnější, a proto se přímo nabízí k pokusům o historickou rekonstrukci oné původní jednoty.¹³ Žádná rekonstrukce však nemůže zaručit obnovu původního hnutí v jeho základních předpokladech a cílech. Na to by musely existovat vhodné podmínky dané „obecným vývojem poznání“. Proto bych se chtěl v závěru krátce zastavit u otázky, zda Mukařovského estetika nějak souzní se současnými trendy mezinárodního estetického zkoumání. K tomu je ovšem nejprve třeba ve vsí stručnosti uvést, co považuji za její jádro.

Mukařovského práce ze strukturalistického období nabízejí komplexní popis oblasti estetických jevů, která je v jeho rámci vymezena estetickou funkcí, regulována estetickou normou a přetvářena estetickou hodnotou. Na trojnožce těchto pojmů se Mukařovskému podařilo vystavět model estetična, který nám umožňuje „popsat způsob, jakým probíhá neustálá interakce mezi vývojem umění a pragmatikou umění v určité (a jakékoli zároveň) společnosti“ (Fořt, 2006, s. 132).

Dvě věci je třeba zdůraznit. Především rozdíl mezi modelem a systémem. Mukařovského teorie vskutku předpokládá, že estetično má jisté systémové vlastnosti, že se chová jako určitý systém, avšak zároveň počítá s tím, že tento systém může být na teoretické úrovni pouze reprezentován, třeba v podobě nějakého modelu. Mukařovský totiž nevytvářel estetiku programovou, jež by do estetického systému cíleně intervenovala, byl naopak přesvědčen o tom, že se již estetika úspěšně přeměnila „z vědy normativní [...] v noetiku estetična“ (Mukařovský, 1937a,

¹² Nakolik je tato hranice tenká, ukazuje nedávná studie Jakuba Flanderky, jež chce v Mukařovského myšlení zachytit posun „od uzavřené strukturální systémovosti k prvkům jedinečnosti, individuálnosti, náhody“ (Flanderka, 2011, s. 101). Flanderka překračuje hranici ve chvíli, kdy u Mukařovského objevuje „heideggerovský způsob uvažování o (básnickém) jazyce“ (s. 113). V místě, kterým tuto paralelu dokládá, totiž Mukařovský nemluví jako zmíněný německý filozof, nýbrž jako by o něm: „Děti [i Heidegger] si s řečí hrají: vyměňují koncovky a přípony, seskupují slabiky a hlásky v umělé slovní útvary, vyměňují jména věcí a čekají se zatajeným dechem na zázrak“ (Mukařovský, 1971a, s. 181).

¹³ Ve svém polemickém zápalu bych nerad pominul dva momenty. Předně je třeba zdůraznit, že předchozí generace vykonaly při zkoumání českého strukturalismu mimořádnou ediční a analytickou práci, z níž bude možno – přes její zde zvýrazněnou historickou podmíněnost – nadále těžit. Z dosud neuvedených osobností, které se na ní podílely, je třeba ještě jmenovat alespoň Olega Suse, Květoslava Chvatika, Aleše Hamana, Miroslava Procházku a Hertu Schmidovou. Dále je třeba zmínit, že snahy o historické rekonstruování českého strukturalismu jsou v posledním desetiletí četné a brzy by měly být korunovány některými syntetickými pracemi.

s. 70). Na druhé straně se však Mukařovský nemohl vyhnout tomu, aby jeho teorii neovlivnil nejnovější umělecký vývoj a aktuálně platné estetické normy. Tuto nevyhnutelnou danost mělo v rámci jeho estetiky korigovat několikero prostředků: prohlubování jejich filozofických předpokladů, empirické zkoumání konkrétních projevů estetického systému a rozpracovávání samotného modelu do větších detailů. V souhrnu šlo o mimořádně náročný interdisciplinární projekt, který bohužel nakonec nebyl zrealizován.¹⁴

To, zda by na tento projekt bylo dnes možné nějak navázat, závisí do značné míry na poměru, který současná estetika k Mukařovského modelu potenciálně zaujímá. Dnešní estetika však není z jednoho kusu dřeva a lze na ní vztáhnout stejná slova, kterými Zdeněk Nejedlý před sto lety popsal stav tehdejší krasovědy: má „různé metody, východiska i cíle, takže zde stojí [...] několik na sobě nezávislých disciplín vedle sebe“ (Nejedlý, 1978, s. 45). Podívejme se tedy alespoň na několik jejích odnoží, které si vydobily jisté místo i v našem domácím prostředí – na estetiku přírody, neuroestetiku, analytickou estetiku a teorii kultury.

Problém přírodního krásna stál v minulém století dlouho stranou, k jeho pozvolnému návratu začalo docházet až od poloviny šedesátých let 20. století.¹⁵ Do českého prostředí pak výrazněji pronikl až v minulé dekádě.¹⁶ Při této příležitosti rovněž došlo na zkoumání role přírodního estetična v Mukařovského estetické koncepci. Bylo se tu možné opřít o Mukařovského přednášku z počátku třicátých let, kde se tato otázka výslovně řeší. V rámci svého výkladu v ní Mukařovský provedl radikální řez mezi uměleckým a mimouměleckým estetičnem; zatímco v prvním je estetické prožívání objektivně podmíněno, v druhém může vznikat spontánně. Do druhé z těchto oblastí pak spadá přírodní estetično, z něhož je „ovšem třeba vyloučit přírodu úmyslně upravenou tak, aby estetické prožívání navozovala [...]. Tu pak už nejde o krásno krajinné, nýbrž o umělecké dílo, jemuž příroda je toliko materiálem“ (Mukařovský, 1986, s. 28).

Ondřej Dadejík, který zmíněné zkoumání podnikl, sice ocenil, že Mukařovský tímto způsobem „místo pro krásu či vznešenost [...] přírody ve své koncepci nachází“, avšak s politováním konstatoval, že se tak děje „s jejich jednoznačným podřazením hodnotám umění. Těm, na rozdíl od jejich [čistě] ‚přírodních‘ protějšků, neschází teleologičnost a objektivní podmíněnost [...], což jim dovoluje hrát aktivní roli při přetváření celé hierarchie hodnot“ (Dadejík, 2009, s. 107). Podle Dadejíka je však takové „přezíravé zhodnocení role přírodního estetična unáhlené“ (tamtéž).

V pozadí Dadejíkových úvah stojí nevyslovený dialektický postřeh, v jehož rámci se výlučnost čistého přírodního estetična odvozuje od jeho bytostného negování jakékoli

¹⁴ Jádrem tohoto projektu mělo být komparativní povahy: „Jedním z nejnaléhavějších úkolů dnešní estetiky zdá se vypracování srovnávací vědy o umění, která by porovnáváním různých umění, jejich nejrůznějších útvarů, dále výtvarů a aktů estetických i mimo umění umožňovala spolehlivé obecné, ba filozofické závěry“ (Mukařovský, 1937a, s. 70).

¹⁵ Iniciační úlohu v tomto směru sehrály práce britského estetiky Ronalda W. Hepburna (1927–2008), který bývá rovněž považován za zakladatele environmentální estetiky, pod jejíž křídla se obnovená estetika přírody řadí (srov. Dadejík, 2007 a 2010).

¹⁶ Výrazem tohoto obnoveného zájmu je řada monografií Karla Stibrala (např. Stibral, 2005) a cyklus konferencí s názvem *Krásna, krajina, příroda* (např. Stibral – Dadejík, 2009).

teleologičnosti.¹⁷ Právě díky této výlučnosti by přírodní estetické mělo hrát „významnější roli, srovnatelnou s rolí umění a uměním nezastupitelnou“ (tamtéž). Dadejčík však, jak se zdá, pomíjí jeden významný problém. Singulární zkušenost s čistým přírodním estetickým musí být nějak artikulována, mediálně zprostředkována. V tom případě se však musí podřídít zákonitostem daných znakových systémů. Pak jsme ale zpátky tam, kde by Dadejčík být nechtěl, na půdě Mukařovského sémiotické koncepce.

Zvýraznil jsem zde jeden rys Dadejčkovy argumentace, abych ukázal, že je v absolutním smyslu nesprávná. Z hlediska relativního však může být přínosná. Tj. nebudeme-li trvat na představě přírodního estetického coby dialektického protipólu umění, ale budeme-li je vnímat jako svébytný fenomén, jenž se potenciálně spolupodílí na hodnotovém uspořádání celé oblasti estetického. Singulární zkušenost s čistým přírodním estetickým totiž svou artikulací sice ztrácí na jedinečnosti, zároveň však i pozměňuje nastavení toho ze znakových systémů, který ji vyjadřuje. Popis a rozbor konkrétních případů tohoto dialogického vztahu tak může vést k ověřování a prohlubování Mukařovského modelu estetického.

Také v případě dalšího z uvedených trendů současné estetiky lze hovořit o jistém návratu. Samotná neuroestetika se sice ustavila teprve koncem devadesátých let,¹⁸ avšak svým zaměřením plně náleží k tradici experimentální estetiky, jejíž počátky sahají až do devatenáctého století. Základní vhled do počínání neuroestetiků lze získat prostřednictvím nedávno publikovaného článku Ethana Weeda, v němž je podán důkladný rozbor metodologických problémů této nové vědy, jež se snaží zjistit, co „z toho, co se odehrává v mozku, odlišuje estetické zážitky od těch běžných“ (Weed, 2008, s. 6). Kýženou metou neuroestetiků je tak nalezení korelace mezi subjektivním estetickým zážitkem a konkrétními stavy mozku. Nesnáze však spočívá v tom, že experimentátor přistupuje k oběma těmto jevům pouze zprostředkovaně. Aby se svým pozorování mohl vůbec započít, musí estetický zážitek převést na měřitelné známky chování zkoumaného subjektu a stav mozku redukovat na zobrazení mozkové činnosti poskytnuté tím kterým měřicím zařízením. O navržení takového pokusu, v jehož rámci by naměřená korelace odpovídala té žádoucí, se neuroestetika teprve snaží.

Mukařovského postoj k takovému zkoumání nebyl *a priori* odmítavý. Když totiž kritizoval experimentální estetiku, bylo to za její snahu dobrat se pevných estetických norem, nikoli za pátrání po základních tendencích estetického hodnocení: „Není tu čas k podrobnému rozboru experimentální estetiky. Kdybychom jej podnikli, ukázalo by se, že v některých směrech není tato metoda bez užítku, zejména vzdá-li se badatel předpokladu, že existuje objektivně podmíněná neproměnná norma, ke které se musí dostat, a uvědomí-li si, že se může dobrat toliko jistých směrnic v hodnocení převládajících, neurčitých sice a proměnlivých, ale přece jen charakteristických“ (Mukařovský, 1986, s. 34).

Otázkou je, zda by neuroestetika díky svému technickému zázemí nemohla aspirovat i na vyšší cíle, než které Mukařovský připisoval estetice experimentální. Zda by se jí mohlo podařit

¹⁷ Porušení této negace můžeme pochopitelně nalézt v oblasti fikce, viz např. *Starý zákon* nebo Adamsův *Stopařův průvodce Galaxií*.

¹⁸ Za její zakladatele jsou považováni britský neurobiolog Semir Zeki (1940) a americký neurovědec Vilayanur S. Ramachandran (1951). Do českého prostředí neuroestetiku a kognitivní estetiku, která představuje její širší konceptuální rámec, záslužně uvádí Tereza Hadravová (viz např. *Illuminace*, 4/2011; Hadravová, 2011). Nedávno byla v českém překladu rovněž vydána jedna z Ramachandranych populárněji zaměřených knih (Ramachandran, 2013).

zobrazit fyziologickou základnu sociálně existujících norem, „podmiňujících a ohraničujících každou interakci mezi subjektem a objektem, již je třeba považovat za estetickou“ (Steiner, 1978, s. IX). K trojčlennému schématu estetická má však dnešní neuroestetika proklaté daleko. Zatím jí činí potíže i to, „vzít vážně podvojnou povahu zkoumaného předmětu: mozek *i* zážitek“ (Weed, 2008, s. 22).

Dva dosud probrané trendy se pohybovaly na vnitřním a vnějším okraji Mukařovského modelu. Případ analytické estetiky, jež se vyvinula na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století a brzy se prosadila coby dominantní směr teoretické reflexe umění na angloamerických univerzitách,¹⁹ je poněkud odlišný. Analytická estetika představuje ucelenou platformu pro zkoumání základních otázek spojených s definováním a hodnocením umění. Její celistvost se pak opírá o sdílení určitých filozofických předpokladů a společnou metodu logické analýzy pojmů. Právě to z ní činí plnohodnotného konkurenta Mukařovského modelu. Její existence a konjunktura v druhé polovině minulého století byla nepochybně dalším důvodem, proč se Mukařovského estetika v angloamerickém prostředí neuchytila. Invaze v opačném směru byla naopak úspěšná a analytická estetika dnes představuje jeden z plnoprávných proudů současné české krasovědy.²⁰

Průnik analytické estetiky na zdejší akademickou půdu však neměl charakter vpádu na neobydlené území, a nemohl tak být neovlivněn předchozí českou tradicí. Proto není nijak překvapivé, že se na našem území stal nejvlivnějším analytickým estetikem právě Nelson Goodman.²¹ Jeho práce sice „ze ‚standardu‘ ostatních příspěvků analytických estetiků [...] dosti vybočuje“ (Ciporanov, 2008), avšak v jeho sémiotickém popisu fenoménu umění lze nalézt řadu míst, která přímo volají po srovnání s Mukařovskými koncepcí. Mladá generace českých analytických estetiků už dokonce dvě takové komparace vyprodukovala. Je ovšem příznačné, že jak Denis Ciporanov, jenž porovnal jejich funkcionální teorie umění, tak Štěpán Kubalík, jenž se zaměřil na jejich koncepcie estetického znaku, zasadili celé srovnání do kontextu širších analytických sporů.²² V prvním případě šlo o rozepří mezi procedurálními, institucionálními a funkcionálními teoriemi umění, v druhém případě pak o rozpor mezi estetickým a kognitivistickým pojetím umění. Nechci tu samozřejmě analytickým estetikům vyčítat, že jsou analytickými estetiky, chci jen upozornit, že i Mukařovského myšlení náleží k určité tradici a že by i tu bylo třeba porovnat s tou analytickou.

Specifika českého strukturalismu dobře vyniknou v porovnání se čtyřmi základními rysy, které analytické estetice připsal Vlastimil Zuska. Z tohoto hlediska je tu také krátce okomentujeme. 1) Předně se v jejím rámci „estetika rovná filozofii umění“ (Zuska, 2007, s. 205). Oproti tomu Mukařovský pojímá umění v jeho vztahu k mimouměleckému estetickému a chápe je jakožto součást celé oblasti kultury. 2) Pro analytickou estetiku je dále příznačné „metodické abstrahování od subjektu“ (tamtéž). Mukařovského strukturalismus vycházel rovněž z antipsychologických předpokladů, ty mu však nezabránily v tom, aby do své koncepce nezpracoval hned několik různých subjektů: sociální, historický a individuální. 3) Dalším rysem analytické

¹⁹ Základní informace k její historii a jednotlivým proudům viz Dadejčík, 2003.

²⁰ Rozvoj české větve analytické estetiky je pevně svázán s osobností Tomáše Kulky. Jeho dvě monografické práce (např. Kulka, 2000) a antologie vzešlé z jím vedeného překladatelského semináře (např. Kulka – Ciporanov, 2010) představují její základní vklad české estetiky.

²¹ Jeho hlavní texty k teorii umění se také dočkaly českého překladu (viz Goodman, 1998 a 2007).

²² Srov. Ciporanov, 2008; Kubalík, 2012.

estetiky je její „častá abstrakce od času“ (tamtéž). Zuska v jejím případě nemusel rozlišovat mezi časem historickým a časem konstituce estetického objektu, neboť tato abstrahuje od obou z nich. Ovšem u Mukařovského je tomu jinak: čas samotné recepce je v jeho koncepci skutečně zatlačen do pozadí, avšak čas historický v ní sehrává velmi významnou roli. 4) Posledním rysem je „občasné používání [...] metody drtivého popření. Vybraný konfliktní názor [...] je rozmetán pomocí vlastní, simplifikující a výhodně selektivní interpretace původní teorie“ (tamtéž). Tento rys do určité míry souvisí s celkovým filozofickým nastavením analytické estetiky, v jejímž rámci vždy soutěží několik názorů o vyřešení daného problému. Mukařovský dokázal být ke směrům, jež považoval za překonané, rovněž velmi tvrdý, avšak zároveň si byl vědom jejich historické ceny a také výsledků, jichž dosáhly. Takový postoj vyplýval ze skutečnosti, že estetiku pojímal v první řadě jakožto disciplínu vědeckou, která za pomoci historicky daných prostředků a metod postupně rozvíjí své poznání.

Uvedené rozdíly se vskutku zdají být dosti významnými na to, aby byla nějaká souhrnná komparace analytické a české tradice podniknuta. Všechny další dílčí komparace by z ní mohly vydatně těžit. Neznamená to ovšem, že by doposud vypracovaná porovnání nebyla produktivní. Podařilo se díky nim více ozřejmit některé slabiny srovnávaných teorií a Mukařovského teorie byla jejich prostřednictvím vůbec poprvé zasazena do kontextu analytické estetiky.²³

Bylo-li tu řečeno, že dnešní estetika není z jednoho kusu dřeva, pak současná teorie kultury byla vyřezána z ještě většího počtu polen. Nebudeme zde proto ani zběžně popisovat její zvrásněný terén, na němž se řada disciplín z nejrůznějších vědních oblastí snaží vyložit termín, jenž je „snad nejproblematictějším pojmem současných humanitních věd“ (Szczepanik, 2009, s. 10). Přesto je nutné tento pojem zmínit, neboť právě jej Mukařovský ztotožňoval s pověstnou „strukturou struktur“,²⁴ jež v jeho teorii představovala svorník mezi různými oblastmi kulturních jevů (např. umění, věda, politika, náboženství). Zároveň šlo o rozhraní, skrze něž se vzájemně ovlivňovala společnost s uměním a dalšími kulturními jevy. A právě na toto rozhraní a na vztahy mezi jednotlivými oblastmi kultury se v několika posledních desetiletích soustředí pozornost humanitních vědců. Skutečnost, že Mukařovský své pojetí kultury příliš nerozvedl, představuje pro působení jeho teorie v dnešní době výrazný hendikep.

Avšak od šedesátých let minulého století se na území Sovětského svazu začala rozvíjet sémiotická škola, která Mukařovského považovala za jednoho ze svých předchůdců a pro kterou teoretická reflexe kultury představovala jeden z nejpřednějších zájmů. Od sedmdesátých let navíc začal postupně silit její vliv i v českém prostředí. Může to znít jako počátek hrdinského eposu, ve kterém Jurij M. Lotman, vůdčí představitel Tartuské školy, bere do rukou zpuchřelou a potrhanou teorii starého československého estetika, aby ji modernizoval a předal zpět do ČSSR k rukám tamního předního sémiotika Vladimíra Macury, ale žádný takový příběh se ve skutečnosti neudál. Jedním z hlavních důvodů pak nebyl nedostatek definic kultury na východě, nýbrž právě naopak jejich proliferace. V rámci Tartuské školy byla kultura „vykládána

²³ Pokud jde o dotčené slabiny, Ciporanov například v případě Mukařovského zmiňuje místa, která jsou „mnohem důsledněji rozpracovaná v Goodmanově teorii, jako je především jeho sémiotika“ (Ciporanov, 2008, s. 349). Byl bych zde opatrnější a spíše než o celé sémiotice bych hovořil o teorii reference. V této souvislosti je pak třeba zmínit, že v dalším vývoji českého strukturalismu byla tato teorie vypracována – i s využitím některých podnětů analytické filozofie – Lubomírem Doleželem (viz Doležel, 2003).

²⁴ Srov. např. Mukařovský, 2007a, s. 221; nebo Mukařovský, 2010, s. 125.

vždy znovu a znovu, s důrazem na pokaždé jiné stránky“ (Macura, 1995, s. 10). Výsledkem takového snažení bylo, že teoretický model kultury „byl vytvářen vlastně *ad hoc* [...] a možnosti v materiálu modelem nepostíženě již současně pracovaly k teoretickému modelu jinému“ (s. 11). Vliv této školy se tak u nás projevil především řadou podnětů při zpracovávání dílčích problémů a témat. Lotmanovy teoretické práce o kultuře tu ovšem zůstávají a stále vybízejí ke srovnávání a rozpracování.²⁵

Snad se nám podařilo ukázat, že vztah současné estetiky a Mukařovského modelu může být – a v některých případech již je – produktivní. Přesto se nelze nezmínit o tom, že v místě, kde kdysi onen model stával, zeje dnes široká proluka, kterou se nikdo nechystá zastavět. Ostatně, než se pro tento projekt najde vhodný investor, čeká na nás ještě mnoho – zde jen zběžně nastíněné – historické, komparativní a teoretické práce, která by měla být vykonána, abychom zas jednou měli „možnost ptát se systematicky s nadějí, že odpovědi na naše otázky, výsledky našeho zkoumání, mohou se stát základem zákonitě se rozvíjejícího zkoumání dalšího“ (Mukařovský, 1986, s. 26).

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- CIPORANOV, Denis. 2008. Funkcionální teorie umění Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského. In: SOŠKOVÁ, Jana (ed.). *Studia Aesthetica*, sv. 10. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008, s. 341–367. ISBN 978-80-8068-699-0.
- COOK, Jon – READ, Rupert. 2010. Wittgenstein and Literary Language. In: HAGBERG, Garry L. – JOST, Walter (eds.). *A Companion to the Philosophy of Literature*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010, s. 467–490. ISBN 978-1-405-14170-3.
- ČERVENKA, Miroslav. 2004. Rodné rámce empirického poetologa. Rozhovor s Miroslavem Červenkou. *Aluze*, 2004, roč. 8, č. 1, s. 46–59. ISSN 1212-5547.
- DADEJÍK, Ondřej. 2003. Analytická estetika – úvod. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum, 2003, s. 11–21. ISBN 978-80-2460-540-1.
- DADEJÍK, Ondřej. 2007. Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1–4, s. 2–27. ISSN 0014-1291.
- DADEJÍK, Ondřej. 2009. Místo přírodního estetična v obecné estetické teorii Jana Mukařovského. In: STIBRAL, Karel – DADEJÍK, Ondřej – ZUSKA, Vlastimil. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán, 2009, s. 101–117. ISBN 978-80-7363-247-2.
- DADEJÍK, Ondřej. 2010. Environmentální estetika. In: ZAHRÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 373–383. ISBN 978-80-87474-11-2.
- DAVIES, Stephen – HIGGINS, Kathleen Marie – HOPKINS, Robert – STECKER, Robert – COOPER, David E. (eds.). 2009. *A Companion to Aesthetics. Second edition*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. ISBN 978-1-405-16922-6.
- DOLEŽEL, Lubomír. 2000. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Přel. Bohumil Fořt. Brno: Host, 2000. ISBN 80-7294-003-1.
- DOLEŽEL, Lubomír. 2003 [1998]. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

²⁵ Viz Lotman 1990, 1994 a 2013; rovněž Lotman – Uspenskij, 2003.

