

Tento článek je určován snahou připravit metodologicky půdu literárněhistorickému studiu ohlasu literárních děl. Jde o to, aby z teoretických poznatků, k nimž došel strukturalismus, mohl těžit literární historik pro své konkrétní úkoly tak, aby se vyvaroval omylů, neboť při neujasněné znalosti podstaty působení uměleckého díla v čase byly často vyslovovány soudy, jež neměly povahu vědeckých zjištění a poznatků. Zásady strukturalismu budou tedy i pro naše úvahy východiskem zvláště tam, kde některé problémy byly již rozvedeny nebo alespoň naznačeny, otázku ohlasu nechceme zde však sledovat z hlediska obecné teorie umění, ale z hlediska úkolů literárněhistorických. Tam, kde bude nutno osvětlovat jednotlivé otázky na konkrétních příkladech, použijeme k tomu především materiálů sebraného za účelem výzkumu literárního ohlasu Nerudova díla.

Otázka „ohlasu“ v literárněhistorické praxi a v teorii strukturalismu. F. X. Šalda, který se otázkou ohlasu díla zabýval již v studii O tzv. nesmrtelnosti díla básnického (1928), napsal roku 1936 v článku *Hořčičné semeno Máchovo*: „Literární historie velmi neprávem obmezuje se na to, že nám vypisuje jen genezi díla, čímž rozumí jeho vytvoření od prvních podnětů a popudů až do jeho hmotného dohotovení. Druhá, a často větší a nesnadnější část úkolu, ji čeká: vypsát, jak se dílo obměňovalo v mysli těch generací následujících, které se jím

zabývaly, které z něho žily, které se jím sytily a živily. To je druhá část životopisu díla – a ta velmi často, ano pravidlem, bývá zanedbávána.¹¹⁾ Je poměrně snadné vysvětlit, proč se literární historie dosud jen výjimečně zabývala proměnami hodnocení díla. Příčina tkví v celkové orientaci jednotlivých vědeckých období literární historie. Filologická orientace vedla ke zkoumání textu, tainovská orientace upínala pozornost k dílu jako produktu, hettnerovská k rozvoji idejí v dílech literárních, v psychologizujících orientacích je pozornost upřena k autoru, zatímco dílo je jen svědectvím psychického života básníka, sociologické metody sledují nejčastěji vnější vztah autorův k problémům sociálním nebo společenskou determinaci díla. Vytvořily se složité metody, jak sledovat látkovou oblast v díle, a konečně metody k studiu výrazových prostředků uplatňujících se v díle. Avšak studiu díla, které se odpoutalo od autora a proměňuje se ve svém působení na čtenáře a ve své podobě, v jaké žije v literatuře, nebyla dosud v literární historii věnována dostatečná pozornost a přirozeně nebylo ani metodologicky jasné, jak vysvětlit a zvládnout problém, jehož složitost sejevila především v tom, že dílo v časovém rozvoji je podrobno soudům velmi často zcela protichůdným. Stalo se běžným sledovat proměny látky nebo proměny literárních druhů v různých dílech uměleckých, ale proměny díla, uskutečňující se estetickým vnímáním, byly dosud sledovány jen výjimečně. Literární historikům se často zdálo, že tato otázka je vlastně předmětem studia kulturní historie, jež si všimá mimo jiné vývoje vkusu veřejnosti, neboť jednotlivá svědectví o literárních dílech byla výrazem tohoto vkusu. Lanson, který vypočítává úkoly literární historie (srov. české vydání *Metody literárního dějepisu*, s. 20), stanoví sice jako cíl mimo jiné studium

¹¹⁾ D. Lasty pro umění a kritiku, 1936, s. 1, viz též Šaldův zápisník 8, s. 155.

úspěchu a vlivu díla, ale cílem není studium proměn díla, ale soupis údajů o tom, jak „kniha byla přijata a co v myslích zůstávala“. Přitom však Lanson si byl vědom, že literární historik při vnímání díla je určován svou dobou, pochyboval, že by bylo možné i při vši snaze o objektivitu eliminovat beze zbytku onen subjektivní a dobový prvek, ale v zásadě stanovil požadavek historického posuzování díla, tj. se zřetelem k autorovi a jeho době. Jak celý problém ohlasu díla, nepřihlížíme-li pouze k historickému vyličení vnějších svědectví úspěchu nebo neúspěchu (tj. počet vydání, rozprodaných výtisků, chvála nebo hana atd.), je posuzován rozpačité, o tom svědčí i příslušné místo u Julia Petersena v prvním díle knihy *Die Wissenschaft von der Dichtung* (s. 268): „Každé jednotlivé dílo, každý básník, každé básnické období mají svou historii působení, v níž se zprvu projevuje méně jejich vlastní podstata než měnící se směry dob v protikladnosti jejich posuzování. Jen nepřímou, projevuje-li se porozuměním příbuznost, neporozuměním odlehlost příslušného ducha doby vzhledem k dílu a básníku, je možné z ohlasu vyvodit závěry o podstatě díla. Snad je možné z šíře rozkyvu kontrastujících úsudků dělat závěry o jistotě nebo nejistotě hodnoty. Dějiny ohlasu poskytují dějinám vkusu materiál sotva hodný jmenování, nemohou-li se vykázat nepochopitelnými protiklady. Čím nadměrněji se naproti tomu chvála a odsudek od sebe rozrůžňují, tím méně lze postihnout objektivní, pevnou hodnotu a tím více soudy slouží k charakteristice těch, kdož je vyslovují, takže historii ohlasu lze pokládat za historii vkusu. Když se oceňování díla vyhýbá historickému kolísání, přibližuje se oně nerozborné stálosti hodnot, kterou Nicolai Hartmann označuje jako ‚stanutí monumentálního‘ (das Stehenbleiben des Monumentalen).“

Petersen staví se tedy skepticky k výsledkům studia dějin ohlasu, poněvadž protikladně úsudky poskytují jen málo materiálu k pochopení podstaty díla. Zdá se mu, že toto stu-

dium vnáší do otázky hodnoty díla spíše zmatek než ujasnění. Každé dílo literární však plní v literatuře jistou společenskou funkci; způsob, jímž onu funkci plní, nemůžeme však poznat rozbořením struktury díla, ale jedině tím, sledujeme-li, jak je dílo vnímáno, jaké hodnoty jsou mu přisuzovány, v jaké podobě se zjevuje těm, kdož esteticky dílo prožívají, jaké významové spojitosti vyvolává, v jakém společenském okruhu dílo žije a v jakém hierarchickém zařazení. Literární historie jako věda sledující vývoj literární struktury, má-li zachytit proměny estetické normy v jednotlivých obdobích, nemůže se spokojit tím, že věnuje pozornost jen rozboru díla, poněvadž o skutečné literární atmosféře nevydává svědectví dílo samo, ale představa a účinek, jaký dílo zanechává u čtenářů, a způsob, jímž se vřaduje do literatury.

Obvyklá literárněhistorická praxe v otázce ohlasu spočívala v sebrání a zhodnocení kritických hlasů, přičemž byl konstatován kritický úspěch, popřípadě neúspěch díla. Literární historik zaujal úlohu soudce mezi autorem a kritikem, buď obhajoval autora, nebo kritika. Ohlasy, posuzující nebo rozbírající dílo, byly zaznamenávány a na nich byl ozřejmován postup chápání a poznávání literárního díla. S tím souviselo, že hlasy kritické nebyly odlišovány od soudů vědeckých, ačkoliv svou povahou a funkcí jsou zcela odlišného charakteru. Ohlas literárního díla nebyl sám předmětem literárněhistorického studia, šlo spíše o kritický obraz výsledků poznávání příslušného díla, autora nebo problému.

V české literární historii máme málo prací, jež by se soustavně zabývaly studiem ohlasu děl některého básníka, nepřehlídíme-li k studiím ohlasu cizích spisovatelů v české literatuře, pohybujících se v okruhu problému „vlivu“. Poměrně nejvíce vábil k studiu dějin ohlasu Máchova a po výzvě Šaldově máme dnes sebrán materiál k takovým dějinám. V jubilejním roce máchovském vyšly dvě knihy, v nichž je rozsáhleji zpracován ohlas básnického díla Máchova; jde

o Vyskočilovu knihu *Basnik*, bojující proti starším tezí kritickým a literárněhistorickým, a o knihu Pražákovu *K. H. Máchova*, v níž je v poslední kapitole podán soubor všech mínění dosvědčujících, že „basnik, svou dobou nepochopený, byl stupňovaně pochopován dalšími pokoleními, že se v něm všechny generace zhlížely jako v zrcadle, obrušovaném a přibrušovaném podle jejich zvláštních sklonů“ (s. 211). Pražák většinou jen zaznamenává; vysvětluje-li, přihlíží k osobnosti toho, kdo soud pronáší, takže zde jde vlastně o přehledku subjektivních vztahů jednotlivých spisovatelů, kritiků a historiků k dílu. Jestliže Pražák hodnotí, pak východiskem je mu dnešní stav bádání o Máchovi v jednotlivých konkrétních otázkách. Na Pražákovu studii navazuje i Šup v knize *Věčný Máchova*. Jinak v jednotlivých monografiích nebo studiích je problém ohlasu jednotlivých děl nebo autorů spíše naznačen než dořešen.

Myslíme zde ovšem na ohlas v užším slova smyslu. Ponecháme zatím stranou vliv díla nebo autora na jiné spisovatele, otázku překladu díla do jiných jazyků, otázku propagace díla, skutečnost, že dílo se stává inspiračním zdrojem pro jiná umění atd., a soustředíme se zatím jen na sledování života díla v literatuře, tj. na ohlas daný aktivním vztahem literární veřejnosti k literárnímu dílu, vnímanému jako estetický objekt. Vcelku byla otázka ohlasu takto vymezeného dosud v literárněhistorické praxi charakterizována dvěma stanovisky: estetickým dogmatismem a krajním subjektivismem. Dogmatismus v díle nalézal estetické hodnoty věčné a neproměnné nebo chápal dějiny ohlasu jako cestu ke konečnému a správnému poznání. Krajní subjektivismus naproti tomu viděl ve všech ohlasech doklady individuálního vnímání a pojetí a jen výjimečně se pokoušel překonat tento subjektivismus dobovou determinací.

