

(Co je to vlastně literatura?)

A co je to žánr?

Každá učebnice teorie literatury, která chce vypadat jen trochu seriózně, musí začínat těmito definicemi. Teorie literatury houževnatě soupeří s matematikou o co nejhutnější a nepřesvědčivější statické definice a vůbec přitom nebere ohled na to, že matematika se na definicích buduje, kdežto v teorii literatury nejsou definice základem systému, nýbrž naopak neustále proměnlivým důsledkem evoluce literárního faktu. Vytvářet definice je proto stále obtížnější. Poněvadž v běžném jazyce zdomácněly termíny „slovesnost“, „literatura“, „poezie“, zdá se, že bychom se jich měli chopit a vytěžit z nich pro vědu, která si tak zakládá právé na definicích, co nejvíce.

Dostali bychom tak tři poschodí: vespod je slovesnost, nahoře poezie, uprostřed literatura; zjistit, čím se navzájem liší, je však velice těžké.<sup>1</sup>

Ještě dobře, píše-li se jako zastara, že slovesnost tvoří bez výjimky všechno, co bylo kdy napsáno, kdežto poezie je myšlení v obrazech. Je to dobře, protože je jasné, že jednak poezie není myšlení, a jednak že myšlení v obrazech není poezie.<sup>2</sup>

Přitom vlastně ani nestojí za to zatěžovat se přesným definováním všech těchto termínů běžného jazyka a jejich povyšováním na vědecké definice. Tím spíš, když i s těmi definicemi to vypadá všelijak. Pokusme se třeba definovat pojem *poéma*, tj. pojem žánru. Všechny pokusy o jednotnou statickou definici selhávají. Stačí pouhý pohled na ruskou literaturu. Revoluční ráz Puškinovy „poémy“ *Ruslan a Ludmila* spočíval právě v tom, že to (stejně jako *Kavkazský zajatec*) nebyla poéma; o místo hrdinské „poémy“ se tu ucházela hravá „pohádka“ 18. století, která ani nepovažovala za nutné se za svou hravost omlouvat; kritika vycítila, že jaksí „vy-padává“ ze systému. Ve skutečnosti šlo o jeho *posun*. Totéž lze říci o jednotlivých prvcích poémy: „hrdinu“ — „charakter“ — kavkazského zajatce vytvořil Puškin záměrně „pro kritiky“, syžet byl —

kolektivních tvůrců, ale i na biografii vymyšlené, která je příliš jednoduchá a stručná.

Rozbor generála Difatina, divadelní parodické osobnosti z pera Gorbunovova, se vymyká z rámce naší práce.

Musíme však poznamenat, že tato zdivadelněná parodie byla vytvořena na základě literárně parodických materiálů. Srov. romance generála:

Černé mraky  
se nad garnizonou<sup>a</sup> sklání.

Srov. proslulou řeč, kterou generál pronesl na obědě na počest „kolegiálního sekretáře Ivana Turgeněva“<sup>59</sup> atd.

Základní výstavby této literární osobnosti jsou v zásadě tytéž jako základní postupy parodické: generál Difatin byl člověkem staré společnosti Mikulášovy éry, vyňatým ze systému, který parodicky vpadl do systému jiného.

Dějiny ruské parodie čekají na svého badatele.

Ruská parodie má skryté vrstvy (jako např. parodické vrstvy skupin bojujících ve třicátých letech s Puškinem). Dějiny parodie jsou těsně spjaty s evolucioní literatury.

Obnažení konvenčnosti, odhalení řečového chování, řečové pózy patří k obrovským evolucioním zásluhám parodie.

Proces osvojování nějakého literárního jevu je procesem jeho osvojování jako systému, jako struktury spjaté korelačními vazbami se strukturou sociální. Toto osvojování urychluje evolucioní střídání uměleckých škol.

<sup>a</sup> Místo nad horizontem.

„tour de force“.<sup>3</sup> A opět to kritika pochopila jako vypadnutí ze systému, jako chybu, a přitom opět šlo o posun systému. Puškin vtiskl hrdinovi jiný význam a všichni ho na pozadí hrdiny vysokého žánru považovali za hrdinu „sníženého“. Jedna dáma poznamenala o Čikánech, že v celé poémě je jediný slušný hrdina, a to medvěd. Nebožtík Rylejev se rozhorloval, proč Aleko vodí medvěda a ještě za to vybírá od zvlujícího publika. Vjazemskij opakoval v podstatě totéž. (Rylejev na mně chtěl, abych z Aleka udělal alespoň kováře, což by bylo daleko užitečnější.) Nejlepší by bylo udělat z něho úředníka osmé třídy nebo statkáře, a ne cikána. V tom případě by ovšem celá poéma vzala zaslav, ma tanto megljo.<sup>4</sup>

(Tedy nikoli rovnoměrná evoluce, nýbrž skok, nikoli vývoj, nýbrž posun.) Žánr se změnil k nepoznání, a přesto v něm zůstalo cosi, co stačí, aby se i tato „ne-poéma“ mohla stát poéмой. Nejsou to ovšem „základní“, „velké“ specifické rysy žánru, nýbrž rysy druhořadé, které se jaksí rozumějí samy sebou a pro žánr zdánlivě vůbec nejsou ani příznačné. Specifickým rysem, nezbytným k uchování žánru, byl v tomto případě jeho rozsah.

(Pojem „rozsahu“ je předně pojmem energetickým: za „velkou formu“ máme sklon považovat takovou, na jejíž výstavbu musíme vynaložit více energie. Poéma se jako „velká forma“ může skládat z malého počtu veršů (viz Puškinův *Kavkazský zajatec*). Rozsahem „velká forma“ je obvykle výsledkem formy energetické. I ona však v určitých historických obdobích určuje zákony konstrukce. Román se liší od novely tím, že je to *velká forma*. Stejně tak se liší „poéma“ od obyčejné „básně“.) Rozvrh velké formy není týž jako rozvrh formy malé, každý detail, každý stylistický postup se v závislosti na velikosti konstrukce liší funkcí, silou a zátěží, kterou nese.<sup>5</sup>

Je-li zachován tento konstruktivní princip, zůstává zachováno i povědomí o žánru; konstrukce se však při zachování konstruktivního principu může značně posouvat; vysoká poéma může být nahrazena hravou pohádkou, vznešený hrdina (u Puškina parodicky charakterizovaný jako „senátor“, „literát“<sup>6</sup>) vystředán hrdinou prozaickým, fabule odsunuta do pozadí atd.

Z toho je však zcela zřejmé, že nelze najít *statickou* definici žánru, která by zahrnovala všechny jevy žánru: žánr se *posouvá*, nemáme

<sup>3</sup> Nevídaný kousek (franc.).

<sup>4</sup> Ale tím lépe (it.).

před sebou vývojovou přímku, ale lomenou čáru. Vývoj žánru probíhá přitom právě na účet jako „základních“ rysů: eposu jako druhu výpravného, lyriky jako umění emocionálního atd. Postavující a nezbytnou podmínkou jednoty žánru od epochy k epoše jsou „druhořadé“ rysy jako například rozsah jeho konstrukce.

Ani žánr sám není stálým nehybným systémem; je zajímavé, jak kolísá představa o žánru, máme-li před sebou úryvek, fragment. Úryvek můžeme pak vnímat jako úryvek *poémy*, tedy jako poému; anebo jej můžeme počítovat jako *úryvek*, za žánr tedy může být považován fragment. (Toto povědomí o žánru nezávisí na libovůli vnitřní, nýbrž na převaže nebo pouhé přítomnosti toho či onoho žánru.) V 18. století bude úryvek vnímán jako *fragment*, v Puškinově době jako *poéma*. Je zajímavé, že na vymezení žánru jsou závislé funkce všech stylistických prostředků a postupů: v poémě budou jiné než ve fragmentu.

(Žánr tedy může kolísat i jako systém.) Vzniká (vypadnutím z jiných systémů nebo ze zárodků v nich obsažených) a *poklesá* v pozůstatky jiných systémů. Žánrová funkce jakéhokoli postupu není ničím omezená.

(*Žánr není statikou, systémem*) Žánr si nelze představit jako statický systém už proto, že samo povědomí o žánru vzniká při střetávání s tradičním žánrem (tj. tam, kde si uvědomujeme alespoň částečnou záměnu tradičního žánru žánrem „novým“, který nastupuje na jeho místo). Jde o to, že nový jev *vystřídává* starý, zaujímá jeho místo a přestože nevzniká „rozvinutím“ žánru starého, stává se zároveň jeho nástupcem. Kde toto nástupnictví chybí, tam se žánr jako takový rozpadá a mizí.

Totéž platí i o „literatuře“. Ze všech jejích striktních statických definicí nenechává fakt evoluce kámen na kameni.

(Definice literatury, které operují s jejími „základními“ rysy, narážejí na živý *literární fakt*.) Zatímco přesně *definovat literaturu* je stále obtížnější, na *literární fakt* vám každý současník ukáže prstem. Řekne vám, že to a to do literatury nepatří, že je to fakt životního způsobu nebo osobního života básníka, zatímco to a to je naopak faktem literárním. Stárnoucí současník, který zažil jednu, dvě a někdy i více literárních revolucí, si povšimne, že v jeho době nebyl určitý jev faktem literárním, kdežto teď se jím stal, a naopak. Časopisy a almanachy existovaly i dřívě, avšak pouze v naší době je

vnímáme jako svérázné „literární dílo“, „literární fakt“.<sup>7</sup> Alogický zaumný jazyk existoval vždy — v jazyce dětí, sektářů atd., ale teprve v naší době se stal literárním faktem atd. (A naopak to, co je literárním faktem dnes, stane se zítra možná faktem běžného života) a z literatury zmizí. Šarády, logogryfy jsou pro nás dětskou hrou, zatímco v Karamzinově epoše s její zálibou v literárních drobnostkách a ve hře s postupy to byly literární žánry. Nerozplývají se však jen *hranice literatury*, její „periferie“, její pomezí oblasti — nestálé je i samo její „centrum“. V centru literatury se nemění a nevyvíjí pouze jediný prapůvodní a tradiční proud, obklopený po okrajích novými jevy. Bývalé centrum se odsouvá na periferii a jeho místo zaujímají jevy původně okrajové.

*V epoše svého rozpadu se žánr přemísťuje z centra na periferii a na jeho místě v centru se z oblasti literárních drobností, ze zastrčených koutů a spodních vrstev vynořuje nový jev*<sup>8</sup> (to je právě ta „kanonizace mladších žánrů“, o níž mluví Viktor Šklovskij). Tak se kdysi stal bulvárním žánrem dobrodružný román,<sup>9</sup> zatímco dnes se bulvární literaturou stává psychologická novela.<sup>10</sup>

Stejným způsobem probíhá i *střídaní literárních proudů*: ve třicátých a čtyřicátých letech přechází „puškinský verš“ (tedy nikoli verš Puškinův, nýbrž jeho zaběhané složky) k epigonům, na stránkách literárních časopisů se neobyčejně ochuzuje, nabývá vulgárního charakteru (baron Rozen, V. Ščastnyj, A. A. Krylov<sup>11</sup> aj.), až se stává v plném slova smyslu bulvárním veršem epochy a v centru se ocitají jevy vzešlé z jiných historických tradic a vrstev. Tvůrci „přísných“, „ontologických“ definic literatury jako „podstaty“ museli vykládat historické střídaní jevů jako poklidné přejímání, nerušené a důsledné rozvíjení této „podstaty“. Vznikal ideologický obrázek: z Lomonosova se zrodil Děržavin, z Děržavina Žukovskij, ze Žukovského Puškin, z Puškina Lermontov.

Puškinovy nedvojsmyslné soudy o jeho domnělých předcích (Děržavin — „podivín, který neuměl rusky“; Lomonosov „měl zhoubný vliv na slovesnost“)<sup>12</sup> unikaly pozornosti. Přehlédla se skutečnost, že Děržavin navazoval na Lomonosova pouze tím, že *posunul jeho ódu*; že Puškin navazoval na velkou formu 18. století tím, že *velkou formou učinil drobnostku karamzinovců*; a všichni vespolek že mohli navazovat na své předchůdce pouze proto, že *posouvali jejich styl i jejich žánry*. Přehlíželo se, že každý nový jev střídal jev

starý a že každé takové střídání je jevem neobyčejně složitým; *o návaznosti se dá mluvit pouze u škol a u epigonů, nikoli však v souvislosti s literární evolucí, která je založena na boji a střídání jevů*. Zcela unikaly pozornosti i jevy, které se vyznačují mimořádnou dynamičností a mají ve vývoji literatury dalekosáhlý význam, ačkoli neprobíhají na obvyklém literárním materiálu. Proto po sobě nezanechávají dostatečně patrné statické „stopy“ a jejich konstrukce se do té míry vymykají z okruhu jevů předchozí literatury, že se do „učebnic“ sotva vměstnají. (Patří k nim například literatura psaná zaumným jazykem i celá *břozská* oblast epistolární literatury 19. století; všechny tyto výtvořky vznikaly z neobvyklého materiálu; mají pro vývoj literatury mimořádný význam, avšak do statické definice literárního faktu se nedají zahrnout.) I v tom se projevuje nedostatečnost statického přístupu.