- DOLEŽEL, Lubomír. 2013. *Život s literaturou. Vzpomínky a rozhovory*. Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-2239-4.
- FLANDERKA, Jakub. 2011. Strukturální myšlení Jana Mukařovského: od systémovosti k jedinečnosti. *Svět literatury*, 2011, č. 43, s. 101–113. ISBN 2336-6729.
- FOKKEMA, Douwe – IBSCHE, Elrud. 1995 [1977]. *Theories of Literature in the Twentieth Century. Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*. London: Palgrave Macmillan, 1995. ISBN 978-03-121-2448-9.
- FOŘT, Bohumil. 2006. Estetická funkce, norma a hodnota jako spleťtí fakty. *Česká literatura*, 2006, 54, č. 2–3, s. 131–139. ISSN 0009-0468.
- FRANKE, Astrid. 1999. Integration versus Individualism? Art and Society in Dewey and Mukařovský. In: FLUCK, Winfried (ed.). *Pragmatism and Literary Studies*. Tübingen: Gunter Narr, 1999, s. 243–256. ISBN 3-8233-4169-3 – ISSN 0723-0338.
- GLANC, Tomáš. 2005. Strukturální myšlení. *Slovo a smysl*, 2005, roč. 2, č. 3, s. 245–247. ISSN 2336-6680.
- GOODMAN, Nelson. 1998 [1978]. Kdy je umění? In: *Způsoby světátvorby*. Přel. V. Zuska. Bratislava: Archa, 1998, s. 70–83. ISBN 80-7115-120-3.
- GOODMAN, Nelson. 2007 [1968]. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Přel. T. Kulka a kol. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.
- GRYGAR, Mojmír. 2013. Robili jsme, co jsme považovali za nutné. Rozhovor s literárním teoretikem a historikem Mojmírem Grygarem. *Česká literatura*, 2013, roč. 61, č. 3, s. 369–384. ISSN 0009-0468.
- HADRAVOVÁ, Tereza. 2011. Kognitivní estetika čtení. Zamyšlení nad knihou Petera Stockwella. *Česká literatura*, 2011, roč. 59, č. 3, s. 430–441. ISSN 0009-0468.
- HECZKOVÁ, Libuše – VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan. 2005. Otázka pro... strukturalismus. *Slovo a smysl*, 2005, roč. 2, č. 3, s. 229–230. ISSN 2336-6680.
- HOLÝ, Jiří. 2005. Milý přítel... (inc.). *Slovo a smysl*, 2005, roč. 2, č. 3, s. 257–259. ISSN 2336-6680.
- JANKOVIČ, Milan. 2005. K první otázce... (inc.). *Slovo a smysl*, 2005, roč. 2, č. 3, s. 260–261. ISSN 2336-6680.
- KUBALÍK, Štěpán. 2012. Estetický znak u Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského. In: DOSTÁLOVÁ, Ludmila – MARVAN, Tomáš (eds.). *Studie k filosofii Nelsona Goodmana*. Praha: Filosofický časopis – Filosofía, 2012, s. 91–112. ISBN 978-80-7007-378-0.
- KULKA, Tomáš. 2000 [1994]. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-7215-128-2.
- KULKA, Tomáš – CIPORANOV, Denis (eds.). 2010. *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.
- LAMARQUE, Peter. 2001. Literature. In: GAUT, Berys – LOPES, Dominic McIver. (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London – New York: Routledge, 2001, s. 449–461. ISBN 978-0-203-99192-3.
- LAMARQUE, Peter – OLSEN, Stein Haugom. 2004. The Philosophy of Literature: Pleasure Restored. In: KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, MA: Blackwell, 2004, s. 195–214. ISBN 978-0-631-22131-9.
- LIVINGSTONE, Paisley. 2005. Literature. In: LEVINSON, Jerrold (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2005, s. 536–554. ISBN 978-019-927-945-6.
- LOTMAN, Jurij. 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Přel. Ann Shukmanová. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1990. ISBN 978-0-253-21405-8.
- LOTMAN, Jurij. 1994. *Text a kultura*. Přel. Mária Kusá, Fedor Matejev, Katarína Michalovičová, Juliana Szolnokiová, Peter Zajac. Bratislava: Archa, 1994. ISBN 80-7115-066-5.
- LOTMAN, Jurij. 2013 [1992]. *Kultura a exploze*. Přel. Miluše Zdražilová. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-621-1.
- LOTMAN, Jurij – USPENSKIJ, Boris Andrejevič. 2003 [1971]. O sémiotickém mechanismu kultury. Přel. Pavel Hroch. In: GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika. Výbor z prací Tartuské školy*. Brno: Host, 2003, s. 36–58. ISBN 80-86055-99-X.
- MACURA, Vladimír. 1995. Lotmanova „jiná“ dekonstrukce. *Tvar*, 1995, roč. 6, č. 1, s. 10–11. ISSN 0862-657X.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1935. Vztah mezi sovětskou a československou literární vědou. *Země sovětů*, 1935, roč. 4, č. 1, s. 10–15.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1937a. Stav naší dnešní estetiky. *Čin*, 1937, roč. 9, č. 9, s. 70–71.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1937b. IX. filosofický sjezd v Paříži. *Slovo a slovesnost*, 1937, roč. 3, č. 3, s. 172–179.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1940. Jako odpověď na anketu... (inc.). *Národní listy*, 1940, roč. 80, č. 352, s. 10.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971a [1947]. Jazyk, který básní. In: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 175–182.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971b. O dialektickém přístupu k umění a ke skutečnosti. In: KOUŘIL, Miroslav – KAČER, Miroslav (eds.). *Prolegomena scénografické encyklopedie*. Část 6. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 7–10.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1986 [1931–32]. Úvod do estetiky. *Estetika*, 1986, roč. 23, č. 1, 2, s. 25–45, 118–136.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2007a [1935]. Poznámky k sociologii básnického jazyka. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 220–233. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2007b [1936]. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 81–148. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2007c [1941]. Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 9–25. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2010. Sociologie básnictví. In: *Estetické přednášky I*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 111–127. ISBN 978-80-85778-77-9.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. 1978 [1912]. Krize estetiky. In: *Umění staré a nové. Výbor ze studií*. Praha: Supraphon, 1978, s. 39–58.
- PEŠAT, Zdeněk. 2005. Nejprve ke dvěma otázkám... (inc.). *Slovo a smysl*, 2005, roč. 2, č. 3, s. 281–282. ISSN 2336-6680.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian. 2013 [2011]. *Mozek a jeho tajemství aneb Pátrání neurovědců po tom, co nás činí lidmi*. Přel. H. Čížková. Praha: Dybbuk, 2013. ISBN 978-80-7438-080-8.
- RIBEIRO, Anna Christina (ed.). 2012. *The Continuum Companion to Aesthetics*. London – New York: Continuum International Publishing Group, 2012. ISBN 978-1-84706-370-0.
- SEDMIDUBSKÝ, Miloš. 1986. Bibliographie zur Rezeption J. Mukařovskýs im westlichen Kontext. In: GÜNTHER, Hans (ed.). *Zeichen und Funktion. Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs*. München: Otto Sagner, 1986. ISBN 3-87690-342-4.
- SHUSTERMAN, Richard. 2003. Predslov k slovenskému vydaniu. In: *Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života*. Přel. Zdenka Kalnická, Emil Višňovský. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 9–16. ISBN 80-7149-528-X.
- STEINER, Peter. 1976. The Conceptual Basis of Prague Structuralism. In: MATĚJKA, Ladislav (ed.). *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1976, s. 351–385.
- STEINER, Peter. 1977. Jan Mukařovský and Charles Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art. *Semiotica*, 1977, roč. 19, č. 3–4, s. 321–334. ISSN 1613-3692.
- STEINER, Peter. 1978. Jan Mukařovský's Structural Aesthetics. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Structure, Sign, and Function*. Přel. John Burbank, Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1978, s. IX–XXXIX. ISBN 978-0-300-02108-0.
- STEINER, Petr. 2014 [1982]. Kořeny strukturální estetiky. Přel. František A. Podhajský. In: SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Český strukturalismus v diskusi*. Brno: Host, 2014, s. 34–87. ISBN 978-80-7294-969-4.
- STIBRAL, Karel. 2005. *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005. ISBN 80-7363-008-7.
- STIBRAL, Karel – DADEJÍK, Ondřej (eds.). 2009. *Krása, krajina, příroda I. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Praha: Dokořán, 2009. ISBN 978-80-7363-286-1.
- SZCZEPANIK, Petr. 2009. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009. ISBN 978-80-7294-316-6.
- VOLEK, Emil. 2004. *Znak, funkce, hodnota. Estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného myšlení*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-666-5.

- VOLEK, Emil. 2005. Ne tak rychle... (inc.). *Slovo a smysl*, 2005, roč. 2, č. 3, s. 295–297. ISSN 2336-6680.
- WEED, Ethan. 2008. Looking for Beauty in the Brain. *Estetika*, 2008, roč. 45 (1), č. 1, s. 5–23. ISSN 0014-1291.
- WINNER, Tomáš G. 2002. Pražský strukturalismus v anglofonním a frankofonním světě: ignorování a nepochopení. *Česká literatura*, 2002, roč. 50, č. 1, s. 80–88. ISSN 0009-0468.
- ZUSKA, Vlastimil. 2007. Nelson Goodman: Jazyky umění. *Estetika*, 2007, roč. 44, č. 1–4, s. 205–210. ISSN 0014-1291.

.....

Mgr. František A. Podhajský, Ph.D.
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.
Na Florenci 1420/3
110 00 Praha 1
Česká republika
podhajsky@ucl.cas.cz

Mukařovský o dialogu, dramatu a divadle: revize a recepce

Aleš Merenus

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Mukařovský on Dialogue, Drama and Theater: Revisions and Reception

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 326-340

The article attempts to evaluate the contribution of Jan Mukařovský for the theory of drama and theater. The first part is devoted to the detailed analysis of the dialogue that Mukařovský elaborated in the article *Dialogue and monologue*, while the main focus is on the distinction between dialogue and monologue so called formal and dialogical and monological speech. Next the article discusses the criticism of the Mukařovský's theory. The criticism often does not respect its primary focus on the so called natural dialogue. The second half of the contribution is focused on the position of the dialogue and monologue in the dramatic structure and the theatrical structure.

Keywords: Jan Mukařovský, theatre studies, drama, semiotics, dialogue

Mukařovského uvažování o divadle a dramatu je možné sledovat na několika úrovních a v několika liniích. Pravděpodobně nejvýznamnějším, ale také nejproblematictějším badatelským příspěvkem k dané oblasti jsou jeho studie věnované dialogu (Mukařovský, 1971, 1982, 2000a, 2000c a 2001).¹ Problematické jsou především proto, že se v nich Mukařovský nesoustředil pouze na dialog dramatický či jevištní, ale snažil se, pomocí lingvistických nástrojů, analyzovat také fungování dialogu obecně. A právě zde je možné vysledovat jádro řady pozdějších nedorozumění a polemik, v nichž někteří kritici jeho koncepce důsledně neodlišovali, kdy Mukařovský mluví pouze o dialogu dramatickém a kdy jeho úvahy mají širší platnost a dotýkají se také dialogu tzv. přirozeného.²

¹ Mezi tyto studie řadím také text *O jazyce básnickém*, který se dialogu věnuje pouze ve své čtvrté, závěrečné části (Mukařovský, 1982). Vzhledem k tomu, že tato studie pouze shrnuje výsledky zkoumání, které Mukařovský uveřejnil především v textu *Dialog a monolog*, nebudu se jí na následujících stranách dále zabývat (Mukařovský, 2001). Zde ji uvádím především proto, abych čtenáře upozornil na její existenci a ukázal, že Mukařovský jedno téma dokázal zpracovat a zapojit do svého myšlenkového systému více způsoby.

² Mukařovského texty o dialogu operují na dvou základních principech: 1) přímo se v nich aplikuje dialektická metoda pohybující se na půdorysu schématu: teze – antiteze – syntéza; 2) předmět svého zkoumání charakterizuje prostřednictvím vztahů k ostatním elementům dramatického a divadelního umění. Tím vlastně na makroúrovni aplikuje de Saussurovu teorii jazykového znaku, jehož význam

Dialog a monolog ve svém „přirozeném“ prostředí

Nejnámější a nejcitovanější Mukařovského textem o dialogu je bezesporu studie *Dialog a monolog* (Mukařovský, 2001). Je to ovšem text, který se dramatickému či jevištnímu dialogu věnuje pouze okrajově, protože v jeho centru stojí dialog (a také monolog) nedramatický (reálný). Dialog a monolog jsou zde charakterizovány v kontextu tzv. funkčního jazyka, protože oba dva, dialog i monolog, jsou podle Mukařovského názoru především určitým typem volby jazykových prostředků. Takovou volbu musí provádět každý mluvčí, aby dosáhl potřebného komunikačního cíle. Zároveň však Mukařovský zdůrazňuje, že volba mezi monologem a dialogem neleží na stejné úrovni jako například volba mezi jazykem spisovným a jazykem hovorovým či intelektuálním, nebo emocionálním: „Jde však při nich o víc než o pouhé funkční zaměření: monolog a dialog jsou dva navzájem protikladné elementární postoje, z nichž jedním prochází s osudovou nutností každé uvedení ve vztah jazyka s mimojazykovou skutečností“ (Mukařovský, 2001, s. 91). Každá promluva, kterou pronáší jakýkoli mluvčí, tedy bezpodmínečně musí projít touto volbou. V tomto smyslu je jeho systém naprosto nekompromisní a totalizující, protože do sebe nasává všechny typy promluv ze všech představitelných oblastí; tedy i z oblasti fikce.

Jak ovšem poznáme, že promluva, s níž jsme zrovna konfrontováni, je právě dialog a ne monolog, když o intenci mluvčího můžeme pouze spekulovat? Mukařovský čtenáři své studie nabízí hned tři konstitutivní rysy, podle nichž je možné dialog identifikovat. Za prvé, je to polarita mezi já a ty – mezi osobami, které spolu dialog vedou. Ten totiž předpokládá více než jednoho mluvčího – vlastně je postaven na jednoduchém komunikačním modelu mluvčí – posluchač, kdy si posluchač s mluvčím neustále (nebo alespoň jednou) vyměňují své role. Za druhé, dialog je vázán konkrétní předmětnou situací (prostředím, v němž se odehrává) a za třetí, vzájemným střetáváním několika (nejméně dvou) významových kontextů. Všechny tři složky dialogu pak mají své koreláty na jazykové úrovni (např. protiklad osob v zájmenech osobních a přivlastňovacích, předmětná situace v prostorových a časových deixích a významové zvraty v lexikálních protikladech jako dobrý – špatný apod.).

Na základě těchto tří konstitutivních prvků dialogu Mukařovský vytváří několik jeho typů – vždy podle toho, který prvek v něm zaujímá dominantní postavení. Dialogem zdůrazňujícím protikladnost osob (mluvčích) je například hádka (slovní). Vztah k předmětné situaci má v sobě jasně vepsán pracovní hovor (a to jak k situaci přítomné, tak třeba také myšlené – předpokládané). Konverzace pak – díky své oslabené závislosti na osobních a předmětných vztazích – zosobňuje typ dialogu, v němž se naplno může rozvinout prolínání různých významových kontextů. Mukařovský následně definuje ještě několik přechodových typů dialogu (diskuse a беседа) a promýšlí poměr mezi mluvčím a psychofyzickým subjektem. V závěru studie pak dospívá ke zjištění, že dialog od monologu není možné úplně oddělit (v dialogu je vždy přítomen latentní monolog a naopak). Dialog a monolog jsou, podle Mukařovského, jakési dva krajní póly, mezi nimiž se rozprostírá celá škála možných stupňů dialogičnosti

není založen esenciálně v jeho neměnných vnitřních kvalitách (v jeho substanci), ale je dán jeho vztahem k znakům ostatním (Saussure, 2007). Dramatický dialog se konstituuje v relaci k dialogu reálnému, ale rovněž k monologu či v jistém smyslu také k dramatickému ději, divadelní akci a podobně. Tato argumentační strategie Mukařovského textů samozřejmě nevisí ve vzduchoprázdnu, ale všechny teze v nich obsažené jsou doloženy na konkrétním materiálu, který jeho teorii dodává potřebné historické ukotvení a tím pádem také diachronní rozměr.

a monologičnosti realizovaná v různých typech promluv, jejichž intenzita se proměňuje (narůstá či klesá) i v průběhu jedné promluvy.

Mukařovský tak dialog pojímá dvěma základními způsoby: zaprvé jako princip významové výstavy, kterou označuje jako dialogickou řeč, a po stránce formální – rozdělení replik mezi jednotlivé mluvčí. Formálně vystavěný monolog, který demonstruje na příkladu Dykova *Krysaře*, může být prostoupen dialogickou řečí (Dyk, 2011).

„Z teze o potenciální dialogičnosti každého jazykového projevu vyplynula nám tedy jako důsledek teze další, o dialogu jako zvláštním druhu významové výstavy, zaměřeném na maximum významových zvrátů; rozvržení dialogu v repliky jeví se v tomto osvětlení jako znak druhotný“ (Mukařovský, 2001, s. 112).

Podobná situace může nastat také u formálně rozvrženého dialogu, v němž sice vystupuje hned několik mluvčích, ale významový kontext jejich promluv je u všech stejný.³ Mukařovský nabízí čtyři možné varianty jazykových projevů, z nichž u dvou se formální podoba jednotlivých promluv kryje s jejich vnitřním rozvržením. To je případ monologického monologu a dialogického dialogu. Naopak ve chvíli, kdy je formální struktura jazykového projevu nesourodá s jeho vnitřním uspořádáním, pak máme pravděpodobně co dělat s monologem dialogickým či dialogem monologickým. Přesnější by ovšem bylo, když vezmeme v úvahu hlavní kvalitu dialogické a monologické řeči, totiž že se velmi dynamicky proměňují i během jednoho promluvového úseku jedna v druhou, hovořit pouze o formálním monologu a formálním dialogu, v nichž stoupá či klesá intenzita monologické a dialogické řeči. Podle Mukařovského vlastně existují dva možné způsoby formální organizace promluv, v nichž kolísá míra dialogičnosti či monologičnosti, která je závislá na vztahu mezi mluvčími, na situačním rámci celé komunikace⁴ a na změnách sémantických, které se během promluvy či promluv realizují.

Dialog dramatický a jevištní

Jak se ovšem věc má s dialogem dramatickým, potažmo jevištním? Tomuto problému v probírané studii Mukařovský bohužel věnuje jen minimum prostoru. Nejprve čtenáře upozorňuje, že bude mluvit o monologu ve smyslu lingvistickém (jazykový projev o jediném účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost účastníků ostatních) a nikoli divadelním (monolog jako dialog s pomyslným nebo nepřítomným partnerem). Dále si všímá skutečnosti, že konverzaci jakožto typ dialogu mnohdy využívá tzv. lyrické drama a také toho, že v dramatu se mohou uplatnit všechny jeho druhy.⁵ A to je vlastně téměř vše, co se o dialogu dramatickém a jevištním

³ Pěkným příkladem formálního dialogu je úvodní scéna muzikálové dramatizace Jiráskovy *Filosofské historie* Jaroslava Dietla, kde promluvy vypravěče z předlohy najednou, samozřejmě v upravené podobě, přebírá několik dramatických osob, které se obrací přímo na diváky (čtenáře), aby je, podobně jako vypravěč ve středověkém dramatu, uvedly do děje. Celá tato série replik obsahuje pouze jeden významový kontext (Jirásek – Dielt, 1968, s. 3–4).

⁴ Situovanost dialogu pregnantně vyjádřil Jiří Veltruský v první kapitole své práce *Drama jako básnické dílo* těmito slovy: „Lze tedy dialogický projev od monologického odlišit tím, že se uskutečňuje nejen v čase, nýbrž i v prostoru. To znamená, že se v každé jednotce dialogu vytváří zvláštní průsečík kontinua času s kontinuem prostoru, zvláštní *zde a teď*“ (Veltruský, 1999, s. 16).

⁵ „Drama ostatně, i když k svým účelům využívá všech tří stránek dialogu a všech typů na nich založených, obrací vždy, již pro svou uměleckou povahu, ostřeji pozornost divákovu k významové stránce

z textu dozvíme. Burianovu dramaturgii Dykova *Krysaře* používá pouze jako materiál – případovou studii –, na němž demonstruje přítomnost latentního dialogu v monologu (formálně definovaném), nikoli jako případ specifického dialogu v dramatu (Dyk – Burian, 1957). Krátce se ještě zmíní o poměru dialogu a verše a vztahu situace dialogu a režijních poznámek a tím je celý výklad o dramatickém dialogu ukončen.

Kritika nebo série nedorozumění?

Mukařovského, ve své době velmi progresivní a inspirativní koncepcí dialogu, která na první pohled vypadá poměrně neprůstřelně, se dočkala řady kritik a zásadních zpochybnění. Asi nejostřejší s ní polemizuje Ivo Osolsobě v doslovu k prvnímu českému polistopadovému vydání Veltruského textu *Drama jako básnické dílo* (1999 [1942]). S notnou dávkou ironie a jízlivosti v něm komentuje Mukařovským zvolenou argumentační strategii, která se podle něj točí v kruhu.

„Ovšem tvrdím-li, že dialog na rozdíl od monologu je řeč plně zapojená do situačního kontextu teď a zde a definuji-li dialog pragmaticky, situačně, jako řeč dvou či více účastníků, objevují tím vlastně nakonec něco, co je analytickou vlastností („znakem“) obsaženým v samém pojmu dialog takto, totiž právě situačně, situačním rysem, definovaném, a neříkám tedy nic jiného, než že situační řeč je řeč zapojená do situace. (Kruh: napřed dialog definuji situačním rysem, pak tuto vlastnost s překvapením jakožto pro dialog charakteristickou na dialogu empiricky zjišťuji a odvážně zobecňuji.)“ (Osolsobě, 1999, s. 111).

Na Mukařovského obranu je však třeba říct, že v textu své studie na nic překvapivého o dialogu nepřichází, ale pouze zpřesňuje jeho chápání a nabízí dvě úrovně, na nichž se dialog vyjevuje – ve formální podobě projevu a také v dialogické řeči. Nelze proto souhlasit s Osolsoběho kritikou, která úplně odhlíží od stěžejních argumentů Mukařovského textu. Osolsobě opomíjí zásadní rozdíl mezi dialogem formálním a dialogickou řečí, a pouze neoprávněně napadá výchozí tezi, na níž je text postaven. Studie *Dialog a monolog* totiž není vystavěna na kruhové argumentační strategii, ale její logická posloupnost je lineární, protože nejprve ukazuje, jak se charakteristiky dialogu projevují přímo v diskursu, aby následně toto své zjištění konfrontovala s existujícími texty, které se považují za dialogy či monology. Právě tato konfrontace empirického materiálu s vlastními zjištěními o vnitřních charakteristikách dialogu (a jeho projevech na úrovni diskursu) ho pak vede k jasnému odlišení dialogu od dialogické řeči.

Poněkud zásadnější námitku lze směřovat k Mukařovského koncepci monologu, jemuž je ve studii věnováno nepoměrně méně prostoru než dialogu (například nikde, na rozdíl od dialogu, nepřistupuje k jeho kategorizaci). Samotná, ve své podstatě velmi striktní, definice monologu jakožto projevu, jenž je určován aktivitou pouze jednoho mluvčího bez ohledu na přítomnost či nepřítomnost účastníků ostatních (pasivních), se jeví také poněkud problematicky. Její neudržitelnosti si je vědom také například Miroslav Procházka, když ji komentuje následujícími slovy:

hovorů, než tomu bývá v dialozích praktických“ (Mukařovský, 2001, s. 100).

„Toto kritérium však platí jen zčásti (a v souvislosti s dalšími podmínkami) – vždyť kupř. lineární charakter dialogu vždy přisuzuje někomu z mluvčích pasivní úlohu, zatímco jinému (v ten daný moment) aktivní. V tomto rámci by pak vlastně už jen délka promluvy mohla signalizovat monolog či dialog, avšak i to je relativní“ (Procházka, 1988, s. 41).

Procházka tak poukazuje na chybějící definici dialogu, v níž by byla jasně vymezena hranice či rozsah promluv, z nichž se dialog skládá. Kolik promluv může bez přerušování pronést jeden mluvčí, aby šlo stále o dialog? Jak dlouhá může být replika samotného dialogu? Procházka poznámka je však relevantní pouze v jistém ohledu, protože nebere v potaz rozlišení mezi dvěma způsoby chápání dialogu a monologu. Jistě, po formální stránce je dialog dán střídáním mluvčích. Pro dialogickou řeč však takové rozlišení platit nemusí. V promluvě jednoho mluvčího (spíše zde jde o jeden psychofyzický subjekt), například u vnitřního monologu, dochází velmi běžně ke střídání významových kontextů, kdy jedno vnitřní já přímo oslovuje druhé vnitřní já. Naproti tomu ve formálně vystavěném dialogu může přetrvávat jen jeden významový kontext, když všichni mluvčí pouze rozvíjejí stejnou myšlenku. Z toho důvodu není možné stanovit kvantitativní hranici mezi dialogem a monologem. Z formálního hlediska je dialogem každá série řečových výměn, která zahrnuje alespoň jednu změnu na ose mluvčí – posluchač. Naopak dialogická či monologická řeč může prostupovat i nejmenší jednotky každého promluvového celku a posouvat jednu promluvu od dialogické k monologické řeči. Hlavním kritériem dialogické řeči totiž není kvantitativní hledisko (délka promluvy), ale vnitřní výstavba samotného celku promluvy.