Pro literárněhistorické řešení problému ohlasu přináší nové podněty strukturalismus. Zrekapitulujeme zde nejprve

v stručnosti hlavní a známé teze **Mukařovského**, který v otázce působení uměleckého díla vychází ze starší teorie „estetického objektu“. V studii Polákova Vznešenost přírody se Mukařovský postavil zásadně proti tomu, aby literární historikové hodnotili starší díla literární z hlediska svého estetického citění, literární historik může nanejvýše rekonstruovat estetickou působivost díla v určité době, zejména ovšem v době vstupu díla do literatury, a to za tím účelem, aby stanovil vývojovou hodnotu daného díla. V povědomí těch, kdož dílo vnímají, jeví se dílo jako estetický objekt, přizpůsobený jejich vlastnímu nebo dobovému souboru estetických hodnot. Dílo jako estetický objekt je určitým způsobem fixováno, zatímco literární historik „musí vidět básnickou strukturu v stálém pohybu jako nepřetržité přeskupování složek a proměňování jejich vztahů“.²⁾

Obecněji uvažuje Mukařovský o estetickém působení díla v čase v knize *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. „Především samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecká tradice, jejímž prizmatem je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektivu odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvaru umělcovu. I když tedy např. jisté dílo je ve dvou od sebe vzdálených dobách hodnoceno stejně kladně, je předmětem hodnocení pokaždé jiný estetický objekt, tedy v jistém slova smyslu jiné dílo. Je přirozené, že se při těchto přesunech estetického objektu často proměňuje i estetická hodnota.“ Podle Mukařovského změnám estetického hodnocení podléhají i díla tzv. „věčných hodnot“, důkazem je např. vývoj scénického pojetí her Shakespeareových. Na vytvoření estetické hodnoty působí i sociální cha-

2) *Kapitoly z české poezie* I, 1941, s. 8.

rakter umění, stav uměleckých poměrů, kritika, nakladatel, propagace atd. „Estetická hodnota se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srovnej aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé pohybem a přesuny struktury společenského soužití.“ Z dalších výkladů Mukařovského je pro naše téma důležitý jeho výklad uměleckého díla jako znaku. Literární dílo umělecké sice „se těsně připíná k oblasti znaků sdělovacích, ale tak, že je dialektickým popřením skutečného sdělení“. „Vlastní věcný vztah je zde mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímátele, které však nejsou a nemohou být nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímátelovy intimní zkušenosti.“ Mukařovský se však nedomnívá, že by toto pojetí, poukazující k intimní zkušenosti vnímátele, vedlo k estetickému subjektivismu, neboť „postoj, který individuum ke skutečnosti zaujímá, není výhradním osobním majetkem ani u osobností nejsilnějších, nýbrž je do značné míry, u osobností méně silných pak téměř docela, předurčen sociálními vztahy, do kterých je individuum vpjato.“³⁾

To jsou nejvýznamnější teze, jichž můžeme použít pro literárněhistorické úkoly spojené se studiem ohlasu. Je tu především zdůrazněna proměnlivost estetického chápání díla, která je určována skutečnostmi, jež mají vliv na způsob vnímání uměleckého díla, ať již vyplývají z aktuální situace vyvíjející se umělecké tradice nebo z jiných příčin společenského charakteru. Ale proměnlivost není způsobována jen příčinami, jež mají svůj původ ve vnímátele, ale i vlastní povahou uměleckého díla, jež má vlastnosti struktury a je souborem znaků, jejichž sdělovací určitost je však estetickou

3) *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936, s. 50, 54, 64-65. Viz nyní *Studie o estetice*, 1966, s. 41, 43, 49.

funkcí natolik rozkolísána, že mohou navodit různé významové spojitosti. Lze tedy obecně připustit několikerou estetickou i významovou interpretaci vnímaného díla, při čemž každá má v zásadě stejnou platnost a přesvědčivost, ovšem časově, společensky a do jisté míry i individuálně omezenou. Sledujeme-li proto ohlas, musí se naše pozornost od vlastního díla obracet k estetickému objektu, s nímž se dílo v daném případě v povědomí vnímatele ztotožňuje.

Otázce života literárního díla při čtenářském jeho vnímání věnoval v poslední době pozornost též fenomenolog **Roman Ingarden** ve svém díle *Das literarische Kunstwerk* (1931) i v pracích pozdějších. Ingarden došel v těchto dílech k několika zásadním tezím, týkajícím se stavby díla literárního. V literárním díle, jehož jednota je chápána strukturálně a je dána i estetickým zaměřením, shledává čtyři vrstvy: vrstvu zvukovou, vrstvu významovou, vrstvu schematických názorů, jimiž se projevují předměty v díle předváděné, a vrstvu předváděných předmětů (tj. tematiku). „Dílo literární (například Božskou komedii Dantovu) je nutno postavit proti jeho jednotlivým konkretizacím, které povstávají jednotlivým čtením téhož díla (popřípadě při jeho provedení na scéně). Samo dílo literární na rozdíl od svých konkretizací je útvarem schematickým. To znamená, že některé jeho vrstvy, zvláště vrstva předváděných předmětů i vrstva názorů zahrnuje v sobě místa nedokreslená. V konkretizacích díla literárního se dokončuje ‚vyplnění‘ míst nedokresleného, ale ne všech a ne vždy stejným způsobem. Konkretizace díla literárního jest tedy rovněž výtvorem schematickým, ale v menším stupni než samo dílo.“ Srovnáme-li teze Ingardenovy s tezemi Mukarovského a pomineme-li otázku vrstev v uměleckém díle, vidíme, že jsou tu jisté rozdíly.

Pražský strukturalismus chápe strukturu díla jako součást vyšší struktury vývoje literárního. Nadřaděná struktura umělecke literární tradice je tu vždy přítomna jako činitel organi-

zující estetickou působnost díla, stává-li se toto estetickým objektem. Proto je dílo chápáno jako znak, jehož význam a estetická hodnota je pochopitelná jen na podkladě literární konvence určité doby. Naproti tomu Ingarden vidí příčinu rozdílnosti konkretizací především v schematicčnosti a nedokreslenosti některých vrstev díla, zatímco jiné vrstvy díla uchovávají si svou identitu a samo dílo má při své „polyfonní harmonii vlastností hodnot“ charakter struktury, jejíž estetická hodnota je dána nezávisle na vývoji literární normy dobové. Ingarden je si sice vědom existence dobového způsobu čtení díla, odpovídajícího celkové literární atmosféře,⁴⁾ ale proměny díla v konkretizacích nesmějí porušovat identitu díla v částech neschematických, neboť jinak je porušena sama umělecká podstata díla. Ingarden předpokládá ideální možnost adekvátního vyjádření díla v konkretizaci (srov. *Das literarische Kunstwerk*, s. 388), která by umožnila plné ozřejnění všech estetických kvalit díla. Proti tomu lze namítnout, že estetická hodnota nemá platnost absolutní. Je vždy v těsném vztahu k vývoji estetické normy, s níž se buď ztotožňuje, nebo od níž se odráží, takže jako esteticky účinné jsou pocítovány jen některé vlastnosti daného díla.

4) „Jedno a totéž dílo literární, čtené mnohými čtenáři a za různých okolností, vede k vzniku mnohých konkretizací tohoto díla, různých se mezi sebou rozličným vzhledem. Vznikají v různých dobách, a co je důležité, často i v různých epochách literatury, případně atmosfér literárních, a tak i za rozmanitých podmínek, které mají vliv na jejich ztvárnění. Jakkoli v bezprostředním prostředí dostupné in concreto toliko jednomu čtenáři, mohou být ony pomocí popisu zveřejněny i jiným čtenářům a takto, nepřímo, aspoň v některých svých rysech ustáleny... Porovnáme-li popisy a výpovědi o konkretizacích téhož díla, pocházející z různých dob, přesvědčíme se, že přes všechny individuální rozdíly existuje blízké příbuzenství mezi konkretizacemi vzniklými v téže literární epoše. Prokazuje se, že atmosféra literární, existující v dané době na jistém základě, přivádí čtenáře k jistému dobovému způsobu čtení díla, a tím i k určitému způsobu jeho konkretizování.“

Přijmeme pro své další výklady Ingardenův termín *konkretizace*, nebudeme ho však používat ve stejném významu. Budeme tímto termínem označovat obecně odraz díla v povědomí těch, pro něž je dílo estetickým objektem. Termín „estetický objekt“ zůstane takto vyhrazen obecné teorii umění, zatímco termín konkretizace naznačuje, že jde o konkrétní podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnímání. Je přirozené, že dílo může být několikerým způsobem konkretizováno. Konkretizována nejsou však jen místa schematická, ale struktura celého díla tím, že je promítnuta na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry i individuálních vždy nového charakteru.

Problém ohlasu literárního díla zahrnuje v sobě především studium jeho konkretizací. Nutnost literárněhistorického studia těchto konkretizací není třeba zdůvodňovat. Potíže vlastního studia však tkví v povaze materiálu. Svědectví o konkretizacích, ať jsou zaznamenávána v denících, vzpomínkách, dopisech, kritikách nebo kritických studiích, tvoří materiál velmi různorodý co do způsobu, jímž je konkretizace zachycena. Ani u dramatických textů nejsme na tom lépe; tam sice sama inscenace znamená konkretizaci, ale o konkretizaci divadelního představení jako uměleckého díla u posluchačů se dovídáme zase jen z popisů a nepřímých zpráv. Je nutné proto v každém jednotlivém případě provést kritiku zkoumaného materiálu z hlediska sledovaného cíle. A právě těmto metodologickým otázkám jsou věnovány následující poznámky opírající se o materiál nerudovský.

Literární dílo jako umělecká hodnota a záměr autorův. Předně bychom zde chtěli poukázat na to, že literárněhistorický zájem se nebude tak soustřeďovat k jednotlivým čtenářským zaznamům jako spíše k těm, jež ustalují určitou konkretizaci nebo jsou předurčeny k tomu, aby přispěly k jejímu ustálení.