O kulce se nedá soudit podle její barvy, chutě ani vůně. Posuovat ji lze pouze z hlediska dynamiky. V souvislosti s jakýmkoli literárním dílem je vůbec neobežetelné mluvit o jeho estetických hodnotách jako takových. (Ozvěna výroků „estetické hodnoty jako takové“, „krása jako taková“ se stále častěji rozléhá z těch nejnepečkávanějších stran.)

Když badatel uměle izoluje literární dílo, rozhodně je tím nevymaňuje z historických projekcí, pouze k němu přistupuje se špatným, nedokonalým historickým aparátem příslušníka jiné epochy.<sup>13</sup> Literární epocha, literární současnost rozhodně není nehybný systém, protipól pohybující se, vyvíjející se historické řady.

V současnosti probíhá též historický boj různých vrstev a tvarů jako v diachronní řadě historické. Jako všichni příslušníci jiných dob klademe i my rovnítko mezi „nové“ a „dobré“. Bývají však i epochy, kdy všichni básníci píšou dobře a kdy geniálním básníkem může být jen básník „špatný“. „Nemožná“, nepřijatelná forma Někrasova, jeho „špatné“ verše byly vlastně výborné, neboť posunovaly z místa zautomatizovaný verš a byly *nové*. Bez přihlednutí k tomuto vývojovému momentu dílo vypadává z literatury; lze sice studovat jeho postupy, avšak s rizikem, že je budeme studovat bez zřetele k jejich funkcím, neboť *podstata nové konstrukce může spočívat v tom, že nově využitá staré postupy a vtiskuje jim nový konstruktivní význam*, který při „statickém“ zkoumání uniká ze zorného pole.

(To neznamená, že by díla nemohla „žít po staletí“. Lze užívat

i zautomatizovaných artefaktů. Každá epocha dává přednost těm či oněm jevům minulosti, které jsou jí blízké, a na jiné zapomíná. Jsou to samozřejmě jevy druhotné, kdy se nově pracuje už s hotovým materiálem. Historický Puškin se liší od Puškina symbolistů, avšak Puškin symbolistů je nesouměřitelný s vývojovým významem Puškina v ruské literatuře; každá epocha si vybírá materiál, jaký potřebuje, ale způsob, jakým ho využívá, je příznačný pouze pro ni samu.)

Vytrhněme-li literární dílo nebo autora z vývojové řady, uzavěme si přístup k pochopení jeho individuality. Individualita autora není statickým systémem, osobnost spisovatele je stejně dynamická jako literární epocha, spolu s níž a v níž se pohybuje. Ani v nejmenším nepřipomíná uzavřený prostor, v němž můžeme všechno vidět jako na dlani, ale spíše lomenou čáru, kterou lomí a směřuje literární epocha.

(Mimořádně, teď je neobyčejně v kursu zaměřovat problém „literární individuality“ s problémem „individuality spisovatele“.) Problém vývoje a střídání literárních jevů se nahrazuje problémem psychologické geneze každého jevu a místo literatury se doporučuje studovat „osobnost tvůrce“<sup>14</sup> Geneze každého díla je ovšem jedna věc a jeho vývojový význam, jeho místo ve vývojové řadě věc druhá. Hledat svěbytnost literárních děl a jejich evoluční význam v individuální psychologii tvůrce je totéž, jako předpokládat při výkladu vzniku a významu ruské revoluce, že byla vyvolána osobními vlastnostmi vůdců protichůdných táborů.)

Na tomto místě bych rád uvedl zajímavé svědectví o tom, že s „psychologií tvorby“ musíme pracovat krajně obezřetně, a to dokonce tam, kde jde o „téma“ či „tematiku“, jež se často uvádějí do souvislosti s psychologií autora. Vjazemskij píše A. Turgeněvovi, který nacházel v jeho verších osobní prožitky:

„Kdybych byl zamilován, jak si myslíš, kdybych věřil v nesmrtelnost duše, asi bych pro Tvé potěšení neřikal:

Ve smrti duše neumře,  
vně žítí bude žít svou nesmrtelnou láskou.

Častokrát jsem si povšiml, že třeba tam, kde mé srdce zuří, můj jazyk vždycky zmlká; pak vypálí na náhodného člověka, který se

objeví kdoví odkud. Diderot říká: „Proč hledat autora v jeho postavách? Co má společného Racine s Athalíí nebo Molière s Tartuffem? A to neplatí jen o dramaticích, ale o každém spisovateli. (Nejde o volbu námětů, ale o přístup) o to, jak, z jaké strany se na věc díváš, co v ní vidíš a co na ní postřehneš z toho, co ostatní nechtali nepovšimnuto. Cožpak Baťuškov je doopravdy takový požítkář, jakého známe z jeho veršů? On a požítkář?“<sup>a</sup>

Statické vyčlenění tedy nenaznačuje cestu k literární osobnosti autora, pouze na místa pojmů literárního vývoje a literární geneze neoprávněně podsouvá pojem geneze psychologické.

Vezměme si jen, k čemu takové statické vyčlenění vede při studiu Puškina. Puškin se vytrhne z epochy i z vývojové linie a studuje se mimo ni (obvykle se celá literární epocha zkoumá v jeho světle). Mnozí literární historici proto (a pouze proto) i nadále tvrdí, že poslední etapa Puškinovy lyriky znamená vrchol jejího vývoje,<sup>15</sup> a vůbec nepostřehnou, že právě v tomto údobí došlo k prudkému poklesu Puškinovy lyrické produkce a že se už začínal rýsovat jeho přechod do pomeznicí řad sousedících s uměleckou literaturou — do časopisu, historie.

(Mnohé významné a cenné literární jevy jsou odsuzovány jen proto, že vývojové hledisko bylo nahrazeno hlediskem statickým.) Bezduchý kritik, který dnes zesměšňuje raný futurismus, dobývá tak velice laciného vítězství — hodnotit dynamický fakt ze statického hlediska znamená totéž, jako hodnotit kvalitu dělové koule bez zřetele k její dráze. „Dělová koule“ může na pohled vypadat pěkně, a přesto nelétat, tj. nebýt koulí, a může naopak vypadat „neohrabaně“ a „šeredně“, a přitom dobře létat, tj. být koulí.

Také „definici“ literatury můžeme analyzovat pouze a výhradně ve vývoji. Pak ovšem zjistíme, že právě ty vlastnosti *literatury*, které vypadají jako základní, prvotní, se neustále mění a pro literaturu jako takovou nejsou charakteristické. To platí o pojmu „estetická“ ve významu „krásy“.

Stálým se ukazuje to, co vypadá samozřejmě — literatura je řečová konstrukce, pocítovaná právě jako konstrukce; je tedy *dynamickou řečovou konstrukcí*.<sup>16</sup>

Požadavek neustálé dynamiky vede k evoluci, neboť každý dyna-

<sup>a</sup> Ostaťjevskij archiv, sv. I, Peterburg 1819, str. 382. — Dopis z r. 1819.

Vzájemné působení konstruktivního faktoru a materiálu se musí neustále přetvářet, kolísat, proměňovat se, aby se zachovala dynamičnost.

K zautomatizovanému dílu jiné epochy lze snadno přistoupit s vlastní apercpeční zátěží a spatřovat v něm nikoli originální konstruktivní princip, nýbrž pouze zkamenělé irelevantní vazby zabarvené našimi apercpečními sklíčky. *Současník* však tyto vztahy, tuto součinnost vždy vnímá v jejích dynamice; neodděluje „metrum“ od „slovníku“, ale vždy si uvědomuje jejich nový vztah. Vědomí této novosti je právě vědomím evoluce.

Jedním ze zákonů dynamiky formy je zákon co největších výkyvů, co největší proměnlivosti ve vzájemných vztazích konstruktivního principu a materiálu.

Puškin se například ve verších s přesně vymezenou strofou uchyluje k *blíým misím*. (Nejde o „vynechávky“, neboť verše se vynechávají z konstruktivních důvodů a v některých případech jsou bíla místa vytvořena bez jakéhokoli textového podkladu — například v *Evženu Oněginovi*.)

Totéž nacházíme rovněž u Anněského či Majakovského (*O tom*). Nejde o pauzu, nýbrž o verš mimo řečový materiál; sémantika je libovolná, „jakákoli“; tím se obnažuje konstruktivní faktor — metrum — a zdůrazňuje se jeho úloha.

Konstrukce tu vychází z nulového řečového materiálu. Hranice materiálu ve slovesném umění jsou tak široké, že připouštějí hluboké průrvy a rozsedliny, neboť je přemostuje konstruktivní faktor. Skoky přes materiál či nulový materiál pouze zdůrazňují pevnost konstruktivního faktoru.

Při analýze literární evoluce se tak setkáváme s následujícími etapami: 1) na pozadí zautomatizovaného principu konstrukce se dialekticky formuje protichůdný konstruktivní princip; 2) dochází k jeho aplikaci — konstruktivní princip hledá nejsnazší uplatnění; 3) rozšiřuje se na co nejširší okruh jevů; 4) automatizuje se a vyvolává protichůdné konstruktivní principy.

V epoše rozpadu ústředních, vůdčích proudů dialekticky krystalizuje nový konstruktivní princip. Velké formy, které se automatizují, zdůrazňují význam malých forem (a naopak), obraz vytvářející slovní arabesku, sémantický ohyb, svou automatizaci projasňuje význam obrazu motivovaného věcně (a naopak).

mický systém se nutně automatizuje a dialekticky se začíná vynořovat protichůdný konstruktivní princip.<sup>16</sup>

Svěráznost literárního díla spočívá v aplikaci konstruktivního faktoru na materiál, v jeho „zformování“ (tj. vlastně — v deformaci).<sup>18</sup> Každé dílo je jevem excentrickým, jeho konstruktivní faktor se nerozpouští v materiálu, „neodpovídá“ mu, ale je s ním excentricky spojen a vystupuje v něm.<sup>19</sup>

„Materiál“ přitom není rozhodně protikladem „formy“; je přece také „formální“, neboť žádný mimokonstruktivní materiál neexistuje. Pokusy vyjít za hranice konstrukce vedou k podobným výsledkům jako Potebňova teorie: v bodě (idea), k němuž směřuje obraz, se mohou zjevně sejít mnohé obrazy, a to mísí v jediný celek nej-různější, specifické konstrukce. Materiál je podřízeným elementem formy, nad nímž dominují faktory konstruktivní.

(Takovým opěrným, konstruktivním faktorem) bude ve verši *rytmus*, materiálem v širokém smyslu — *sémantické skupiny*; v prózě jím bude *sémantické seskupení* (svět), materiálem — rytmické prvky slova (v širokém slova smyslu rytmické).

Každý konstruktivní princip ustavuje uvnitř těchto konstruktivních řad ty či ony konkrétní vazby, ten či onen vztah konstruktivního faktoru k faktorům podřízeným. (Konstruktivní princip přitom může zahrnovat i určité zaměření na to či ono určení nebo použití konstrukce; nejjednodušší příklad: konstruktivní princip řečnické řeči nebo dokonce i řečnické lyriky zahrnuje zaměření na deklamaci atd.)

Zatímco tedy je „konstruktivní faktor“ i „materiál“ pro určité konstrukce stálý, je „konstruktivní princip“ pojmem proměnlivým, složitým, vyvíjejícím se. *Vlastní podstata* „nové formy“ tkví v novém konstruktivním principu, v novém využití konstruktivního faktoru a faktorů podřízených, tj. materiálu.

<sup>16</sup> O funkcích literární řady viz ve stati *O literární evoluci*. Definice literatury jako dynamické řečové konstrukce nepostulujeme sama o sobě požadavek obnažování postupu. Bývají epochy, kdy se obnažují postup automatizuje jako kterýkoli jiný a kdy přirozeně vyvstává požadavek dialekticky protichůdného postupu otřelého. Tento otřelý postup bude za těchto okolností dynamičtější než postup obnažený, neboť nahradí vztah konstruktivního principu s materiálem, který se stal běžným, a tím ho zvýrazní. „Záporný příznak“ otřelé formy může být velice silný, dojde-li k automatizaci „kladného příznaku“ formy obnažené.<sup>17</sup>

Sotva se ovšem lze domnívat, že nový proud, nová etapa vychází okamžitě na světlo boží jako Minerva z hlavy Jupiterovy.

Nikoli, tak důležitému faktu evolučního střídání stráží předchází složitý proces.

Především se formuje protichůdný konstruktivní princip. Konstruktivně se na základě „náhodných“ výsledků a „náhodných“ vypadnutí ze systému, chyb. Za nadvlády malé formy (v lyrice sonetu, čtyřverší atd.) bude například takovým „náhodným“ výsledkem každé spo-

jení sonetů, čtyřverší aj. ve sbírce.

(Když se však malá forma automatizuje, tento náhodný výsledek se fixuje — sbírka se chápe jako konstrukce,<sup>20</sup> tj. vzniká velká forma)

Aug. Schlegel tak nazýval Petrarckovy sonety fragmentárním lyrickým románem; Heine, básník malé formy, považuje v knize *Buch der Lieder* a v dalších cyklech „drobných básní“ za jedno z hlavních hledisek jejich spojení ve sbírce prvek jejich vztahu — vznikají tak sbírky, jež jsou lyrickými romány, kde každá malá báseň hraje úlohu kapitoly.