Podobně jako Procházka se k Mukařovského koncepci staví německý naratolog Wolf Schmid, když Mukařovského pojetí monologu považuje za „extrémně nekomunikativní“ útvar.⁶ „Pokud bychom následovali tuto definici, téměř by pak neexistovaly monology, pomineme-li ryzí citové výlevy a srovnatelné autistické ne-komunikativní útvary“ (Schmid, 1999, s. 9).⁷ Místo toho Schmid doporučuje sledovat rozlišení monologu a dialogu na dvou úrovních: na rovině jednotlivých promluv spojených s intencí mluvčího a na úrovni sekvencí, do nichž se promluvy shlukují. Schmid upozorňuje na zásadní fakt, s nímž se podle něj Mukařovský nevyvířádal, protože nijak nedefinoval základní jednotky dialogu (či dialogické řeči). Takové tvrzení, jak jsem již ukázal, se ovšem nezakládá úplně na pravdě, protože z celé Mukařovského koncepce vyjímá pouze jeden prvek (jednu větu) a vyvozuje z ní dalekosáhlé závěry pro vlastní teorii. Je třeba stále mít na paměti, že Mukařovský mluví o monologu ve dvou významech. Především je to formální monolog, který odpovídá striktně lingvistickému pojetí: tedy promluva nesená pouze jedním mluvčím. Na druhou stranu však existuje monologická řeč, která osciluje v průběhu každého řečového projevu. A pak je tady ovšem ještě třetí význam monologu: monolog divadelní, který sice splňuje kritéria uvalená na monolog pojímaný z formálního hlediska, ale jeho vnitřní stavba, protože předpokládá kontakt s adresátem (nepřítomným či pomyslným partnerem, ale zprostředkovaně také s divákem celého představení, který se

⁶ Schmid se ve svém článku odkazuje na tuto Mukařovského formulaci: „Termín ‚monolog‘ pojímáme zde ovšem ve smyslu linguistickém, nikoli v onom, který mu přisuzuje usus divadelní; tam míní se jím vlastně dialog s nepřítomným nebo pomyslným partnerem; pro linguistiku znamená však monolog jazykový projev o jediném účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních; typickým monologem ve smyslu linguistickém je proto např. vypravování“ (Mukařovský, 2001, s. 89).

⁷ Překlad z němčiny Miloslava Merenusová.

s takovým adresátem může a nemusí překrývat) je vlastně vnitřně dialogická. Jde o monolog, v němž dominuje dialogická řeč nad principem monologickým.

Je samozřejmě pravdou, že uplatnění monologického principu ve své ryzí podstatě je téměř nereálné. Mohl by se uplatnit pouze v promluvovém celku, který by byl zcela vyňat z komunikační situace. Podobným způsobem definuje vyprávění francouzský teoretik Gérard Genette, když usuzuje, že vyprávění musí být zcela oproštěno od všech poukazů ke konkrétní situaci, v níž probíhá: vyprávění funguje na bázi situačně neukotveného diskursu (Genette, 2002). Bohužel však Genettova argumentace vede do vzduchoprázdna, protože nakonec je nucen vyprávění, pod tlakem vlastních vývodů, prohlásit za jakýsi ideální typ, který nemůžeme najít v žádném existujícím textu. Je to pouze ideál, abstrakce, k němuž se konkrétní narativy jen přibližují. Podobný osud by čekal i Mukařovského pojetí monologické řeči, kdyby nebylo doplněno o svůj protipól: dialogickou řeč. Díky ní se do jeho modelu dostala pestrá škála rozmanitých intenzit, které oba typy řeči mohou v jednotlivých projevech, ale i v obsáhlejších textech, nabývat. U Genetta stačí, když se v textu objeví byť jeden poukaz na aktuální situaci promluvy, a už je text vyřazen z hájemství situačně neukotveného diskursu. Naproti tomu u Mukařovského je monologický princip založen dialekticky, nikoli absolutně. Proto mu nečiní jakékoli potíže přecházet z jednoho typu řeči v jinou, aniž by ztratil své základní charakterizační prvky.

Snad nejrelevantnější připomínkou k probíranému Mukařovského textu je výhrada adresovaná způsobu, jakým vymezuje divadelní monolog. Jan Lukeš v knize *Umění dramatu* (1987) k tomu poznamenává, že monolog v divadelním úzu znamená přece jenom něco jiného, než co o něm říká Mukařovský.

„To bylo zbytečné: takto traktované (divadelní) pojetí, které Mukařovský zjevně přijímá, nevýstižně zkresluje historický materiál, jenž je zjevně přesahuje. I pro dramatický monolog platí Mukařovského charakteristika monologu jako formy jazykového projevu „o jediném účastníku aktivním [...] – jen s tím upřesněním, že to není pasivita, ale i jednostranná aktivita ostatních účastníků (zůstávající ze strany hovořícího subjektu bez odezvy, nebo omezující se na jeho trpné přitakávání), za které ještě lze o monologu hovořit (a to jak ve smyslu divadelním, tak lingvistickém)“ (Lukeš, 1987, s. 51).

Je tedy zřejmé, že rozdíl mezi formálním monologem a monologickou řečí nedocenil ani sám Mukařovský, který jako by v tomto místě zaváhal, jak vlastně má divadelní monolog pojmout. Je to dáno především faktem, že jeho poznámka o jevištním a lingvisticky chápaném monologu celou studii otevírá, takže k jejich rozlišení ještě nemohl použít nástroje, které si připravil až v dalších částech svého textu. I proto je Lukešova poznámka klíčová, protože upozorňuje na slabé místo v Mukařovského argumentaci. Kdyby totiž Mukařovský důsledně vyšel ze svých vlastních postulátů, pak by nemohl divadelní monolog charakterizovat jako formální dialog, ale jako formálně zkonstruovaný monolog, v němž dominuje dialogická řeč.

Pravděpodobně nejfundamentálnější kritika, která se snesla na Mukařovského hlavu, je ovšem ta, jež upozorňuje na skutečnost, že ve studii se nikde nezdůrazňuje, jaký je samotný charakter divadelního a dramatického dialogu (ale také monologu), protože ten je pouze zkonstruovanou napodobeninou – modelem dialogu skutečného, i když v mysli recipienta evokuje, na základě izomorfie, dialog reálný. „Zároveň však na otázku, co má určitý literární dialog za téma, musí odpověď znít, že jeho tématem je dialog, jež zobrazuje. Nebo přesněji,

že je to zobrazený dialog ve své úplnosti“ (Veltruský, 1993, s. 232). A tuto pomyslnou „díru“ v Mukařovského teorii Ivo Osolsobě ironicky glosuje: „Kdysi, pro samé hledání ‚skrytého‘ významu [...], ušel Mukařovskému dočista ten nejzákladnější význam zjevný, totiž to, že dialog v literatuře je *obraz*, či chcete-li *ikon*, *ikonický znak* dialogu, ne dialog sám, a teď tedy žák opomenutí svého učitele aspoň dodatečně napravuje“ (Osolsobě, 1999, s. 131). Osolsobě má pravdu, když tvrdí, že Veltruský v článku *Sémiologické poznámky k dialogu v literatuře* (1993 [1984]) některé Mukařovského teze o dialogu rozvádí a aplikuje je na dialog dramatický a vlastně i na dialog literární obecně (Veltruský, 1993).⁸ Mýlí se však v tom, že by žák musel svého učitele nějak zásadně opravovat a korigovat jeho závěry, ale pouze jeho teze o dialogu obecném specifikuje pro dialog dramatický či literární.

Jak jsem uvedl již na začátku, Mukařovský ve studii *Dialog a monolog* rozhodně nechtěl analyzovat dialog umělecký (literární či divadelní), ale věnoval se vymezení dialogu obecně, aniž by nějak přihlížel ke specifikům těchto jeho zvláštních typů (Mukařovský, 2001). Troufám si tvrdit, že takový jeho záměr nebyl, i když pro potvrzení svých myšlenek používal příklady z umělecké literatury. Tím však, jak se zdá, zmatl některé natolik, že úplně ztratili ze zřetele původní zacílení článku, kterým je odhalení rámce, v němž funguje dialog tzv. přirozený či obecný.

Dialog v dramatu a na divadle

Přímo jevištnímu a dramatickému dialogu se Mukařovský věnuje v textu *Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu 46/47*, jenž je záznamem jedné univerzitní přednášky pronesené na konci čtyřicátých let, kde velmi jasně poukazuje na specifika jevištního a dramatického dialogu, čímž vlastně také vyvrací většinu námitek svých kritiků (Mukařovský, 1971). V ní totiž celou jednu kapitolu věnuje rozdílu mezi dramatickým a jevištním dialogem a dialogem nejevištním (reálným). Nejevištní dialog, dle Mukařovského, není záměrný. Chybí v něm subjekt, který by všem verbálním i neverbálním akcím poskytoval jednotný významový rámec.⁹ Reálný dialog se odehrává pouze mezi mluvčími a případně skupinou svědků, která je probíhajícímu dialogu přítomna, ovšem jednotlivé repliky nejsou projevem vyšší intence, která by mu dodávala významové sjednocení, ale jsou řízeny pouze vůlí jednotlivých mluvčích. Naproti tomu jevištní dialog je sérií verbálních akcí, které se podílejí na vytváření děje, jenž má – jak říká už Aristotelés – jasně ohraničený začátek a konec a tvoří jednotnou významovou řadu, na rozdíl od dialogu nejevištního.¹⁰

⁸ Veltruský v tomto článku, na rozdíl od řady jiných kritiků, důsledně dodržuje Mukařovského terminologii, protože od sebe velmi přesně odlišuje dialog od dialogické řeči. Pouze, na rozdíl ode mne, dialogickou řeč spojuje s lingvistickým vymezením, kdežto formální dialog vidí jako dialog v běžném slova smyslu.

⁹ Na tento fakt upozorňuje v přelomové studii *Drama jako básnické dílo* již v roce 1942 (Veltruský, 1999, s. 92–97)

¹⁰ Jiří Veltruský se k dramatickému dialogu vrátil také v textu *Drama jako literární dílo a divadelní představení*, v němž dramatický dialog vymezil takto: „Třebaže drama tkví svými kořeny v dialogické řeči, dramatický dialog se významně liší od dialogu každodenního. Za prvé je to literární forma v tom smyslu, že je organizovaný, kdežto každodenní dialog je nahodilý [...]. Za druhé, jako každá jiná literární forma, dramatický dialog volně užívá všech druhů řeči, ať náleží k jazyku dialogickému či monologickému: a používá jich všech k výstavbě významové struktury, jejíž soustavnost a jednota tkví v principech jazyka dialogu. Za třetí, jakožto autorovo sdělení čtenáři tvoří dramatický dialog

Mukařovský zde, podobně jako jeho pozdější kritik Osolsobě při stavbě svého hierarchického komunikačního modelu, přebírá perspektivu recipienta uměleckého díla (Osolsobě, 1992, s. 80). Uvědomuje si znakovou podstatu a konstruovanost všech jeho složek – jak samotné předmětné situace, kterou dialog teprve vytváří, tak také konstrukce hereckých postav jakožto souborů znaků a rovněž přítomnosti subjektu, který stojí za celkem a sceluje významy a kontexty všech jednajících postav.¹¹

„V dialogu mimojevištním je předmětná situace na dialogu nezávislá, kdežto v jevištním dialogu je implikována a staví se k němu v protiklad. Proto je ostřeji pociťována. Ale i na jevišti jsou nositeli dialogu osoby skutečné, herci, a to už nějak připíná předmětnou situaci ke skutečnosti. Vztah dialogu jevištního ke skutečnosti je však jiný než vztah dialogu mimojevištního, jehož nositelem je skutečnost sama. V mimojevištním dialogu je jeho nositelem bezprostřední subjekt jednání, kdežto na jevišti je to herecká postava, tedy soubor znaků, jejichž nositelem je teprve člověk. Ve všem je tedy vidět zvláštní ráz“ (Mukařovský, 1971, s. 36).

Z toho je tedy patrné, že Mukařovský si specifičnost dramatického a jevištního dialogu velmi dobře uvědomoval. K jeho důkladnější analýze se dostal až o několik let později, avšak jeho výzkum na tomto poli zůstal téměř zapomenut. Možná také proto, že teorií divadla a dramatu se na půdě Pražského lingvistického kroužku zabýval především Jiří Veltruský, který Mukařovského koncepci dialogu (ale také pojetí sémantického gesta) přizpůsobil potřebám dramatu jakožto básnického druhu (Veltruský, 1999, s. 11–15). Pro Veltruského je to právě dialog, který je základním konstitutivním prvkem či dominantou tohoto básnického druhu. Dramatický dialog organizuje jazykový materiál a je hlavním prostředkem významového sjednocení celého uměleckého díla (společně s poznámkami) (Veltruský, 1999). To je rys, jenž drama odlišuje od ostatních dvou básnických druhů: epiky a lyriky.

Dialog jako fundament dramatu

Podobně uvažuje také Mukařovský ve chvíli, když zabrousí na půdu literární genologie a pokouší se stanovit konstitutivní rysy a difference, které od sebe odlišují jednotlivé básnické druhy. Mukařovský usuzuje, že celá trichotomie je dána vzájemnými vztahy mezi druhy, kdy jeden z nich je vždy postaven proti ostatním dvěma.¹² Jak tomu rozumět? Například lyrika a drama

jednotný významový kontext, v němž střídající se mluvčí i situace a prostor, v kterých se nacházejí, jsou pouhé významy vyvolané dialogem samým. [...] Ve skutečnosti je autorovo sdělení v dramatu utvářeno tak, že každá jednotka smyslu se okamžitě, jakmile je vyslovena, promítá do všech soupeřících kontextů a nabývá tak různých významů či významových odstínů; [...] Na jedné straně je dramatický dialog, tak jako literární dialog vůbec, velmi divný z lingvistického hlediska. Je to dialog, který představuje dialog, a představuje jej na základě podobnosti“ (Veltruský, 1994b, s. 97 a 99).

¹¹ Kromě Veltruského ústředního subjektu se v teatrologické literatuře objevuje také termín interní subjekt dramatu, s nímž pracuje Pavel Janoušek (Janoušek, 1987).

¹² Podobné členění literárních druhů se dá najít v některých spisech německých estetiků, z nichž Mukařovský explicitně čerpá. V tom se odlišuje od genologického dělení, s nímž přichází Veltruský, který sice drama charakterizuje také jako básnictví dialogu, ale od dalších dvou literárních druhů ho

spolu sdílejí stejnou časovou kategorii: jsou to druhy, pro něž je charakteristická přítomnost, na rozdíl od epiky, v níž převládá čas minulý. Stejně je tomu také se vztahem všech tří literárních druhů k ději. Epika a drama jsou, podle Mukařovského, básnickými druhy dějovými, kdežto s lyrikou se děj naprosto vylučuje. Posledním diferenciacním rysem je monolog, který dominuje epice a lyrice. Drama však funguje především na bázi dialogu, protože je to právě dialog, jenž je jeho hlavním organizačním principem (dominantou).

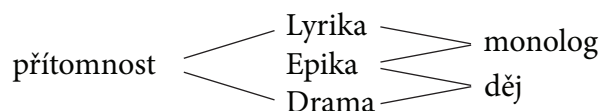


Schéma A: Mukařovského rozlišení básnických druhů

Spojení dialogu s dramatem ovšem neznamená, že ve dvou zbývajících druzích nemůže být dialog přítomen. „Drama je tedy básnický dialog, ale dialog není výlučnou oblastí dramatu, je i mimo ně“ (Mukařovský, 1971, s. 31). Klíčová je ovšem funkce, kterou dialog v té které literární struktuře zastává. Dialog v epice je pouze jakousi zprávou o proběhlém dialogu, protože epický čas, jak již bylo řečeno, je svázán s minulostí. Rozdíl mezi dramatickým a epickým dialogem tedy u Mukařovského spočívá především v temporální charakteristice: dialog v dramatu je čten jako přítomný, kdežto tentýž dialog, pokud se ocitne v epické struktuře, kde mezi čtenářem a příběhem stojí zprostředkující entita vypravěče, je transponován do minulosti a přestává hrát dominantní úlohu při organizaci textu. Dialog v lyrice je na první pohled dialogu dramatickému bližší, poněvadž jeho hlavní kvalitou je také přítomnost. Ale zde veškerá podobnost obou končí, neboť lyrická přítomnost se neproměňuje v čas, ale stále trvá. Lyrický dialog není sérií lineárně seskupených replik, které jsou vedeny kauzalitou a do nichž se promítají reakce na již řečené, ale všechny repliky lyrického dialogu jako by vycházely ze stejného okamžiku. Proto se také v lyrickém dialogu jen málokdy setkáváme s dialogickou řečí, kde by každá nová replika přinášela nový významový kontext a tím pádem rovněž významový zvrat. Naopak, lyrický dialog má všechny znaky dialogu formálního, v němž dominuje monologická řeč.¹³ Jak je tedy vidět, dialog Mukařovskému umožňuje

odlišuje především podle míry a způsobu zapojení subjektu v díle (tady navazuje na Hegelovu triádu literárních druhů, kterou však zásadně přepracovává). Porovnání básnických struktur podle Veltruského je tedy následující. Lyrika i epika jsou básnictvím monologickým. Lyrika pak disponuje pouze jednou základní rovinou – básnickým subjektem, který je hlavní a jedinou perspektivou textu. Tato perspektiva se projevuje mimo jiné i v podobě jazykového výrazu, jímž báseň promlouvá ke čtenáři. Lyrický subjekt je individualizovaný a vržený do situace, v níž a o níž promlouvá. V lyrice dochází ke ztotožnění subjektu a objektu výpovědi. Naproti tomu epika je zaměřena na objektivní popis událostí, pro který je nutný odstup, a proto také zachování distance mezi subjektem a objektem výpovědi. Vypravěč, který tuto výpověď spojuje, zajišťuje odstup od zobrazovaných událostí a tím tak omezuje princip subjektivity. V dramatu se pak oba principy mohou uplatnit současně, protože právě zde existují dvě roviny, na nichž se mohou současně vyjevit. Rovina subjektivní, podpořená patřičnou volbou jazykového výrazu, je spojena s postavami. Každá postava v dramatu tak vlastně disponuje kvalitami lyrického subjektu (Veltruský, 1999, s. 92–97).

¹³ Mukařovský ještě popisuje dialog platónský, který nenaplňuje kvality žádného literárního druhu, protože jde o dialog nesený především logickou následností (Mukařovský, 1971, s. 31).

od sebe odlišit různé typy promluv podle jejich formálního nebo vnitřního uspořádání, ale toto dělení mu rovněž umožňuje, podobně jako Veltruskému, odlišit drama jakožto literární druh od zbývajících básnických typů (druhů). V tomto smyslu se jeho koncepce dvojího pojmání dialogu a monologu jeví jako velmi užitečná.

Divadlo je nejsložitější umělecká struktura

Dialog chápaný jako dominanta dramatu jasně ukazuje, že Mukařovského myšlení se v tomto směru neustále pohybuje na bázi strukturálního modelu, v němž je umělecké dílo především strukturou určenou vzájemnými vztahy jednotlivých prvků, které tvoří nezaměnitelný celek. Novou kvalitou. Podobné hledisko Mukařovský uplatňuje, když se pokouší charakterizovat divadelní artefakt. I ten je organizován pomocí určitých pravidel a integruje či rozpojuje prvky z nejrozmanitějších úrovní a oblastí. Divadelní dílo totiž, z této perspektivy, nemůže fungovat jako jakýsi konglomerát jednotlivých umění, která se řídí vlastními pravidly, ale všechny složky figurující v divadle jsou podřízeny výstavbě celku, který tak zajišťuje divadelnímu umění jedinečnost v konfrontaci s jinými typy umění.¹⁴

To ovšem neznamená, že mezi všemi složkami divadelního díla panuje jakási předsjednaná harmonie. K podobnému závěru samozřejmě Mukařovský, jako člen publika avantgardních divadel, který byl v čilém kontaktu s takovými divadelními novátory, jako byl Emil František Burian či Jindřich Honzl, nemohl v žádném případě dospět.¹⁵ Divadlo je podle něj soborem složek, které vedou neustálý spor, a to jak v každém jednotlivém díle, tak v různých historických etapách divadelní kultury, které jsou vlastně proměnami strukturální dominanty. Vázanost každé složky na složky ostatní je v divadelní inscenaci zřetelně odvislá od potřeb divadelního vyjádření a dobových konvencí, které v každé době v divadelním umění vládou. V některých obdobích se divadelní artefakty, především z období realismu a naturalismu, pokoušely udržet významové napětí mezi složkami v rovnováze, protože všechny byly podřízeny složce literární, která organizovala a určovala podobu všech ostatních. Naopak symbolismus jasně zdůraznil výtvarné kvality divadelního znaku a přistoupil k separaci jednotlivých složek.

Divadelní struktura tak může nabývat nejrozmanitějších podob, díky rozsáhlým možnostem, které jí poskytuje široká škála prostředků, jichž využívá. Jednotlivé složky se mohou mezi sebou přeskupovat, vzájemně se napodobovat¹⁶ či antagonisticky konfrontovat, spojovat a rozpojovat apod. A to se samozřejmě také týká všech tzv. podsložek, z nichž se každá složka skládá.¹⁷

¹⁴ Mukařovský se jasně vymezuje vůči Wagnerově pojetí, který chápe divadlo jako soubor umění. „Pro Wagnera bylo divadlo souhrnem několika umění samostatných: dnes je však již jasno, že vcházejíce do divadla, vzdávají se jednotlivá umění své samostatnosti, prolínají se navzájem, vstupují ve vzájemné protiklady, zastupují se vzájemně, zkrátka ‚rozpouštějí se‘, splývajíce v nové umění, plně jednotné“ (Mukařovský, 2000b, s. 394).

¹⁵ Těmto dvěma režisérům Mukařovský věnoval stať *D34 – D48 ve vývoji českého divadla* (Mukařovský, 1966).

¹⁶ Analogie mezi složkami je zřetelná například v divadelní tvorbě E. F. Buriana, kde je jevištní řeč organizována podle podobných pravidel jako složka hudební.

¹⁷ „Výčetem umění, která se účastní výstavby jevištního projevu, není však složitost divadla daleko vyčerpána: každá z těchto složek rozkládá se ve složky podružné, které opět bývají vnitřně rozrůzněny ve složky další. Tak například složky hereckého zjevu jsou: hlas, mimika, gestikulace, pohyb, kostým atd. Každá z nich je pak ještě sama v sobě složitá, tak např. hlas, jehož složky jsou: artikulace hlásek,

Složky divadla se zvláštním zřetelem ke složce herecké

Mukařovský byl samozřejmě především estetik, který se pokoušel srovnávat jednotlivá umění mezi sebou. Tento široký rozhled mu pak také umožnil velmi jasně popsat, jak fungují jednotlivé složky divadelního umění jako takového, z nichž žádná, a to ani herecká či režijní, není pro divadlo určující a nezbytná, jako je například nezbytný dialog pro strukturu dramatu. V přednášce z akademického roku 1937–1938 *Estetika dramatu a filmu*, která se dochovala pouze ve formě poznámek jednoho z posluchačů, se Mukařovský velmi pečlivě věnoval právě popisu složek i podsložek divadelního umění, ale také vztahům, které je s jinými složkami či celkem jevištního díla váží (Mukařovský, 2008, s. 95–118). Postupně zde probírá básnickou složku, složku výtvarnou (malířskou i sochařskou), hudební a hereckou (řeč, kostým), aby ukázal, jak tyto nabývají znakovou povahu a jak se jejich pozice, díky neustálému pohybu dramatického dění, proměňuje.