Literární dílo se totiž nevřaduje do literární tradice, tj. do souboru platných estetických norem a hodnot tím, že prostě existuje, ale tím, že jeho konkretizace byla v hlavních rysech ustálena. Prakticky to znamená, že po jistém váhání, způsobeném novostí díla, je toto v jisté konkretizační podobě přijato do literatury. Takto ustálená konkretizace má přirozeně platnost jenom časově omezenou. Dané dílo existuje v literatuře v nové podobě teprve tehdy, když nová konkretizace je zaznamenána a zveřejněna a za jistého souhlasu uvedena do soustavy dobových literárních hodnot. Může se přirozeně stát, že vedle sebe existují dvě i tři fixace konkretizací, ale to vyplývá z toho, že v dané chvíli vedle sebe literaturou probíhají dvě nebo tři normy, rozrůzněné například generační příslušností.

Mají tedy konkretizace literárních děl své místo v literatuře, jimi se řadí současná i minulá díla literární do aktuální literární tradice jako hodnoty. Jakmile se dílo takto vřadilo do literatury, stává se samo součástí této tradice a samo se stává normou, kterou jsou měřena a hodnocena jiná díla; ovšem je normou v té podobě, jakou mu dala konkretizace. Přirozeně jde o tu konkretizaci, která nejlépe vystihuje, co dílo za dané literární situace poskytuje čtenáři určité doby. Vyplývá tedy ze samé podstaty literárních skutečností, že v souboru těch, kdož vytvářejí literární život a literární společenství, přisuzujeme vedle autora a čtenáře zvláštní místo i **kritikovi**. Právě funkce kritika tkví v tom, že konkretizace literárních děl fixuje, že je řadí do soustavy literárních hodnot. Kritik nejenže podává popis konkretizace čtenářské, ale je již svou funkcí veden k hodnocení, které nutí ke konfrontaci vlastností díla s literárními požadavky dobovými. Je tedy pochopitelné, že kritické soudy soustřeďují na sebe především pozornost při studiu literárního ohlasu. Ovšem díly kritickým nejsou pro nás jen taková, jež se za kritická vydávají, ale i takové studie, které přesto, že sledují cíl vědecký

a literárněhistorický, zahrnují v sobě postup kriticky. Jestliže např. Jakubec označil motiv šesti barev na těle zmučene sv. Kateřiny v Legendě o svaté Kateřině jako „nevkusný“ (Dějiny lit. č. I, s. 157), vnesl tím estetické hodnocení do svého postupu a prováděl konkretizaci díla z hlediska realistické strážlivosti a pravděpodobnosti. Novákův „Jan Neruda“ z r. 1910 je ve všech částech týkajících se díla Nerudova výtvořem kritickým, směřujícím k nové konkretizaci díla Nerudova a k jeho estetickému hodnocení.

Uvedli jsme výše, že dílo se zařazuje pevně do souboru literárních hodnot aktuální tradice literární jen tehdy, byla-li jeho konkretizace popsána, tj. prošla-li kritickým hodnocením. Nedošlo-li ke kritickému zhodnocení a ustálení konkretizace, působí dílo sice svými vlastnostmi v imanentním vývoji literární struktury, ale nemá svého pevného postavení v souboru hodnot literatury daného období. Tak např. Nerudovo *Hřbitovní kvítí* zůstalo dlouhá léta bez konkretizace, jež by stanovila místo tohoto díla v souboru literárních hodnot. Známe sice množství odsuzujících soukromých výroků, ale první kritika vyšla až v r. 1864, tj. sedm let po vyjití díla, a začleňuje se tak zřejmě do rámce opuštěných norem literárních, že její přesvědčivost pro příslušníky generace Májové musila být nepatrná. Přesto *Hřbitovní kvítí* zůstalo po další dlouhá léta až do r. 1896, kdy k nim zaujal stanovisko Vrchlický, spíše historicky než esteticky zaměřené, bez zveřejnění a ustálené konkretizace. A přece šlo o dílo, které bylo zcela zřejmě psáno tak, aby si přímo vynutilo kritické zhodnocení, třeba odmitavé. Rozvedeme zde otázku konkretizace Nerudova *Hřbitovního kvítí* poněkud širěji, aby bylo zjevno, jak celý plán autorův, vybudovaný na předpokladu kritické konkretizace, se zhroutil, když se tato nedostavila.

Nerudova kniha byla uvědoměle revoluční, takže Neruda sám provokoval kritiku k odsouzení.

Však znám ten lid, jenž nožem pitvy hnusně
si chlebě a slávu potem dobývá,
snad zpěv můj klada na své váhy nuzné,
juž znak mu svého soudu v čelo vyrývá.

Historický význam Nerudova vystoupení je spatřován obecně po studiích Šaldových, Mukařovského, Arne Nováka v prozaizaci básnického jazyka. Ale v *Hřbitovním kvítí* šel Neruda ještě dál. Celá sbírka je uvědomělou kritikou starší poetiky, jež ztotožňovala poezii s idealizací. Všecky tradiční pojmy, hodnota života, láska, ideál, smysl dění, věčnost, víra, vlast, země, ctnost, sociální harmonie, chudoba jsou vykládány tak, že jsou demaskovány, zbaveny idealistického a iluzionistického oparu a podrobeny analytickému rozboru. Arne Novák při svém rozboru jazykových prostředků mladého Nerudy zjistil, jak často užívá Neruda vět tázacích (*Slovo a slovesnost I*, s. 93). Posuzujeme-li tuto skutečnost z hlediska funkce, zjistíme, že tu slouží právě k onomu analytickému postupu. Klade-li Neruda otázku „Co je láska?“ (II. oddíl, č. 26), pak cílem je zbavit slovo láska, jemuž je v poezii tradičně připisován idealizující obsah, poetizace a přiblížit je netradičně realitě. Podle toho schopenhauerovská odpověď:

Aby nevymřelo člověčenstvo,
kdy se osud zvrátí větrnatý,
tvoří příroda ty slíčné tváře,
slíčné tváře, a ty – pěkné šaty.

Mácha viděl svět v protikladech, postavil proti ideálu a snu, který nepozbyl své hodnoty, skutečnost, naproti tomu Neruda redukoval ironizující metodou konvenční poetismy na základ skutečnosti, odhadoval neobsažnost, reální nepravdivost poetických slov, zaměřil poezii k významu opřenému o bezprostřední vztah k skutečnosti. Netradičně například spojil v jeden celek obraz matky a prostitutky (v básni II, 36).

V smyslu tradičních norem poetických celý postup Nerudův byl vlastně popremem poezie. Sám praví:

Poezie zila, dokud kazdy
snem svým vic nez pravde uveril,
dokud veci nam teč malcherne
obrovskym meritkem vyměnil.

Dokud bajim věřil zastaralým,
ježto zrodil zprachnivělý věk,
dokud v palmách dryadky se kryly –
a ne ságo našich polivek.

V básni 22. se básník ve fantastickém snu dává dokonce vést k hrobu poezie. Těchto několik dokladů, které by se daly rozmnožit, uvádím na dotvrzení toho, že celé dílo bylo přímo provokativně vypočteno na reakci čtenářstva a kritiky. Tato se sice dostavila soukromě (známé odmítavé výroky nejen Palackého, Mikovce, ale i Friče, Pflegra a Šmilovského), ale konkretizace Hřbitovního kvítí, třeba záporná, veřejně zapsána nebyla.⁹⁾ Tato skutečnost byla vlastní příčinou vzniku Nerudovy satiry U nás. O tom svědčí nejen narážky na Lumír a Pražské noviny, jež sice kritiky slibují, ale slib neplní (případ Hřbitovního kvítí), nejen situace hrdiny Voláčka, jež vydal sbírku básní, nýbrž především závěr celé satiry, který je vnějšně namířen proti Jakubu Malému, ale ve skutečnosti Neruda tu klade kritikovi do úst soudy nebo slova, jaká Jakub Malý v konkrétním boji nikdy nevyslovil, která však zcela zřejmě osvětlovala úmysly Nerudova Hřbitovního kvítí. Kritik praví básníkovi:

Vy podřizujete řeč myšlénce!
Nač pokračovat take v řeči s časem,

9) Teprve v roce 1954 byla nalezena a otištěna z rukopisu Sabimova Eutika Hřbitovního kvítí v edici *Čestí radikální demokraté o literatuře*. Viz teč zde na s. 234n.

nač obnovit chtít mluvu pěvců hlasem,
nač vůbec myšlének, když národ v plence?
Ta vaše řeč, a to mne tuze leká,
je předce příliš málo středověká!
Jen římskou periodou může lid
náš za nos ještě trochu veden být:
když periodám vašim nerozumí,
toť také sotva posoudit nás umí!

Neruda nemohl lépe postihnout své úsilí v Hřbitovním kvítí než tím, ztotožňuje-li se se směrem, jež chce „obnovit mluvu pěvců hlasem“, nepřihlížíme-li k tomu, že tu i jinak je vystiženo Nerudovo úsilí o jazykovou i tematickou prozaizaci literatury. To všechno ale kritika, třeba záporně, nepostihla, básníkův záměr veřejně konkretizován nebyl, ať jako hodnota záporná nebo kladná. Proto tu v satirickém plánu provedl Neruda konkretizaci sám, snad aby ospravedlnil svůj nezdar. K vydání U nás mohla sice dát podnět nepříznivá kritika almanachu Máj v Pražských novinách, již byla ke kritice upřena pozornost širší veřejnosti, ale vlastním předmětem byl Nerudův zájem o osud Hřbitovního kvítí v aktuální umělecké tradici a o způsob jeho konkretizace.

Tento příklad dosvědčuje, jak především básník sám má zájem na konkretizaci, jde mu o to, aby došlo k takové konkretizaci, jaká byla zamýšlena. Neruda, který se v případě Hřbitovního kvítí dožil takového nezdaru, měl obavy, zda *Písně kosmické* budou konkretizovány tak, jak zamýšlel. Bá se, aby odbornost ve výkladu kosmu nezbavila dílo popularity. Zlobil se na Arbesa pro jeho předběžnou noticku o nezvzklosti tématu a připravoval si půdu zvláštním „kosmickým fejetonem“ v Národních listech, který měl čtenáři přiblížit kosmické téma humorem. Přitom z fejetonu vysvítá, že mu záleželo na tom, aby písně nebyly hodnoceny jen jako komické (srov. Arbes, *Arabesky literární*, Spisy, vyd. Kočí, sv. XVI, s. 253–285). Právě ohled na konkretizaci působil, že se Neruda v *Písních kosmických* pohyboval neustále na ostří

vážného a komického. Se stejnou bedlivostí sledoval Neruda i konkretizaci Prostých motivů, zvláště jej mrzela kritika, jež vyzdvihovala reflexivní prvky, ačkoliv autor jim nepřisuzoval žádnou cenu (srov. Quis, *Kniha vzpomínek*, s. 387). Tím se ovšem ocitáme u známého paradoxu, že dílo často žije v literatuře v podobě, která se velmi podstatně rozchází s představou autorovou. Pro zajímavost připomínám, co si o tom elegicky poznamenal V. Dyk: „Nevíme nikdy, co jsme stvořili, a naše dílo není odvislo od nás. Doba je druhou složkou, která může vše změnit, aniž bychom chtěli.“ (Vzpomínky a komentáře I, s. 103.) Obdobně i F. X. Šalda: „A dílo básnické nebo umělecké začíná nyní žít život plný proměn, jakýsi svůj dobrodružný román: odpoutalo se od svého původce, vzněcuje život kolem sebe a hněte a formuje jej, ale jest jím také hněteno.“ (O takzvané nesmrtnosti díla básnického, s. 22.)