Jedním z „náhodných“ výsledků velké formy bude naopak pochopení nedokonalosti, fragmentárnosti jako postupu, jako metody konstrukce, což vede přímo k malé formě. Tato „nedokonalost“, „fragmentárnost“ se bude samozřejmě počítovat jako chyba, jako vypadnutí ze systému, a teprve až se sám systém automatizuje, vypadnutí tato chyba na jeho pozadí jako nový konstruktivní princip. Každá nehoráznost, každá chyba, každá „nesprávnost“ z hlediska normativní poetiky představuje potenciálně nový konstruktivní princip (patří sem např. využívání jazykové nedbalosti a „chyb“ jako prostředku sémantického posunu u futuristů).<sup>a</sup>

Konstruktivní princip se vyvíjí a hledá uplatnění. Aby se nějaký konstruktivní princip mohl uplatnit v praxi, je zapotřebí zvláštních podmínek, totiž podmínek co nejsnazších.

Tak to dnes vypadá třeba s ruským dobrodružným románem.

<sup>a</sup> Každý „purismus“ je proto purismem specifickým, purismem založeným na určitém systému, a ne „purismem vůbec“. Totéž platí rovněž o jazykovém purismu. Dlouhé seznamy Puškinových „chyb“ a „nesprávností“ zaplňují v časopise archaistů Galathea (1829 a 1830) celé stránky. Současná ruská próza je „pruderní“ na obě strany:<sup>21</sup> bojí se prosté věty a vyhýbá se jazykové mouti vované nedbalostí. Pisemskij bez rozpaků psal: „Smrad machorky a zkyšané zelnáčky dělal život na tom místě téměř nesnesitelným.“ (A. F. Pisemskij, *Pobojie sobranije sočinenij*, sv. IV, Peterburg 1910, str. 46—47.)

Jako dialektický protiklad principu syžetové povídky a novely vystoupil konstruktivní princip syžetového románu; nedošel však ještě nezbytného uplatnění a realizuje se zatím na zahraničním materiálu; aby mohl splynout s materiálem ruským, potřebuje jakási speciální podmínka; tohoto spojení se vůbec nedosahuje jednoduše, ke vzájemnému působení syžetu a stylu může dojít teprve za určitých rozhodujících podmínek. Bez nich zůstane jen u pokusu.

Čím „rafinovanější“, neobvyklejší jev, tím zřetelnější bývá nový konstruktivní princip.

(Tuto situaci nachází umění přímo v životě. Běžný, empirický život se přímo hemží rudimenty různých intelektuálních činností — rudimentární vědou, rudimentárním uměním i technikou; od rozvinuté vědy, umění a techniky se liší tím, jak s nimi nakládá. „Umělecký život“ se liší od umění funkcí, jakou v něm umění hraje, i když konkrétní jevy mají k sobě velice blízko. Různá metoda nakládání s totožnými jevy vede ovšem k jejich různému výběru; proto se samy formy uměleckého života odlišují od forem umění. Jakmile se základní, ústřední princip konstrukce v umění dá do pohybu, hledá si nový konstruktivní princip rovněž „nové“, nepotřebované a „cizorodé“ jevy. A těmi nemohou být jevy staré, zavedené, spjaté s konstruktivním principem, který se rozložil.

Proto se nový konstruktivní princip vrhá na nepotřebované životní jevy, které jsou mu blízké.

Uvedu příklad.

V první polovině 18. století byla korespondence přibližně tím, čím byla ještě nedávno pro nás — výhradním jevem života. Dopisy nezahovaly do literatury. Mnohé sice ze stylu literatury prozaické přejímaly, přesto však zůstávaly jako pouhé zápisky, potvrzení, supliky, sdělení přátelům atd. literatuře vzdáleny.

V literatuře hrála vůdčí roli poezie; v ní zase dominovaly vysoké žánry. Chyběl výstup, skulinka, již by dopis mohl proniknout mezi literární fakty. Pak se však tento proud postupně vyčerpává; zájem o prózu a mladší žánry zatlačuje vysokou ódu do pozadí.

Óda — do té doby vůdčí žánr — začíná poklesat mezi „řadové verše“, v nichž „řadová“ prosebníci vyjadřují své supliky, tedy přímou do života. Dialekticky se pak dospívá ke konstruktivnímu principu nového proudu.

Hlavním principem „grandiózní záře“ 18. století byla řečnická, emocionálně oslnivá funkce básnického slova. Obraz se u Lomonosova budoval na základě přenášení věci na „nepatřičné“ místo, které jí nepřislušelo; princip „sřahování“ vzdálených idejí uzáko- nil spojení významově vzdálených slov (přitom vystupoval do po- přechů princip zvukového sřahování slov).

„Grandiózní“ emoce tu narůstala, tu zase klesala (počítalo se s „oddechem“, „oslabením“, s méně výraznými místy). S tím také souvisí alegoričnost a antipsychologismus vysoké li- teratury 18. století.

Řečnická óda přechází v ódu Děržavinovu, jejíž velkolepost spo- čívá ve spojování slov „vysokých“ a „nízkých“ a ódy s humornými složkami satirického verše.

K rozrušení grandiózní lyriky dochází v Karamzinově epoše. Jako protiklad řečnického slova nabývá mimořádného významu romance, píseň. Automatizace obrazu jakožto sémantického zlomu vyvolává tůňku k obrazu, který se orientuje na nejbližší asocia- ce.

Do popředí vystupuje malá forma, malá emoce, alegorii vystří- dáva psychologičt. Nové konstruktivní principy se dialekticky vzda- lují starým.

Jějich aplikace vyzaduje co nejprůzračnější, nejpoddajnější jevy, a ty jsou nalezeny — v životě.

Salóny, konverzace „milých žen“, památníky kultivují malou formu „drobnůstek“ — „písní“, čtyřverší, rond, akrostichů, nej- různějších veršových hříček, které se stávají významnými jevy lite- ratury.

(Nakonec přišly ke slovu — *dopisy*.)

V nich byly nalezeny nejpoddajnější, nejlehčí a nejpoteřebnější skutečnosti, v nich s neobyčejnou silou vystupovaly nové principy konstrukce; nedorečenost, fragmentárnost, „domácká“ malá forma narážky motivovaly uvádění detailů a stylistických postupů, proti- chůdných „grandiózním“ postupům 18. století. Tento hledaný materiál se nacházel mimo literaturu, v každodenním životě. Dopis se ze životního dokumentu povzněl do centra literatury. Karamzi- novy dopisy Petrovovi<sup>22</sup> překonávají adresátovy pokusy v žánrech staré řečnické kanonické prózy a připravují *Lisťy ruského poutníka*, kde dopis z cest už vykrystalizoval jako literární žánr. Dopis se stal

ospravedlněním žánru, žánrovým tmelem nových postupů. Viz Karamzinovu předmluvu:

„Pestrý, nevyvážený styl je důsledkem rozmanitých předmětů, jež působily na duši [...] poutníka: [...] nezasnámával své pocity v poklidu, v tichu pracovní, ale kde a jak se dalo, za jízdy, na útržcích papíru, tužkou. Je mezi nimi mnoho nepodstatného, jisté [...], ale proč neodpusťit poutníkovi zbytečné podrobnosti? Muž v cestovním plášti, s holí v ruce a tlumokem na zádech nemusí mluvit s obezřetnou rozvážností dvořana uprostřed jiných dvořanů nebo profesora ve španělské paruce, zabořeného do hlubokého křesla.“<sup>83</sup>

Vedle dopisu tohoto druhu se ovšem dále udržují i běžné dopisy; v centru literatury se přitom neocitají výhradně jen žánry určené do tisku, nýbrž i běžný dopis, plný nejrůznějších veršovaných vložek, žertů, vyprávění; takový dopis už není ani „sdělení“, ani „potvrzení“.

(Dopis se z dokumentu změnil v literární fakt.)<sup>3</sup>

Reálný, běžný dopis prochází souvislým vývojem u mladších karamzinovců A. Turgeněva i P. Vjazemského. Dopisy něčtou pouze jejich adresáti; hodnotí se a rozebírají jako literární díla už v písemných odpovědích. Typ Karamzinova dopisu jako mozaiky s vloženými verši, nečekanými přechody a uhlazenou sentencí se držel ještě dlouho. (Viz první dopis A. Puškina Vjazemskému a V. Puškinovi.) Styl dopisu se však vyvíjel. Určitou roli v něm už od počátku hrál důvěrný přátelský žert, humorná perifráze, parodie a pošklebek, erotická narážka; zdůrazňoval se tak intimní, nelite- rární ráz žánru. Tudy také vedla hlavní linie vývoje, evoluce dopisu u A. Turgeněva, Vjazemského a zvláště u Puškina, který už zároveň vykročil jiným směrem.

Z dopisu mizela a vymycovala se manýrovitost, vytrácely se pe- rifráze, vývoj směřoval k drsné prostotě (u Puškina už pod jistým vlivem archaistů, horlících pro „prvobytnou prostotu“ v boji proti estetství karamzinovců). Nebyla to fádání prostota dokumentu, sdě- lení či potvrzení, nýbrž znovunalezená prostota literární. V žánru se jako zastara zdůrazňovala jeho neliterárnost, intimitnost, tento- krát však záměrnou hrubostí, intimním sprostacím, nezahalenou erotikou.

Spisovatelé přitom pojmají žánr jako výsoštně literární; dopisy

se předčítaly a šířily. Vjazemskij se chystal psát první ruský *manuel du style épistolaire*.<sup>a 25</sup> Puškin psal i nenáročný soukromé dopisy v koncepcích. Řevnivě svůj epistolární styl střežil a chránil jeho jednoduchost před recidivami manýry karamzinovců. („[...] Adieu, knižko Větroplachu a kněžno Větroplachová. Vidíš, už se mi k napsání dopisu nedostává ani prostoty“ — Vjazemskému, [1. prosince] 1826.)

Hovorovým jazykem byla především francouzština, ale Puškin vyčítá bratrovi, že v dopisech mísí francouzštinu s ruštinou jako moskevská sestřenka.<sup>26</sup>

Tím, že si dopis uchoval soukromý, neliterární ráz, stával se zároveň literárním faktem nedozírného významu. Zrodil se z něho kanonizovaný žánr „literární korespondence“, avšak literárním faktem zůstal i ve své čisté formě.

Není těžké najít epochy, kde dopis dohrál svou literární roli, vrátil se zpátky do běžného života, přestal zasahovat do literatury a znovu se změnil v životní fakt, dokument, potvrzení. Za vhodných podmínek se však může opět ze životního faktu stát faktem literárním.

Je zajímavé přesvědčit se, jak literární historici a teoretici při formulování striktní definice literatury přehlédli literární fakt obrovského významu, který se vynořuje přímo ze života a znovu se do něho vrací. Puškinovy dopisy se zatím využívají pouze jako zdroj věcných informací a ještě tak k pátrání po milostných avatýrách.<sup>27</sup> Dopisy Vjazemského, A. Turgeněva, Baťušкова dosud nikdo nestudoval jako literární fakt.<sup>b 28</sup>

V našem případě (u Karamzina) dopis zdůvodňoval specifické postupy konstrukce — text vzatý z reálného života, svěží, „nehotový“, odpovídal novému konstruktivnímu principu lépe než všechna „hotová“ literární díla.

Známe však i jiné formy zliterárnění reálných textů, jiné proměny životního faktu ve fakt literární.<sup>29</sup>

(Konstruktivní princip uplatněný v jedné oblasti má tendenci rozšířit svou platnost v co největším rozsahu i do oblastí dalších)

Bylo by to možné označit za jakýsi „imperialismus“ konstruk-

a Rukověť epistolárního stylu (franc.).

b Platí v r. 1924. Teď už jsou k dispozici stati N. Stěpanova a některých dalších autorů.

tivního principu. S tímto imperialismem, s touto snahou o dobytí co nejrůznějších oblastí se můžeme setkat všude; patří sem například i zobecňování epitet, na něž poukazoval Veselovskij: objevili se dnes u básníků „zlaté slunce“ a „zlaté vlasy“, určitě zitra dojde i na „zlaté nebe“, „zlatou zemi“ a „zlatou krev“.<sup>30</sup> Projevem téže tendence je i orientace na vítěznou strukturu nebo žánr — období rytmizované prózy spadají jedno s obdobími převahy poezie nad rytmem. Rozvoj volného verše dokazuje, že konstruktivní význam rytmu byl pochopen už natolik hluboce, že může být rozšířen na co nejširší řadu jevů.

Konstruktivní princip se snaží překročit své běžné hranice, neboť v mezích obvyklých jevů se rychle automatizuje. Tím se vysvětluje i střídání témat u básníků.

Uvedu příklad. Heine buduje své umění na zlomu, na disonanci. V posledním verši láme přísnou linii celé básně (pointe); obraz stává na principu kontrastu. I téma lásky zpracoval právě tímto způsobem. Gotschall píše: „Heine dovedl kontrasty ‚svaté‘ a ‚vulgární‘ lásky do krajnosti; hrozilo, že dočista vypadnou z poezie. Variace tohoto tématu ztratily nakonec svou ‚znelost‘, věčný sebevýměch připomínal cirkusového šaška. Humor si musel hledat nové oblasti, vyjít z úzkého kruhu ‚lásky‘ a vzít si za téma stát, literaturu, umění, objektivní svět.“<sup>a</sup>

Konstruktivní princip se zmocňuje stále širších oblastí, snaží se přestoupit mez specificky literárních, „obnošených“ jevů, až nakonec naráží na život. Uvedme příklad: konstruktivní princip prózy — syžetová dynamika — se stává hlavním principem konstrukce a snaží se dosáhnout maximálního rozvoje. Jako syžetové se chápou věci s *minimální fabulí*, s rozvíjením syžetu mimo fabuli. (Srov. V. Šklovskij, *Tristram Shandy*; tento jev lze srovnat s tím, jak volný verš zdůrazňuje veršovost svou vzdáleností obvyklému veršovému syžetému.)