Určitě největší zájem však Mukařovský věnoval popisu složky herecké, která se dá považovat za jednu z nejdůležitějších v celkové výstavbě divadelního artefaktu (Mukařovský, 2000f). Herecký projev analyzoval na příkladu Chaplinova filmu *Světla velkoměsta*, čímž, například podle Keira Elama, položil základy divadelní sémiotiky (Elam, 2002, s. 4–5).¹⁸ Mukařovskému se zde, třebaže nepopisuje divadlo, ale film, podařilo podchytit základní aspekty divadelního hereckého projevu, jenž se podle něj obvykle zakládá na komplexech výrazových prostředků: hlasových, gestických a pohybových. Protože se Chaplinovo herectví soustředí především na mimické složky (gesta, mimika v užším slova smyslu a postoje), analyzuje především je. Dospívá zde k velmi zásadnímu poznání, že gesta herec používá především k vyjádření vnitřních stavů: k expresi vlastních pocitů. V tom jsou mnohem průkaznější a přímější než například slova. Expresivní funkce gesta může mít především dvojí funkci: zobrazit pravý vnitřní stav, či tento stav vědomě zakrýt. To jsou dvě základní možnosti, k nimž použití gesta směřuje. Pravdivost gestem vyjádřeného vnitřního stavu postavy je podle Mukařovského většinou zdůrazněna gestem individuálním. Naopak gesto společensky konvenční: obecně velmi srozumitelné, herec často užívá, aby zakryl pravý stav svého duševního rozpoložení. Nesoulad vnitřních stavů postavy a jejího vnějšího chování herec může znázornit také tak, že (simultánně nebo sukcesivně) propojí dva typy gest, jejichž význam se navzájem vylučuje. Například když se postava usmívá a zároveň se jí třesou nohy, je zřejmé, že mimika, která má zdůraznit vnitřní pohodu, je vlastně pouhou maskou strachu, který se projevuje v třasu nohou. Soulad či nesoulad složek hereckého projevu se samozřejmě nevyjevuje jen v gestech, ale také například mezi gesty a pohybem na jedné straně a komplexem složek hlasových, které jsou velmi úzce spojeny s jevištním dialogem.

Návrat k jevištnímu dialogu

Herec, jako hlavní nositel děje, ale také jevištní akce, stojí v centru scénického dění.¹⁹ Je to především on, kdo svým jednáním posouvá události na scéně kupředu, protože je hlavním účastníkem

výška hlasu a její proměny, barva hlasu, intenzita výdechu, tempo. Ani zde nejsme však ještě u dna: jednotlivé hlasové složky mohou být rozkládány dále [...]“ (Mukařovský, 2000b, s. 395–396).

¹⁸ Rozboru Chaplinova hereckého projevu věnoval několik svých textů například také Petr Bogatyrev (Bogatyrev, 1971a, 1971b).

¹⁹ Samozřejmě existují také případy, kdy se divadlo bez herce obejde úplně.

akce; ta je podle Mukařovského slovní nebo fyzická. O herci se tedy nedá říci, že by se na jevišti mohl vzdát jednání, protože slova dialogu jsou typem jevištní akce *sui generis*. Tím, že dialog vstupuje do spojení s ostatními složkami divadelní struktury a především s dalšími komplexy výrazových prostředků, které má herec k dispozici, se stává součástí jevištní akce jako takové. Dialog jako verbální akce má, na rozdíl od akcí nesených pouze fyzickým jednáním, jiné charakteristiky, a tudíž i jiné možnosti, které mají důsledek pro tempo rozvíjení děje.

„Akce, která není nesena dialogem, je totiž velmi spádná. Dialog ji však retarduje a vnáší do akce specifické napětí, které nebýt dialogu by se vybilo vnějším činem a okamžitě po začátku by ukončilo řetěz. Dialog je tedy nositelem vnitřního napětí. Říká se, že podstatou divadla je jednání. Je-li tomu tak, pak z toho důvodu, že dialog je hlavním nositelem akce“ (Mukařovský, 1971, s. 38).

Fungování dialogu v divadelním umění má tedy dvojí funkci: zbrzdňovat plynutí fyzického jednání a posouvat děj v jiném tempu kupředu. Další z jeho obvyklých funkcí je samozřejmě také funkce charakterizační (především v realistickém dramatu), ale této funkce může být zbaven, jako například v avantgardním divadle, kde je postaven na úroveň ostatních složek, čímž je zbaven své služební charakterizační funkce, a může se „oddávat“ vlastní téměř neomezené hře významů a stát se tak jevištní poezií. Jeho pozice je v celku divadelní struktury neustále v pohybu. Na rozdíl od dramatu, kde hraje dominantní a nezastupitelnou roli, je v divadelním umění pouze jedním z široké škály prostředků, s nimiž inscenátoři mohou pracovat.

V centru stojí dialog

Ovšemže Mukařovský, jako jeden z čelných představitelů Pražské školy, svým dílem přispěl také k rozvoji teorie dramatu a divadla. Zpětně se jako průkopnický článek jeví především jeho Chaplinovská studie, která společně s některými Bogatyrevovými, Honzlovými a Brušákovými články pomohla položit základní kámen uvažování o divadle jako o znakovém systému, ale také jako o neustále se vyvíjející dynamické struktuře vztahů, která nemá fixovanou dominantu a může do sebe – do celku divadelní inscenace – velmi organicky včlenit postupy jiných umění.²⁰ Je evidentní, že pro Mukařovského byl výzkum na poli divadla jenom jednou z dílčích oblastí jeho zájmu. Proto také jeho příspěvek k teorii divadla a dramatu není tak rozsáhlý jako například u jeho kolegy Bogatyreva a především jeho žáka Veltruského. V prostředí PLKu to byl právě posledně jmenovaný, který věnoval sémiotice divadla, rozboru hereckého umění, vztahu dramatu a divadla, a především strukturní analýze dramatu, největší část svého akademického života. V porovnání s dílem Jiřího Veltruského je samozřejmě Mukařovského odkaz divadelní teorii nesrovnatelně menší. Na druhou stranu však není možné zapomenout na fakt, že to byl právě Mukařovský, kdo Veltruskému poskytl potřebnou metodu pro výzkum na tomto poli, ale také konkrétní nástroje (sémantické gesto, dialogickou řeč) pro uchopení divadelního a dramatického umění. Sám Mukařovský pak rozvinul některé myšlenky o vztahu divadla a tzv. běžného života, jimiž se zabýval na půdě kroužku především Petr Bogatyrev (Bogatyrev, 1940, s. 7–29) a položil základy teorie divadelního publika a jeho podílu na vzniku

²⁰ Odkaz Pražské školy a jejich přínos divadelní sémiotice viz (Deák, 1976; Veltruský, 1980-81, 1994; Quinn, 1995) apod.

divadelního představení.²¹ Také některé jeho studie, původně věnované jiným oblastem umění, nakonec našly své uplatnění v divadelní vědě a dokonce u teoretiků performančních studií.²² Osobně Mukařovského přínos vidím především v tom, jak se dokázal vypořádat s dědictvím Zichovy estetiky, která jistě položila základy pro jeho uvažování, a to nejen v této oblasti. Mukařovský si byl vědom toho, že některé Zichovy pojmy nemá smysl uměle transformovat v pojmy jiné (např. dramatický prostor, hereckou postavu a dramatickou osobu). Na druhou stranu se musel vymezit vůči jeho reduktivnímu chápání divadla jakožto divadla realistického. Zvláště proto, že sám byl zasažen poetikou avantgardního divadla – jak českého, tak například také ruského. Rovněž, na rozdíl od svého učitele, neobhajoval tezi o umělecké nesvéprávnosti dramatu a nesnažil se tzv. knižní dramata vměstnat do epiky.²³ Zároveň je nepopíratelné, že je to právě koncepce dialogu (formální a dialogická řeč), v níž mohl Mukařovský spojit své znalosti filologické s otázkami estetickými, které stojí v centru jeho myšlení o dramatu a divadle. A to i přesto, že dialogu dramatickému a jevištnímu se věnoval spíše okrajově. Právě téma dialogu Mukařovskému umožnilo sestoupit z obecných výšin srovnávací estetiky umění a podat velmi inspirativní charakteristiku tohoto jevu, který má takový dopad na podobu a vývoj dramatického a divadelního umění.²⁴

²¹ Ve studii *K dnešnímu stavu teorie divadla* z roku 1940 o publiku mluví, jak je pro Mukařovského typické, ve dvou smyslech. První bych si dovolil označit jako sociologický, kdy publikum představuje jakýsi most mezi divadelním uměním a společností. Charakter publika se pak většinou odvíjí od typu divadla, k němuž náleží. „Divadelní publikum“ vůbec je však pojem ještě příliš široký a poměrně abstraktní: každé divadlo, a zejména právě divadlo vyhraněného uměleckého směru, má své obecnostvo vlastní, která zná uměleckou tvářnost tohoto divadla, provází herce ze hry do hry, z role do role atd.“ (Mukařovský, 2000b, s. 392). Na druhou stranu však v témže článku mluví také o roli, kterou publikum hraje při divadelním představení. „Publikum je tedy ve výstavbě jevištního výkonu všudypřítomné: na něm, na jeho chápání záleží smysl nejen toho, co se na jevišti děje, ale i věci, které se na jevišti nalézají“ (s. 406).

²² Zde odkazují především na článek Martina Pšeničky *Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmannna*, v němž jeho autor používá Mukařovského koncept díla-věci, který čerpá z jeho studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (Pšenička, 2010; Mukařovský, 2000g). K Mukařovskému odkazuje rovněž sám Lehmann, když od něj přejímá termín estetické funkce (Lehmann, 2007).

²³ „Přihlédneme nejprve k dramatickému textu. Byla období, která se domnívala, že divadlo je jen k tomu, aby reprodukovalo dílo dramatického básníka (srov. např. francouzské divadlo 19. stol., kde autor zpravidla i sám své dílo inscenoval); jindy naopak převládl názor, že drama je pouhý text divadelního výkonu, nikoli svébytné básnické dílo (srov. např. mínění Zichovo vyslovené v *Estetice dramatického umění*). Obojí toto pojmání je však jen projev dobových názorů na divadlo, omezených na jistý umělecký systém. Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla; svým uměleckým zaměřením může se ovšem přiklánět někdy k tomu, jindy k onomu pólu“ (s. 399). Se svým učitelem se Mukařovský také vyrovnal v recenzi na zmíněný Zichův text (Mukařovský, 1933) a jeho celkový vědecký, ale i umělecký význam pak shrnul v rozsáhlém nekrologu (Mukařovský, 2000f).

²⁴ Kromě teoretických úvah se Mukařovský snažil také podat zprávu o aktuálním stavu divadelního umění. Je až s podivem, jak jeho charakteristika poválečného divadla odpovídá také stavu, v němž se ocitá divadelní umění v současnosti. „Jaký je stav dnešního divadla, zejména českého, po stránce diferenciace divadelního života i vzhledem k umělecké struktuře jevištního díla? Co se týče diferenciace, lze dnes sotva u nás mluvit o výrazných směrech; okolnost, že je zřetelné vidět několik málo silných osobností, podporuje spíše naše tvrzení, než aby mu byla na odpor, neboť osobnost mluví právě jen za sebe. Má ovšem toto moře, celkem jednotvárné, přece jen dva břehy – oficialitu a to, co se zvalovalo

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

Prameny

- DYK, Viktor. 2011 [1915]. *Krysař*. Praha: Maťa, 2011. ISBN 978-80-7287-157-5.
 DYK, Viktor – BURIAN, Emil František. 1957. *Krysař*. Praha: Dilia, 1957.
 JIRÁSEK, Alois – DIETL, Jaroslav. 1968. *Filosofská historie*. Praha: Dilia, 1968.

Sekundární literatura

- BOGATYREV, Petr. 1940. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový – Národopisná společnost Československá v Praze, 1940.
 BOGATYREV, Petr. 1971a [1923]. Chaplin falešným hrabětem. In: *Souvislosti tvorby. Cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. Praha: Odeon, 1971, s. 14–19.
 BOGATYREV, Petr. 1971b [1923]. Chaplin a Kid. In: *Souvislosti tvorby. Cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. Praha: Odeon, 1971, s. 5–13.
 DEÁK, František. 1976. Structuralism in Thetare: The Prague School Contribution. *The Drama Review*, 1976, roč. 20, č. 4, s. 83–94.
 ELAM, Keir. 2002 [1980]. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London – New York: Routledge, 2002. ISBN 0-415-28018-4.
 GENETTE, Gérard. 2002 [1966]. *Hranice vyprávění*. Přel. Petr Kyloušek. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 240–256. ISBN 80-7294-016-3.
 JANOUŠEK, Pavel. 1987. Interní subjekt autora v dramatu. *Česká literatura*, 1987, roč. 35, č. 1, s. 19–29.
 LEHMANN, Hans-Thies. 2007 [1999]. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-90-1.
 LUKEŠ, Jan. 1987. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1933. Otakar Zich: Estetika dramatického umění. *Časopis pro moderní filologii*, 1933, roč. 19, č. 3-4, s. 318–326.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966 [1948]. D34–D48 ve vývoji českého divadla. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 326–327.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971. Zvuková a významová výstavba dramatického dialogu. In: KOUŘIL, Miroslav (ed.). *Prolegomena scénografické encyklopedie*. Část 5. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 30–40.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1982 [1940]. O jazyce básnickém. In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 93–136.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000a [1937]. Jevištní řeč v avantgardním divadle. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 411–414. ISBN 80-86055-91-4.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000b [1940]. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 391–406. ISBN 80-86055-91-4.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000c [1937]. K jevištnímu dialogu. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 407–410. ISBN 80-86055-91-4.

avantgardou – , ale to je jen přežitek složitých napětí, která kdysi uváděla divadelní dění v pohyb. Hranice mezi dnešní oficialitou a avantgardou je ostatně dosti málo zřetelná; někdy bývá rozdíl jen v tom, z které zásobárny scénických konvencí se vybírá a jak důsledně, občas i tento rozdíl mizí“ (Mukařovský, 2000d, s. 417).

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000d [1945]. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 415–427. ISBN 80-86055-91-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000e [1934]. Otakar Zich. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 493–500. ISBN 80-86055-91-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000f [1931]. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve *Světlech velkoměsta*). In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 463–469. ISBN 80-86055-91-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2000g [1943]. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 353–388. ISBN 80-86055-91-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2001 [1940]. Dialog a monolog. In: *Studie II*. Brno: Host, 2001, s. 89–115. ISBN 80-7294-002-3.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2008. Estetika dramatu a filmu. In: *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 95–118. ISBN 978-80-85778-62-5.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 1999. Jiřího Veltruského příspěvek k filosofii dramatu. In: VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 99–148. ISBN 80-86055-60-4.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 1992. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992. ISBN 80-901112-0-3.
- PROCHÁZKA, Miroslav. 1988 [1979]. Aspekty řeči v dramatickém textu (nástin problematiky). In: *Znaky dramatu a divadla. Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988, s. 39–76.
- PŠENÍČKA, Martin. 2010. Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana. *Divadelní revue*, 2010, roč. 21, č. 1, s. 28–49. ISSN 0862-5409.
- QUINN, Michael L. 1995. *The Semiotics Stage. Prague School Theater Theory*. New York: Peter Lang Publishing, 1995. ISBN 978-0-8204-1877-3.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 2007 [1916]. *Kurs obecné lingvistiky*. Přel. František Čermák. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1568-6.
- SCHMID, Wolf. 1999. „Dialogizität“ in der narrativen „Kommunikation“. In: LUNDE, Ingunn (ed.). *Dialogue and Rhetoric. Communication Strategies in Russian Text and Theory*. Bergen: Department of Russian Studies, University of Bergen, 1999, s. 9–23. ISSN 1501-8954 – ISBN 82-90249-26-8.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1981. Jan Mukařovský's Structural Poetics and Esthetics. *Poetics Today*, 1981, roč. 2, č. 1b, s. 117–157. ISSN 0333-5372.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1993 [1984]. Sémiologické poznámky k dialogu v literatuře. *Česká literatura*, 1993, roč. 41, č. 3, s. 229–243. ISSN 0009-0468.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994a [1981]. Divadelní teorie pražské školy. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 15–24. ISBN 80-7008-046-9.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1994b [1984]. Drama jako literární dílo a divadelní představení. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 95–101. ISBN 80-7008-046-9.
- VELTRUSKÝ, Jiří. 1999 [1942]. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-60-4.

.....
 Mgr. Aleš Merenus, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Květná 8

603 00 Brno

Česká republika

merenus@ucl.cas.cz

Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu

Radomír D. Kokeš

Ústav filmu a audiovizuální kultury
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Mukařovský, Bordwell and the Concept of Norm in Neoformalist Film Poetics
Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 341-356

The author of the article focuses on the question of aesthetic norm that Jan Mukařovský defined as a regulating energising principle in the field of artistic creation. The article seeks to explore the impact of this theory on American cinematographic theory, specifically on the neo-formalist poetics of film represented by David Bordwell and Kristine Thompson. Neoformalist poetics used the concept of norm as a significant argument in a discussion with certain trends of film theory and developed it as basic research tool of (mainly) Hollywood cinematography.

Keywords: David Bordwell, Jan Mukařovský, structuralism, Russian formalism, Prague School, film studies, neoformalism

Může snad vyznít překvapivě, že ačkoli se v následující studii soustřeďuji v souvislosti s Janem Mukařovským na oblast filmového bádání, nepůjde mi v ní o rekapitulaci či (pře)hodnocení jeho vlastních filmově teoretických příspěvků o prostoru, čase a herectví ve filmu. Zaměřím místo toho svou pozornost na jeho koncept *estetické normy*, kterou definuje jako „regulující energetický princip, [přičemž norma je svou podstatou] spíše energií než pravidlem, ať je aplikována vědomě či nevědomě“ (Mukařovský, 2007, s. 150). Ambicí následujícího příspěvku je podchytit vliv Mukařovského normy na americké myšlení o kinematografii, konkrétně pak na neoformalistickou poetiku filmu reprezentovanou Davidem Bordwellem a Kristin Thompsonovou. Neoformalistická poetika koncept normy využila jako důležitý argument v diskusi s určitými trendy filmového bádání a rozpracovala coby základní nástroj výzkumu (zejména) hollywoodské kinematografie.

I. Polemika: Pražská škola v Bordwellově boji proti SLAB teorii

David Bordwell se už od začátku své akademické kariéry v průběhu sedmdesátých let stával spíše zdrženlivě vůči dominujícím filmově-teoretickým trendům kontinentálního (post)strukturalistického myšlení. Tyto se snažily uchopit film (a) jako svého druhu jazykový systém,

(b) jako vysoce rigidní systém znakový, (c) jako soubor symptomů určité ideologie, (d) na základě teorií diváka jako psychoanalyticky ukotveného pasivního subjektu, jako pasivního subjektu definovaného svým rodem či jako pasivního subjektu slepě přijímajícího dílem předurčenou ideologickou pozici. Jakkoli první otevřeně kritické příspěvky Bordwell publikoval až začátkem osmdesátých let (Bordwell, 1981a, 1983), svou představu o vhodnějším směru teoretického uvažování o filmu načrtl už ke konci sedmdesátých let, kdy vydal hned dva metodologicky ambiciózní texty.

Za prvé, společně s Kristin Thompsonovou napsal první vydání učebnice *Umění filmu* (Bordwell – Thompson, 1979). Ta vycházela z několika let jejich pedagogické praxe v oblasti úvodů do studia filmu (Bordwell – Thompson, 1979, s. iv), v nichž postupně rozvíjeli svou představu o tom, kterým směrem by se měla výuka filmu ubírat (srov. Bordwell, 1976). Důležitější pro nás ale je, že v této knize vytvořili alternativu k dominujícím přístupům, když obrátili svou pozornost zejména k východiskům i nástrojům ruského literárněvědného formalismu.¹ Za druhé, Bordwell téhož roku napsal coby úvod k jím editovanému zvláštnímu číslu časopisu *Film Criticism* rovněž první systematictější příspěvek ke stavu a cílům filmového bádání: *Criticism, Theory, and the Particular* (Bordwell, 1979). V něm naznačil roztrpčení nad tím, že „většina [filmových] analýz nepřináší obecné poznání“ (Bordwell, 1979, s. 1). Studie navrhovala, kam by se mělo bádání ubírat: k analýze filmové formy, k historické perspektivě, ale především k *normám*:

„Abychom učinili bádání konkrétním, potřebujeme zkonstruovat koncepci dominantních způsobů, pomocí kterých byly filmy v určitých místech skládány dohromady a pomocí nichž jim bylo naopak zpětně rozuměno. Podrobné zpracovávání takových modelů stěžejí začalo, ale určité precedenty nás v tomto mohou navést. Princip normy byl klíčovým rysem ruské formalistické a české strukturalistické poetiky. Každé dílo, argumentovaly, musí stát ve vztahu k panujícím kánonům umělecké praxe“ (Bordwell, 1979, s. 5).²

V poznámce pod čarou pak čteme, že „[n]ejdůkladněji se konceptem normy zabýval Jan Mukařovský ve studii ‚Estetická norma‘“ (Bordwell, 1979, s. 8). Již v rané fázi jak Bordwellova

¹ Ruský formalismus byl během první poloviny sedmdesátých let 20. století bohatě diskutován i v kontinentálních teoretických úvahách o filmu, zejména v britském časopise *Screen*. Zůstal nicméně jen jedním z řady teoreticko-metodologických impulsů, které rodící se obor filmových studií přebíral z jiných vědních disciplín, testoval jejich potenciál, kombinoval s jinými impulsy... a následně je opouštěl. Svých diskusí a aplikací se tak dočkaly třeba Ejchenbaumův koncept *vnitřní řeči* (Willemsen, 1974) či Proppova *morfologie kouzelné pohádky* (Wollen, 1976). Soustavnost, s níž Bordwell s Thompsonovou ruský formalismus (a český strukturalismus) následovali a dále rozvíjeli, tedy skutečně představovala alternativu.

² Bordwell si pravděpodobně docela dlouho nebyl jistý, komu koncept norem vlastně připsat, což vyplývá nejen z opatrné formulace zde, ale i pro pozdější studii *Lowering the Stakes*. Bordwell totiž i v ní ještě hovoří o normách primárně ve vztahu k ruskému formalismu – kde tehdy viděl její původ, přičemž čeští strukturalisté ji spíše rozpracovali. To vyplývá zejména z poznámky pod čarou, kde (s odkazem na stať Petra Steinera, 1982) Bordwell píše, že se mu jeví „evidentním, že důkladné formalistické přistoupení ke kinematografii bude muset zohlednit i přínos českého strukturalismu, zejména pak v oblasti výzkumu historických norem“ (Bordwell, 1983, s. 16). Je to dáno i tím, že s Kristin Thompsonovou při svých re/interpretacích formalistických i českých strukturalistických textů vycházeli ze značně omezeného množství do angličtiny přeložených příspěvků.

historického výzkumu, tak jeho polemiky s dobovým uvažováním o kinematografii tedy můžeme najít Mukařovského pojem normy jako důležitý argument v debatě o směřování filmového bádání.

Ve svých programových příspěvcích z první poloviny osmdesátých let 20. století Bordwell následoval podobnou rétorickou taktiku. Vzal relativně etablovaný analytický přístup ke kinematografii (např. teorie kódů a subkódů, textuální analýza či teorie mise-en-scène), vstřícně ocenil jeho badatelské možnosti, podrobil jej kritickému rozboru – a následně představil svůj přístup coby vylepšení, coby modifikaci zohledňující historickou perspektivu (např. Bordwell, 1981a, 1983, 1985b). S postupným ověřováním funkčnosti a efektivity vlastního přístupu se nicméně zostřovala rovněž Bordwellova rétorika, přičemž jeho metodologický útok v osmdesátých letech vyvrcholil ve širavé studii *Historical Poetics of Cinema* (Bordwell, 1989a).