Sledovali jsme, jak dílo v souboru dobových hodnot nalézá své umístění konkretizací. Lze si ovšem představit krajní případ, že dílo, zvláště v prostředí sourodé estetické kultury, žije v ustálené podobě bez zveřejněné konkretizace. Vedle kritiky psané existuje zajisté i podle termínu Thibaudetova mluvená „spontánní“ kritika, uskutečňující se ve společnosti, v salonech (*Physiologie de la critique*). Přesto však lze na dokladech, jež jsme uvedli, ukázat, jak na veřejné konkretizaci záleží i autorovi tak, že tato je nejen součástí jeho záměru, ale že dokonce se snaží určitým způsobem na ni působit. Patří jistě k metodologickým požadavkům studia ohlasu sledovat vztah mezi záměrem autorovým, pokud se v díle projevuje, a konkretizací a stejně i vztah mezi vývojovou hodnotou díla a jeho konkretizací.

Popis konkretizace. Subjektivní prvky a dobový kontext. Obraťme nyní pozornost k vlastní konkretizaci, lépe k způsobu, jímž je popisována. Na konkretizaci čtenářskou působí nejen aktuální umělecká tradice, ale i momenty psychologické

povahy spojené s vnímáním, vnější okolnosti vnímání, psychologická dispozice atd. Jedno a totéž dílo může proto zanechat v čtenáři zcela rozdílné dojmy. Jednotlivé složky se střetávají s uměleckými sklony, popřípadě s náladami nebo životními dispozicemi čtenářovými, takže celé dílo žije v představě čtenářově v určitém ovzduší a ve spojení s určitými představami. Arne Novák nám například zachytil ve *Večerním dialogu o Janu Nerudovi* (Mužové a osudy) popis trojí čtenářské konkretizace *Povídek malostranských*. Jde o společnost tří přátel, živého a překypujícího básníka, snivé, zádumčivé dívky a unaveného a zahořklého architekta, kteří v jedné z malostranských zahrad za večera rozmlouvají o Nerudových Povědkách malostranských. Uvedu zde výňatky z těchto rozhovorů, aby bylo zřejmé, v jakém osvětlení se jim zjevuje sledované dílo a v kterých svých složkách je aktualizováno.

Básník: „Spatřuji teď celý ten zástup, který miluji již dlouhá léta. Suchého, strnulého pana Rybáře, jenž vidí dole pod Hlubokou cestou v zahradě seminářské vlnit se a hučet moře a jenž hází do něho svoje drahokamy, barevné a prohané iluze svého dlouhého života. Pana doktora Kazisvěta v šedivých, kostkovaných šatech, s divoče zarostlou tváří a prosebným okem kopnutého psa, jak jde plaše z procházky za Újezdskou branou a neklidnějším a nejlhostejnějším gestem přivádí k životu slavného nebožtíka, který právě svou smrtí a velkolepým svým pohřbem provedl nejvyšší čin své existence. Teď jdou kdesi Mosteckou ulicí dva páry mužů, tak docela všedních a přece tak pamětihodných: věční sokové a intrikánsky mlčící nepřátelé, kteří bez sebe nedovedou žít, pan Ryšánek a pan Schlegl, a zas dva nerozluční ‚flamendři‘ a přece sentimentální obětavci, jako hrdinové z romantických románů mojí prababičky, kupec Cibulka a rytec Rechner. Krásný, důstojný žebrák pan Vojtíšek, který snad přece byl bohatcem, třeba sám autor tomu nevěřil, jde

pomalu s čepicí v ruce po Svatojanském vršku; pan Vorel stojí uprostřed hustého dýmu svých nadějí a očekávání a nakurčuje svou dokonalou, stříbrem kovanou pěnovku, která mne vždycky dojímalá tragičtěji než všechny nože, kosa a šavle z osudových smutnoher... Nevím, zda u některého spisovatele, pišícího řečí tohoto krásného města, žije tolik figur nezapomenutelných a historicky krásných.“

Dívka: „Nemilovala jsem Nerudu nikdy pro tyto ostře a pevně vykrojené figurky, jejichž titěrný a ješitný svět byl vždy dalek mému světu. Hledala jsem v obou, ach, tak marnotratných svazcích Nerudových povídek pouze ony vrcholné scény, kde básník našel náladové a malebné pozadí pro tyto malicherné osudy, kde postavy splývají se scenerií, se vzduchem výjevu, se svou krajinářskou dekorací. Jen tento tak sytý a tak jednotný ensemble měla jsem vždy ráda. Hastrmana čítám pro tu noc se stříbrnou mlhou, kdy pod Petřínem teče modré moře právě jako dnes... Svatováclavskou mši zná dnes každý, ale nějak polohumoristicky, polosentimentálně: tak dovede lidový vkus snížit toto cudné a vznešené dílo, v němž plynou v jednom širokém řečišti sladká moudrost starce a zbožná naivnost dítěte. V této chrámové, jaksi jen našeptané piece, kterou čtou lidé jen pro groteskní humor klukovských scén, nalézám vždy pět šest stran, které jsou namalovány a ne napsány, namalovány jako od Rembrandta. Podivná, tesklivě mystická tma krade se gotickou lodí, a Neruda řekne krásně, k slzám krásně, že to bylo, jako by na oltářích a sloupech bylo roztaženo modré pašijní plátno v dlouhých pruzích. A do tohoto barevného temna vrhne Neruda náhle Rembrandtovu zář, která tryská z kahance havířova; nato dá plynout z oken lehýnké stříbrné mlze, měsíční a hvězdné... z tohoto tajemného záření a kmitání zrodí se onen půlnoční průvod stínů, ta španělská vidina, namalována Rembrandtem, a ne z rozjitřené obraznosti chochovy, jak si myslí tupí pozitivisté.“

Architekt: „Nerudova lyrika jest jediná: jest to stesk romantického srdce, zrazeného osudem. Vyšel do života pln touhy po štěstí, po lásce, po radostném domově. Toužil po idyle, jež by byla důsledkem společenské volnosti; pomýšlel na patriarchální harmonii, která by vzkličila z přerodu člověka; těšil se na lidstva svatodušní svátky... Stal se iluzionistou: právě nejkrásnější z povídek jsou soustředěnými tragédiemi iluzionismu. Pan Vorel jest z nich nejzřetelněji propracován: kdo z nás není mu podoben? Kdo nemá svou pěnovku, svůj iluzorní ideál, svou životní lež, nezbytnou k existenci? Při prohlídce každé mrtvoly vypadne z kapsy nakouřená pěnovka... ctižádost, láska, rodová čest, hrdá neodvislost. Stejnou iluzionistickou zповědí jest Hastrman; i básníci, kteří milují hlavně figury Nerudovy, shledávají za vyhazovanými drahokamy pana Rybáře barevné a prolhané iluze dlouhého života. O Svatováclavské mši nedovedl bych mluvit bez pohnutí: co jest strašnějšího než příběh bláhového děcka, které chce vidět zázrak a usne hladem a zimou? Ano, jedni z nás, kteří nesou menší část světového hoře, usínají hladem... a my ostatní zimou. Nevím, zda subjektivní bolest není tu objektivována právě tak jako v Baladách, knize rozhodně lyrické svou koncepcí.“

Tato trojí konkretizace je zde motivována psychologicky a subjektivně, tj. temperamentní básník si doplňuje Malou Stranu Nerudovými figurkami a jejich osudy, snívá a melancholická dívka prožívá náladově situace povídek a architekt shledává v epických dílech Nerudových jako pozoruhodné jen lyrické stavy odhalující Nerudův životní deziluzionismus. Základem je vždy stejné dílo, ale složky esteticky působící jsou vždy jiné. Podle tohoto pojetí by se zdálo, že jediné subjektivní elementy rozhodují o konkretizaci, ale tento dialog, zde zcela subjektivně motivovaný, je součástí kritického záměru autorova, který proti staršímu hodnocení cha-

rakterizačního umění figurkářského a proti epickému pojetí staví novou konkretizaci. Konkretizace architektova zahrnuje totiž Novákovo pojetí, známé z *Jana Nerudy* z roku 1910. Figurkářské pojetí bylo pro Povídky malostranské zcela běžné, zachytil je kriticky F. V. Krejčí a působilo neustále v literatuře svým vlivem, například na Ignáta Herrmanna. Impresionistická konkretizace zádumčivé dívky tvoří přechod od konkretizace pozitivistické ke konkretizaci zaměřené na subjekt. Nejde zde tedy jen o konstrukci, poukazující k různým možnostem individuálního vnímání, ale jde tu i o konkretizace uskutečňující se vývojem aktuální umělecké tradice, kde proti objektivnímu pojetí povídek se zdůrazňuje pojetí subjektivní (již Jiří Karásek poukázal 1901 na nutnost dívat se na Nerudovu epiku z hlediska intimního vývoje básníkovy).

Poněvadž nám při studiu ohlasu půjde především o změněný obraz díla, jak se projevuje na pozadí literárního vývoje, je metodologickým požadavkem literárněhistorické kritiky materiál oddělit subjektivní prvky a určit, co v dané konkretizaci má stálou platnost dobovou. Cílem poznání se nemohou stát všechny konkretizace možné vzhledem k individuálnímu zaměření čtenáře, ale ty, jež prokazují, jak se struktura díla střetává se strukturou dobových literárních norem.