Tento konstruktivní princip vpadá dnes do života. Noviny a časopisy existují už mnoho let, ale jako fakt reálného života. Dnes se

a R. Gotschall, *Die deutsche National-Literatur des 19. Jahrhunderts*, sv. II, Breslau 1872, str. 92. Mluvit o tom, že tato střídání témat jsou podmiňována mimoliterárními příčinami (např. osobními prožitky), znamená směřovat pojmy geneze a evoluce. Psychologická geneze jevu naprosto neodpovídá jeho evolucionární významu.



však prohloubil zájem o noviny, časopis, almanach jako o literární dílo svého druhu, jako o konstrukci.

Životní fakt ožívá svou konstruktivní stránkou. Nejsme lhostejní k montážím novin a časopisů. Časopis může přinášet dobré materiály, a přesto budeme mít výhrady k jeho špatné konstrukci, montáži a odsoudíme ho jako časopis. Budeme-li důkladněji sledovat evoluci časopisu, jeho nahrazení almanachem atd., ukáže se, že tato evoluce neprobíhá po přímce: jednou je časopis irelevantním faktem života a montáž v něm nehraje žádnou roli, jindy přerůstá v literární fakt. V době silného napětí a zbytnování takových postupů jako „kouskovaná kompozice“ v novele a románu, záměrně budující syžet z nespojitých útržků, přechází tento konstruktivní princip zcela přirozeně na sousední a později i na vzdálené jevy.

Připomeňme další příznačný jev, který naznačuje, jak konstruktivní smysl, jemuž je v čistě literárním materiálu těсно, přechází na jevy životní. Mám na mysli literární osobnost<sup>32</sup>.

Uřité stylové jevy odkazují k osobě autora; v zárodečné podobě se dají nalézt v každém běžném vyprávění; zvláštnosti lexiky, syntaxe a hlavně půdorys inтонаčních frází napovídají více či méně zřetelně jakési nezachytitelné, ale zároveň konkrétní rysy vyprávěče. Je-li vyprávění zaměřeno na vyprávěče, podáváno jeho jménem, pak se tyto nezachytitelné rysy až hmatatelně konkretizují a vytvářejí podobu vyprávěče (jde samozřejmě o zvláštní konkrétnost, vzdálenou malířské názornosti; kdyby se nás někdo zeptal, jak třeba ten vyprávěč vypadá, byla by naše odpověď nezbytně subjektivní). Poslední hranicí literární konkrétnosti této stylistické postavy je — jméno.

Pojmenování té či oné postavy poskytuje okamžitě řadu drobných rysů, které se nevyčerpávají pojmovou stránkou věci. Když spisovatel 19. století podepisoval své stati Obyvatel Nové vsi,<sup>33</sup> nechtěl tím samozřejmě čtenářům sdělit, že žije v Nové vsi, protože nebylo důvodu, proč by to měl čtenář vědět.

„Bezúčelné“ jméno tu nabývalo jiných rysů. Čtenář si z pojmu vybíral pouze příznačné, tak či onak napovězené rysy autora. Ty pak vztahoval k rysum, jež před ním vyvstávaly ze stylu, ze zvláštností skazového vyprávění nebo z už vžitých podobných jmen. Nová ves se změnila v „Zapadákov“ a autor v „samotáče“.

Ještě výmluvnější je jméno, příjmení. Jméno a příjmení nám

v životě splývají s jejich nositelem. Zaslouchneme-li neznámé jméno, namítneme: „To jméno mi nic neříká.“ V uměleckém díle nebývají nic neřikající jména. Všechna jména něco říkají. Každé jméno je tu již označením hrajícím všemi barvami, jimiž je schopno hrát. S maximální intenzitou rozvíjí odstíny, které v životě nevnímáme. „Ivan Petrovič Ivanov“ rozhodně není v případě literárního hrdiny jménem bezbarvým; bezbarvost je záporným příznakem pouze v životě, kdežto v konstrukci se stává příznakem pozitivním.

Proto se podpisy autorů typu „Obyvatel vsi Těntělevo“, „Lužnický stařec“,<sup>32</sup> které jsou na první pohled prostými označeními místa (nebo věku), stávají jmény velice příznačnými a velice konkrétními nejen díky rysum, které jim viskují slova „stařec“, „obyvatel vesnice“, ale i díky značné výraznosti místních jmen „Těntělevo“, „Lužnický“.

Přitom v uměleckém životě existuje a bude i nadále existovat pseudonym. Z hlediska reálného života patří pseudonym k jevům stejné řady jako anonym. Životní, historické podmínky a důvody jeho vzniku jsou složitá a teď nás nezajímají. V literárních obdobích, kdy se dostává do popředí „osobnost autora“, se však životní jevy využívá v literatuře.

Ve dvacátých letech 19. století se s rozvojem stylistické formy skazu stávaly pseudonymy, jejichž příklady jsem uváděl, stále častější a konkrétnější. Ve třicátých letech vedl tento jev k vytvoření literární osobnosti barona Brameuse.

Později se zrodila „osobnost“ Kozmy Prutkova. Fakt právního rázu, neobyčejně těsně spjatý s otázkou práv a odpovědnosti autorů, vžitka předložená spisovatelským spolubratřím, mění se za zvláštních podmínek literární evoluce ve fakt literární.<sup>33</sup>

V literatuře koexistují jevy různých rovin; v tomto smyslu nedochází nikdy k plnému vystřídaní jednoho literárního proudu druhým. Jde však o střídání v jiném smyslu slova — střídají se vůdčí tendence, vůdčí žánry.

At jsou jednotlivé větve literatury sebesilnější a sebepočetnější a vyznačují se bezpočtem individuálních rysů, historie je vede vyhloubenými řečišti: nutné přicházejí chvíle, kdy zdánlivě nekonečně různorodý proud slábně a kdy ho přicházejí vystřídat jevy zprvu drobné a téměř nepostřehnutelné.

„Splývání konstruktivního principu s materiálem“, o němž jsem

mluvil, je nekonečně rozmanitě a probíhá ve spoustě různorodých forem. Pro každý literární proud nicméně nevyhnutelně nadchází hodina historické generalizace, přechodu k prostotě a jednodu-  
chosti.

Patří k ní jevy epigonství, jež urychlují směnu hlavního proudu. A tady, v této směně, dochází k revolucím různého dosahu a různé hloubky. Jsou revoluce domácké, „politické“, a jsou revoluce sui generis — „sociální“. A tyto revoluce obyčejně prorážejí oblast „literatury“ ve vlastním slova smyslu a zmocňují se oblasti reálného života.

Tato různorodá skladba literárního faktu musí být respektována pokaždé, když se mluví o „literatuře“.

Literární fakt mívá různou skladbu a v tomto smyslu je literatura nepřetřžitě se vyvíjející řadou.

Každý termín teorie literatury musí být konkrétním důsledkem konkrétních faktů. Nelze vycházet z mimoliterárních a nadliterárních výšin metafyzické estetiky a násilně „vybrát“ k termínu „vhodné“ jevy. Termín je konkrétní a definice se vyvíjí, jako se vyvíjí sám literární fakt.

1884, č. 7, str. 105—113 (totéž v kn. N. S. Tichonravov, *Sočinenija*, sv. III, d. 2, Moskva 1898).

<sup>42</sup> „Nad korespondencí hraběte Chvostova v jeho jednadsmadesátiletých letech by člověk plakal: že mu není hanba, senátorovi a kmetovi, tisknout nesmyslná posílání jinochům jako Jazykov a Dělvig? To opravdu nevidí, že si z něho dělají blázný?“ (*Pis'ma P. A. Katěrina k N. I. Bachtinu*, Sankt Peterburg 1911, str. 116; naráží se na Chvostovovu brožuru *Perěpiska stichami. Na 71 godu ot roždenija avtora*, Sankt Peterburg 1828; posílání Dělviga tam nebylo zařazeno.)

<sup>43</sup> V rukopise je vynecháno místo na citáty z tohoto posílání.

<sup>44</sup> Dopis ze 14. září 1827, Jazykovskij archiv, sv. I, *Pis'ma N. M. Jazykova k rodným za děrěpskij period jeho žizni (1822—1829)*, Sankt Peterburg 1913, str. 342. V rukopisu citace chybí, ale je pro ni ponecháno místo.

<sup>45</sup> Autor má zřejmě na mysli dopisy Katěrina a Polevého. „Znám prostředky,“ psal Katěrin N. Bachtinovi 26. dubna 1825, „jak se zmínit o Chvostovi a jeho knize. Ptáte se jak? Tak pošlyšte: „Je to spisovatel pracovitý, vzdělaný, věrný svým zásadám; jeho největším nedostatkem je, že psal příliš mnoho a v příliš mnoha žánrech. Z jeho děl si zaslouží zmínky jedno posílání o kritice (*Dopis o prospěšnosti kritiky*), kde se objevují zdravé myšlenky a dobře udělané verše, a jeho překlad Racinovy *Andromachy*, který se díky bezpočtu úprav úspěšně drží na scéně dodnes.“ Chvostov bude skákat radostí, a přitom je to pravda.“ (*Pis'ma Katěrina k Bachtinu*, str. 87.) Poznámka o Chvostovovi, určená pro *Atlas A. Balbina*, byla psána francouzsky. N. Polevoj psal Chvostovovi: „Rád bych seznámil s Vaším posláním široké publikum a využil ho ku prospěchu bližních. Nedovolil byste mi proto, abych ho nedával do Telegrafu, ale vydal ho samostatně? Bude to nádherná knížka a všechno, co na ni vydělán, věnuji na pomoc postěným povodní I...J. Není snad básník povinen pomáhat trpícím lidstvu?“ (J. Kolbasin, *Pevec Kubry, ili graf Dmitrij Ivanovič Chvostov*, Vremja, 1862, č. 6, str. 142.)

<sup>46</sup> O tom viz v uvedeném stati J. Kolbasina (str. 141).

<sup>47</sup> O tom viz M. A. Dmitrijevič, *Měloči iz zapasa mojěj pamjati*, 2. vyd., Moskva 1869, str. 122.

<sup>48</sup> Dále následuje vynechávka. Tím cestovatelem je míněn P. A. Vjazemskij. Autor není příliš přesný: v případě Vjazemského ke Karamzinovu dopisu adresovanému I. Dmitrijeviči ze 2. září 1825 se nemluví o jarmarečním obrázku, nýbrž o portrétu Chvostova (*Pis'ma N. M. Karamzina k I. I. Dmitrijeviči*, str. 403).

<sup>49</sup> „Když se špatně a hloupě projevi ve své krajní podobě, je v tom cosi vznešeného, sublimně de bětise, to, co Žukovskij v souvislosti s Chvostovými díly nazval „čistou radostí.“ (V. K. Kjuchel'becker, *Dnevnik*, Leningrad 1929, str. 69.)

<sup>50</sup> Viz citovanou doušku Vjazemského.

<sup>51</sup> Na rubu jednoho z listů rukopisu je ještě jedna pasáž o Chvostovovi, jejíž místo je těžké určit: „Jako člen Besedy vystupoval hrabě Chvostov proti „novotářům“, a tato jeho literární póza mu nepochybně pomáhala vykonávat těžké povinnosti parodické osobnosti. Byl vlivný nejen jako oficiální osobnost, ale také jako archaický typ mecenáše: předplácel si křtejaké publikace (časopisy, díla), byl s nadějí, že se mu za to dostane odměny, ať už tím, že bude požádán o přispěvek, anebo že přinesou kritiky na jeho díla. Nutno poznamenat, že literatura této Chvostovovy vlastnosti ráda využívala. Srov. rady Katěrina, který psal... Polevoj byl ve styčích s Chvostovem mnohem praktičtější. V různé době se

<sup>a</sup> Toto slovo je použito v dopise Ščedrinského Chvostovovi ze 9. listopadu 1827 (J. Kolbasin, *Pevec Kubry*, str. 162).

<sup>b</sup> Citát chybí. Tyňanov měl na mysli Katěrinův dopis z 26. dubna 1825 (viz pozn. 45).

o Chvostova opíraly odstrčené a ubližené literární skupiny. Byla to například skupina M. A. Bestuževa-Rjumina, vystupující proti Puškinovi, který označil Bestuževa-Rjumina za „druhého Svistova“, což mu vyneslo nejen zlobnou odpověď. V jednom z následujících čísel vystoupil pak na obranu Bestuževa-Rjumina sám Chvostov.<sup>a</sup> (CGALI).

<sup>52</sup> V přípravných zápiscích (AK) jsou vedle sebe uvedeny dva citáty ze Šalíkova: „Cítím, jak se mi slzy tlačí do očí [...] Ach, Vaše Jasnosti! Je to smutné být na zemi sirotou.“

[...] S Polevým udláme, řekl jsem, krátký proces: přerazíme o něj hůl a za tu urážku na cti zaplatí (jako kupec). Je to previt...“ (J. Kolbasin, *Pevec Kubry*, str. 168.)