V první půli tohoto otevřeně programového článku především postupně představil tradice poetiky, její možné členění, potenciál pro výzkum kinematografie a badatelské cíle, jež chce svou *poetikou filmu* následovat (Bordwell, 1989a, s. 369–385). Ovšem v druhé půli svou vlastní pozici nečekaně postavil do velmi ostrého kontrastu s určitými směry kontinentálního myšlení o filmu (Bordwell, 1989a, s. 385). Směry, které posměšně nazval *SLAB teorií* (tj. lep-kavou či mazlavou teorií) a jež podle něj směřují k všeobjímající *Velké teorii* (*Grand Theory*).³ Proč SLAB? Šlo o akronym vytvořený z příjmení Saussure, Lacan, Althusser a Barthes. Bordwellova kritika ale nepatřila přímo jmenovaným myslitelům, nýbrž poststrukturalistickému psaní bez vědeckých hypotéz a argumentů, které podle něj jen citáty těchto a jiných autorit mechanicky stavělo proti sobě – a to často zcela vytrženě ze souvislostí, jimiž či jimž byly původní texty určovány. SLAB teorie totiž podle Bordwella místo kladení otázek stavěla do centra zájmu doktrínu, neprováděla systematický vědecký výzkum a namísto využití konceptů ke konstrukci vysvětlujících propozic používala koncepty ke konstrukci interpretačních narativů (Bordwell, 1989a, s. 385–392).

Z argumentační výstavby studie nicméně vyplývá, že její autor primárně neusiloval o vědeckou diskvalifikaci svých protivníků. Spíše zesílil rétorickou taktiku popsanou výše: drtivá kritika oponentů mu posloužila jako účinný srovnávací nástroj k demonstraci výhod navrhované poetologické alternativy. Ta podle něj staví do centra zájmu problémy a otázky, provádí systematický vědecký výzkum a využívá konceptů ke konstrukci vysvětlujících propozic.

Svou alternativu ke SLAB teorii Bordwell s Thompsonovou rozvíjeli a v konkrétních výzkumech prověřovali už od druhé poloviny sedmdesátých let. Postoj Kristin Thompsonové lze považovat za dominantně analytický, přičemž v jeho centru stojí maximálně citlivá dostředivá analýza filmového díla, od níž se pak přistupuje k obecnějším odstředivým otázkám. Ona sama jej ve své publikované disertaci (Thompson, 1981), programové studii v časopise *Iris* (Thompson, 1983, s. 42–49) i v knize detailních formálních rozborů (Thompson, 1988) nazvala *neoformalistickou analýzou*. Takové označení je nicméně problematické, protože tentýž postoj nalezneme již v jejích rozbořech ze sedmdesátých let (např. Thompson, 1976, 1977, 1979), kde s formalistickou terminologií *ještě* nepracovala, a rozvíjí se v jejích rozbořech z devadesátých let (Thompson, 1999), kde s formalistickou terminologií *už* nepracovala. Budeme-li však její neo/formalismus chápat coby badatelskou perspektivu spíše než coby sadu pojmů v rámci konkrétního programu (Thompson 1983, Thompson, 1988, s. 3–46), pak o něm

³ Bordwell sem řadí francouzský strukturalismus, psychoanalýzu, sémiotiku, ideologickou kritiku, později kulturní studia.

lze hovořit třeba jako *neoformalistickém filmovém analyzování*. Obecněji estetickou variantu můžeme nalézt u Bordwella, který svůj postoj nazval *poetikou filmu* (Bordwell, 1981b, 1985a, 1988) a zpravidla k analýze filmového díla přistupuje od obecnějších odstředivých otázek, jako jsou určité narativní či stylistické postupy, rozmanité narativní či stylistické tradice, role autorství v souvislostech konkrétního výrobního systému atp. V nekomplexnější verzi se pak nabízí uvažovat o výzkumné perspektivě *historické poetiky filmu* (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985; Bordwell 1989a). S neopominutelnou měrou zjednodušení nicméně můžeme o všech těchto postojích přemýšlet jako o třech variantách jednoho přístupu či výzkumného programu se srovnatelnými východisky, jak to ostatně v roce 1989 pro účely své argumentace učinil sám Bordwell – přístupu *neoformalistické poetiky*.

Konkrétněji řečeno, Bordwell v *Historical Poetics of Cinema* napsal, že neoformalistická poetika čerpá „především ze slovanských poetik, konkrétně z ruských formalistických a českých strukturalistických myslitelů, ale [je] zároveň ovlivněna více či méně očividnými ‚návraty ke slovanské teorii, které lze nalézt u Todorova, Genetta, Barthes v letech 1966–1970 a u současných izraelských poetologů jako Meir Sternberg. [...] Neoformalistická poetika předpokládá, že jeden nemůže získat faktické odpovědi na otázky týkající se filmového uspořádání, pokud v případě každé z otázek opatrně neověří vhodnost analytických nástrojů pro její zodpovězení. [...] Neoformalistická poetika tvoří teoreticky definovaná, otevřená, upravovatelná a falzifikovatelná tvrzení“ (Bordwell, 1989a, s. 378–379).

Neoformalistická poetika tedy v Bordwellově článku představuje soubor předpokladů a způsob kladení otázek. Je podle Bordwella upřímně empirická a klade důraz na výzkum faktů, které se filmů týkají. Vidí ji založenou „spíše v teoretické *aktivitě* než ve fixní teorii, přičemž toto teoretizování probíhá napříč různými úrovněmi obecnosti a rozvíjí řady různých pojmů a kategorií. Nepředpokládá globální propozice, které badatele zavazují k neochvějně oddanosti a automaticky blokují naši schopnost zaznamenávat ‚neposlušná data‘“ (s. 380). V centru badatelského zájmu neoformalistické poetiky stojí snaha co nejlépe zodpovědět položené otázky, a tak dosáhnout jasně formulovaného a empiricky dokazatelného poznání. Ať už jsou to otázky mířící k co nejcitlivějšímu poznání konstrukčních principů jednotlivého filmu, poznání stříhových postupů u japonského režiséra Jasudžira Ozua nebo třeba poznání vlivu spisovatelských manuálů na podobu vyprávění v raném americkém filmu. Jinými slovy, neoformalistická poetika chce nabízet *explanace* namísto *explikací* – tedy vysvětlení namísto výkladů (Bordwell, 1989a, s. 375). Nabízí proto pružné definice a rozvíjí „duté“ kategorie a „duté“ principy. A jedním z nejdůležitějších jsou právě... ano, normy (s. 381).⁴

⁴ I projekt neoformalistické poetiky se samozřejmě dočkal rozsáhlé kritiky. Zprvu spíše obecněji metodologické (Salvaggio, 1981, reakce Bordwell – Thompson, 1982), později pak po Bordwellově přímém útoku na SLAB teorii a mechanismy filmové interpretace šla právě ze strany představitelů či zastánců těchto přístupů (např. V. F. Perkins, 1990; David A. Cook, 1993; Robin Wood, 1993; Berys Gaut, 1995; Robert Stam, 2000; Slavoj Žižek, 2001). Krátký přehled některých klíčových výtek najdete v Kokeš – Holý, 2011. Samotná polemika neoformalistické poetiky s Velkou teorií v určité podobě pokračuje dodnes, byť nejintenzivněji probíhala v devadesátých letech. Šlo především o reakce na Bordwellovu monografii *Making Meaning* (Bordwell, 1989b) a sborník *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Bordwell – Carroll, 1996). Bordwell nejdříve zpochybnil tradici interpretace filmů coby pouhou aplikaci značně mechanických postupů výkladu a jako alternativu nabídl právě historickou poetiku (Bordwell, 1989b, s. 249–274), a posléze definitivně odmítl většinu stávajících trendů ve filmovém

Postuláty ruských formalistů daly Bordwellovi s Thompsonovou možnost nabídnout vůči dobovým kontinentálním teoriím paralelní koncepci filmu jako formy. Oba neoformalističtí poetologové postupně rozvíjeli pojetí filmové formy jako *systemu* usouvztažených prvků a prostředků ovlivňujících se v rámci působení *systemů ne/narativního* a *stylistického*. Obraceli se i k dalším formalistickým pojmům, které precizovali, adaptovali a rozšiřovali: syžet/fabule, motivace, dominanta atd. Teoreticky značně nesourodé pole ruského formalismu (srov. Steiner, 2011, s. 19–45) se jim v důsledku podařilo sjednotit do relativně systemizovaného a koherentního přístupu ke kinematografii (Thompson, 1981, s. 8–60; Thompson 1988, s. 3–46).

Jak ale tento přístup efektivně dynamizovat v historické perspektivě? Nabízí se Šklovského pojem *ozvláštňení*, který hrál v osmdesátých letech klíčovou roli v oné programově pojaté verzi neoformalistické filmové analýzy u Kristin Thompsonové (Thompson, 1981, 1988). Frank Kessler ve studii *Ostranenie, Innovation, and Media History* popisuje tři cesty, jimiž Thompsonová tehdy pojem ozvláštňení využila jako (a) metodologickou zbraň vůči komunikačnímu modelu umění a interpretaci coby odhalování skrytého poselství, (b) analytický nástroj, (c) způsob zasazení individuálního filmu do historického kontextu (Kessler, 2010, s. 64). Ovšem i on upozorňuje na relativní mechaničnost tohoto pojmu a jeho neužitečnost coby „heuristického metodologického principu“ (s. 67). To koneckonců není překvapivé zjištění, protože už Petr Steiner ve svém *Ruském formalismu* ve vztahu ke Šklovského pojetí formalismu jako *stroje* vysvětlil problémy, které nastávají při pokusu využít je při zkoumání literární historie (Steiner, 2010, s. 49–71).

Bordwell však v rámci historické poetiky s pojmem ozvláštňení nikdy systematicky nepochyboval (srov. též Kessler, 2010, s. 64). Byl to totiž právě anglický překlad Mukařovského textu *Estetická norma* (Burbank – Steiner, 1978, s. 49–56), který mu dal k dispozici mnohem uspokojivější aparát, jak podchytit proměny filmové formy v historické perspektivě. Jak bylo řečeno, v roce 1979 ve výše zmíněném textu *Criticism, Theory, and the Particular* Bordwell zatím potenciál norem jako nástroje dějinného výzkumu spíše opatrně naznačoval a Mukařovského uvedl pouze v poznámce pod čarou. V roce 1983 ve studii *Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema* už sice Bordwell postavil normy do popředí svého návrhu, leč bez zmínky o Janu Mukařovském. Částečně ve své monografii *The Films of Carl Theodor Dreyer* (Bordwell, 1981b), ale zejména pak v roce 1985 už se ale Bordwell k normě v Mukařovského pojetí otevřeně přihlásil, rozpracoval je a komplexně aplikoval. Vracíme se tak zpátky do konce sedmdesátých let a první poloviny let osmdesátých, kdy „neoformalistická poetologická frakce“ intenzivně pracovala na rozsáhlém výzkumu – a Mukařovského norma v tom sehrála důležitou roli.

II. Metodologie: neoformalismus, klasický film a Mukařovského normy

Kniha *The Classical Hollywood Cinema*, kterou napsali Bordwell, Thompsonová a Janet Staigerová, představuje maximalistický pokus dokázat dosažitelnost ambic, které neoformalisté od konce sedmdesátých let vnášeli do diskuse o povaze a optimálních cílech filmového bádání. Pracovali se dvěma vzorky: (a) s nestranným vzorkem stovky pomocí matematického algoritmu vygenerovaných hollywoodských filmů z let 1917–1960, (b) se vzorkem dalších

bádání a jako alternativu nabídl *teorie středního dosahu*, zaměřené na řešení jasně vymezených vědeckých problémů, tj. mimo jiné právě historickou poetiku (Bordwell, 1996).

dvou stovek filmů, které byly z nějakého důvodu považovány za důležité či vlivné. Filmy byly důkladně okénko po okénku analyzovány v rovině stylu a vyprávění. Současně autoři provedli rozsáhlý archivní výzkum primárních zdrojů,⁵ prozkoumali vliv scenáristických manuálů na filmovou praxi a obeznámili se s postupy filmové výroby (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985).

„Cílem je tu na několika úrovních obecnosti rozpoznat, v jakém rozsahu hollywoodská filmová tvorba lpí na sjednoceném a omezeném souboru stylistických konvencí. [...] Pointou jednoduše je, že hollywoodský film představuje docela soudržnou estetickou tradici, jejíž výsledky si udržují osobitou podobu. [...] A před výraznými autory, omezeními a odchylkami, ještě *před tím vším jsou tu normy*. Klíčovým prvním krokem je předpoklad, že klasická hollywoodská filmová tvorba ustanovuje estetický systém, který lze charakterizovat význačnými rysy. Tento systém nemůže detailně předurčit každou minutu práce na vzniku filmu, ale lze izolovat preferované praktiky a soubor omezení během tvůrčí činnosti. Jinými slovy, stojíme před úkolem definovat to, co *Jan Mukařovský nazýval normami*“ (s. 3–4, zvyraznil R. D. K.).

Z Mukařovského konceptu norem se tak stal klíčový metodologický nástroj pro historický výzkum hollywoodského filmu, který je v textu dále systematicky rozpracováván. Bordwell sumarizuje typy norem, s nimiž se lze podle Mukařovského v uměleckém díle setkat: materiálové, technické, praktické a normy estetických tradic (s. 4–5; srov. Mukařovský, 2007, s. 152–153). Posléze dochází k zásadnímu dílčímu závěru, a sice že „Mukařovského práce nám [autorům knihy] pomáhá posunout se k definování hollywoodského filmu jako estetického systému. Jednoduše řečeno, hollywoodský styl historicky fungoval jako soubor norem“ (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985, s. 5).

Bordwell s Thompsonovou a Staigerovou nabídli nové uchopení pojmu *klasický film*, který tu získal specifický, a především nehodnotící význam – odvíjený mimo jiné od Mukařovského. Bordwell totiž píše, že „ačkoli se může jevit jako zbrklé tvrzení, že hollywoodské normy se od období kolem roku 1920 nezměnily, tak Mukařovský upozorňuje, že období ‚klasicismu‘ směřují k harmonii a stabilitě“ (s. 5). Přesněji řečeno, Mukařovský v *Estetické normě* píše: „Historie umění má mnohem spíš ráz stálé revolty proti normě. Jsou v ní však období směřující k maximální dosažitelné harmonii a stabilitě – bývají nazývána obdobími klasičnosti“ (Mukařovský, 2007, s. 154). Toto pojetí stylu, které vychází ze souboru různých typů norem aplikovaných na umělecké dílo, pak u Bordwella směřuje k tvrzení, které je opět v souladu s tvrzeními Mukařovského: žádné dílo, a tedy ani žádný hollywoodský film, nenaplnuje dokonale všechny normy. „Žádný hollywoodský film neztělesňuje klasický systém; každý je ‚nestabilní rovnováhou‘ klasických norem“ (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985, s. 5).

Bordwell nejen postupně zhodnocuje užitečnost Mukařovského konceptu, ale každý z jeho relativně abstraktních návrhů systematicky rozvíjí a důsledně aplikuje na uvažování o tak obtížně uchopitelné a mimořádně rozsáhlé veličině, jakou je hollywoodský film v období do roku 1960. Jak však naznačuje už sumarizace druhů norem, Bordwell nezůstává u pojmu normy estetické, ale rozpracovává působení všech Mukařovského typů norem a předpokládá jejich vzájemné střetávání:

⁵ Richard Abel vidí právě v této kombinaci detailního analytického a rozsáhlého archivního výzkumu „revolučnost“ jejich práce pro filmové historické bádání (Abel, 1989, s. 52).

„Hlavní předností Mukařovského práce je, že nám dává možnost uvažovat o skupinovém filmovém stylu ne jako o monolitickém, ale jako o komplexním systému specifických sil v dynamických interakcích. [...] Každý skupinový styl nabízí *rejstřík* alternativ. Klasická hollywoodská filmová tvorba není, přesněji řečeno, formulkovitá; vždy obsahuje jinou cestu, jak něco udělat. [...] Současně [hollywoodský] styl zůstává jednotným systémem, protože paradigmatická osa nabízí omezený soubor alternativ“ (s. 5).

Přestože však Bordwell nabídl široké pole možností, jak lze Mukařovského normy využít v případě uvažování o hollywoodském filmu, stále zůstával na značně obecné rovině výkladu – jakkoli jsem nabídl jen reduktivní výtah. V další podkapitole se však Bordwell přesouvá k již mnohem konkrétnějšímu rozpracování. Pokud totiž klasický styl představuje soubor norem, je podle Bordwella nezbytné nabídnout způsoby rozlišení úrovní obecnosti: *prostředky, systémy a vztahy mezi systémy*. Prostředky jsou typ střihu, typ osvětlování, herecké postupy atd. Systémy jsou trojího druhu: narativní logika, filmový čas a filmový prostor. Totalita stylu pak může být podle Bordwella definována jako vztahování se tří zmíněných systémů k sobě navzájem. Narativní logika, čas a prostor mezi sebou navzájem interagují. Jsou to přitom právě tři úrovně obecnosti v kombinaci s konceptem norem, co posléze umožňuje autorům knihy zkoumat vývoj stylu v historické perspektivě.

Zatímco u druhé a třetí úrovně – tedy systémů a vztahů mezi systémy – Bordwell ve své konstrukci klasického stylistického paradigmatu předpokládá historickou kontinuitu, s nejvýraznějšími proměnami počítá v rovině filmových prostředků. Pro různé účinky v rovině výstavby narativní kauzality, času a prostoru a vztahů mezi nimi navzájem se totiž v různých obdobích dominantně využívaly různé prostředky.⁶ Podle Bordwella se nicméně v rámci sebe-regulativního souboru dominujících klasicistních norem tyto stejně vždy podřídí *funkční ekvivalenci*, kdy si „základní principy paradigmatu nepodřizují jen určité prvky, ale také způsoby funkčního uplatnění těchto prvků“ (s. 5). Nové prostředky typu barvy nebo zvuku tak pouze funkčně nahrazují prostředky jiné, aniž by se soubor norem na vyšších úrovních systémů a vztahů mezi systémy změnil – a stabilita zůstává zachována.

Historická analýza vyžaduje určité pojetí periodizace, přičemž periodizaci dějin stylu a vyprávění podle Bordwella nelze odvíjet od standardně užívaných společenských mezníků či politických dějin. Bylo třeba nalézt alternativu: „Co tedy bude konstituovat náš základ pro periodizaci? Normy, ano; ale také filmový průmysl, nejbezprostřednější a nejpřípadnější instituce pro jejich utváření, regulaci a udržování“ (s. 9). Právě z tohoto důvodu najdeme i v titulu monografie období let 1917–1960, ačkoli výzkum začíná už v roce 1896 a Thompsonová jde dokonce ve svém pátrání po příčinách stabilizace norem ještě hlouběji do historie (s. 157–240). V roce 1917 se totiž podle autorů knihy definitivně stabilizoval soubor stylistických norem reprezentujících klasický hollywoodský film: principy narativní dominance a neviditelnost stylu, psychologická motivace postav, motivovanost kauzality, času a prostoru, důraz na vzorce opakování a variace, kontinuální střihová skladba *et cetera*.

⁶ Ačkoli to Bordwell výslovně nedělá, bylo by možné rovinu filmových prostředků identifikovat s normami materiálovými, které svým funkčním užitím nabývají status norem estetických. To by odpovídalo Mukařovského vymezení, kdy materiálové normy – ač on sám je tak nepojmenovává – jsou „normami, které do díla vnášejí materiál daného umění. [...] Přirozené vlastnosti těchto materiálů [získávají] vlivem způsobu, jakým se jich užívá, rovněž platnost estetických norem“ (Mukařovský, 2007, s. 152).

Jedním z cílů výzkumu tedy bylo nedefinovat odchylky od souboru norem, ale naopak podchytit řídicí regulativní princip hollywoodského filmu. Bordwell ho pojmenovává variací na spojení z povídky Edgara Allana Poea *Odcizený dopis*, a sice *An Excessively Obvious Cinema*. Co tím míní? Kniha *The Classical Hollywood Cinema* chtěla v souladu s konceptem norem postihnout konvenčnost a typičnost – „obyčejný film“. Je příznačné, že Bordwell se ve vymezení tohoto cíle inspiruje Romanem Jakobsonem, Mukařovského přítelem a kolegou z Pražského lingvistického kroužku. Cituje z rozhovoru s Jakobsonem: „Myslím, že velmi důležitá při analýze filmových tendencí, filmové struktury je nutnost brát v úvahu pozadí, *background*, zvyky diváka. Jaké to jsou filmy, na které je divák navyklý chodit? Na jaké formy je zvyklý?“ (Jakobson, 1994, s. 104–105).⁷ Bordwell k tomu dodává: „Moje analýza norem klasického stylu tudíž upřednostňuje nikoli odlišující se film, který pravidla porušuje nebo testuje, nýbrž nenápadně konformní film, jenž se je jednoduše pokouší následovat“ (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985, s. 10).

Jestliže tedy knize *The Classical Hollywood Cinema* poskytly normy Jana Mukařovského⁸ klíčový metodologický nástroj historického výzkumu, Roman Jakobson nepřímo pomohl vymezit jeho rámec. A co je tedy podle Bordwella oním řídicím principem hollywoodského filmu coby *An Excessively Obvious Cinema*? Klasický styl charakteristicky organizuje kauzalitu, čas a prostor: systematicky pomocí značně složitých postupů dosahuje uplatňováním výběru z omezeného souboru norem, aby byl neviditelný a aby sloužil k co nejnenápadnějšímu a neefektivnějšímu zprostředkování fabule. A stejně jako odcizený dopis v Poeově povídce je i hollywoodský styl neviditelný právě proto, že je tak *nepřiměřeně očividný* (s. 11). Nakolik a jakým způsobem však soubor estetických norem hollywoodského filmu ovlivňovaly normy jiné – normy estetických tradic, praktické normy, technické normy? A jak přesně realizace představeného výzkumu hollywoodského filmu skrze koncept norem probíhala a k čemu dospěla?

III. Výzkum: normy v hollywoodském filmu

Abych mohl dynamiku pojetí norem v samotném výzkumu Bordwella, Staigerové a Thompsonové efektivně postihnout, využiji lehce modifikované rozlišení norem u Mukařovského. A to přesto, že sám Bordwell většinu času zůstává u adjektivně nespécifikovaného pojmu *norma*, jelikož vlastnosti dané normy zřetelně vyplývají z výkladových souvislostí.⁹ Tyto však nemáme, a tak bude účelné skupiny analyzovaných a usouvztažňovaných norem zřetelně vymezit. A protože Mukařovský své dělení norem založil primárně na literatuře, je zároveň vhodné předem specifikovat jejich význam v mém výkladu:

Pojem *technických norem* nebude postihovat „návyky, petrifikované zbytky dlouhodobého vývoje umění“ (Mukařovský, 2007, s. 153), nýbrž *soubor technických možností, které má kinematografie k dispozici*, ježto se do roku 1960 (kdy výzkum *The Classical Hollywood Cinema* končí) značně měnil a klasický film se s těmito změnami konfrontoval: zvuk, barva, širokouhlý

⁷ Rozhovor původně vyšel italsky, roku 1973 byl pak přeložen do francouzštiny (Jakobson, 1973). Bordwell čerpá z této verze, já cituji z českého překladu z roku 1994.

⁸ Podobně posloužily i neoformalisticky přepracovaná terminologie ruských formalistů, koncepce *schémat* a *mentálních setů* Ernsta H. Gombricha, kognitivistické studie R. L. Gregoryho nebo naratologické návrhy Meira Sternberga.

⁹ Jak bylo ale řečeno výše, dělení norem podle Mukařovského se v první kapitole knihy vyjmenovává a vysvětluje, a v průběhu výkladu se čas od času navrácí.

film atp. Pojem *praktických norem* bude pak postihovat nejen „normy etické, politické, náboženské, sociální“ (s. 153), ale i normy ekonomické a obecně průmyslové. Tyto dvě skupiny je třeba odlišit, proto první skupinu označím za *praktické normy ideologické* a druhou za *praktické normy průmyslové*. Skupina *norem estetických tradic* pak v souladu se svým pojmenováním označuje ustálené soubory estetických norem jakýchkoli jiných uměleckých tradic, než je klasický hollywoodský film.