Popis konkretizace jen zřídka je syntetizující. Právě neustálá konfrontace díla se skutečnými nebo sledovanými hodnotami literární normy vede k onomu analytickému postupu, při němž jednotlivé složky jsou esteticky aktualizovány, jiné se pocítují jako neúčinné, jiné odporují zcela dané normě. Podle toho se ovšem organizuje i celek díla, jak se jeví v konkretizaci. Sám způsob popisu je různý, může být impresionistický, ale i intelektualistický, popřípadě i ideologický. V každém případě popis obsahuje jistou argumentaci, o níž se opírá hodnocení daného díla. Poněvadž tento rámec popisu konkretizace je v těsném vztahu jednak s hodnocením

díla, jednak s celým souborem literárních norem dobových, budeme jej zde označovat obecně termínem vypůjčeným z lingvistiky jako *kontext*. Zahrnuje soubor souvislostí umožňujících esteticky vnímat a hodnotit dané dílo. Proměny hodnocení lze nejbezpečněji studovat na proměnách kontextu. Jednota estetického čtení v určitých literárních obdobích nebývá dána jen vlastnostmi literární struktury (ta je vždy dialekticky protikladná) a nezakládá se ani na jednotě hodnocení, ale vyplývá daleko více ze společných vlastností kontextu, který určuje celkové podmínky vnímání literárních děl v daném období. Studium kontextu nám také nejlépe umožní oddělit prvky subjektivní od dobových znaků.

Soudy Karáskovy, Šaldovy, F. V. Krejčího o Nerudovi a jednotlivých jeho dílech, pocházející z doby kolem roku 1901, jsou ve svých výsledcích značně odlišné. Všechny tyto studie mají však přibližně stejný kontext, sledují Nerudova díla v rámci psychického vývoje osobnosti. Dívají se na Nerudova díla tak, jako by šlo o problém blízký jejich generaci. F. V. Krejčí je zaměřen poměrně nejvíce vědecky a v popisu objektivně, ale všechna díla vkládá do vývojového rámce podloženého psychologicky. Karásek chápe Nerudova díla podle toho, jak v nich Neruda měl odvahu odhalit předpokládanou chorobnost své duše. F. X. Šalda přibližuje Nerudu v kontextu: moderní básník plný vnitřních protikladů, jež překonal oprostěním. Předtím v letech 1895 a 1896 došlo rovněž k trojímu hodnocení Nerudových děl, jehož se účastnila Eliška Krásnohorská, Jaroslav Vrchlický a Eduard Albert. Tam byl dán celý kontext posuzování Nerudových děl úplně jinak, nikoliv zaměřením na osobnost a její problematiku, ale zaměřením na problematiku, jež je dána objektivně: jde tu o problém národního umění, o otázky prostoty a umělosti zpracování, o otázku poměru tématu a stylu, tedy o kontexty, jež vycházejí z předpokladu, že umělecké dílo je výrazem objektivního vztahu autora k tématu i k otázkám umělec-

kého ztvárnění, a to i tehdy, když jde o poezii intimního charakteru.

Jestliže kontext je svědectvím společného dobového začlenění několika konkretizací, i když jsou výsledky hodnocení rozdílné, naopak shodné výsledky při různém kontextu jsou svědectvím, že povaha estetické účinnosti díla pramení z různých souvislostí a má rozličný charakter. Uvedeme zde příkladem čtyři soudy týkající se téhož problému, abychom mohli posoudit vzájemný vztah kontextu a hodnocení v konkretizaci.

Neruda do *Písní kosmických* uvedl vědecké poznatky a celé téma kosmické často předváděl netradičně formou lehkého popěvku a humorné písně za stálého perzonifikování. Tato skutečnost byla hodnocena jednak kladně (Schulzem, Arbesem, F. V. Krejčím), jednak záporně (Ed. Albertem, Vrchlickým, Karáskem, Arne Novákem). – Všimněme si hodnocení záporných:

Ed. Albert: „Co o mateřské lásce dí, to nás rozehřívá; ale je našemu citu pralhostejno, jak planetoidy se řítí do slunce. Oba děje, onen lidský a onen kosmický srovnává, může tvořiti kdos aperçu pro populární přednášku přírodovědeckou; ale poezie je pro srdce a to zůstává chladné při objektech nekonečně velkých a nekonečně malých.“ (Světozor 1895, s. 314.)

Jaroslav Vrchlický: „Celek neujde výtce poezie programové. Je to básněno víc hlavou než srdcem.“ Následuje popis některých písní kosmických. „U třetí kategorie, Písní kosmických, je přes všechnu duchaplnost a obratnost básníkovu nepoměr mezi látkou a formou patrný, kazajka žertu a ironie zdá se nám trochu těsná pro ty neobsáhlé rozměry kosmu a těles nebeských, a patří k tomu všechno umění i Nerudovo, chtít vystihnout i vykasanou suknicí popěvkovou, nač je řasnata říza hymny a ódy sama dost těsná.“ (Básnické spisy J. N. I, s. XXVIII.)

Jiří Karásek: „Z jednoho kontrastu, ze světobolného pesimismu, upadl Neruda v druhý, v nepřirozenou, k sobě samému neupřímnou psychickou koketerii. Zůstal i tu týmž nervózním a dráždivým duchem, jako byl dříve. Rozdíl je pouze v tom, že schopnostem rozumovým dovolil básník na úkor svých schopností citových, aby nad jeho psychickou bolestí vytvořily tuto fiktivní veselost člověka všemu se posmívajícího a všechno buršíkovně bagatelizujícího.“ – „Plyne z toho přílišná strojenost Kosmických písní, malá jejich spontánnost poetická. Jsou básněny víc mozkiem než srdcem. Činí příliš programový dojem. Básník si umínil napsati tolik a tolik básní k určitému syžetu, aby z nich vytvořil cyklus. Skládal příliš logicky své básně, příliš pointovaně. Bylo to zcela přirozené. Bázeň, aby se nedal city svými strhnouti, vedla Nerudu k tomu, že kontroloval a analyzoval všechny změny svého nitra.“ (Renesanční touhy v umění, 1926, s. 93–94.)

Arne Novák: „Avšak vědecká pravda, zvláště není-li jevem ducha výlučně intelektuálního a v podstatě abstraktního, nikdy nemůže nahraditi pravdy osobnostní, zpečetěné celým osudem. Písním kosmickým, jejichž koncepce datuje se mezi nesoustavnými návštěvami posluchárny a chvilkovými zastávkami v observatoři, chybí vnitřní nutnost ideová.“ (Jan Neruda, s. 67.)

Z kontextů vysvítá, že posudek Albertův a Vrchlického na jedné straně a posudek Karáskův a Novákův na straně druhé mají společné znaky, na které jsme již dříve upozornili. Albertův výchozí dogmatický předpoklad zdůrazňuje, že v poezii, určené srdci, nás dojíímá v pojetí tématu jen to, co se dotýká lidských citů. Obdobně Vrchlický vychází ze způsobu, jímž má být dané téma zpracováno. Jestliže vznikne nepoměr, poezie působí dojmem něčeho rozumového, chtěného. Karásek a Novák naproti tomu dosazují do svého kontextu pojem osobnosti, neboť poezie má být zaměřena na

výraz vnitřního života básníka. Jestliže to nesplňuje, jako v tomto případě, pak nejsou ani dány podmínky pro kladné hodnocení. Karásek přímo opakuje po Vrchlickém, že je to básněno „víc hlavou než srdcem“, a ještě v Dodatcích Ottova Slovníku naučného se A. Novák dovolává tohoto úsudku Vrchlického (heslo *Neruda*), ačkoliv důvody odsouzení u obou jsou jiné než u Vrchlického, jak vyplývá z analýzy kontextu. A ovšem i vlastní konkretizace Písní kosmických je jma. Neprojevuje se ovšem tento rozdíl podstatně, ale jen v nepatrných odstínech. O tom svědčí ta místa, jež v souhlasu s kontextem se pocítují jako esteticky účinná. Vrchlický vidí vrcholná místa Písní kosmických v básních hymnického charakteru (*Poeto světe!*, *Měsíc mrtev* atd.), zatímco souhlasnou odezvu u Nováka vzbuzují především ta místa, „kde Neruda ani nedělá z kosmických jevů a zákonů malé humoristické obrázky žánrové, ani neužívá jich za dekorativní výpň k veršované didaktice, nýbrž kde jimi symbolizuje svoje intimní děje, svá lyrická dramata, tragiku své nedožitě lásky a stesk synovského svého srdce“ (Jan Neruda, s. 68), tedy např. báseň 20. *Do písně se to tak krátce dá – a žije se to tak dlouze!* nebo *Zelená hvězdo v zenitu*. Ačkoliv tato místa nejsou ani u Vrchlického neúčinná a opačně lze říci o místech hymnických u Nováka, přece jen v odstupňování jsou zde rozdíly, dané a určované kontextem.

Kontext vede také k tomu, že významová interpretace daného díla se přesouvá do zcela nového významového plánu, ačkoliv k tomu sám text podnět nedává. Tak pro A. Nováka, který vkládal do vnímaného díla neustále osobnost, přijímají i *Balady a romance* významy, jež nemají se sdělovací naplní jazykového projevu dané básně nic společného. Tak například baladicky i epicky uzavřený okruh *Balady staré – nové* je interpretován takto: „Zastřené podává sebeobviňující lyrík lásky zrazené před naplněním a zavražděné zbabelým chladem v Baladě staré – staré tragicky uzrálou, do příšer-

ných důsledků domyšlenou metastázi erotického svého románu.“ (J. Neruda, s. 77.) – (Nejznámějším příkladem takového významového přesouvání je církevní výklad Písně písní.)

Tradiční kontext naproti tomu znemožňuje vůbec pochopit některé vlastnosti díla. Tak Jakub Malý, který posuzoval všechnu poezii členů školy Májové v kontextu kritické konkretizace Máchova Máje z roku 1836, nalézal ve všech dílech, která neodpovídala jeho vkusu, jen subjektivismus a pesimismus, kdežto teprve Neruda celou polemiku převáděl na základ skutečných problémů, o něž šlo, tj. na otázku odpoezitivování tématu a prozaizace literárního projevu (v článkách *Škodlivé směry v Obrazech života*, kde to ukazoval na tématech ženy a chudoby, které byly dotud tradičně zachycovány v idealizovaném pojetí).