<sup>53</sup> *Evžen Oněgin*, hlava VIII, 24.

<sup>54</sup> P. A. Vjazemskij, *Ot'jezd Vzdychalova (1811); Epizodičeskij otryvok iz pulešestija v stichach. Pervyj otdych Vzdychalova (1811)*.

<sup>55</sup> A. S. Puškin, *Knižže Šalíkova, náš smutný žurnalista...*

<sup>56</sup> Deržavin, *Persej i Andromeda*; Trediakovskij, *Pochvala Ožerskoj země...*

<sup>57</sup> Vynechané místo v rukopisu. O publikacích v čas. Razvlečeniya, podepsaných jménem Kozmy Prutkova, viz úvodní stat B. J. Buchštaba ke kn. Kozma Prutkov, *Pobnoje sobranije sočinenij*, Moskva—Leningrad 1945, str. 22.

<sup>58</sup> V materiálech ke stati se uchoval listek nadepsaný Ke Kozmovi Prutkovovi: „Dones zůstává nerozpracována jedna z nejzajímavějších složek literární polemiky 18. a 19. století — polemické předřivky zrozené v průběhu polemičky. 18. a počátek 19. století znaly i nejjednodušší způsob vymyšlení těchto přízvisek, např. průhledné překroucení jména — Makarov — Romanov aid. Stará teorie to považovala za parodii. Tato přjmení se obměňují — fonetická shoda zůstává, ale zároveň se jméno stává jménem významným — Šutovskij (od slova „šut“ — šásek). Parodie těchto přízvisek hojně využívá jako podpisů. Přitom zjišťujeme zajímavou dvojakost: přízvisko parodovaného autora se stává zároveň pseudonymem parodisty.“ (AK.)

<sup>59</sup> I. F. Gorbunov, *Pobnoje sobranije sočinenij*, sv. I, Sankt Peterburg 1904, str. 304—305.

## LITERÁRNÍ FAKT

Stat *Literaturnij fakt* byla poprvé otištěna v čas. Lef. 1924, č. 2, str. 101—116 (pod názvem *O literárním faktu a bez věnování*). S určitými změnami byla zařazena do AIN a datována r. 1924. Překlad tohoto textu byl pořízen z vydání ve sb. PILK.

Práci na stati se Tyňanov zjevně věnoval ve druhé polovině r. 1923. V tomto roce jeho neobyčejně intenzivní literárněhistorická a teoretická bádání přechodích čtyř let vyústila v zobecnujících pracích o veršové řeči a literatuře jako celku.

Na otištění si musela stat jistou dobu počkat. 24. května 1924 (datum posťovního razítka) se Tyňanov dotazoval Sklovského: „Co jsi podnikl s mými statemi I. *Doměty Puškin*, 2. *Literární fakt* [...]? Někdy-li se s nimi nic dělat, pošli mi je, v nejhorším případě si poleží v šuplíku.“ (CGALI, f. 562. inv. 1, a. j. 722.) Soudě podle dopisu O. M. Brika Opojazu ze 13. února 1924, vycházela iniciativa

<sup>a</sup> Jedná se o Puškinův epigram *Slavné jsi elděl, šedivý Svistov...*, otištěný v čas. Severnyje cvety, 1830. M. A. Bestužev-Rjumina jej vztáhl na sebe a odpověděl na něj v čas. Severnyj Merkuriy. Druhá komentátori se však domnívají, že epigram byl namířen proti N. I. Naděžděmovi.

z Lefu: „Moc bychom si přáli dostat Tyňanovovu stať o ‚literárním faktu‘ a všechnu ostatní produkci Opojazu.“ (Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta, č. 251. Trudy po russkij i slavjanskij filologii, XV, 1970, str. 13; CGALI, f. 1527, inv. 1, a. j. 343.) Dotazník z 27. června 1924 dokazuje, že v této době se v čas. Lef stať už tiskla (IRLI, f. 172, a. j. 129). Lze se domnívat, že ji Tyňanov zamýšlel přetisknout v rozšířené podobě: v protokolu zasedání Sekce slovesných umění GIII ze 17. prosince 1924 je v soupisu prací pro tisk uveden i *Literární fakt* (LGALI, f. 3289, inv. 1, a. j. 67).

V dějinách formalismu, především v dějinách polemik, diskutí a bojů kolem něho, nesmíme ztráčet ze zřetele, že od prvních let působení Opojazu byly kromě zásadní vědecké kritiky značně rozšířeny povrchní a nepřesné výklady a aplikace jeho teorie. „Jíme obklopeni eklektiky a epigony, kteří formální metodu proměňují v jakýsi nehybný systém ‚formalismu‘, a ten jim slouží k vytváření termínů, schémat a klasifikací.“ (B. Ejchenbaum, *Literatura*, 1927, str. 116.) Před podobným pojetím varoval i uvedená anketa také Tyňanov: „O formální metodě se toho namluvilo a všichni jsou teď víceméně formalisty. Učení o formě však přitom velmi mnozí chápou<sup>b</sup> jako učení o ‚formálním přístupu k věci‘. Leckdo není proti tomu ‚odsoudit‘ nebo revidovat formalismus dokonce i za to, že formalisté vidí ve verši ‚pouze zvuky‘ etc. etc. To všechno není samozřejmě správné.“

Tyňanovova stať přehodnocující některé základní kategorie literární vědy znamenala patrný pokrok v myšlení Opojazu. Za její téma lze (termínem R. Jakobsona) označit literárnost, ovšem v evolučním aspektu. „Je to velice závažná, svým významem snad přelomná stať.“ (V. Šklovskij, *Tret'ja Fabrika*, Moskva 1926, str. 98.)

Tyňanov zde výtýčil ve filologii naprosto neobyklé pojetí literárního faktu, které mělo oživit a zbystřit smysl pro konkrétní materiál jako předmět pozorování, popisu a interpretace. Podobná vystoupení proti stagnaci teoretického myšlení jsou v dějinách vědeckého poznání velice dobře známa (srov. stejný výklad celé ‚formální vědy‘ — B. Kazanskij, *Ideja istoričeskoj poetiki*, P-I, str. 7); výmluvný je z tohoto hlediska zápis v Ejchenbaumově deníku: „Dnes jsem vedl diskusi ve svém semináři na univerzitě. Bojoval jsem s kanonizací formální metody. Zapsal jsem je, aby stále jen za každou cenu neteorizovali, ale pracovali s materiálem.“ (CGALI, f. 1527, inv. 1, a. j. 245 — zápis z 1. března 1924.) O teoretické orientaci tohoto obratu k materiálu viz T. Todorov, *La renaissance de la poétique*, v kn. *Slavic Poetics. Essays in Honour of Kiril Taranovskij*, The Hague — Paris 1973. O vztahu metody a předmětu srov. T. Todorov, *Poétique*, v kn. O. Ductor, T. Todorov, D. Sperber, M. Safouan, F. Wahl, *Qui est-ce que le structuralisme?*, Paris 1968, v ruském překladě v kn. *Strukturalizm: za i protiv. Sbornik statej*, Moskva, Progress 1975.

„Empirické“ pojetí literárního faktu sloužilo Tyňanovovi za odrazítko k dosti abstraktní koncepci, rozvinuté posléze ve stať *O literární evoluci* a rovněž v teziích *Problémy studia literatury a jazyka*, které napsal spolu s R. O. Jakobsonem (viz str. 250—251 této publikace).

a V čas. Lef, č. 115 (v Brikové dopisu ho hlavně o přáče opojazovců pro toto číslo věnované Leninovi) byla otištěna Tyňanovova stať *Slovník Leninyj polemičij* (*Slovník Lenina-polemičij*, český *Essej o Leninově jazyce a stylu*, přel. B. Illek a J. Moravec, Praha 1974).

b Dále je přeskřítnuto: „bez učení o funkci to ovšem vede k nomenklatuře a klasifikaci, v níž se vede sebe bajecně snaší Puškinova první láska s Turgenevovou ruskou dívkou aj. (O tom ostatně píšu ve své knize o sémantice.)“

c Připomínáme tu formulaci problému ‚zjištění faktu výzkumu“ u A. P. Škafrymova: „Před literárním faktem stojíme nyní dokonce i při jeho bezprostředním nazírání jako před čímsi, po čem je nutno teprve pátrat, jako před problémem, který je pro vědecké myšlení velice vzdálený a obtížný.“ (*K otázce o souborní teoretického i istoričeského znanija v istorii literatury*, Učenyje zapiski Gosudarstvennogo Saratovskogo universiteta, sv. 1, seš. 3, 1923, str. 56.)

Klíčovou otázkou vztahu literatury a ne-literatury řeší pomocí pojmu život. Termín život (v originále „byt“ — L. Z.) je ve staťi chápán jako sféra vzniku určitých textů, potenciálně schopných nabývat uměleckého významu, přestože život sám zůstává pouze sférou rudimentárního, automatizovaného umění. Toto pojetí (poněkud jinak vyslovené ve staťi *O literární evoluci* — str. 125—142 této publikace) nelze směřovat s koncepcí literárního života, s níž později vystoupil Ejchenbaum (viz podrobněji v komentářích ke staťi *O literární evoluci*). Avšak rozmanitě transformace mimoliterárních jevů v jevy specificky literární byly pro oba vědce aktuálním problémem, přičemž Ejchenbaum bral v úvahu dynamičnost literárního faktu v Tyňanovově smyslu (viz B. Ejchenbaum, *Moj vzemnik*, Leningrad 1929, str. 55). Shoda s lefovskou „literaturou faktu“ je čistě verbální. Vztah Tyňanova k Lefu dostatečně jasně osvětluje karikaturní scénka z konce dvacátých let, otištěná pod názvem *Sen* (viz TZZL, str. 34—36). Uvedeme náčrt staťi, v němž polemika s Lefem blíže vysvětluje také *Literární fakt*, konkrétně — princip relativní hodnoty „faktu“ a konvence v umění:

„Když chtěl chudý člověk Makar Děvuškin vyjádřit své nadšení soudobou literaturou, psal slovy Dostojevského ‚naučení a dokument‘. Dokumenty se teď vyryly v hojném počtu a konkurují, navíc velice úspěšně, umělecké literatuře. Těžko říci, čím je to vyvoláno a co to věští do budoucna. Se vši pravděpodobností to způsobil supernaturalismus čtenářů a budoucnost zřejmě slibuje nebyvalou poptávku po čisté literární konvenci. (Nikoli však, jak se domnívají lefovi, totální likvidaci literatury. Každý literární tábor ostatně vždy likviduje veskerou literaturu kromě té své.) Naturalismus vede diváka k divadelní konvenci. Proč? Protože přispívá k ujasnění pravé podstaty divadla a jeho hranic s ostatními uměními. Základem divadla je kolosální konvence (Puškin). Základem literatury rovněž. My vlastně tento základ přecházíme mlčením — čtenář čte intuitivně sdělení o nějakých cizích lidech, které většinou ani nezná, a úvahy o nich. . . Někdy také o autorovi. A přitom se ho to vůbec netýká. To je ta nejhorší konvence literatury, která má v životě takové příbuzné jako drby a přátelské tlačky.“ (AK.)

Už od počátku hrála v tom, jak byl literární fakt stavěn proti scholastické filologii, rozhodující roli představa o evoluci literatury. V anketě z 27. června 1924 Tyňanov oznámil, že *Literární fakt* je v tisku a že se v něm zabývá ‚formální evoluce v literatuře‘. Dále psal: „Pro mne jako historika literatury je ‚pojímání metoda‘ důležitá tím, že skýtá možnost vybudovat dějiny literatury (co se zjevně nepodařilo ani Pypinovi, ani Geršenzonovi) a jako evolucioní forem [ . . . ].“

Koncepce literární evoluce se měla podle jeho názoru stát základem budoucích vědeckých dějin literatury. Odmítl ‚statické‘ definice literatury a pokusil se vytvořit svou vlastní, která by v libovolném bodě literární evoluce umožňovala identifikovat daný fakt jako literární.

Abychom si ujasnil smysl jeho formulace ‚literatura je dynamická řečová konstrukce‘ (nedostatečnou explicitnost svých tezí přiznával sám Tyňanov — viz předmluvu k AIN, PILK, str. 396), bude nejlepší všimnout si podrobněji, jak používá svůj příznačný termín ‚dynamika (dynamizace, dynamický)‘. Dynamika je výchozí kategorií Tyňanovova filologického myšlení, jí se řídí jeho úvahy na všech úrovních. Řadili se uvedená definice k nejvyšší úrovni, představuje nižší úroveň teze o dynamice slova ve verši. Krajní podobu tohoto jevu demonstroval na příkladu versových konstrukcí skládajících se ze slova o společném základu a vyvolávajících ‚pocit plynutí slova, jeho dynamizace‘ (b *Ota jako*

a Tj. ani představiteli pozitivisticko-sociologické, ani psychologické školy v ruské akademické literární vědě.

b O aktualnosti ‚všech stránek lingvistického systému“ v básnickém jazyce viz v *Teziích Pražského lingvistic*.