Jak bylo řečeno, Bordwell vidí hollywoodský film jako reprezentaci období klasičnosti, tedy podle Mukařovského jako období směřujícího k maximální harmonii a stabilitě. Pokud tedy na hollywoodský systém norem působily estetické tradice jiné – imigrací tvůrců, pronikáním děl této tradice do americké distribuce –, byl dle Bordwella tento vliv selektivní a měl podobu efektivní asimilace. Bordwellovu argumentaci a závěry krátce vysvětlím na příkladu filmového expresionismu. Šlo o estetickou tradici německé kinematografie v letech 1919–1926, která kladla důraz například na výtvarnost mizanscény (prostoru před kamerou), expresivně deformované tvary, stylizovaně trhavé či malátně herectví, kontrastní osvětlování, netradiční úhly rámování či subjektivizovanou perspektivu. Ačkoli byly expresionistické postupy osvětlování, práce s kamerou nebo se zvláštními efekty ve dvacátých letech americkými tvůrci napodobovány, měla tato asimilace selektivní charakter. Jinak řečeno přisuzovala některým postupům specifickou funkci v rámci norem klasického stylu. Tato funkce mohla být například žánrová: kontrastní osvětlování se využívalo v detektivkách, deformovaná perspektiva v hororech, zvláštní úhly rámování pak pro šokující účinky. Bordwell píše, že například německé expresionistické postupy pro naznačení subjektivity postavy byly vyčleněny pro momentální a posilující vsuvky (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985, s. 73). Naopak „jiné formální rysy expresionistické kinematografie – epizodičtější vyprávění s otevřenými konci, zcela subjektivizované filmy, pomalejší tempo událostí fabule – nebyly v Hollywoodu napodobovány; klasický styl převzal pouze ty, které mohly rozšířit a propracovat jeho principy, aniž by je problematizovaly“ (s. 73). Převzaté normy expresionistické estetické tradice tak soubor norem klasického filmu sice rozvíjely (a tedy na úrovni *prostředků* měnily), ale zároveň byly vybrány a asimilovány pouze ty z nich, které posilovaly *vztahy mezi systémy* (kauzalita, čas a prostor), aby se tak udržela domínující funkce klasického stylu jako *neviditelného*.

Dosud jsme mluvili o klasickém filmu především jako o souboru norem estetických. Takový náhled by však neumožňoval podchytit hollywoodský film jako neustálé působení norem na více úrovních. Je nezbytné brát v potaz interakci norem estetických s normami praktickými, kterými jsou filmaři omezováni a uvnitř jejichž mantinelů musí provádět příslušné umělecké volby: ideologických omezení (hollywoodský film reprezentuje určitý soubor „předepsaných“ významů) a průmyslových požadavků (hollywoodský film představuje vysoce systemizovaný modus kolektivní produkce). Jak jsme viděli na polemice se SLAB teorií, Bordwell je vůči ideologické kritice značně nevstřícný, nicméně působení ideologických omezení nemohl ignorovat. To ani neudělal, ale pojednal je v souladu s pojetím konfliktů norem. Když píše o realizaci dominantních ideologických pozic, vidí jako klíčové zpevnování prostřednictvím specifických formálních operací. Hollywoodský film totiž tyto pozice do souboru svých norem podle Bordwella asimiluje podobně, jako do nich zahrnul odlišné estetické tradice: podřizuje je síle narativní kauzality. Do filmu se dostávají skrze na určitý cíl zaměřené postavy a jejich touhy, skrze „objektivní“ a nezpřeházené uspořádání příběhu, koherentní prostorové uspořádání v divadelní tradici – všechny tyto faktory se podle Bordwella shlukují kolem předpokladů o povaze

sociální existence. Narativní řešení pak překračuje sociální konflikt, který je ve filmu reprezentovaný. To se pak obvykle děje skrze jeho přemístění do individua (hrdina je rozpolcený mezi povinností a osobními zájmy), do páru (nadřazenost romantického syžetu), do rodiny nebo do komunitního dobra (s. 82). *Narace* jakožto proces zprostředkování vodítek přitom podle Bordwella může, jakkoli dočasně, ideologickou jednotu klasického filmu narušovat. A pokud to potřebuje, může jí k tomu překvapivě posloužit třeba i arbitrární šťastný konec stejně jako jakýkoli jiný prostředek.

Bordwell konkrétně píše, že „pokud je konec [filmu], zejména šťastný konec, neadekvátně motivovaný, může film vytvořit případný produktivní nesoulad mezi fabulí a narací. Zahrnutím konce, který kráčí proti tomu, co mu předcházelo, naznačuje deviantní narace určité mimotextové, sociální či historické limity jeho autority. Filmy jako *Podezření* (Suspicion; 1941), *To je John Doe* (Meet John Doe; 1941), *Nepravý muž* (The Wrong Man; 1957) a *Bylo jednou zelené údolí* (How Green Was My Valley; 1941) směřují k upřednostňování arbitrárně konvenčního konce, čímž mohou hladce vyvolat ideologické otázky“ (s. 83). Toto zjištění ho pak vede zpět k otázce norem, protože právě skrze jejich rozpoznání můžeme podobně problematickým momentům v hollywoodských textech porozumět.

Pro poznání jednoty klasického stylu jakožto estetického systému řízeného specifickým souborem norem by však bylo nedostačující, kdyby se zůstalo na popsáních úrovních souladných, pohlcujících či konfliktních vztahů estetických norem klasického filmu s (a) jinými estetickými tradicemi a (b) praktickými normami v rovině ideologického vyznění. V takovém případě by historická poetika stále pracovala jen s imanentními zákony, které by ale přinesly jen omezený pohled na problém vysvětlení hollywoodského filmu coby estetického systému. Bordwell a Staigerová v této souvislosti citují programový formalistický článek Jurije Tyňanova a Romana Jakobsona *Problémy zkoumání literatury a jazyka* (1928). A třebaže tak činí v souvislosti s technologickým vývojem, lze Tyňanovova a Jakobsonova slova zobecnit na celkovou práci knihy *The Classical Hollywood Cinema* s Mukařovského konceptem norem v historické perspektivě. Odhalení imanentních zákonů totiž nevysvětluje

„[...] tempo vývoje a výběr konkrétní vývojové cesty za předpokladu existence několika teoreticky možných vývojových cest; imanentní zákony literárního (resp. jazykového) vývoje tvoří totiž pouze neurčitou rovnici, ponechávající možnost jistého – byť i ohraničeného – počtu řešení, nikoli řešení jediného. Otázku konkrétního výběru vývojové cesty, nebo alespoň dominanty, lze řešit jen na základě analýzy vzájemného vztahu literární řady a ostatních historických řad“ (Jakobson – Tyňanov, 1995, s. 35–36, citováno v Bordwell – Staiger – Thompson, 1985, s. 248).

Bordwell, Staigerová a Thompsonová proto ve své knize vedle norem estetických, norem estetických tradic a praktických norem ideologických komplexně zohledňují jejich vztahování se k praktickým normám výrobním a normám technickým – které se zase zpětně funkčně vztahují k normám estetickým.

Hollywoodský film totiž fungoval jako systematicky uspořádaný model kolektivní práce, produkčních mechanismů a ekonomických omezení. Jinými slovy, hollywoodský film představoval organizovaný modus produkce, v němž „jakmile stylistické prostředky klasického filmu prokázaly své vyprávěcí přednosti, staly se ekonomicky racionalizovanými“ (s. 84). Lze ale potom stále mluvit o estetickém systému, pokud tento vlastně podléhal nárokům produkčního

systému, jehož cílem bylo vydělávat peníze? Lze, protože klasický styl jako estetický systém korigoval, jak bude produkční systém fungovat – a třebaže se módy produkce měnily, klasický styl přetrvával. Bordwell se Staigerovou píše, že právě „klasické normy určovaly, jak mohly být zavedeny a využity kamery, osvětlení, laboratorní zařízení, zvukový záznam, velká hloubka pole, barva a širokoúhlý film“ (s. 367).

Jan Mukařovský ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* film jakožto průmyslový výrobek zbavuje statusu umění, protože je nucen „přejímat ihned a pasivně každé nově objevení zdokonalení své technické základny“ (Mukařovský, 2007, s. 91). To Mukařovský demonstruje na příkladu „s překotným tempem zavedení filmu zvukového, jenž na dohlednou dobu rozbil předpoklady uměleckého vývoje vybojované filmem němým“ (s. 91). Je ironické, že *The Classical Hollywood Cinema* za pomoci Mukařovského vlastní terminologie dokazuje, jak moc se mýlil. Hollywoodský film (ač nejprůmyslovější z kinematografií) se totiž jako estetický systém nejenže nepřizpůsoboval každému novému zdokonalení své technické základny, ale naopak každá technická změna důsledně podléhala klasickému filmu jako souboru estetických norem.

Podle Bordwella se Staigerovou technické změny mohly rozšířit možnosti k dosažení určitého záměru (např. ustavování vyprávěcího prostoru), a tak poskytnout nové varianty naplnění funkcí realizovaných v klasickém stylu. Tato odchylka od normy ale v důsledku stejně posloužila klasickým normám, a zpětně posílila jejich autoritu (Bordwell – Staiger – Thompson, 1985, s. 248). Jinými slovy, klasický styl podřídil působení technické změny stejnému principu asimilace, jímž využil normy jiných estetických tradic. Jakékoli uvažování o technických a stylistických změnách tak musí zohledňovat otázky jejich *načasování* a *příčiny*. Musí imanentní vývoj hollywoodského filmu vztahovat k jiným historickým řadám, protože tento – řečeno Mukařovského slovy – nikdy nebyl pasivní a donucený. Jakákoli technická změna sice sloužila podmínkám dlouhodobé ekonomické prospěšnosti, ale *především* byla podstatným způsobem řízena požadavky klasických stylistických norem: *hollywoodského filmu jako estetickému systému*.

IV. Diskuse: pojetí klasického filmu v *The Classical Hollywood Cinema*

Kniha *The Classical Hollywood Cinema* byla poprvé vydána v roce 1985 a během dalších let se dočkala řady komentářů, z nichž některé patřily mezi rozvíjející¹⁰ a jiné zase mezi značně kritické.¹¹ Vzhledem k rozsahu knihy i šíři jí probíraných oblastí není možné tady nabídnout ani jejich jednoduchý výčet – a nebylo by to ani užitečné, protože s probíranou problematikou norem obvykle nijak nesouvisely. Rád bych se však v poslední části svého textu krátce pozastavil nad jednou z nejdiskutovanějších oblastí, která s otázkou norem souvisí, tj. monolitností klasického hollywoodského filmu, jak byl v *The Classical Hollywood Cinema* představen. Ta mi zároveň poslouží jako východisko k stručné polemice s Bordwellovým rozpracováním koncepcí norem do podoby *norem vnitřních* a *norem vnějších*.

¹⁰ Henry Jenkins mluví o rozšíření Bordwellova mapování klasických norem do dalších aspektů filmového stylu, jako jsou hudba, kostýmy, herectví nebo barva (Jenkins, 1995, s. 102).

¹¹ Za všechny například dlouhá a otevřená polemika mezi Barrym Kingem a trojicí autorů knihy ve *Screenu*, která trvala od roku 1986 do roku 1988, případně dlouhý kritický článek Roberta B. Raye *The Bordwell Regime and the Stakes of Knowledge* (původně z roku 1988, přetištěno in Ray, 2001, s. 29–65).

Henry Jenkins píše, že „někteří kritizovali knihu [*The Classical Hollywood Cinema*] pro nedostatek [jejího] zájmu o ‚odlišnosti‘ uvnitř klasického hollywoodského systému“ (Jenkins, 1995, s. 104). Podle něj ale například ve výše popisovaném pojetí absorpce alternativních estetik nebo v zavádění nových technických prostředků *The Classical Hollywood Cinema* o odlišnostech mezi hollywoodskými filmy hovoří. Upozorňuje na to, že historická poetika nevidí normy jako rigidní pravidla nebo jako kódy připisující fixní významy formálním prostředkům. Těmto formálním rozdílům je podle něj obvykle rozuměno jako operujícím uvnitř přístupného prostoru ‚překračování‘ ustavovaného formálním systémem samotným (s. 104; srov. Bordwell – Staiger – Thompson, 1985, s. 70–84).¹² Jako příklad nutné diferenciace norem coby systémů svého druhu pak uvádí žánrové oblasti (které si konstituují vlastní soubory norem). Nepřímo tak celou dobu sleduje Bordwellovo dělení na vnější a vnitřní normy z jeho knihy *Narration in the Fiction Film* (srov. Bordwell, 1985a, s. 149–155), kdy žánry pak podle Jenkinse tvoří *de facto* soubory vnitřních norem uvnitř rejstříku vnějších norem klasického filmu.

Bordwellovo rozdělení norem na vnitřní a vnější však vidím jako problematické a nemyslím, že úskalí vnitřní diferenciace klasického filmu uspokojivě řeší. V *Narration in the Fiction Film* Bordwell (opět v návaznosti na Mukařovského) tvrdí, že máme soubory norem vnějších, což je třeba u hollywoodského filmu soubor norem klasického stylu, ze kterých si tvůrci daných filmů vybírají a uspořádávají je do specifických vzorců. Uvnitř filmů samotných ale můžeme sledovat soubory vnitřních norem. Koncept vnitřních norem lze podle něj studovat jako dynamický fenomén schopný vývoje během konkrétního filmu a formující nebo zpochybňující divácká očekávání (Bordwell, 1985a, s. 150–151). Potud by byla jeho argumentace v pořádku: vnější normy jsou paradigmatické rejstříky filmařských řešení v dané kinematografické tradici, vnitřní normy jejich syntagmatické uspořádání v systémech jednotlivých filmů, ježto mohou být více či méně idiosynkratické (s. 151).

Situaci ale značně komplikuje, když uvádí příklad filmu *Sbohem bud', láska má* (Murder, my sweet; 1944), který značně omezuje divákovu vědění, jež je redukováno jen znalosti hlavního hrdiny Marlowa. Tato vlastnost formálního systému filmu pak tvoří jeho vnitřní normu. Píše přitom, že omezení syžetu představuje vnější normu detektivního žánru – směřuje tedy k něčemu, co je „vnějškově“ kanonizováno. V tomto filmu je ale i scéna, ve které se Marlowe probudí zřetelně a v zajetí. Během ní ví však divák *víc* než hlavní hrdina, čímž se narušují vnitřní normy filmu (kdy divákovu povědomí o fabuli přísně odpovídá vědění hrdiny). Náhlé porušení omezeného vědění nicméně stále odpovídá jedné z norem klasického detektivního filmu. Podle Bordwella se tedy musíme u každé odchylky ptát, jestli odchylka od vnitřních norem filmu nakonec stále nenaplnuje normy narativní tradice, k níž film patří.

Mohlo by se zdát, že předchozí dva odstavce říkají totéž, ale to není pravda: jsou to *dvě různé úrovně vnějších a vnitřních norem*. První z nich představuje soubor vnějších norem klasického filmu (který směřuje k vševědoucímu vědění a objektivní naraci) a vnitřních norem daných filmů – a k těmto vnějším normám se vnitřní normy *Sbohem bud', láska má* nutně váží jako odchylka. Ovšem mezi těmito dvěma úrovněmi stojí klasický detektivní film, který představuje *vlastní* soubor vnějších norem, které jsou ale ve vztahu ke klasickému filmu zase normami *vnitřními*, takže *Sbohem bud', láska má* nakonec odchylka není. Zdanlivě

¹² Jenkins přitom sám pod Bordwellovým pedagogickým vedením napsal knihu, která na jeho historickou poetiku úzce navazuje (Jenkins, 1992).

jasné dělení se tak stává naopak povážlivě nejasným a hlavně nebezpečně sebe-potvrzujícím. Takřka jakákoli odchylka od vnějších norem klasického stylu je totiž vysvětlitelná jako norma vůči tomuto systému vnitřní, takže vlastně vždycky můžeme dospět k poznání, že systém klasického filmu zůstává zachován. Ačkoli tedy systém norem klasického filmu pregnantně podchycuje *typické*, při popisu *netypického* či *určitého* (např. žánr či styl konkrétního filmaře) dílem selhává.

Bordwell v článku *The Classical Hollywood Cinema Twenty-Five Years Along* sebekriticky přiznává, že v knize skutečně „upřednostnili menu před jídlem“ (Bordwell – Staiger – Thompson, 2010), ale zároveň upozorňuje na to, že jejich cíle směřovaly trochu někam jinam než k popisu žánrů či autorských stylů. Chtěli ukázat normy nebo implicitní standardy, s nimiž hollywoodští filmaři jako komunita pracovali. Tyto normy přitom formovaly soubor paradigmatických možností, z nichž si filmař mohl vybrat. Podle Bordwella pak jedním z důsledků jejich projektu bylo, že lze charakterizovat filmařovu originalitu přesněji: umožnil rozpoznat, které *volby* byly v celku jeho díla upřednostňovány. Jinak řečeno, *The Classical Hollywood Cinema* sice představuje klasický styl ze značně vysoké perspektivy, ale právě ta výzkumu umožnila jasně pojmenovat soubor privilegovaných postupů a voleb (tj. norem), který může být dále využit na nižších úrovních. Jak jsme nicméně viděli na příkladu vnějších a vnitřních norem, pojem normy – který se jeví být tak užitečný při analýze systému z vysoké perspektivy – pro tento účel nepředstavuje dostatečně subtilní nástroj. Alespoň ne v podobě, v níž byl v rámci tohoto rozlišení Bordwellem nabídnut.

Závěr

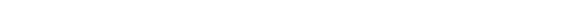
Navzdory předloženým námitkám je však prokazatelné, že modus klasického filmu se stal jedním z nevlivnějších a nejdiskutovanějších konceptů v oboru filmových studií, a to právě díky rozvinutí Mukařovského modelu v historické perspektivě. Bordwell postupně přejal a rozpracoval jeho pojem normy do rejstříku základních nástrojů své poetiky filmu, jak ji představuje i v knize *Poetics of Cinema*, kde víceméně shrnuje svůj mnohaletý výzkum na poli výstavby filmového stylu a filmového vyprávění. Nejdříve se jmenovitě hlásí k Janu Mukařovskému (Bordwell, 2008, s. 19), a posléze právě normy označuje za principy, jimiž jsou na různých úrovních působnosti řízeny konvence, kteréžto pak podle něj tvoří centrální zájem poetiky filmu (s. 25). Nikdo už nezjistí, jak by se k neoformalistickému nakládání se svým nástrojem stavěl sám Mukařovský, který zemřel krátce předtím, než se Bordwell s Thompsonovou k jeho statím dostali. Z hlediska pronikání myšlenkových tradic Pražské školy do uměnovědné oblasti, k níž se na rozdíl od literatury, dramatu či divadla její představitelé s výjimkou několika dílčích příspěvků systematicky nevyjadřovali, jde však bezesporu o jejich nejkompexnější rozpracování.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- ABEL, Richard. 1989. Split Decision. *Quarterly Review of Film & Video*, 1989, roč. 11, č. 2, s. 43–57. ISSN 1050-9208.
- BORDWELL, David – CARROLL, Noël (eds.). 2006. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006. ISBN 978-0-299-14944-4.
- BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin. 1985. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London – New York: Routledge and Kegan Paul – Columbia University Press, 1985. ISBN 978-0-415-00383-4.
- BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin. 2010. *The Classical Hollywood Cinema Twenty-Five Years Along*. *Davidbordwell.net*, 2010 [cit. 12. 08. 2011]. Dostupné na: <http://www.davidbordwell.net/essays/classical.php>.
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. 1979. *Film Art. An Introduction*. Reading: Addison-Wesley Publisher, 1979. ISBN 978-1-259-53495-9.
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. 1982. Neoformalist Criticism: A Reply. *Journal of the University Film and Video Association*, 1982, roč. 34, č. 1, s. 65–68.
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. 2011. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. Petra Dominková. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BORDWELL, David. 1976. The Study of Film. In: ALLEN, R. R. – Wilmington, S. Clay – Sprague, Jo (eds.). *Speech Education in the Secondary School*. Boston: Allyn and Bacon, 1976, s. 111–130.
- BORDWELL, David. 1979. Criticism, Theory, and the Particular. *Film Criticism*, 1979, roč. 4, č. 1, s. 1–8. ISSN 0163-5069.
- BORDWELL, David. 1981a. Textual Analysis, Etc. *Enclitic*, Fall 1981/Spring 1982, roč. 5, č. 2 – roč. 6, č. 1, s. 125–136. ISSN 0193-5798.
- BORDWELL, David. 1981b. *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1981. ISBN 978-0-520-04450-0.
- BORDWELL, David. 1983. Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. *Iris*, 1983, roč. 1, č. 1, s. 5–18. ISSN 0751-7033.
- BORDWELL, David. 1985a. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 978-0-299-10174-9.
- BORDWELL, David. 1985b. Mise-en-Scène Criticism and Widescreen Aesthetics. *The Velvet Light Trap*, 1985, č. 21 (Summer), s. 118–25. ISSN 0149-1830.
- BORDWELL, David. 1988. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London – Princeton: British Film Institute – Princeton University Press, 1988. ISBN 978-0-691-00822-6.
- BORDWELL, David. 1989a. Historical Poetics of Cinema. In: PALMER, R. Barton (ed.). *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 1989, s. 369–398. ISBN 978-0-404-63203-8.
- BORDWELL, David. 1989b. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. ISBN 0-674-54336-X.
- BORDWELL, David. 2008. *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, 2008. ISBN 0-415-97779-7.
- COOK, David A. 1993. Making Sense. *Film Criticism*, roč. 17, č. 2/3, s. 31–39. ISSN 0163-5069.
- GAUT, Berys. 1995. Making Sense of Films: Neoformalism and Its Limits. *Forum for Modern Language Studies*, 1995, roč. 31, č. 1, s. 8–23. ISSN 0015-8518.
- JAKOBSON, Roman – TYŇANOV, Jurij. 1995 [1928]. Problémy zkoumání literatury a jazyka. In: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlábková, Terezie Pokorná. Jinočany: H&H, 1995, s. 34–36. ISBN 80-85787-83-0.
- JAKOBSON, Roman. 1973 [1967]. Entretien sur le cinéma. NOGUEZ, Dominique (ed.). *Cinéma. Théorie, Lectures*. Paris: Klincksieck, 1973, s. 61–68. ISBN 978-2-252-02004-3.
- JAKOBSON, Roman. 1994 [1967]. Rozhovor o filmu s Romanem Jakobsonem. *Illuminace*, 1994, roč. 6, č. 1, s. 101–108. ISSN 0862-397X.
- JAKOBSON, Roman. 1995 [1933]. Úpadek filmu? In: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlábková, Terezie Pokorná. Jinočany: H&H, 1995, s. 148–153. ISBN 80-85787-83-0.