Životnost literárního díla. Znalost kontextů umožňuje posoudit aktuální uměleckou rezonanci literárního díla. Umožňuje však vyslovovat se i o jeho celkových kvalitách. Jestliže za daného kontextu dílo nebo některé jeho složky jsou vnímány esteticky účinně, znamená to, že v díle byly zahrnuty potenciálně vlastnosti, jež za daných okolností byly konkretizovány. Jsou kritikové, kteří již předem se pokoušeli odhadnout rozsah konkretizačních možností určitého díla. Literární historik se spokojí tím, že bude zkoumat vývojovou křivku ohlasu určitého díla, stanoví, jak dalece dílo bylo živou hodnotou literární, tj. v kterých svých složkách bylo konkretizováno jako esteticky účinné a pokud existovalo jen jako hodnota historická, popřípadě bude sledovat ohlas sociologicky, tj. bude přihlížet k společenskému okruhu, v němž dílo dochází rezonance, a k jeho umístění v společenské hierarchii literárních hodnot. Přihlédneme-li k některým dílům Nerudovým po stránce jejich rezonance, pak přesto, že jde o dobu poměrně krátkou, zjistíme značné rozdíly. Má-

me zde na mysli život jednotlivých děl v literatuře spjaté s publikem, které má vyhraněné umělecké zájmy.

Hřbitovní kvítí, jak jsme již dříve uvedli, nebylo do literatury přijato jako hodnota začleněná do souboru esteticky platných norem dobových. Mládež sice přijala dílo podle svědectví Staškova s nadějí („výstřel z ručnice, jenž zazněl do černé noci“, *Vzpomínky*, s. 294), ale zdá se, že přitahovalo spíše svou revolučností než svými vlastnostmi literárními. Není bez zajímavosti, že Bohdan Jelínek, Vrchlický a jiní přátelé chystali pro rok 1873 almanach *Hřbitovní kvítí*, Vrchlický soudil, že může být tím, „čím byl literárně Máj 1858“ (Karel Hovorka, *Jirásek, Vrchlický, Jelínek, Sborník Spol. J. Vrchlického*, č. 11, 1934, s. 110). I Šalda, když přibližoval v roce 1934 současné literatuře Nerudu v nekonvenční podobě, přisuzoval *Hřbitovnímu kvítí* jen cenu historickou.

Písň kosmické naproti tomu byly přijaty s velkým ohlasem u obecnstva, o tom svědčí dvě vydání v době čtrnácti dní a i kritická rezonance. V pozdější době však právě tato sbírka prošla hodnocením zcela protikladným. Velebena Krásnohorskou a F. V. Krejčím, byla odmítána Vrchlickým, Albertem, Karáskem, Novákem. *Písň kosmické* se zatím objevily jako dílo, jehož plný umělecký účinek měl omezenou dobu trvání. Zato *Balady a romance*, které byly pracovány touž metodou prozaizace tradičního tématu, tentokrát náboženského, přestože nebyly přijaty obecnstvem s takovým ohlasem jako *Písň kosmické*, udržely si životnost daleko déle, a to jak v období objektivního hodnocení, v letech devadesátých, tak v období subjektivního hodnocení po r. 1900. To platí i o *Prostých motivech* a *Zpěvech pátečních*. V *Prostých motivech* impresionism objevil dílo sourodé a *Zpěvy páteční* byly hned v r. 1896 F. X. Šaldou v *Čase* konkretizovány v dobovém kontextu jako projev moderního mysticismu. Rétorism některých čísel byl však pocíťován jako neúčinný (A. Novák).

Je nyní otázka: v kterých složkách struktury daných děl spatřovat příčiny toho, že poslední tři básnické sbírky měly zatím větší životnost a rezonanci než *Písň kosmické* a sbírky předcházející? Sotva budeme moci hledat příčiny ve vývojových hodnotách poezie Nerudovy (prozaizace jazyka i tématu, zaměření na význam). Těmi Neruda působil nejvíce na Machara. Musíme hledat příčiny v těch vlastnostech, jež umožnily kladnou konkretizaci v kontextu zaměřeném objektivisticky i subjektivisticky. Tedy: objektivní poezie *Balad* a *romancí* prostoupená lyrickými prvky, objektivně daný motiv vlasti a národa ve *Zpěvech pátečních* prostoupený subjektivní zpovědí, objektivně daný motiv deskripce přírodní prostoupený subjektivismem v *Prostých motivech*. To však nevystihuje skutečnost úplně. I do *Písni kosmických* zasahuje subjektivism, ovšem méně. Uvedené tři sbírky spojuje však v celek i jiná vlastnost. Není tu jen cesta prozaizace, není tu jen ostré zaměření na význam, opřené dokonce i o vědecké poznatky, šlo tu i o cestu protichůdnou. Všednost stala se nejen předmětem poetizace, ale tím, že se jí dávají širší a hlubší perspektivy, nastupuje se tu cesta k novému mýtu. Například: anekdota o Karlu IV. dostává hlubší významovou perspektivu – národní. Tato cesta k novému mýtu a symbolu, provedená v *Baladách* a *romancích* a ve *Zpěvech pátečních* v oblasti tematiky křesťanské a národní, v *Prostých motivech* v oblasti světa přírodního a intimního, zdá se, umožnila zároveň s výše uvedenými vlastnostmi, že se od poloviny devadesátých let až do světové války v Nerudovi spatřuje básník moderní. Po světové válce životnost poezie Nerudovy ochabla, poetismus a surrealismus aspoň veřejně svůj vztah k Nerudovi neprojevil. Ojedinělý je pokus F. X. Šaldy z roku 1934 o novou konkretizaci. Tím ovšem není řečeno, že v dílech Nerudových nejsou potenciálně obsaženy vlastnosti, které mohou být v budoucnosti esteticky aktualizovány, zvláště když jde o díla, která pro svou historickou hodnotu jsou neustále předmě-

tem veřejné pozornosti a vědeckého studia. Jisté náznaky pro nové možnosti kultu Nerudova lze sledovat již nyní.

Proměny struktury „autora“ v aktuálním hodnocení. Vedle díla literárního, které je objektem hodnocení a estetického prožívání, vstupuje často do vztahu s vyvíjející se strukturou literární i „autor“. Nemyslíme zde na autora jako bytost psychofyzickou, ale na autora v metonymickém významu, na jednotu, jakou tvoří díla určitého autora ve své celistvosti. Jednota díla stejně jako jisté konstanty autorova postupu při zpracování materiálu tvoří složky této struktury, jež podléhá rovněž různému hodnocení a jež vyžaduje rovněž konkretizace. I na tuto konkretizaci autora bude mít vliv celkový charakter dobové literární normy a stejně i tu pojetí a výklad bude zařaděn do časově daného kontextu.

Sklon vnímat díla jednoho autora jako celek lze si ověřit prostou čtenářskou zkušeností. Jestliže čteme nové dílo autora, kterého jsme již z některého staršího díla poznali, vybavují se zcela instinktivně shodné i rozdílné znaky a všechny postřehnuté vlastnosti – kladné nebo záporné hodnoty vzhledem k našemu estetickému vnímání – vytvářejí zobecnělou, z díla vycházející, ale mimo dílo existující konkretizaci autora. Autora jako fakt literatury vnímáme jako celistvost i tehdy, je-li podložena jen jedním dílem, i tehdy, jestliže autor nemohl uskutečnit všechny své plány. Mluvíme-li o fragmentárnosti, jeví se tato jako charakteristická složka, jako kvalitativní určení, ale nikoli v tom smyslu, že by nějak mohla omezit představu celistvosti autora (např. u Máchy). Jednotlivé složky struktury autora můžeme zjišťovat objektivně a po této stránce se již dávno staly předmětem vědeckého studia, důležité však je uvědomit si, že tak jako strukturu jednotlivého díla, ani strukturu autora nemůžeme chápat jako součet složek, ale jako dynamicky organizovanou soustavu s dominantní tendencí. Tato organizace struktury není

však pevně dána, ta vzniká teprve konkretizací. Je možné ji rekonstruovat tím, že strukturu autora promítneme do určitého okamžiku literárního vývoje, ale její skutečné konkretizování v živé literatuře můžeme sledovat jen tehdy, máme-li po ruce svědectví o této konkretizaci.

Uvedeme několik příkladů toho, jak rozličně může být konkretizován autor. Je obecně známo, jak vztah mezi Nerudou fejetonistou, resp. prozaikem, a básníkem byl různě hodnocen. V konkretizacích Nerudy jako autora se jeví do sklonku let sedmdesátých tendence vyzdvihoval fejetonistu, popřípadě povídkáře, zatímco básnická díla ustupují do pozadí. Od vydání *Písní kosmických* jeví se Neruda v současných konkretizacích jako prozaik a básník, v generaci let devadesátých pak především jako básník a lyrik. Tento obraz nebyl způsobován jen rozrůstáním díla Nerudova, v němž básnické sbírky uzavírají jeho vývoj, ale přirozeně i změnou literární atmosféry. Jde tu o neustálý pohyb hodnot, jenž je ovšem vysvětlitelný na pozadí vývoje literární normy. Rozličná konkretizace autora se jeví nejen v odlišném hodnocení literárních druhů, ale i v tom, co v dané době autora představuje nejtypičtější, co se jeví jako typicky nerudovské. Z básnických děl Nerudových byly v období literárního vkusu let osmdesátých, reprezentovaného Schulzem, Arbesem a Eliškou Krásnohorskou, nejvýše ceněny z tvorby Nerudovy *Písně kosmické* (i Machar byl jimi okouzlen v mládí, srov. *Konfese literáta I*, vyd. z r. 1927, s. 101), lumírovci (Vrchlický, Albert) hodnotili nejvýše *Balady a romance*, F. V. Krejčí proti Vrchlickému opět *Písně kosmické*, zatímco většina členů generace let devadesátých se klonila k *Zpěvům pátečním* pro jejich mysticismus (F. X. Šalda, Karásek) a generace z počátku století, reprezentovaná A. Novákem, viděla vrchol v *Prostých motivech*. Nebudeme se zde zabývat motivy, jež vedly k tomuto hodnocení. Pro nás je důležité, že tato různá hodnocení, v nichž se dostává vždy jiné sbírce dominantní-

ho postavení, uspořádávají i vzájemný vztah složek v konkretizaci autora novým způsobem.