žetnický žánr); dynamizace vede přitom k takovým změnám významu slova, jež jsou specifické pro vers. Na jiných úrovních: hrdina je významový výsledek určitého dynamického procesu — pohybu od začátku díla k jeho konci; fabuli si lze představit jako statické schéma, kdežto syžet je dynamická realita díla. Každé literární dílo je „rozvíjející se dynamický celek“ (Srov. zápis o besedě s Tyňanovem v Ejechenbaumově deníku z 9. července 1922: „Dnes jsme mluvili o termínu „kompozice“, který se přezíl. On navrhuje — „dynamika“, aby se vyloučil statickému prvku“ — CGALI, f. 1527, inv. 1, a, j. 244; srov. *Problém básnického jazyka*, str. 430 této publikace.) A nakonec ještě jedna modifikace dynamického principu — literární evoluce. Jestliže podle *Problému básnického jazyka* do pojmu plýnutí nebo rozvíjení na úrovni konstrukce jednoho díla, tím spíše pak jednoho slova, „není rozhodně nezbytné vnášet časový aspekt“ a „dynamiku tu nemůžeme brát samu o sobě, mimo čas, jako čistý pohyb“, na úrovni celé literární řady chápe Tyňanov dynamiku v časovém, evolucioním aspektu. Srov. pozn. 16.

Tyňanov navrhl dvě varianty literární evoluce — první v *Literárním faktu*, druhou (jako rozvinutí předchozí) v *Literární evoluci*. Zatímco ve druhé variantě přicházela z podstatné novou koncepci založenou na myšlence systematickosti, zůstával v první variantě blízce k myšlenkám raného Opojazu. Její ústřední část tvořilo schéma (4 etapy) automatizace a dezautomatizace (tj. podpoření dynamismu) konstruktivního principu v procesu literární evoluce. Za její hybnou sílu se považuje určitý objektivní požadavek umělecké novosti (srov. „dialektické samovytvářené nových forem“ u Sklovského), bez něhož nemůže umění fungovat. Tyňanov přitom zdůrazňoval možnost esteticky působivě využít „staré“ ve funkční „nového“ (právě tento aspekt se odráží v názvu *Archaiské — novotní*, který pro střežení Tyňanovovu knihu navrhol Sklovskij). Z okruhu svého bádání také vyloučil typy umění se zásadně odlišným poměrem mezi „starým“ a „novým“, než jaký se vytvořil v evropském umění 19. a zvláště 20. století. V tomto smyslu je správné polemické tvrzení M. M. Bachtina (pod jménem P. N. Medvedev), že představa Opojazu o literárním vývoji byly ovlivněny skandály a výstřednostmi futuristů. Bachtin však pochyboval vůbec o oprávněnosti termínu „evoluce“ ve významu, který mu přikládal Tyňanov: „[...] podle formalistické koncepcce není mezi vzájemně se v dějinách směřujícími literárními formami vztah evolucioní povahy, i kdybychom slovo „evoluce“ a vývoj chápali sebesíř [...] Boj a smena vůbec nejsou principem evoluce. [...] Abychom odhalili evolucioní vztah, musíme dokázat něco zcela jiného: musíme dokázat, že dva jevy jsou navzájem spjatý svou podstatou a že jeden jev, předcešlý, podstatně a nezbytně předurčuje jev druhý, následující. A právě to Tyňanov nedokazuje.“ (M. M. Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*, přel. J. Honzik, Praha 1980, str. 210—212.) Tato metodologická kritika vyvolává v život složitou otázku, spjatou s pokusy o aplikaci evolucioního hlediska na otázku původu a života literárních jevů, které se na konci 19. století objevily v Evropě (F. Brunetière, Ch. Letourneau aj.) i v Rusku (N. I. Karajev, A. N. Veselovskij). Už akademická tradice, v opozici k níž vznikl Opojaz, dospěla k chápání

křto kroněku, 1929 (*Pražskéj lingvistickéj kněžok*, Moskva 1967, str. 29—32). Srov. též dříve: G. Vi nokur, *Poetika. Sociologija (metodologičeskaja spravka)*, Lef, 1923, č. 3, str. 109—110. Myšlenke dynamice slova ve versi, která tkví svými kořeny v tematické raného Opojazu, se dostalo právě u Tyňanova a dalších zmíněných praktických podob, která ji spojuje se soudobou poetikou.

a O staženosti a dynamičnosti v souvislosti s touto Tyňanovovou dědinou viz J. M. Lotman, *O nekotorych principal'nyh trudopostijach v strukturalnom opisanii teksta*, v kn. *Trudyj po znakovym sistemam*, IV, Tartu 1965; srov. J. M. Lotman, *Dinamičeskaja model' semiotičeskoy sistemy*, Moskva 1974 (předběžná publikace Pracovní skupiny pro experimentální a aplikovanou lingvistiku Ústavu ruského jazyka, sv. LX).

b V původním vydání P. N. Medvedev, *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, Leningrad 1928, str. 220—221.

evoluce jako evoluce forem (viz V. N. Peret, *Iz lekcij po metodologii istorii ruskosj literatury*, Kijev 1914, str. 30—31 aj), a zvláště jeho kn. *Kratkij očer metodologii istorii ruskosj literatury*, Petrograd 1922). Tyňanovova práce v oblasti literární evoluce se nesla dvěma směry — k vymezení vlastního předmětu bádání a k objasnění mechanismu evolucioního historického procesu.

Na rozdíl od představy o evoluci jako sfěře zákonitého, plynulého a podmíněného přecházení z jednoho stavu do druhého, které se ujaly pod vlivem určitých směrů biologie 19. století, a zároveň v protikladu k představám o prudké a radikální změně kvality vystoupil Tyňanov s pojetím zahrnujícím oba příznaky (srov. ve stati *Mezidobí* — „plánovitě provedená exploze“). Hybnou silou evoluce se stával posun, změna, mutace, skok. Obě články evolucioního řetězu nemusely být podstatné, a tím spíše nezbytné (srov. Bachtin-Medvedev) evolucioně spjatý; nová kvalita mohla přijít ze strany. Zajímavou paralelu Tyňanovovu koncepcce lze najít v pracích J. D. Polivanova, který se úporně věnoval problému postupných (graduálních) a náhlých (mutačních nebo také revolučních) změn v jazyce (J. D. Polivanov, *Stat'ji po obščemu jazykoznaniju*, Moskva 1968, str. 90). Uvedme tu příznačnou vysvětlivku v jedné jeho stati. Poté, co Polivanov označil některé historicko-fonetické procesy za postupné (nemutační), dodal k tomu: „anebo, jak se říká, evolucioní“ (tamtéž, str. 112). Ze se nové pojetí evoluce ještě neustálilo, prozrazuje i dvojný různý použití pojmu v této Tyňanovově stati — Zdroj Tyňanovových představ o evoluci byl tedy syntetický; dokazují to jeho další práce na problému, kde nabyly převahy prameny lingvistické.

Podle Tyňanova vzniká nová literární příznakovost na základě „náhodných“ výsledků a „náhodných“ vypadnutí, chyb“, tj. porušením umělecké normy. Nabízí se analogie s metodou „pokusu a chyby“, která vede k fixování mutací v biologické evoluci; výsledný fenomén je tedy svérázný literární mutant, který není nucen odkláňet se směrem, jaký mu předem určila teorie, ale může vytvořit naprosto nepředvídanou literární kvalitu („literatura místo objednané Indie objeví nakonec stejně Ameriku“ — *Literární dnešek*).

Z hlediska současné uměnovědy musejí být k Tyňanovovým konstrukcím zřejmě vyslovny určité výhrady: jeho závěry zobecnují převážně estetickou zkušenost posledních dvou století a nelze je aplikovat na širší oblast uměleckých jevů, zejména na folklór a středověké umění. D. S. Lichačov v souvislosti s *Literárním faktem* uvádí: „[...] Dynamické prvky v literatuře, které tolik zdůrazňoval J. Tyňanov, hrály ve středověké literatuře podstatně menší úlohu než v literatuře nové doby.“ (D. Lichačov, *Poetika staroruskoej literatury*, přel. L. Zadrážil, Praha 1975, str. 95—96; srov. D. S. Lichačov, *Literaturnyj etiket ruskosj srednevekov'ja*, v kn. *Poetika. Poetika*, Warszawa 1961.) Za nesporný naopak současná věda považuje předpoklad konkrétního přístupu k objektu historie, který byl ve stati zformulován, totiž sestrojení takových historických projekcí zkoumaného textu, které by v maximální možné míře kompenzovaly jeho časovou (i významovou, kulturní) vzdálenost od pozorovatele. Tento požadavek, zdánlivě velice prostý, dosáhl u Tyňanova plně metodologické obsažnosti; tím,

a Některé záznamy v Tyňanovových zápisnicích podobně paralely opravují: „zámr jako gen“ (AK). Analogie s aktuálními pojmy biologické vědy dvacátých let mohly být výsledkem besed s L. A. Zilberem (1894—1966), s nímž Tyňanov spojovalo mnohaleté přátelství (Zilberovi je věnována stať *Archais a Poetika*; viz též pozn. 23 ke stati *O literární evoluci*). Biologické analogie v soudech o literární evoluci se nejednoduše objevují u V. Sklovského. Viz též u N. Burjuky: „život slova je totožný s životem přírody, také v útm vládnou zákony na způsob Darwinových a de Vriesových.“ (*Fuazisj*, 1914, č. 1—2, str. 84). Srov. zmínku R. O. Jakobsona v dopise Sklovskému z 26. února 1926: „Se zaujímám jsem si přečetl Bergovu knihu o nomenklatuře“ — snad naznačuje jedno z možných témat jeho rozhmluv s Tyňanovem v Praze (viz pozn. k *Problémům studia literatury a jazyka*).

že varuje před zaměňováním hodnocení a popisu, „apercepční zátěže“ badatele a kulturního jazyka minulé epochy, tak příznačnými v humanitních vědách, uchováva si dodnes svou platnost. Srov. R. O. Jakobson, *O chudožestvennom realizme* (1921), v kn. *Michigán Slavic Materials. Readings in Russian Poetics*, č. 2, Ann Arbor 1962. Srov. též pozn. 13. Pozdější vědecké myšlení (poetika, teorie kultury) mnohokrát a mnohostranně akceptovalo myšlenku o pohyblivosti hranic mezi literaturou a ne-literaturou.

Tematická tato státi jsou předmětem vědeckých diskusí ještě padesát let poté, co byla napsána. Teze o automatizaci a deautomatizaci jsou dnes už zpravidla vyřazeny z hlediska teorie informace. Problém definice literatury, který Tynanov tak vylíčil, ovlivnil pozdější lingvistické a sémiotické výzkumy. Viz např. tvrzení: „U libovolného textu existuje jistá pravděpodobnost, že se změní v literaturu.“ (*Některé obširje zamečanja otnositel'no rassmotrenija teksta kak raznomodnosti signala*, ve sb. *Strukturo-tipologičeskije issledovanija*, Moskva 1962, str. 154); A. A. Gill, *Programma opredelenija poiznija „literatura“*, ve sb. *Semiotika i iskusstvoometrija*, Moskva 1972. Zvláště viz J. Mukarovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), v jeho kn. *Studie z estetiky*, Praha 1971 (ruský překlad v kn. *Problémy poetiki i istorii literatury*, Saransk 1973; srov. též T. Todorov, *The Place of style in Structure of the Text*, ve sb. *Literary Style. A Symposium*, London and New York 1971, str. 31—32).

Některé Tynanovy myšlenky však pozdější filologie dále nerozvíjela. Platí to například o pojmu „literární osobnost“ autora, který zavedl v *Literární fakty* jako protiklad „individuality spisovatele“, „tvůrčí osobnosti“ — v tomtož smyslu, v němž se evluce a střídání literárních jevtů staví proti „psychologické genci“ literárních jevtů (viz též stáť *Trutjev a Heine*).

K této problematice se blížil i B. V. Tomasevskij, když poukazoval na to, že v některých epochách vystupuje biografie umělce do popředí — navíc v různých aspektech (jedna epocha potřebuje, aby básník, spisovatel byl „dobrý člověk“, jiná zase, aby byl „špatný“). Úvahy Tomasevského o „básnících s biografii a bez ní — u nichž nemaloznamenné žádný básnický obraz autora“, v podstatě rozvíjejí, jen jinými slovy, zevrubněji a detailněji, Tynanovu myšlenku o „literární osobnosti“ (viz B. Tomasevskij, *Literatura i biografija*, Kniha i revolucija, 1923, č. 4 (28), str. 8). Rozbor „lyrické biografie“ Blokovy se přitom blíží myšlenkám, které Tynanov vyslovil o dva roky dříve ve státi *Blok*. Nezmiňuje se (str. 349—357 této publikace) sice výslovně o týchž podkupinách, ale rozumějí se u něho samy se sebou. Ve státi *O literární evoluci* (bod 11) jsou už přímo uvedeny — zřejmě s přihlednutím k práci Tomasevského. Pojmám „literární osobnost“ mimo jiné jako hypotetickou biografii (portrét, životní události apod.), kterou si čtenář rekonstruuje podle básnickových versů — ovšem pouze v případě, že se autor na tuto osobnost orientuje, ať už záměrně nebo bezděčně. Z toho mimo jiné také vyplývá, že stará tradice líčení životů zanicených básníků musí být v některých případech chápána nikoli jako konstruování biografie reálné osoby, ale „literární osobnosti“, v jiných případech, tam, kde tato orientace v umělcově tvorbě chybí, jako umělé vytváření legendy o spisovatelci.<sup>a</sup> Shodu této biografie s reálným životopisem můžeme pak považovat za zvláštní případ.