- JENKINS, Henry. 1992. *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1992. ISBN 978-0-231-07855-9.
- JENKINS, Henry. 1995. Historical Poetics. In: HOLLOWES, Joanne – JANCOVICH, Mark (eds.). *Approaches to popular film*. Manchester – New York: Manchester University Press, 1995, s. 99–122. ISBN 978-0-719-04393-2.
- KESSLER, Frank. 2010. *Ostranenie, Innovation, and Media History*. In: OUVÉ, Annie van den (ed.). *Ostranennie: On „Strangeness“ and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, s. 61–79. ISBN 978-90-8964-079-6.
- KOKEŠ, Radomír D. – HOLÝ, Zdeněk. 2011. Předmluva k českému vydání. In: BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 9–13. ISBN 978-80-7331-217-6.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1978. *Structure, Sign, and Function*. Přel. John Burbank, Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1978. ISBN 978-0-300-02108-0.
- PERKINS, V. F. 1990. Must We Say What They Mean? Film Criticism and Interpretation. *Movie*, 1990, č. 34/35, s. 1–6. ISSN 0027-268X.
- RAY, Robert B. 2001. *How a Film Theory Get Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. ISBN 978-0253214386.
- SALVAGGIO, Jerry L. 1981. The Emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism. *The Journal of the University Film and Video Association*, 1981, roč. 33, č. 4, s. 45–52. ISSN 0734-919X.
- STAM, Robert. 2000. *Film Theory. An Introduction*. Malden – Oxford: Blackwell Publishers, 2000. ISBN 0-631-20654-X.
- STEINER, Peter. 1982. The Roots of Structuralist Esthetics. In: STEINER, Petr (ed.). *The Prague School: Selected Writings, 1929–1946*. Austin: University of Texas Press, 1982, s. 174–219. ISBN 978-0292741867.
- STEINER, Petr. 2011 [1984]. *Ruský formalismus. Metapoetika*. Přel. František A. Podhajský. Brno: Host, 2011. ISBN 978-80-7294-405-7.
- THOMPSON, Kristin. 1976. Sawing Through the Bough: Tout va Bien as a Brechtian Film. *Wide Angle*, 1976, roč. 1, č. 3, s. 38–51. ISSN 0160-6840.
- THOMPSON, Kristin. 1977. The Duplicitous Text: An Analysis of Stage Fright. *Film Reader*, 1977, č. 2, s. 52–64. ISSN 0361-722X.
- THOMPSON, Kristin. 1979. Play Time: Comedy on the Edge of Perception. *Wide Angle*, 1979, roč. 3, č. 2, s. 18–25. ISSN 0160-6840.
- THOMPSON, Kristin. 1981. *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1981. ISBN 978-0-691-10120-0.
- THOMPSON, Kristin. 1983. Cinematic specificity in film criticism and history. *Iris*, 1983, roč. 1, č. 1, s. 39–49. ISSN 0751-7033.
- THOMPSON, Kristin. 1988. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1988. ISBN 978-0-691-01453-1.
- THOMPSON, Kristin. 1999. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1999. ISBN 978-0-674-83975-5.
- WILLEMEN, Paul. 1974. Reflections on Eikhenbaum's Concept of Internal Speech in the Cinema. *Screen*, 1974, roč. 15, č. 4, s. 59–70. ISSN 0036-9543.
- WOLLEN, Peter. 1976. North by North-West. A Morphological Analysis. *Film Form*, 1976, roč. 1, č. 1, s. 19–34. ISSN 0950-1851.
- WOOD, Robin. 1993. Critical Positions and the End of Civilization; or, A Refusal to Join the Club. *Film Criticism*, roč. 17, č. 2/3, s. 79–92. ISSN 0163-5069.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2001. *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001. ISBN 978-0851707549.



Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D.
Ústav filmu a audiovizuální kultury
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
Arne Nováka 1
602 00 Brno
Česká republika
douglas@phil.muni.cz

Jak poznat metrum českého přízvučného verše?¹

Robert Kolár & Petr Plecháč
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

How to Know the Meter of Czech Accentual Syllabic Verse?

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 357-365

The article deals with the procedure that helps to determine the meter of Czech accentual syllabic verse. After Mukařovský's model is introduced the authors present their own solution – an algorithm that enables the computer program to recognize automatically the verse meter. The authors derive their theoretical thinking from national structuralist tradition and mostly from the approach of American generative metrics.

Keywords: theory of verse, meter, Jan Mukařovský, analysis of verse

0. Úvod

Nejobsáhlejší Mukařovského versologickou prací jsou *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (Mukařovský, 2007 [1934]). Z této práce, která měla zásadní vliv na vývoj české teorie verše, nás bude v tuto chvíli zajímat to, které postupy Mukařovský navrhuje při metrické interpretaci verše (metrickou interpretací myslíme to, že verši je přiřazena konkrétní metrická hodnota, např. trochej, jamb, daktyl atd.). Smyslem následujících řádků je porovnat a představit Mukařovského přístup s přístupy, které vznikají na půdě Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Budeme postupovat tak, že každý přístup ilustrujeme na prvních čtyřech verších prvního zpěvu Máchova *Máje*.

1. Mukařovského statistický model

Mukařovský – vycházejí z moderní francouzské a ruské teorie – navrhuje tento postup: „Lze přitom s prospěchem užít metody statistické: vypočteme pro každou slabiku verše procento případů, v nichž nese přízvuk. Slabiky, které mají procenta zřetelně vyšší než slabiky okolní, jsou nositeli rytmických důrazů. Je-li procento přízvuků značné i v slabikách nedůrazných, jde o veršový typ se zastřeným metrickým půdorysem, s pouhou tendencí k němu. Při tomto postupu se mnohdy ukáže, že verš, o němž se zdá, že postrádá řádu v uspořádání přízvuků, ve skutečnosti

¹ Příspěvek popisuje první kroky k automatické analýze českého verše. Ta byla úspěšně dokončena v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, další výstupy včetně těch, které zde představené modely překonávají, viz na www.versologie.cz.

takový řád má. Ani v případech veršů zřejmě docela „pravidelných“, tj. zřetelně uskutečňujících jistou osnovu, nebude tato metoda bez užitku, ježto prokáže, že i schémata zdánlivě neproměnná a tradiční (jako např. čtyřstopý trochej nebo pětistopý jamb) se ve skutečnosti diferencují podle básníků a básnických škol“ (Mukařovský, 2007 [1934], s. 131).

Vyzkoušejme tento postup na prvních čtyřech verších prvního zpěvu Máchova *Máje* (tučně jsou zvýrazněny přízvuky; konvence říká, že přízvuky jsou v češtině na první slabice slovního celku, s vedlejšími přízvuky nepracujeme²):

Byl **pozdní večer** – **první máj** –
večerní **máj** – byl **lásky čas**.

Hrdliččin zval **ku lásce hlas**,
kde **borový zaváněl háj**.

Statistiku těchto veršů ukazuje tabulka 1:

pozice	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	0	1	0	1	0	1	0	1
	1	0	0	1	0	1	0	1
	1	0	0	1	1	0	0	1
	0	1	0	0	1	0	0	1
celkem	2	2	0	3	2	2	0	4
procent	50,00	50,00	0,00	75,00	50,00	50,00	0,00	100,00

Samozřejmě se jedná o malý počet veršů, ale vidíme, že v tomto případě nám průměr přízvukování jednotlivých pozic metrum verše neodhalil.

2. Automatická analýza metra

Analýza představená v předchozím kroku sice metrum verše neodhalila, ale – v souladu s proklamací jejího autora – ukázala, že metrický půdorys daných veršů je zastřený. Mukařovského přístup je velkým pokrokem na cestě k úspěšné metrické interpretaci verše, jeho nevýhodou je, že při interpretaci metra se počítá jen se dvěma hodnotami (přízvukná slabika – 1, nepřízvukná slabika – 0), nezohledňuje časté vypuštění přízvuků na silných pozicích a neuvažuje o kontextech přízvukování slabých pozic.

Statistický rozbor verše došel uplatnění i po Mukařovském,³ přičemž se postupně začalo uvažovat i o nasazení tehdy dostupné techniky (děrné štítky a automatické zpracování poskytnutých dat), a dokonce i o tom, že v budoucnu by popis a rozbor verše mohl provádět počítač samostatně (Sgallová, 1964).⁴ Z vnějších i vnitřních příčin byla tato snaha na konci šedesátých let opuštěna.

² I v tomto krátkém úryvku narážíme na problémy s přízvukováním/nepřízvukováním jednoslabičných slov.

³ Srov. Levý, 1964a; Levý, 1964b; Levý, 1971; Červenka, 1965; Červenka-Sgallová, 1967; Červenka, 1971; Štraus, 2002.

⁴ Srov.: „Je naprosto nesporné, že vědecké zkoumání verše se nemůže obejít bez statistických metod. Při zpracování rozsáhlejšího materiálu je však získávání a třídění údajů o verši velmi těžké

Po roce 1989 došlo opět z různých příčin (jak politických, tak technologických) k oživení myšlenky zapojit výpočetní techniku do služeb versologie, šlo však spíše o to, jak zpřístupnit ručně zpracovaný materiál širší veřejnosti, včetně toho, jak v tomto materiálu pomocí počítače vyhledávat.⁵ Díky obrovskému úsilí Miroslava Červenky a Květy Sgallové máme k dispozici prakticky úplný přehled a metrický popis české veršové produkce z let 1795–1825 (Thesaurus českých meter dostupný na internetových stránkách Ústavu pro českou literaturu AV ČR). Větší část 19. století je však tímto způsobem nedostupná, což neznamená, že by nebyla zpracována: zmiňovaní badatelé museli v rámci svého výzkumu 19. století zpracovat obrovské kvantum materiálu, který je ale v celkové podobě na jednom místě širšímu publiku nepřístupný (ať už je to tím, že je publikován na různých místech, nebo tím, že zůstal v poznámkách).

Pokládáme za samozřejmé, že chceme-li, aby byl náš obraz české poezie 19. století co nejúplnější, musíme do svého uvažování začlenit i problematiku versologickou. A chceme-li, aby měly naše teze o českém verši 19. století výpovědní hodnotu, musíme je založit na co možná nejúplnějším materiálu. Připomeňme, že ještě Jan Mukařovský, Karel Horálek nebo Julie Nováková neváhali své teze formulovat na základě nerozsáhlého souboru veršů (často se jednalo o soubory po 100 verších), což mohlo vést (a vedlo) k nepřesnostem, ba omylům. Moderní metrika již počítá s rozborem souborů po 500, resp. 1000 verších, čímž se výsledky stávají podstatně spolehlivějšími. Ruční zpracování materiálu má však řadu nevýhod: (1) je velmi pracné a časově náročné (uvědomme si, že versolog sleduje několik parametrů najednou, což vede k tomu, že jeden soubor 500 veršů musí zpracovat několikrát), (2) dochází při něm k chybovosti způsobené *sit venia verbo* únavou materiálu (míra této chybovosti je přitom jen obtížně stanovitelná – viz (4)), (3) může vykazovat známky nejednotnosti (na zpracování materiálu se mohou podílet různé subjekty), (4) získaná data se zpravidla jinými subjekty znovu neověřují a přejímají bez kontroly dále. (K výhodám automatického zpracování srov. např. Dimpel, 2004; Fusi, 2009.)

Stojíme-li tedy před obrovskou nezpracovanou (resp. zpracovanou tak, jak jsme o tom před chvílí mluvili) masou české poezie 19. století, musíme si klást otázku, jestli je v našich silách v reálném čase tuto masu zdolat. A protože je odpověď nasnadě, je nutné hledat jiné řešení. Tím se nám jeví využití výpočetní techniky, resp. vytvoření počítačového programu, který by dokázal text sám metricky určit – v tom se lišíme od všech předchozích pokusů v české versologii, kdy se počítač využíval až ke zpracování ručně získaných podkladů.

Automatické analýze verše (metra) se v současnosti věnují versologové i v jiných zemích (viz seznam pořizený K. Bobenhausenem, který je dostupný na <http://home.versanet.de/~kb-369326/AMM.pdf>); naší inspirací byly práce moskevské skupiny vedené I. Pilščikovem a A. Starostinem, jejíž výsledky a metody nám dodaly kuráž vykročit stejným směrem (srov. Pilshchikov–Starostin, 2011).

a zdlouhavé. Využití moderních technických prostředků může tuto práci urychlit a zpřesnit; prvním stupněm modernizace výzkumu verše je využití děrnoštítkových strojů. Předpokládá sice ještě dost lidské práce (při přípravě i třídění děrných štítků), ale výhody převládají, nehledě na to, že zkušenosti z této práce jsou nezbytným předpokladem pro přípravu druhé etapy, ve které se pro popis a rozbor verše využije samočinných počítačů“ (Sgallová, 1964, s. 158).

⁵ Srov.: „[...] celá databáze bude díky počítači umožňovat daleko pohotovější manipulaci, vyhledávání, srovnávání jednotlivých textů, stejně tak jako zjišťování frekvence určitých typů verše a veršových forem v určitém časovém období apod.“ (Sgallová, 1999, s. 286).

V prvních fázích dlouhodobého projektu se omezíme na to, abychom dosáhli co nejvyšší úspěšnosti při určení metra českého sylabotónického verše 19. století a pokusili se tak (alespoň v tomto aspektu) dokončit projekt započatý M. Červenkou a K. Sgallovou. V dalších krocích bychom chtěli přidat parametry rytmické, rozbor rýmu, strofiky atd., stručně řečeno udělat analýzu komplexnější. Rádi bychom později do materiálu zahrnuli také a) další prozodické systémy (českou časomíru), případně i volný verš; b) poezii jiných období (starší literaturu, literaturu 20. století).

Model I

Vraťme se však k našim čtyřem veršům a ve zkratce představme model I.

Model I vychází z generativních pravidel, jež pro český verš formuloval Miroslav Červenka (2006). Pro ilustraci uvedeme pravidla pouze pro jamb a trochej:

(J) Verš je jambický, pokud není žádná (kromě první)⁶ lichá pozice verše obsazena přízvukem polysylaba.

(T) Verš je trochejský, pokud není žádná sudá pozice verše obsazena přízvukem polysylaba.

V básnické praxi se samozřejmě krom veršů ryze metrických setkáváme i s verši, které pravidla daného rozměru porušují. Program postupuje v krocích. Splňuje-li verš podmínky uvedené sub (J) nebo (T), pak je určen v kroku I jako jamb nebo trochej a je mu přiřazen index metričnosti (IM)⁷ 100. V kroku II program přesunuje přízvuk z první nalezené předložky na následující slabiku, čímž vytvoří alternativní anotaci a tento proces opakuje (s ignorováním dříve nalezených předložek) dokud nedojde na konec verše. Pokud verš po aplikaci kroku II splňuje podmínky uvedené sub (J) nebo (T), pak je určen jako jamb nebo trochej a je mu přiřazen IM 60. V kroku III program tímž způsobem přesunuje přízvuk polysylaba (resp. jeho předložky) na jemu předcházející monosylabon. Každý z těchto alternativních řetězců je testován zvlášť. Splňuje-li verš po aplikaci kroku III podmínky uvedené sub (J) nebo (T), pak je určen jako jamb nebo trochej a je mu přiřazen IM 40. V posledním kroku (IV) jsou opět testovány základní řetězce ovšem s tím, že v algoritmech je na předepsaných pozicích jeden přízvuk polysylaba tolerován, verš pak získá IM 20.

⁶ Tím povolujeme daktylský incipit v jambu. K tomu ještě jednu poznámku: na rovině metra (nikoli rytmu) chápeme daktylotrochejský verš, v němž jsou silné pozice na 1., 4., 6., 8. atd. slabice jako homonymní jambickému verši, v němž jsou všechny silné pozice na sudých slabikách. S tímto axiomem pracuje plnou měrou model I, v modelu II jsme se pokusili zahrnout meziveršový předěl mezi tzv. zmírňující kontexty a s metrickou homonymií jambu a daktylotrocheje nepočítat – to se ale neosvědčilo. Model III pak představuje kompromisní řešení – daktylský incipit v jambu je zde chápán jako neporušující metrum, ale zároveň jako realizace rytmicky ambivalentní, viz hodnoty u prvního S v tabulce 4 níže.

⁷ Index metričnosti zavádíme po vzoru moskevských kolegů (Pilshchikov – Starostin, 2011), způsob výpočtu se ale odlišuje. Hodnoty uvedené v krocích 0-3 byly stanoveny do značné míry intuitivně.

V případě Máchova čtyřverší tedy pro jamb vychází (tabulka 3):

	W ⁸	S	W	S	W	S	W	S
Byl pozdní večer – první máj –	1	1	1	1	1	1	1	1
večerní máj – byl lásky čas-	0,45	0,5	1	0,5	1	1	1	1
Hrdliččin zval ku lásce hlas,	0,45	0,5	1	0,5	0,35	0,5	1	1
kde borový zaváněl háj.	1	1	1	0,5	0,25	0,5	1	1

Z tabulky 3 dostaneme hodnotu $IM(J) = 0,806$. Délka verše i pravidelnost alternace je sice v takovém výpočtu zohledněna, vliv nemetrických přízvuků na výsledný IM je ale značně umenšen. Rozptyl hodnot IM jednotlivých rozměrů je u většiny veršů nízký. Navíc u delších veršů dochází k tomu, že běžné vypuštění přízvuků na (více) S-pozicích je hodnoceno nižším IM než výskyt polysylaba na W-pozici, který je v konfliktu s normou.

Model III

Kompromis mezi přístupem, který zohledňuje pouze nepravidelnosti (model I) a přístupem, který tyto nepravidelnosti přehlíží (model II), představuje model III. Každé slabice je přiřazena hodnota H stejně jako v modelu II, ovšem s tím, že nemetrickým slabikám je bez rozdílu přidělena hodnota 0. Míra nemetričnosti je pak určena hodnotou H-, která se pohybuje v rozmezí $(0; 1>$, tj. 1 pro konfigurace metrické, s rostoucí nemetričností H- klesá. IM verše je pak vypočten jako aritmetický průměr H jednotlivých slabik vynásobený součinem jednotlivých H-, (aritmetický průměr tedy kvantifikuje stabilitu rytmu a jeho odolnost vůči nemetrickým konfiguracím, jejichž síla je vyjádřena součinem H-). IM básně představuje aritmetický průměr IM jednotlivých veršů. V případě Máchova čtyřverší tedy pro jamb vychází (tabulka 4):

		W	S	W	S	W	S	W	S
Byl pozdní večer – první máj –	H	1	1	1	1	1	1	1	1
	H-	-	-	-	-	-	-	-	-
večerní máj – byl lásky čas-	H	1	0,5	1	1	1	1	1	1
	H-	-	-	-	-	-	-	-	-
Hrdliččin zval ku lásce hlas,	H ⁰	1	0,5	1	1	0	0,5	1	1
	H-	-	-	-	-	0,65	-	-	-
kde borový zaváněl háj.	H	1	1	1	0,5	0	0,5	1	1
	H-	-	-	-	-	0,55	-	-	-

Z tabulky 4 dostaneme hodnotu $IM(J) = 0,709$.

⁸ Symboly W a S označujeme v souladu s mezinárodní konvencí slabé (Weak) a silné (Strong) pozice metra. Liché pozice v jambickém metru jsou slabé, sudé silné.

Podívejme se ještě jednou na výstup analýzy Máchova čtyřverší z modelů I–III (tabulka 5):

	IM(J)	IM(T)
MODEL I	70	40
MODEL II	0,806	0,689
MODEL III	0,709	0,436

Model II, jak už jsme uvedli, není příliš průkazný. Všimněme si ale ještě, že výsledky z modelu I a III jsou (pomineme-li jinak stanovenou škálu) téměř identické. Co to znamená?

Hodnoty z modelu I a III se u veršů této délky protínají – objevily-li by se tytéž nepravidelnosti v kratších verších, hodnoty z modelu III by byly nižší, hodnoty z modelu I by se neměnily. Objevily-li by se v delších verších, hodnoty z modelu III by byly vyšší, hodnoty z modelu I by se opět neměnily.

Můžeme si to ukázat názorněji srovnáním (tentokrát) trochejských veršů o délce od 4 do 16 slabik, tedy od dvoustopého ženského trocheje po osmistopý ženský trochej. Ve všech níže uvedených verších (tabulka 6) následuje na začátku po jednoslabičném slově v trocheji nemetrický přízvuk tříslabičného slova. Další slabiky (jsou-li ještě ve verši nějaké) už potom přísně dodržují alternaci přízvučná–nepřízvučná.

4/T2ž	A dívčinky (Chládek)	40	0,25
5/T3m	A obnažen luh (Chládek)	40	0,3
6/T3ž	Ach slavičku něžný (Hanka)	40	0,333
7/T4m	Nic netuše Adler Fritz (Dyk)	40	0,357
8/T4ž	I vidouc to žena žasne (Erben)	40	0,375
9/T5m	Spí Marina: slyším její dech (Dyk)	40	0,389
10/T5ž	A z dítěte berzoš v chlaoce vzrůstal (Kaminský)	40	0,4
11/T6m	A nezbudí bouřní mrtvým srdcím den (Mácha)	40	0,409
12/T6ž	A hrozivé křiky duní šumným vírem (Stašek)	40	0,417
13/T7m	Nic nezbylo, ani mrvy, leda divná báj (Heyduk)	40	0,423
14/T7ž	Tam pospícháš k bratrům drahým, krásné slunce denní (Furch)	40	0,428
15/T8m	A z tuláka ohně šlehly rudou vášní v mraků noc (Heyduk)	40	0,433
16/T8ž	Tak zahoříš ještě v hrobě pravou láskou k muži svému (Heyduk)	40	0,438

Index metričnosti se v modelu I nemění – u všech veršů je jeho hodnota 40. V modelu III se pohybuje od 0,25 do 0,438 – krajní hodnoty tak reflektují rozdíl mezi na první pohled trocheji vzdálenou konfigurací „a dívčinky“ a Heydukovým veršem „Tak zahoříš ještě v hrobě pravou láskou k muži svému“, kde po nemetrickém slově vytváří trochejský rytmus 12 naprosto pravidelně alternujících slabik (model I tuto skutečnost ignoruje).

Hodnoty z modelu I a II se protínají u desetislabičného verše. To, že měnící se hodnoty modelu III odpovídají dojmům pravidelnosti lépe než konstantní hodnoty modelu II, se nám snad podařilo ukázat.

3. Závěr

Základní myšlenka našeho přístupu, totiž stanovení jistých pravidel, jimiž jsou verše poměřovány, vychází z generativní metriky. Zavedením kategorie indexu metričnosti a zavedením vícestupňové škály, jejichž hodnoty mohou jednotlivé pozice ve verši nabývat, jsme jednak opustili představu, že verš je buď metrický, nebo nemetrický, a zároveň připustili různé stupně metričnosti. V tom navazujeme na vývoj samotné generativní metriky (srov. např. Küper, 1988). Využitím kategorií konstanta a tendence (porušení konstanty výpočet ovlivní více než naplnění nebo porušení tendence) se však hlásíme k tradici českého strukturalismu.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- ČERVENKA, Miroslav. 1965. Nový projekt statistického rozboru verše. *Česká literatura*, 1965, roč. 13, č. 6, s. 541–544.
- ČERVENKA, Miroslav. 1971. *Statistické obrazy verše*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1971.
- ČERVENKA, Miroslav. 2006. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 978-80-246-2707-6.
- ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa. 1967. On a Probabilistic Model of the Czech Verse. In: DOLEŽEL, Lubomír – SGALL, Petr – TĚŠITELOVÁ, Marie – VACHEK, Josef (eds.). *Prague Studies in Mathematical Linguistics*. Vol. 2. Prague: Academia, 1967, s. 105–120.
- DIMPEL, Friedrich Michael. 2004. Textstatistische Analysen an mittelhochdeutschen Texten. *Jahrbuch für Computerphilologie*, 2004, roč. 6, s. 95–118. ISSN 1617-3465.
- FUSI, Daniele. 2009. An Expert System for the Classical Languages: Metrical Analysis Components. *Lexis*, 2009, roč. 27, s. 25–45. ISSN 2210-8823.
- KÜPER, Christoph. 1988. *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*. Tübingen: Max Niemeyer, 1988. ISBN 978-3-484-10574-4.
- LEVÝ, Jiří. 1964a. Matematický a experimentální rozbor verše. *Česká literatura*, 1964, roč. 12, č. 3, s. 181–213.
- LEVÝ, Jiří. 1964b. Předběžné poznámky k informační analýze verše. *Slovenská literatúra*, roč. 11, č. 1, s. 15–37.
- LEVÝ, Jiří. 1971. Matematické aspekty teorie verše. In: *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 264–288.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2007 [1934]. Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In: *Studie II*. Brno: Host, 2007, s. 116–198. ISBN 978-80-7294-240-4.
- PILSHCHIKOV, Igor – STAROSTIN, Anatoli. 2011. Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter. In: KÜPER, Christoph (ed.). *Current Trends in Metrical Analysis*. Bern et al.: Peter Lang, 2011, s. 133–140. ISBN 978-3-631-6088-14.
- SGALLOVÁ, Květa. 1964. Využití moderní techniky při rozboru verše. *Česká literatura*, 1964, roč. 12, č. 2, s. 158–165.
- SGALLOVÁ, Květa. 1999. Thesaurus českých meter. *Česká literatura*, 1999, roč. 47, č. 3, s. 286–289. ISSN 0009-0468.
- ŠTRAUS, František. 2002. *Základy informačnej analýzy verša*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2002. ISBN 80-223-1634-2.

Poznámka autorů

Práce na tomto příspěvku byla podpořena GA ČR, číslo projektu P406/11/1825.

.....