Při kritice materiálu, který může přispět k poznání jednotlivých konkretizací autora, musíme dobře rozlišovat prameny, které přispívají objektivně k poznání základních složek díla, popřípadě studie, jež se snaží rekonstruovat historický význam autora, od těch záznamů nebo studií, jež se snaží konkretizovat autora z hlediska soudobé literatury.

Tak například slavná Šaldova studie *Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy* z r. 1901, vyzdvihující cestu k oproštění jako hlavní rys Nerudova vývoje, zahrnuje v sobě obojí tendenci; jednak je v ní zcela uvědoměle rekonstruována literární situace v době Nerudova působení. „Co bylo nového a smělého v pojetí a výrazu těchto veršů, co tu odvážně riskováno, těžko se představuje po čtyřiceti a padesáti letech, zrovna jako dnes, kdy napodobitelé rozmělnili již zlato v drobnou měď, těžko se změří bílá, plná a vypuklá krása verše, jako byl tento mladší: *zoraná pole krásně jako čerstvý chleba voní*. Až naši literární dějepisci a kritikové, kteří posud většinou pletou jen ruční práce trpělivosti a dobré vůle podle předloh a vzorků Hettnerových, Tainových nebo Hennequinových, pochopí, že vedle literatury je také jakési umění a jakási poezie a v čem záleží, budou muset nejprve napsat kroniku takových rytířských činů, objevů, tahů a pochodů Nerudových, jež nám zasypal a den ze dne zasypává prach a písek rozježděných cest a jež splývají stále mělčeji a matněji s plochou ostatní půdy, neboť rýha tažená silnou rukou ve světě ducha zaceluje se stejně rychle jako brázda na poli, jakmile se ujalo a vzrůstá obilí.“ (Boje o zítřek, 2. vyd., s. 69.) Šalda, který právě v této souvislosti vyslovil svou tezi o Nerudově prozaizaci básnického jazyka „slovy nemytými a nečesanými“, pokouší se tu zřejmě o rekonstrukci estetického účinku v době vzniku Nerudova díla nebo o něco později, ale zároveň výslovně konstatuje, že v současné literární normě novost tohoto postupu již není živě pocílována.

V druhé části se snaží F. X. Šalda literární podobu Nerudovu konkretizovat na základě současné literatury, hledat takové vztahy, jež by umožňovaly vidět v Nerudovi literární hodnotu i v přítomnosti. Již dříve jsme zdůraznili, jak takové zařazení umožní kontext, který vychází ze současné problematiky, do které je možno začlenit dílo nebo autora minulosti. F. X. Šalda v zmíněné studii konstatuje, že „nerudovský problém je v jádře totožný s problémem nejsilnějších duchů a srdcí našeho věku. Jeho jméno je hoře z chladného rozumu, sobectví a samoty, hoře neplodné a roztržené kultury.“ (S. 72.) „Neruda po svém a svým způsobem v užším rámci malého národa vykoupil se z hoře a prázdnoty moderního člověka: spoutal se, dal se do služeb dne a chvíle, naslouchal jejich potřebám s toužou úctou a vroucností, jako by to byly věky, dal se jimi poučovat a byl jich poslušen, jako by poslouchal ne v laciné hospodě lidové, ale u korunovační tabule knížecí.“ (S. 73.) – Tedy problém oproštění, který byl živý po dekadentní a symbolistní kultivovanosti, je tu v Šaldově kritické stati pojat jako základ kontextu, jenž může navodit svěží vnímání díla Nerudova.

Takto konkretizuje Šalda Nerudu v roce 1901, pojetí tak nové a nezvyklé, že vyvolalo kritickou glosu Viktora Dyka v *Moderní revui* 1902. Srovnáme-li tuto konkretizaci s Šaldovou studií *Neruda poněkud nekonvenční* z roku 1934, pak vidíme, že jsou tu v pojetí Nerudy základní rozdíly. I tu jsou poznatky, jež osvětlují složky a vlastnosti díla zcela objektivně, i tu jsou nadhozeny problémy, jež vyžadují analytického rozboru. Ale vedle toho je předveden Neruda nově pojatý ve svém literárním působení vzhledem k současnosti. Stačí, položíme-li vedle sebe několik citátů obou Šaldových konkretizací.

Citát z roku 1901: „Svět stává se v jeho výkladě podivuhodně blízký, hmatatelný, samozřejmý, srdečný a bezpečný. Čteš-li Nerudu z jeho mužné doby, leží ti všechno jako na dla-

ni, jsi si všim jist. Měl-li jsi před chvílí ještě nedůvěru ve vesmír a věřil-li jsi v něm lest a léčku, jsi nyní klidný a důvěřivý, jako bys byl pohleděl do pokojné studně zrcadlící vlídné, mléčné májové nebe, blízké a nízko zavěšené jako hračka a dar dítěti, jehož lze dosáhnouti rukou. Jsi přesvědčen v té chvíli, že se ti nemůže nic ve světě a v životě přihodit, co by stálo opravdu za řeč. Tak podivuhodně bezelstný, srdečný a důvěřivý je svět ve verzi Nerudově.“ (S. 65.)

Citát z roku 1934: „Neruda je básník rozkolů vnitřních. Nevyrovnal v sobě nikdy úplně protiklad romantismu a realismu, lyrismu a anekdoty, baroku a impresionismu, kriticismu a entuziasmu; kam sáhneš, tam úpí a sténá něco nevypoučeného, třebaš to bylo přehozeno efektně nebo bravurně mostem naoko pevným. Tyto rozpory volaly přímo po klenbě a svorníku; ale těch nemohl Neruda nalézt v kritickém racionalismu, který ho jen vnitřně rozleptával a který, cítil to zcela jasně, užívá nejlepší jeho kořen básnický tvořivý. V této úzkosti vytváří si svou mystiku národnostní, národa jako hodnoty absolutní, hodnoty všech hodnot, mimo každou diskusi, mimo každou pochybu. (...) Národnost stává se mu náhradou za ztracené náboženství. (...) U Nerudy mám chvíle, kdy mne jeho nacionalismus až mrazí – tak živě cítím, že byl opiem nebo morfiem nemocnému.“ (Šaldův Zápisník VI, s. 344–345.)

V prvním případě jsou zdůrazněny ty složky Nerudovy poezie, jež umožňují jej pochopit jako autora překonávajícího rozpory k jasnosti, v druhém je vyzdvížena protikladnost Nerudova typu, jež byla překonána jen nedostatečně a uměle. Jde tu o konkretizaci, která je opakem vzhledem ke konkretizaci starší. I tu nová konkretizace vychází z nového kontextu, z časové problematiky umělecké. Tam, kde dříve byla bezpečnost, jasnost, průhlednost, je nyní napětí, které vyplývá z nových souvislostí, jež nyní Šalda zjišťuje. Klade si nové otázky, jako například otázku sexu a erotu v díle Nerudově

nebo otázku baroknosti. Tyto otázky nejsou zde položeny jen jako problémy vědeckého studia, ale jsou východiskem k nové konkretizaci. Toto srovnání obou Šaldových hodnocení Nerudova díla, v zásadě protichůdných, může nám také odhalit leccos z objektivní hodnoty díla Nerudova. O povaze této objektivní estetické hodnoty uměleckého díla soudí Mukařovský obecně ve své knize *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* takto: „Není jistě nesnadné dohodnout se na mínění, že díla se silnými vnitřními rozpory poskytují – právě pro svou rozeklanost a z ní plynoucí mnohoznačnost – mnohem méně vhodný podklad pro mechanickou aplikaci celého systému prakticky platných hodnot než díla bez vnitřních rozporů nebo s rozpory slabými. I zde se tedy ukazuje mnohotvárnost, rozrůzněnost a mnohoznačnost materiálního artefaktu jako potenciální estetický klad.“ (S. 72.) Právě poslední studie Šaldova o Nerudovi, zdůrazňující již v titulu nekonvenčnost, tj. rozpory s hodnotami prakticky platnými, je takřka ilustrací uvedeného citátu Mukařovského a zároveň svědectvím vnitřní hodnoty – ovšem proměnlivé a blíže nedefinovatelné – díla Nerudova. Lze soudit, že sama skutečnost několikerého konkretizování Nerudy v časovém rozmezí padesáti let je zárukou toho, že dějiny estetického působení jeho díla ještě dávno nejsou ukončeny.

Protikladnost obou studií Šaldových je o to zajímavější, že jde zde o téhož kritika. Jsou, tuším, dokladem toho, jak Šaldovy studie mají převážně charakter kritický, i když v nich najdeme významné poznatky vědecké. Sám Šalda si byl dobře vědom toho, že tento protiklad obou studií vyplývá přirozeně z podstaty literárního vývoje, takže dílo se může stát předmětem vnímání a i hodnocení jiného, vycházíme-li z nového individuálního nebo dobového kontextu. Praví o tom sám: „Ale ovšem po napsání té stati nehodil jsem svého Nerudu do Vltavy, ani jsem ho neprodal antikváři; četl jsem ho často v různém osvětlení duševním se zvědavostí no-

vě a nově jitrěnou, s vůlí proniknout k jeho životním nervům, poněvadž básník je zjev proměnlivý a složitý a nemívá, jak se Taine domníval, jednu jedinou ‚faculté maîtresse‘. A tento Neruda mé nové zvědavosti nepodobá se ovšem ve všem literárněhistorickému klišé, jak se traduje na veřejnosti, ve školách i v novinách.“ (S. 320.)

Šalda tu staví svou novou konkretizaci proti automatizovaným konkretizacím rozšiřovaným školou a v populárních příručkách. Již toto zdůraznění potřeby nového pojetí nám ozřejmuje jednu z příčin vzniku nových konkretizací starších autorů. Tak jako v básnickém jazyku automatizované prostředky pozbývají své estetické působivosti, takže již tím je vysvětlena tendence k hledání nových prostředků, esteticky aktualizovaných, tak i vznik nové konkretizace díla nebo autora není dán jen skutečností, že se mění literární norma, ale i tím, že konkretizace starší neustálým opakováním ztrácí na své přesvědčivosti. Nová konkretizace znamená vždy v jistém slova smyslu regeneraci díla, dílo je znova ve svěží podobě uvedeno do literatury, zatímco fakt, že se opakuje stará konkretizace (např. školskou formou), aniž by vznikala nová konkretizace, je svědectvím, že dílo přestává být živou součástí literatury. Jsou ovšem autoři, které školní tradice ustáleně hodnotí, jejichž znalost je součástí literárněhistorické výchovy vzdělanců; jsou však pro současnou literaturu často mrtvi, hodnoty jim připisované mají platnost historickou, současnou literární normou nijak nepodloženou.