Na rozdíl od lyrického hrdiny, který zjevně mohl být spojován s představitel o určitém konkrétním textu, je „literární osobnost“ kategorií širší, především mezitextovou — vztahuje se k mnoha nebo ke všem spisovatelovým textům. Tynanov ji sice velice přesně načetl, dál jí však nerozpracoval, a pozdější vědecká

tradice nepostoupila dál než k nejobecnějšímu uznání její podnětnosti (srov. — ovšem v jiném aspektu — koncepci „obrazu autora“ u V. V. Vinogradova).

Kategorie „literární osobnosti“ byla pro Tynanova důležitá jako dílčí hledisko jeho teorie literární evoluce. Proto věnoval málo pozornosti problému spisovatelovy biografie a mezi jejího literárněhistorického studia a zastavil se v tomto ohledu na první, pro vědeckou situaci těch let nejdůležitější etapě radikálního oddělení biografie od literatury. Tynanovy práce o básnících jeho generace se staly praktickou aplikací těchto představ (srov. reakci kritiků, vychováváná na naprostém splnutí úvah o pocetii s představami o životě a osobnosti básníka — viz pozn. ke státi *Blok*). Závažným svědectvím o úmyslu vrátit se k problému biografie je jeho dopis Sklovskému z 5. března 1929: „Musíme dospět k takovému pojetí biografie, aby se dala zapřáhnout do káry literární historie a nepobíhala jako hříbě kolem klisny. Lidé v literatuře nejsou nic jiného než cykličez materiálu kolem jména hrdiny; a aplikace literárních postupů na jiné oblasti, jejich ověření, než budou vpuštěny do literatury; neexistuje žádná „jednota“ a „celistvost“, ale pouze systém vztahů k různým činnostem, přičemž změna jednoho typu vztahů, např. na poli politické činnosti, může být kombinatorně spjata s jiným typem vztahů, tečněme vztahů k jazyku nebo literatuře (Gribojedov, Puškin). Osobnost není žádný rezervoár s emanacemi jako literatura, nýbrž průřez činnostmi s kombinatorní evolucí rad. Ještě jsem to nedomyšlel do konce, ale budu o tom přemýšlet.“ (CGALI, f. 562, inv. 1, a. j. 724.) Hledání zřejmě směřovalo k takovému chápání biografie jako předmětu literárního bádání, které by nastolovalo jistý izomorfismus mezi evolucí literatury a evolucí osobnosti spisovatele („lidé v literatuře“). Osobnost (a biografie) umělce se tedy nechápala psychologicky ani psychoanalyticky, nýbrž v duchu koncepce systematické souvztáženosti prvků, která byla tou dobou už vytyčena ve státi *O literární evoluci*. Sepětí „životu“ a „tvorbě“ vyvstalo jako velice složitý problém, nerěšitelný v čisté faktografické rovině. V hierarchii bádání, která Tynanov koncem dvacátých let zamýšlel, avšak nikdy neuskutečnil, šlo o problém stejného řádu jako vzájemné působení literární řady a „dalších řad“ (o tom viz zvláště stáť *Problémy studia literatury a jazyka*).

Povšimněme si pravděpodobně prvního Tynanova pokusu o zjištění souvislosti mezi „životem“ a „tvorbou“, který zůstal až dosud neznámý — jeho studentického referátu o *Kamenném hostu*, v němž rozbor Puškinovy tragédie vyústil v konstatování její autobiografické geneze s tvrdou přičinnou motivací: „Proč jsou khlidné versé dramatu prosynceny tajemnou silou prožitku? Protože dram rok 1830 a jeho léto, kdy byl *Kamenný host* napsán [...] Oba byli osamělí, tak nepatřiční v prostředí, které je obklopovalo. Oba byli básníci, oba byli laiční životá a stejně nespoutaní.“ (IRLI, f. S. A. Vengerova.) Za povšimnutí stojí, že po více než třiceti letech tuto tragédii ze stejného hlediska analyzovala A. A. Achmatovová ve státi *Puškinovo Kamenný host*. Zajímavosti nepostrádají některé přímé shody jejich pozorování s jinorskými pozorováními Tynanova — srov. např.: „Čteme-li *Kamenného hosta* pozorně, dospějeme náhle k nečekanému objevu — don Juan je sám básník.“ (*Puškin. Issledovanija i materialy*, sv. II, Moskva—Leningrad 1958, str. 187.) Za další pokus tohoto druhu lze považovat nedokončenou monografii *Trutjev a Heine*, kde se některá díla obou básníků odvozuji z epizod jejich biografie. Později se Tynanov biograficko-genetického přístupu náhle zřiká (když ve státi *Trutjev a Heine* — viz tuto publikaci, str. 117 — vymezil jen v obecných rysech meze jeho vědecké aplikace) a soustřeďuje se na problém my evoluce. Od poloviny dvacátých let vykazuje všechny snahy vyložit tvorbu biografii a historií z vědy v jejím tehdejší stadiu a ponechává jim

<sup>a</sup> S tím souviselo, pojetí místa biografie v literárněhistorickém bádání u členů raného Opojezu. Srov. příslušnou pasáž v předmluvě B. Eščienbauma z r. 1918 (*Voprosy literatury*, 1973, č. 10, str. 65).

místo pouze v literatuře (*Smrt brejlatého veztra*). Jediným pokusem tohoto druhu, kdy se konstatovala určitá souvislost mezi básnickým světem a „osudem“, byla stať o Chlebnikovovi z r. 1928. Zde bylo také nejostřejší vysloveno varování: „Neodbyvejme člověka jeho biografii“ (viz str. 422 této publikace). V pozdější Tyňanovově tvorbě zůstala snaha „zapřáhnout“ biografii do literárněvědného bádání nerealizovaná; ve státech Puškin a *Kjuchelbeker*, *Bezejmenná láska* (viz PjJS) řeší Tyňanov problém biografie v tradičním pramenoznačeckém duchu.

<sup>1</sup> Polemiku s koncepcí A. A. Smirnova Tyňanov podrobně rozvinul již dříve v recenzích na almanach Literární mysl (str. 269—270 této publikace). Přehled definic pojmu „literatura“ v ruské a evropské vědě, předešlým v 19. století, viz L. I. Ponomarev, *Ob opredelenii literatury*, Kazan' 1912; V. N. Peretc, *Iz lekcij po metodologii istorii russkoj literatury*, Kijev 1914. Tyňanov se v této stati od nich zřetelně distancuje; lze se domnívat, že následující slova: „jště dobře, píše-li se jako zastiara, že slovesnost tvoří bez výjimky všechno, co bylo kdy napsáno“, narážejí na definici G. Paula, již Peretc dává před všemi ostatními přednost: „všechno, co se nám dochovalo v jazykové podobě, co je v ní vyjádřeno a co se v ní dále šíří“ (c. d., str. 221). V této souvislosti je namístě poukázat na nevhodnou blízkost některých Peretcových tezí ranému Opojazu — i on spatřoval cíl literárního historika „ve studiu formální stránky literárních děl, toho, jak básník vyjádřil svou myšlenku, a ne toho, co' vyjádřil“ (c. d., str. 221); řada účastníků Vengerova puškinského semináře, kde byli kritizováni vedoucím za formalismus, se hodlala soustředit kolem Peretce po jeho přechodu z Kijeva do Petrohradu — odradil je však jeho nepřiznivý vztah ke studiu literatury 19. století, zvláště Puškina (o současné literatuře ani nemluvě), a tak zůstali pouze u studia jeho knihy.

<sup>2</sup> Jde očividně o ohlasy polemiky s těmito definicemi, rozvinuté ve známých pracích Sklovského.

<sup>3</sup> O sýžetu *Bratří loupežníků* psal Puškin v dopise Vjazemskému z 15. října 1823 (XIII, str. 70).

<sup>4</sup> *Odpověď kritikům*. Česky viz *O literatuře, o sobě a jiném, Spisy A. S. Puškina*, sv. VII, str. 63.

<sup>5</sup> V tomto odstavci místo textu „Pojem ‚rozsahu‘ je ~ zákony konstrukce“ v časopisecké variantě stálo: „Rozsah konstrukce určuje také její zákony.“  
<sup>6</sup> *Óda Jeho Jasnosti hraběti Dm. Iv. Choostovovi* (1825); o úloze, kterou parodické rýmy „registrator — literátor“ a „senátor — registrator“ hrají při snižení hrdiny, viz PjJS, str. 117—118.

<sup>7</sup> V polovině dvacátých let se o tomto problému široce diskutovalo. Sklovskij ve stati *Časopis jako literární forma* psal, že „ruská žurnalistika se studovala bez zřetel k formě časopisu [...]“. Glosy se vylupovaly z časopisu do sebraných spisů, kde okamžitě nabývaly účtyhodné podoby [...]. V naší době však časopis může existovat pouze jako svérázná literární forma. *Musí žít nejen ze zajímavosti jednotlivých částí, nýbrž i ze zajímavosti jejich spojení.*“ (*Žurnal kak literaturnaja forma*, v kn. *Gamburgskij svět*, Leningrad 1928, str. 114, 116.) B. Ejchenbaum vydal v r. 1928 publikaci *Žáznamiřk* — knihu sestavenou jako časopis s rubrikami Literatura, Věda, Kritika. Směs (které však psal pouze sám). Viz stať *Časopis, kritik, člen a spisovatel* a rovněž Tyňanovovu předmluvu ke sb. *Fejton (Fej'eton*, Leningrad 1927), napsanou spolu s B. V. Kazanským.

<sup>8</sup> Literární kritika třicátých let 20. století se snažila postihnout tento „protiproud“ v současném literárním procesu: „V uplynulých pěti šesti letech prošla sovětská čta složitým vývojem [...] Reportáž se z periferie povznáší na úroveň „vysoké“ literatury. V profesionálním literárním žargonu se objevuje termín

„reportážní povídka“. Stírají se hranice mezi reportážní a sýžetovou prózou. Reportáž stylisticky ovlivňuje beletristické žánry a sama zase vyžadává specifické románové a novelistické postupy.“ (T. Gric, *Opasnaja distancija*, Literaturnyj kritik, 1934, č. 12, str. 163.) S tím slov. představou o systému prozaických žánrů této doby a relativní „hodnotě“ každého jednotlivého žánru, o jeho „snadnosti“ nebo „obtížnosti“, založenou na živém literárním citění současného spisovatele. „U nás se přece přestaly psát lovecké povídky a drobné povídky vůbec. [...] Naše literatura je literaturou románů. Román je snažší než reportáž. K napsání reportáže je třeba zpracovat materiál, kdežto román to nevyžaduje. [Podlešk.] Čím menší nadání někdo má, tím snáz jej napíše. Ukažte mi na ulici, koho vás napadne — a já ho naučím, jak ho psát.“ (Vystoupení M. M. Pršvina na zasedání 1. rozšířeného pléna Organizačního výboru Svazu sovětských spisovatelů v r. 1932; citováno podle stenografického záznamu — IMLI, f. 41, inv. 1, a. j. 18, str. 243—244.) Stov. dopis účastníka diskuse *Ejpoza formou fejtonu*; líčí soudobého romanopisce, který „roztahuje fejton nebo reportáž na deset tisícových archů v domněni, že píše epopeu“ (Citatel' i pisatel', 1928, č. 12, str. 5).

<sup>9</sup> „Nedávno se zdálo, že nejde o nic jiného než vytvořit dobrodružný román, který ruská literatura až doposud postrádala. Těto myšlenky šlo na ruku hromadné nadsěsí kinematografem a přeloženými dobrodružnými romány. Krize je však hlubší. Přeložené romány zaplňují prázdnotu v policích knihkupectví a volný čas měšťáka — nic víc.“ (B. Ejchenbaum, *V poiskach žanra*, Russkij sovremennik, 1924, č. 3, str. 229.)

<sup>10</sup> Viz stať *Literární dnešek* a pozn. k ní (str. 279—299 této publikace).

<sup>11</sup> Neprěsný údaj: A. A. Krylov zemřel v r. 1829.

<sup>12</sup> Neprěsné citáty z Puškinova dopisu Děvigoovi (před 8. červnem 1825) a z *Putování z Moskvy do Petrohradu*.

<sup>13</sup> Stov. v *Tezích Pražského lingvistického kroužku*: „Badatel se musí vystřihat egocentrismu, tj. hodnocení jevt minulosti nebo básnických jevt jiných národů z hlediska vlastních básnických návyků a uměleckých norem, v nichž byl vychován.“ (*Pražskij lingvistický kroužok*, str. 31. Stov. např. B. Weinberg, *Les rapports entre l'histoire littéraire et l'analyse formelle*, ve sb. *Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*, Heidelberg 1959, str. 79.)