PhDr. Robert Kolár, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha 1

Česká republika

kolar@ucl.cas.cz

Mgr. Petr Plecháč, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha 1

Česká republika

plechac@ucl.cas.cz

Co překlad, to výklad? aneb Mukařovský by se divil

Jarmila Jandová¹

A Translation, an Explication? Or Mukařovský Would be Surprised

Litikon, 2019, Vol. 4, No. 2, pp. 366-372

Because of a great number of various mistakes English and Spanish translations of Mukařovský's works are sometimes more misinterpretations than interpretations of his oeuvre. The shifts that occur are of terminological (insufficient knowledge of particular scholarly context), linguistic (imperfect knowledge of source or target language) and individual (lack of attention or recklessness of the translator). Out of many translation the skewed or even mistaken image of Mukařovský's thinking on language, art and general aesthetics emerges.

Keywords: Jan Mukařovský, structural poetics, structural aesthetics, translation, interpretation

Je-li hlavní překážkou pro porozumění Janu Mukařovskému ustrnulá podoba jisté znalosti jeho díla, pak hlavní překážkou jeho porozumění v překladech do světových jazyků je častá ustrnulá podoba neznalosti jak díla samého, tak širšího vědeckého kontextu, v němž vznikalo.

Když mě před lety jeden kolega z Katedry literární vědy Kolumbijské národní univerzity v Bogotě vyzval, abych přeložila pro interní seminář katedry nějaký základní text Mukařovského, protože si chtěl ověřit, zda tento badatel je opravdu tak „hermetický“ a nesoustavný, jak se mu zdál z některých překladů do angličtiny a španělštiny, divila jsem se. Mukařovský nesrozumitelný a nesoustavný? Když jsem pak prošla řadu překladů do angličtiny, španělštiny a italštiny, pochopila jsem rozpaky cizího čtenáře. Především různé překlady jednoho a téhož textu jako by se zakládaly na různých výkladech. To samo o sobě by bylo v pořádku, protože by to mohlo znamenat nové, důslednější promyšlení pojednávaného problému či některého stěžejního pojmu. Tak by se mohly vysvětlit radikální rozdíly třeba už v titulu článku, např. *Pokusy o strukturní rozbor hereckého zjevu*, který zní v italštině *Tentativo di analisi strutturale del fenomeno*

¹ † Jarmila Jandová (1942–2019).

dell'attore (Mukařovský, 1973, s. 342)² a v angličtině *An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure* (Mukařovský, 1978a, s. 171).

Různému výkladu by pak napovídaly i četné rozdíly mezi celými porovnávanými texty; avšak když už pak zjevně nejde o rozdíly, ale vyslovené nesrovnalosti, ba kontradikce i uvnitř jediného textu, začne cizí čtenář podezřívát Mukařovského z mlhavosti v myšlení. Kdyby zasvěcený čtenář věděl, že např. klíčový lingvistický pojem *parole* neměl být přeložen španělsky doslova jako „palabra“ („slovo“), nýbrž jako „habla“ a v závorce *parole*, svitlo by mu, že z mlhavého myšlení lze zde vinit jedině překladatele. Podobně čtenář obeznámený se sémiotikou, ale zmatený výrazy jako „material relationship“ a „relación auténtica“ v souvislosti s pojmem „znak“, by byl hned „doma“, kdyby věděl, že dotýčný výraz, v češtině „věcný vztah“, měl být „reference“, „relación referencial“, „función referencial“.

Jako spoluautorka španělské antologie prací Mukařovského³ jsem se obeznámila se všemi španělskými a italskými překlady tohoto autora dostupnými do roku 2000 a s většinou anglických. Mnohé anglické překlady jsou dobré, i když žádný není úplně bez chyby (nemluvím o rozdílech v interpretaci), což se ovšem u překladů stává (i u mých vlastních); ale nacházíme též některé značně problematické. Podobně italské překlady jsou dobré, ač s jistými nepochopitelnými chybami. Španělské jsou vesměs vadné až nepřijatelné. Nejhorší ze všech pak je bohužel anglický překlad stěžejní studie Mukařovského *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1970 [1936]). Množství chyb všeho druhu činí z tohoto textu karikaturu, v jejímž zpětném překladu do češtiny by se sám Mukařovský stěží poznal.

Příčiny častých a opakujících se chyb a nedostatků v překladech Mukařovského do angličtiny, španělštiny a italštiny lze dle mého názoru shrnout takto:

I. Terminologické problémy:

- neznalost širšího vědeckého kontextu ze strany překladatele;
- neznalost, nepochopení nebo opomíjení možných zdrojů Mukařovského;
- neznalost příslušné disciplíny, např. lingvistiky, sémiotiky, teorie divadla a jiných (odtud arbitrární, neodpovídající, až neumělý překlad některých základních termínů);
- doslovný překlad nespécifických termínů, které Mukařovský použil proto, že v jeho době příslušná terminologie ještě nebyla ustálena;
- nesprávné použití jinak správného či zavedeného termínu.

II. Jazykové problémy:

- nedokonalá znalost výchozího nebo cílového jazyka, po případě obou; nejistá orientace v české syntaxi, nepochopení vztahů mezi větnými členy;
- nerozlišování významů podobných slov (nebo slovesných vidů);
- nepřesnost při volbě slov;
- mechanické použití výrazu.

² Jelikož všechny citace v tomto textu jsou z prací Jana Mukařovského, nadále cituji jen podle roku a strany.

³ *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, ed. a přel. Jarmila Jandová a Emil Volek (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Universidad de los Andes – Plaza y Janés, 2000).

III. Nepozornost překladatele:

- nepozorná četba originálu, někdy hrubá nepozornost překladatele, která mění smysl až v opačný.

IV. Vliv jiných překladů a přejímání jejich chyb.

Každou z těchto závad by bylo možno doložit četnými ukázkami z komentovaných překladů; to v časopiseckém článku nelze, protož uvedu v dalším jen vybrané typické příklady.

Terminologické problémy

Nebere-li překladatel v úvahu širší vědecký nebo obecně kulturní kontext, neuvědomí si například, že Mukařovský používá výraz „básnictví“ (*Dichtung*) obecně ve významu „literatura“, „slovesné umění“, a přeloží jej zásadně jako „poezii“ („poesia“; Mukařovský, 1971b, 1977d), pak se čtenář diví, proč asi Mukařovský označuje historický román nebo Barona Prášila za poezii. Překladatel je povinen si autora nejdřív nějak zařadit. Ví-li, že Mukařovský byl členem Pražského lingvistického kroužku a Pražské školy, měl by se poučit o tom, čím se toto uskupení badatelů zabývalo; pak by mu nemohl uniknout například Ferdinand de Saussure, funkční lingvistika, ruský formalismus atd., a mohl by si ujasnit autorův pojmový aparát. Sem patří i opomíjení či neznalost možných zdrojů Mukařovského nebo vlivů na jeho myšlení, například souvislosti s ruským formalismem (pak se překládá *syžet* jako „téma“). Je dosti problematické, když překladatel vnáší do textu své vlastní (pre)koncepte, ale naprosto nepřipustné je, když do něho vnáší prostě svou neznalost věci. Poznávám však na tomto místě, že paradoxně nejhorší snad je, když je překlad zčásti dobrý, ale po několika stranách věrohodného textu upadne do nesmyslů, protože čtenář, který už překladateli důvěřuje, je nakloněn přičíst nesrovnalosti autorovi.

Zde komentované překlady často prozrazují, že překladatel si není vědom konkrétního teoretického rámce toho kterého textu, že si text vůbec nezařadil například do oblasti lingvistiky, sémiotiky, teorie divadla a jiných disciplín a tím ho vyřazuje z jakéhokoli určitého vědeckého kontextu. Už jsem se zmínila o nepochopení termínu *parole* (Mukařovský, 1971a, s. 33; 1977b, s. 37). Stejně nebo ještě více závažné je neoborné zacházení s pojmem „věcný vztah“ uměleckého díla jakožto znaku. Ve třetí části studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, tedy v pojednání o estetické hodnotě z hlediska uměleckého díla jako znaku, je „věcný vztah“ do angličtiny přeložen aleatoricky jako „material relationship“, „material connection“, „material tie“ nebo „material ties“ (Mukařovský, 1970, s. 75–83 i jinde) a do španělštiny jako „relación de autenticidad“ („vztah autentičnosti“) nebo „relación auténtica“ („autentický vztah“) (Mukařovský, 1977d, s. 89–94 i jinde). Výsledek je ten, že v této vrcholné části Mukařovského úvahy se text oním žonglováním s „materiálními spoji“ a „autentickými vztahy“ ocitá mimo jakýkoli vědecký kontext a čtenář prostě neví, o čem je řeč. Podobně nezasvěcený je překlad stěžejního pojmu „kolektivní vědomí“ jako „collective awareness“ (Mukařovský, 1970, s. 19 i jinde).

U překladů pořizovaných celá desetiletí po vydání původních textů občas nastává otázka, zda aktualizovat či neaktualizovat terminologii. Mnohdy je to namístě a současný čtenář to uvítá, jako u statí o filmu, kdy Mukařovský použil některé nespecifické výrazy, protože příslušná terminologie buď ještě nebyla ustálena, nebo ji neznal. Příklady můžeme vzít

z článku *K estetica filmu* (1966a): „pohled zdola nebo shora“, přeloženo doslovně jako „to look from underneath or above“ (Mukařovský, 1978b, s. 181) a „toma desde abajo o desde arriba“ (Mukařovský, 1977c, s. 215), se řekne „low-angle and high-angle shot“ a „ángulo en picado y contrapicado“; podobně „nenáhlé zaclonění a opět odclonění“ (Mukařovský, 1966a) se neřekne španělsky „cerrar paulatinamente y volver a abrir el diafragma“ („nenáhle zavřít a zase otevřít clonu“; Mukařovský, 1977c, s. 219), nýbrž „fundido en negro y fundido a imagen“; „panoramování“ není „panorama“ (Mukařovský, 1978b, s. 185), ale „panning“.

Dále se v překladech setkáváme s nesprávným použitím jinak správného či zavedeného termínu, někdy snad pod vlivem efektu „false cognate“. Například v anglickém překladu výrazu „děj“ se nevhodně používá „plot“ místo „action“ a navíc se někdy zaměňuje „plot“ a „story“ (Mukařovský, 1978c). Sloveso „to deautomatize“ ve smyslu, jaký má v ruském formalismu, je nevhodně použito jako překlad pojmu „aktualizovat“ (Mukařovský, 1978c, s. 197), kdy je o skutečnou fyzickou aktualizaci v čase. Přeložit „objektiv“ (filmové kamery) jako „objective“ místo „lens“ je snad banálním příkladem efektu „false cognate“, nejde-li o prostou nepozornost překladatele.

Jazykové problémy

Někdy se zdá, jako by překladatel neovládal dokonale výchozí nebo cílový jazyk, nebo dokonce oba. Řadu překvapivých chyb lze přičíst nejisté orientaci v české syntaxi či nepochopení vztahů mezi větními členy. Například věta „Šťastný konec znamenal by úplné popření dramatického protikladu mezi dvojím plánem gest, na kterém je hra osnována, nikoli jeho vyznění“ (Mukařovský, 1966d, s. 186), má úplně jiný význam v angličtině: „A happy ending would entail the complete negation of the dramatic contradiction between the two levels of gestures upon which the film is based rather than upon its resolution“ (Mukařovský, 1978a, s. 176).⁴ S dvojí negací na začátku oddílu o estetické normě v *Estetické funkci, normě a hodnotě* si neporadili překladatelé do italštiny (Mukařovský, 1971d) a španělštiny (Mukařovský, 1977d). Mukařovský říká: „Nebylo-li nesnadné prokázat proměnlivost [...] estetické funkce [...], je těžší úkol odhalit dynamičnost estetické normy“. Obě cizojazyčné verze říkají pravý opak: „Se non è stato facile mostrare la variabilità [...] della funzione estetica [...], ancor meno facile sarà scoprire la dinamicità della norma [...]“, a „Si no ha sido fácil comprobar la variabilidad [...] de la función estética, es más difícil aún descubrir el carácter dinámico de la norma estética [...]“, čili „nebylo-li snadné [...], je ještě méně snadné (ve španělštině: je ještě těžší)“ atd.

Nerozlišování významu podobných slov vede k nepřesnostem, jako když „estetická vnímavost“ se překládá jako „aesthetic perception [vnímání]“ (Mukařovský, 1970, s. 3), nebo „pánská móda“ jako „la moda *maschile* [pánská]“ (Mukařovský, 1971d, s. 78). Přímá neznalost slov nebo pojmů má však horší následky, třeba úplně jiný význam nebo až směšnou formulaci. Uvádím tři příklady: a) výrok „[...] není prejudikováno vedoucí postavení estetické funkce“ (Mukařovský, 1966b, s. 18) zní ve španělštině „no se cuestiona la posición dirigente de la función estética“ (Mukařovský, 1977d, s. 47), tedy „neuvádí se v pochybnost vedoucí postavení estetické funkce“; b) „kantovská, bezzájmovost“ umění“ je přeložena jako „carencia de interés del arte, según Kant“, tedy „nedostatek zájmu (zajímavosti) umění, podle Kanta“; c) „užité

⁴ Není-li uvedeno jinak, kurzívy v citátech jsou moje. J. J.

umění“ se pak mění v „užitečné umění“ („*artes útiles*“, místo „*artes aplicadas*“; Mukařovský, 1971b, s. 60).

Nedbalosti překladatele lze přičítat použití neodpovídajících termínů a nesmyslné změny významu. Například „typ *herectví* filmového“ a „*herectví* divadelního“ se mění v angličtině na „a type of film *hero*“ a „*stage heroes*“ (Mukařovský, 1970, s. 12). Záhadný je překlad „estetické funkce *odívání* i *bydlení*“ jako „aesthetic function of *dress* and *building construction*“ (Mukařovský, 1970, s. 4). Nepochopitelně zní ve španělštině konec věty „D'après la définition courante, le signe est une réalité sensible se rapportant à une autre réalité *qui'il est destiné à évoquer*“ (Mukařovský, 1936, s. 1067): „El signo según la definición corriente es una realidad sensible, que se relaciona a otra realidad, *que le debe producir*“ („Znak podle běžné definice je smyslová skutečnost, která se vztahuje k jiné skutečnosti, *kteřa jej má produkovat*“; Mukařovský, 1971b, s. 31).

Změny významu přecházejí dost často ve význam opačný, například: „estetická hodnota *může* však vedle libosti obsahovat i silné prvky nelibosti“ zní „aesthetic value *must*, however, include, in addition to pleasure, strong elements of displeasure“ (Mukařovský, 1970, s. 60). Výjimkou není ani vyslovená kontradikce. Věta „[...] jsou pouhými předpoklady pro tesi dialektické antinomie estetické normy, tesi, jejíž rovnoprávnou antitesí je *popírání* (a tedy porušování) konstitutivních principů“ je v angličtině nesmyslná: „[...] they are merely anthropological hypotheses for the thesis of a dialectical antinomy of the aesthetic norm – a thesis whose equal antithesis is the *maintenance* (and hence destruction) of constitutive principles“ (Mukařovský, 1970, s. 28). Když pomíneme jiné neobratnosti (hypotheses, equal, destruction), spletl si snad překladatel „popírání“ s „podpíráním“? A i kdyby, jak to, že si nevšimnul protimluvu ve slovním spojení „*maintenance and hence destruction*“? V každém případě je to jeden z dosti častých příkladů hrubé nepozornosti překladatele.

Jinou nepřesnost i kontradikci nacházíme v italském překladu věty „[...] změnil by se rytmus z normy, která *se dožaduje* splnění, ale již *je možno nesplnit*, v zákon lidského ustrojení“ (Mukařovský, 1971c, s. 24): „[...] il ritmo si muterebbe da norma che *si può ma non si deve* rispettare [která se může, ale nemá dodržovat] in legge costitutiva dell'uomo“ (Mukařovský, 1971d, s. 62). U dobrého překladatele jako je Sergio Corduas lze takové lapsy přičíst spíše nepozornosti; je ale otázkou, zda také pouhá nepozornost je příčinou poměrně častého vynechávání celých vět, které sice někdy nenarušuje celkový smysl výpovědi, ale občas ano.

Vracím se k otázce naznačené v nadpisu tohoto komentáře: může nebo má být překlad zároveň výkladem, a má-li, kdy? Řekla bych, že přinejmenším v jednom případě by překladatel měl usilovat o výklad, a to tehdy, kdy doslovný nebo i přibližný překlad nějakého výrazu či jiné části textu při nejlepší vůli „nehraje“. Takovým oříškem je právě citovaný titul *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu: Chaplin ve Světlech velkoměsta*. Italský překladatel sáhl po nejbližším výrazu, „fenomeno“, při čemž si možná spletl „zjev“ a „jev“, aniž by se pozastavil nad tím, že „herecký zjev“ není žádný specifický termín (na rozdíl například od „herecké postavy“ Zichovy). Anglický překladatel si to uvědomil a pokusil se tento výraz nahradit zdánlivě techničtějším termínem „dramatic figure“, jenže ten neodpovídá a není to odborný termín teatrologický, natož filmový. V zájmu jasnosti pro cizího čtenáře je nutno se zamyslet nad tím, oč vlastně ve stati jde, a není třeba chodit daleko: sám autor říká hned v prvním odstavci, že jde o „užití metody strukturního rozboru pro umění herecké“. Když se pak uváží, že v původním znění článku v Literárních novinách onen zapeklitý „herecký zjev“ je v podtitulu, lze vsadit

v překladu na změnu (do připravované antologie teatrologických prací Pražské školy překládám titul jako *Ensayo de análisis estructural del arte actoral* [hereckého umění]: *Chaplin en Las Luces de la ciudad*).

Předchozí výčet nedostatků v překladech Mukařovského dává představu o jejich typech, nikoli však o jejich množství. Dlužno též poznamenat, že stejné problémy nacházíme i v překladech prací jiných členů Pražské školy. Jinak chvályhodná překladatelská snaha zejména let šedesátých a sedmdesátých 20. století byla bohužel někdy spíše ke škodě než k užitku. Z takových cizojazyčných textů často vychází zkreslený obraz Mukařovského jako trochu staromódního, roztržitého, až mírně pomateného profesora, který má sice pozoruhodné myšlenky, ale neví, jak je srozumitelně podat, nemá je zařazený do žádného rozeznatelného dobového systému bádání o umění a estetice a vyjadřuje se občas obskurně, ba protikladně. A často prostě říká v těchto verzích něco, co nikdy neřekl. Zkrátka, kdyby se četl ve zpětném překladu do češtiny, nestačil by se divit.

Předneseno na konferenci *Jan Mukařovský dnes: Tradice a perspektiva českého strukturalismu*, pořádané Pražským lingvistickým kroužkem a Ústavem pro českou literaturu AV ČR v listopadu 2011 v Praze.

LITERATURA

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1936 [1934]. L'Art comme fait sémiologique. In: *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 2-7 Septembre 1934*. Praha: Orbis, 1936, s. 1065–1072.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966a [1935]. Čas ve filmu. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 179–183.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966b [1936]. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 17–54.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966c [1933]. K estetice filmu. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 172–178.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966d [1931]. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu: Chaplin ve *Světlech velkoměsta*. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 184–187.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1970 [1936]. *Aesthetic function, norm and value as social facts*. Přel. Mark E. Suino. Ann Arbor: The University of Michigan, 1970.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971a [1934]. El arte como hecho semiológico. Přel. Simón Marchán. In: *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971, s. 27–38.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971b [1940]. El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria. In: *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971, s. 43–73.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971c [1936]. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 7–65.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1971d [1936]. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*. Přel. Sergio Corduas. Torino: Einaudi, 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1972 [1934]. El arte como hecho semiológico. Přel. Regina de Marcos. *Casa de las Américas*, 1972, roč. 12, č. 71, s. 51–54.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1973 [1931]. Tentativo di analisi strutturale del fenomeno dell'attore. In: *Il significato dell'estetica*. Přel. Sergio Corduas. Torino: Einaudi, 1973, s. 342–349.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1977a [1935]. El tiempo en el cine. In: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Přel. Anna Anthony-Višová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, s. 223–234. ISBN 84-252-0674-X.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1977b [1934]. El arte como hecho semiológico. In: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Přel. Anna Anthony-Višová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, s. 35–43. ISBN 84-252-0674-X.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1977c [1933]. En torno a la estética del cine. In: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Přel. Anna Anthony-Višová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, s. 212–222. ISBN 84-252-0674-X.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1977d [1936]. Función, norma y valor estéticos como hechos sociales. In: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Přel. Anna Anthony-Višová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, s. 44–121. ISBN 84-252-0674-X.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1978a [1931]. An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure. In: *Structure, Sign, and Function. Selected Essays by Jan Mukařovský*. Ed. a přel. John Burbank and Peter Steiner. New Haven – London: Yale University Press, 1978, s. 171–177. ISBN 978-0-300-02108-0.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1978b [1933]. A Note on the Aesthetics of Film. In: *Structure, Sign, and Function. Selected Essays by Jan Mukařovský*. Ed. a přel. John Burbank and Peter Steiner. New Haven – London: Yale University Press, 1978, s. 178–190. ISBN 978-0-300-02108-0.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1978c [1935]. Time in Film. In: *Structure, Sign, and Function. Selected Essays by Jan Mukařovský*. Ed. a přel. John Burbank and Peter Steiner. New Haven – London: Yale University Press, 1978, s. 191–200. ISBN 978-0-300-02108-0.

Obrazová příloha



Lubomír Doležel a Oldřich Král



Jana Hoffmannová



Herta Schmid a Wolfgang F. Schwarz



Tomáš Hoskovec, Ondřej Sládek a Radomír D. Kokeš



První řada: Lubomír Doležel, Květa Sgallová, Emil Volek; druhá řada: David Drábek



Marie Havránková



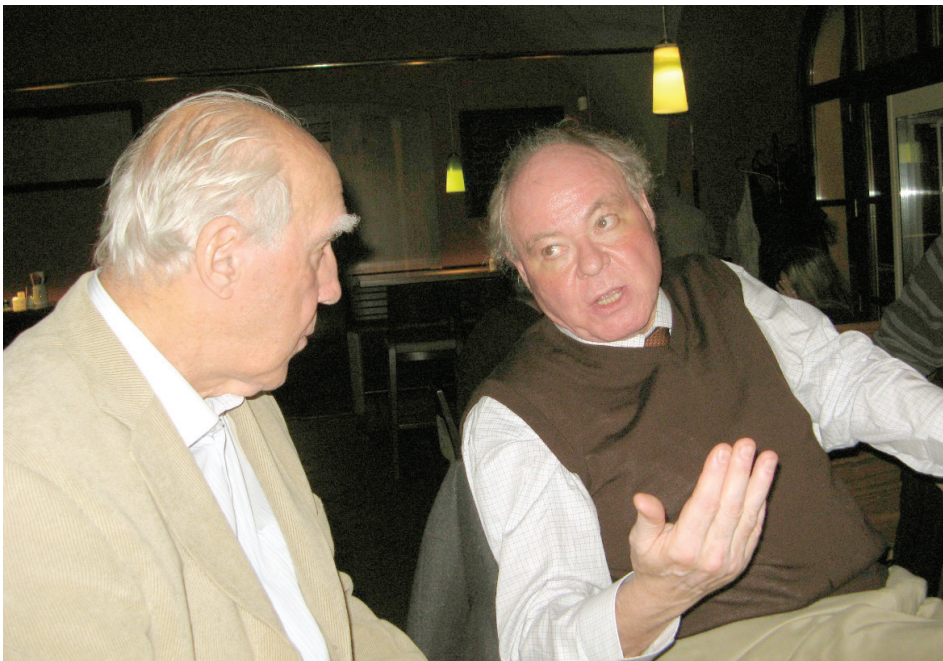
Bohumil Fořt



Emil Volek



Herta Schmid, Tomáš Hoskovec a Milan Jankovič



Mojmír Grygar a Petr Steiner



Jiří Pelán



Petr Plecháč a Robert Kolár



František A. Podhajský, Petr Steiner a Milan Suchomel



Lubomír Doležel

(Zdroj: soukromý archiv Ondřeje Sládka)