Ale nehleděme iniciativu k novým konkretizacím jen v existenci automatizovaných konkretizací, neboť i vývojové tendence literatury vedou k novým konkretizacím starších autorů. Již několikrát byly učiněny pokusy vědecky osvětlit generaci a bylo shledáno, že tu platí jistá tendence hledat předchůdce současného pojetí literatury v minulosti. Proto literární vystupování nové generace bývá spojeno s rehabilitací autora staršího, nově konkretizovaného. Máme pro to v čes-

ké literatuře dva příklady: V generaci májové je rehabilitován Máchá, ačkoliv dosah vystoupení májovců v literárním vývoji má zcela jiný charakter než vystoupení Máchovo. A pak je to spor o Hála, v němž Machar rehabilitoval Nerudu jako svého předchůdce. V tomto druhém případě se však historický význam vystoupení Nerudova přibližuje smyslu literárního postoje Macharova daleko blíže. V obou případech však těžiště onoho zdůvodňování nových tendencí literárních minulostí tkví ve skutečnosti, že nový směr cítí potřebu začlenit se do literatury, tj. navázat na některá z těch děl, jež jsou součástí literárního povědomí, vytvořit aspoň zdánlivě kontinuitu minulosti a přítomnosti. Neboť každý nový směr činí nápor na existující literární normu, tento boj o nové pozice literární je však usnadněn, jestliže nově aktualizované vlastnosti jsou shledány u autorů, kteří si již vydobyli svého místa v literatuře. Je přirozené, že impresionism Prostých motivů byl objeven teprve v souvislosti s literárním impresionismem počátku století dvacátého (F. X. Šalda, Arne Novák) a že surrealismus Máchův byl objeven teprve surrealisty. V obou případech jde o novou konkretizaci autorů, kteří se takto stávají předchůdci a účastníky současného literárního hnutí, přičemž iniciativa postupu konkretizačního není určována jen automatizací starších konkretizací, ale je zcela zjevně určována potřebami nových literárních směrů. Obě tendence se velmi často tak stýkají, že je nelze od sebe oddělit.

Vyšší literární celky předmětem estetického hodnocení. Máme-li na mysli to, co tvoří obsah literatury, tj. to, co je v určitém období přijímáno a posuzováno jako literární objekt, pak nevystačíme jen s pojmy literární umělecké dílo a „autor“. Literární umělecké dílo je přirozeně základní struktura, podložená materiální existencí díla. Autor tvoří celistvost danou již jistou abstrakcí, je tu sice neustále pocíťován vztah mezi materiálním základem jednotlivých děl, jež jsou součástími

nadřazené struktury autora, ale přesto tento celý vztah je volnější; tím je dána možnost větší rozmanitosti konkretizační. Postup abstrakce, který je obvyklý při posuzování uměleckých děl, se však nezastaví u autora jakožto představitele jednoty mnoha děl, jež v autorovi mají společného jmenovatele, ale tento abstrakční proces vytváří přirozeně i vyšší strukturální jednotky, literární skupiny, literární období, národní literatury. Tyto vyšší jednotky svým původem jsou vlastně pojmy literárněhistorické. Literární historie spěje k pochopení literárního vývoje, který probíhá v čase za jistých tendencí a za jistých podmínek, a proto se stávají cílem jejího zkoumání tyto vyšší struktury literatury. Ale ony vyšší jednotky nejsou předmětem jen vědeckého zkoumání, ale jsou uváděny ve vztah s živou literaturou tím, že esteticky jsou hodnoceny na podkladě soudobé normy. Esteticky mohou být prožívána jen literární díla, ale tato jsou promítána na pozadí širšího celku, takže v literatuře fungují pojmy klasická literatura, romantismus, baroko apod. jako strukturální jednotky, jež se hodnotí podle estetických a obecně literárních norem současnosti. I tu budeme moci hovořit tedy o ohlasu a o konkretizaci těchto vyšších struktur v současném literárním dění. Jde tu vlastně o strukturu starších literárních norem, jež jsou hodnoceny z hlediska současné literární normy, tedy o styk dvou celistvostí, jež obě se vyznačují samy svou vnitřní proměnlivostí, neohrazeností a mnohoznačností. Literární směry minulosti, vytvořené jako abstrakce nad určitými konkrétními díly, odlučují se od nich, takže se o nich vytvářejí fikce, které žijí v povědomí literární veřejnosti tím způsobem, že mají podobu jen zjednodušených schémat. Ve skutečnosti tvoří i literární období strukturu bohatě odstíněnou dynamickým napětím složek, takže aktuální pojetí vystihuje jen jeden z možných způsobů konkretizace dané struktury. Opět nutno zdůraznit, že při sledování ohlasu starších principů umělecké tvorby v současnosti nejde nám o vědecký popis literár-

ních období minulosti, ale o způsob, jímž se jejich obraz mění v perspektivě aktuálního literárního dění a hodnocení.

Iniciativa k tomu zájmu je dána potřebami současného vývoje literární normy. Tak například umělecké tendence moderní literatury, projevující se v expresionismu, probudily i zájem o barokní literaturu; ta se stává předmětem nejen kladného hodnocení, ale i nového vědeckého studia. Tato aktualizace barokního principu vynikne tím zřetelněji, uvědomíme-li si, že ještě B. Croce viděl v baroku období, jež popírá podstatné principy umění, nebo vzpomeneme-li, jak baroko bylo posuzováno českou literární historií období Vlčkova. Zde nejlépe se ukazuje, jak literární historie se svými hodnotícími soudy je často v zajetí dobových názorů, ať již jsou určovány hledisky estetickými, ideovými nebo sociálními.

Všimněme si, jak se jednotlivé vyšší literární celky v literární tradici mění, jak jejich rezonance má vždy jiný charakter a jiný obsah. Tak například klasické literatury jsou většinou pojímány jako jednota odpovídající duchovní struktuře antiky. K antickým literaturám mělo aktivní vztah mnoho literárních hnutí pozdějších, díla antická byla neustále součástí literatury. Často byly v nich spatřovány normy estetické dokonalosti, ale sama představa antických literatur jako celku podléhala různým změnám. Pro klasicismus období Boileauova těžiště antické literatury se přesunovalo k Římanům, k básnické teorii Horatiově, takže i Homér se jeví jako autor ztělesňující věčná pravidla básnická. Naproti tomu Perrault již zdůrazňuje, že se jim Homér vymyká, a že jej proto předčí klasikové doby Ludvíka XIV. Homér preromantický, nazíraný Klopstockem a Herderem, je výrazem teorie o národních bardech a podle toho se i představa antické literatury přesunuje k Řekům. Jinak vypadá hodnocení antiky v pojetí Goethově, jinak v pojetí romantismu, vyzdvihujícím osudovou tragédií. Již z toho je jasné, že antická literatura se jeví jako dialekticky nediferencovaná jednota pou-

ze z perspektivy určitého kontextu a že ve skutečnosti zahrnuje v sobě složky, z nichž některé mohou být přijaty a zdůrazněny klasicisty, jiné romantiky. Rozmanitost hodnocení vyšších celků literárních v živém literárním dění je způsobována i tím, že terminologie není ustálena, takže jednotlivých slov, jako klasicismus, romantismus, se užívá nejen v různém smyslu, ale vztahují se i na rozdílný okruh skutečných děl a autorů, jež zastupují. To, co se v Německu označuje jako klasicismus (Goethe, Schiller), jeví se ve Francii v osvětlení odporujícím základním tendencím klasicismu. Jde to tak daleko, že termíny, které původně měly označovat historické celky časově omezené, ztrácejí tuto dobovou determinaci a fungují v literatuře jako schémata označující určitý princip literární tvorby bez časového ohraničení. Tak je to s pojmy klasicismus, romantismus, realismus, baroknost. Tu již velmi často nemůžeme mluvit o ohlasu, poněvadž vztah k vlastním dílům, na podkladě jejichž vlastností vznikly abstrakcí ony vyšší jednotky, je opuštěn; tu prostě jde o termíny, jež mají spíše obecný význam, týkající se principů básnictví. V případě romantismu a klasicismu i někteří vědečtí pracovníci přestali spatřovat v těchto pojmech historickou terminologii, viděli v nich základní principy poezie, například Strich v knize *Deutsche Klassik und Romantik*. Jeví se tedy studium konkretizací vyšších celků literárních v živé literatuře jako problém poměrně nejsložitější, poněvadž je nutno v každém případě zvláště studovat rozsah daného celku, klademe-li si za cíl a úkol sledovat jeho proměnu v aktuálním hodnocení.

Sledovali jsme zde v hlavních rysech otázku konkretizace díla, autora a vyšších literárních celků. Bylo by možné v této souvislosti všimnout si i některých otázek těsně s tímto problémem souvisících, tak např. otázky překladu, který není než konkretizací v kontextu jiného jazyka a jiné literární tradice, nebo otázky tzv. vlivu. To by však vyžadovalo podrob-

nější rozvedení. V těchto poznámkách šlo nám o to, abychom v souhlase s poznatky strukturální estetiky a literární teorie přehlédlí a na konkrétních příkladech osvětlili hlavní metodologické problémy, s nimiž se setká literární historik, studuje-li ohlas literárních děl. Materiál ohlasu a zvláště záznamy o konkretizacích jsou takového rázu, že literární historik bude moci sledovat jen tendence daného vývoje. Hlavní úsilí směřuje k takovému zvládnutí materiálu, aby bylo možno sledovat dílo jako estetický objekt, sledovat vřadění díla do soustavy aktuálních literárních hodnot, dále kontext, který, očistěn od zcela subjektivních prvků, je dokladem dobového způsobu vnímání díla, životnost díla, vlastnosti díla, jež tuto životnost díla za daného historického vývoje umožnily, a vztah mezi vývojovou hodnotou díla a jeho pozdějšími konkretizacemi. Tak bude možno překonat jak estetický dogmatismus, tak krajní subjektivismus, s nímž jsme se až dosud v literárněhistorické praxi při studiu ohlasu setkávali.

1941