<sup>14</sup> Polemika s psychologickou školou ruské filologie se datuje již od prvních vystoupení Sklovského (viz *Předmluva* ke knize *Problém sémantiky verše* a recenzi na kn. T. Rajnova o Potěbnovi, obě v PILK). Spolu s tím lze „geneticky“ vysledovat určité podněty německé poetiky, kterou Tyňanov dobře znal a která koncem desátých a na počátku dvacátých let byla do značné míry zaměřena antisociologicky. To se projevilo v kritice psychologismu ze strany německých normativistů, v širokém rozšíření antipsychologicky zaměřených formálních studií o výtvarném umění (H. Wölfflin a jeho škola) i v přenesení uměnovědných kategorií na studium slovesné tvorby (práce F. Stricha a rovněž O. Walzela, který na literaturu aplikoval kromě Wölfflinových kategorií také typologické kategorie G. Simmela). Kromě toho byla vydána řada prací spjatých s problémy kompozice (O. S. Fleschenberg, škola B. Seyferta), morfologie románů (W. Di-belius), vyprávěcké techniky, typy vyprávěčů atd. (K. Friedemannová, E. Hirt, K. Forstrecuter). Viz u Walzela (jeho výhrady k O. Rutzovi): „Prozatím bude nejlépeší zřítci se takzvaného psychologického studia básníka a jeho tvorby. Nejvýznamnější úkoly na poli studia formy vyřeší pouze ten, kdo dokáže pro tvorbu zapomenout na samotného tvůrce.“ (O. Val'cel', *Problema formy v poezii*, Petrograd 1923, str. 38; 1. něm. vyd. 1916, 2. vyd. 1919.) V této době nemůžeme ovšem mluvit o závislosti Opojazu na německé uměnovědě a poetice. Také

Ejchenbaum si jasně uvědomoval samostatnost a význam principů Opojazu na pozadí německé akademické vědy, když tvrdil, že ve studiu poetiky prózy „byli formalisté průkopníci, nepočítáme-li některé západní práce, které se s nimi shodovaly v jednotlivých pozorováních (např. W. Dibelius, *Englische Romanikunst*, 1910), ale našim teoretickým problémům a principům zůstávaly vzdáleny“ (Ejchenbaum, *Literatura*, Leningrad 1927, str. 134). 22. března 1927 psal Sklovskému o sborníku Státní akademie věd o umění (GACHN) *Umělecká forma a Ars poetica*: „Na naše práce se neodvolávají, ačkoli si od nás vypůjčují termíny i všechno ostatní — odkazují pouze na Němce [...] V Německu, představitel, bylo všechno dávně objeveno ještě za Goetha, to jen my si myslíme, jaké neděláme objevy.“ (CGALI, f. 562, inv. 1, a. j. 782.) Formulace blízká hodnocení se vyskytují i v Ejchenbaumově deníkovém záznamu z téhož dne: „Odkazy téměř výlučně na německou vědu — moskevští teoretici uznávají pouze Špeta [...] a Němce.“ (CGALI, f. 1527, inv. 1, a. j. 247.)<sup>15</sup> Otázka „priority“ byla už dříve předmětem polemiky kolem Opojazu. Srov. mimo jiné polemiku Ejchenbauma a A. G. Gornfeldem — Peťat' i revoljucija, 1924, č. 5, str. 5—6, a mnohem podrobněji v dopise Ejchenbauma, Tyňanova a Tomasevského redakci čas. Literaturnyje zapiski (viz PILK, str. 506). Srov. názor na vliv K. Friedemánovně na Ejchenbauma: V. Vinogradov, *Gogol' i natural'naja škola*, Leningrad 1925, str. 13. Srov. též o vztahu filologů GIII ke G. G. Špetovi: V. V. Vinogradov, *Iz istorii izučeniaja poetiki (20—je gody)*, Izvestija AN SSSR. Serija literaturnij i jazyka, 1975, sv. 34, seš. 3, str. 265.

Ve stati se rovněž odrazila nedávná polemika Tyňanova s tradiční puškinologií (viz pozn. 27) a s názory almanachu Literární myšlení (viz pozn. 1). Srov. analogickou polemiku s psychologickými metodami v knize Tomasevského, jenž v této době sdílel do značné míry myšlenky Opojazu (B. Tomasevskij, *Puškin*, Leningrad 1925, str. 57), a objasnění antipsychologických tendencí v kn. B. M. Engelgardta, *Formal'nij metod v istorii literatury*, Leningrad 1927, str. 19. Viz též charakteristiku „projekční“ metody (dílo se vnímá jako určitá danost za hranicemi tvůrčího vědomí — přenesení termínu prof. B. Kistakovského do filologie) v Engelgardtově knize *A. N. Veselebskij* (Petrograd 1924), podle níž přednášel v přednáškovém cyklu na GIII.

V této době dochází současně k silnému protisociologickému tažení v německé filozofii, a to především zásluhou E. Husserla. Nejdůležitějším východiskem jeho filozofie je idea strukturální celistvosti fenoménů a dynamického procesu jejich prožívání. Bylo by zajímavé srovnat jeho myšlenku o psychické jednotě, rozprostírající se ve zvláštním imanentním čase, jenž nemá nic společného s „běžným“ časem, s Tyňanovými tezemi o dynamice chápané „vně času, jako čistý pohyb“ (*Problém básnického jazyka*, str. 430 této publikace). Husserlova fenomenologie se stala, jak známo, filozofickým základem Gestaltpsychologie (v Rusku Husserlový myšlenkový rozvinul G. G. Špet). Srov. V. N. Vološinov, *Markszizm i filosofija jazyka*, Leningrad 1930, str. 35—36.

<sup>15</sup> V časopiseckém textu po tomto slově následovalo: „stačí však srovnat toto období s masovou lyrikou, abychom se přesvědčili, že se ve třicátých letech před Puškinem uzavíral literární obzor, takže se nakonec stal pouze nejdůležitějším a nejlépeším epigonem své vlastní lyriky, a že se před ním naopak otvírala cesta k próze, historii a časopisu.“

<sup>16</sup> Poukázvalo se na shodu některých Tyňanovových tezí a termínů, spjatých s Srov. recenzi N. L. Stěpanova na sb. *Ars poetica* (Zvezda, 1927, č. 7), v níž se očiividně odrazil Tyňanovovo hledisko. Recenzent vytkal autorům sborníku, že se orientují na estetiku a psychologii, nikoli na specifiku literárních jevů. Místo „moskevské“ filologie ve věd dvacátých let a její odkaz ještě čekají na speciální studium.

především s pojmem dynamické konstrukce a Gestaltpsychologie (K. Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, The Hague—Paris 1968, str. 39, 41; srov. V. Erlich, *The Russian Formalism. History — Doctrine*, Gravenhage 1955, str. 133, 170—171). Pojmy typu „dynamická celistvost díla“ jsou opravdu srovnatelné s ústřední kategorií této školy — s pojmem Gestalt jako určitým celkem, který určuje vlastnosti prvků, jež do něho vstupují (např. vnímání části určité situace je determinováno jejím vnímáním jako celku), a který představa vuje dynamickou strukturální jednotou. Tvzení, že existovala přímá návaznost formalistů na tuto teorii, je však málo přesvědčivá. Třebaže první práce této školy se objevily už v desátých letech 20. století (M. Wertheimer), její hlavní teoretické práce vycházely až ve dvacátých letech (organ školy — časopis Psychologische Forschung — byl založen v r. 1921); orientovaly se také na speciální experimentálně psychologickou problematiku. Srov. W. Köhler, *Gestaltpsychology. An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*, New York 1947.

Mimo otázky po bezprostředním vlivu se dá hovořit o jisté souběžnosti Tyňanovových myšlenek a Gestaltpsychologie v tom smyslu, v jakém se mluví o její souběžnosti se strukturální lingvistikou — viz E. Benveniste (Benveniste), *Obščaja lingvistika*, Moskva 1974, str. 65; R. Jakobson, *Selected Writings*, sv. II, The Hague—Paris 1971, str. 590, O filozofických zájmech Moskevského lingvistického kroužku a později Pražského lingvistického kroužku srov. R. Jakobson, c. d., str. 533—534; viz též V. Erlich, c. d., str. 42—44, 244.

<sup>17</sup> Srov. problematiku nuly v současné vědě a J. Lotmanem rozvíjený pojem „minusového postupu“ (J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, str. 66—67 aj.).

<sup>18</sup> O tomto termínu psal Tyňanov v dopise G. O. Vinokurovi ze 7. listopadu 1924 (v odpověď na jeho poznámky k *Problému básnického jazyka*): „Termin 'deformace' jsem nezvolil dobře, měl jsem říct 'transformace'. A všechno by bylo v pořádku.“ (CGALI, f. 2164, inv. 1, a. j. 334.)

<sup>19</sup> Nesoulad materiálu a formy, jejich boj jako základní zákon umění zkoumal L. S. Vygotskij v kn. *Psychologie umění* (2. ruské vyd., Moskva 1968, český překlad Praha 1981). Jak poznamenal Vjač. Vs. Ivanov, využil zároveň Vygotskij v ostré polemice s Opojajem všech výbojů formální školy (tamtéž, str. 477). Málo známá stať Vygotského *Nalij král (Car' golyj, Zizn' iskusstva*, 1920, č. 613—614 až 615) obsahuje závažné formulace blízké doktríně raného Opojazu: „Řekl jsem to, co jsem řekl: je jediná formule skutečného umění. Stojí proti jiné formulaci: 'Neřekl to, co řekl, nýbrž něco úplně jiného.' Podle první formule umění jako jediná tautologie, autonomní totožnost postupu, sebeobnažení stylu, je vždy rovno samo sobě jako hudba; podle druhé formule je umění alegorií v širokém slova smyslu, jmotajem.“ O vztahu Vygotského k některým Tyňanovovým myšlenkám viz pozn. ke stati *O kompozici Evžena Oněgina*.

<sup>20</sup> V časopiseckém textu stálo: „jako postup, jako konstrukce“.

<sup>21</sup> A. S. Puškin, *Otryvki iz pisem, myslj i zamečanja* (1927).

<sup>22</sup> Chybný údaj — Karamzinovy dopisy A. A. Petrovovi zničil po Petrovově smrti jeho bratr (o tom viz v Karamzinově dopise I. I. Dmitrijevi ze 4. května 1793 — *Pis'ma N. M. Karamzina k I. I. Dmitrijevi*, Sankt Peterburg 1866, str. 35).

<sup>23</sup> N. M. Karamzin, *Izbrannye sočinenija v dnuh tomach*, sv. I, Moskva—Leningrad 1964, str. 79.

<sup>24</sup> Tyto a následující Tyňanovovy úvahy o transformaci dopisu v literární fakt je třeba doplnit poukazem na existenci prozaické a vserované literární epistolární formy s rozmanitými žárovými modifikacemi od 18. až do počátku 20. století. „Zlitterárnováň“ v Tyňanovově smyslu se vztahovalo na běžný, přátelský dopis — v této své nové kvalitě se ovšem konfrontoval s tradicí epistolárních žánrů,



honoráře,“ psal Tjnanov v dotazníku z 27. června 1924, „jsem dostal vůz dříví.“ (IRLI, f. 172, a. j. 129.) Tato brožura byla jeho první tištěnou prací; v bibliografických soupisech z této doby, které předkládala v GIII a Kubuč, přitom uváděl kolem 15 vědeckých prací. Část z nich byla otiskána později nebo využita v dalších pracích, část zůstala nedokončená (*Tůtčev a Heine* — viz tato publikace, *Jména a příjmení v uměleckých dílech. K dějinám výpravného stylu* — viz pozn. 21) navíc se v těchto soupisech objevují názvy prací, o nichž se nedochovaly žádné další zprávy (*Kompozicií postupy Marlinského*).

Práce o Dostojevském a Gogolovi, která se zaměřovala konkrétně na zjištění určitého literárněhistorického faktu a měla být objevením především v tomto smyslu, byla zamýšlena zároveň i jako práce teoretická. V téže době — v r. 1919 nebo poněkud dříve — pracoval Tjnanov na jiné stati na totéž téma, tentokrát však vysloveně teoretické (viz pozn. ke stati *O parodii*) a založené výhradně na materiálu zahraničních literatur. Některé její teze se však dostaly i do brožury *Dostojevskij a Gogol. Ve zhuštěné podobě je tu vyloužena myšlenka mechanizace jako podstatného příznaku parodie a uvedeny její základní typy (viz str. 158). Ve stati z r. 1919 se „typy parodického komična“ vykládaly podrobněji: „1) úplná změna v syžetovém schématu — hrdivských za bezvýznamné (v daném případě zvířata): *Batrachomyomachia* (*Válka žab a myš*) — *Ilias*; širokého dějství malým: (Puškinova) *Historie vesnice Gorjuchina* — (Karamzinovy) *Dějiny Ruské říše*; 2) proměna situací v kontrastním syžetovém schématu; cudnou divku svádí Lovelace (Richardson) — silného jinocha stařena (Fieldingův *Josef Andrews*); 3) tytéž postavy zůstávají na týchž místech, avšak jejich vznesené činy se převádějí do zcela jiné roviny: Zvěstování a Puškinova *Gabrieliáda* (Jeden den — a měl mě v náručí das, archanděl, i Král náš na výsostech); 4) mění se sama povaha činu: původ (Puškinova) *Hraběte Nulina* — Lukrécie, která usředila politice Tarquiniovi; 5) systém jednotlivých parodických obrazů (např. v Heinově *Atta Trollovi*) jsou parodovány Freiligrathovy vyřícené a efektní obrazy; zatím celé skladby je strofa z Freiligratha; jako ze zřítivé brány oblaků vycházel měsíc, zachmuřený a temný, tak z oshvěného bílého paláce vyšel král mauretánský; u Heina též obraz oblaku a měsíc nabývá podoby bílé košile vyhrnuté na černém břichu); 6) parodickým se může stát dílo, které je přičteno k jinému dílu, jehož kvalita sice nedosahuje, ale jinak je stejného typu s ním: když chtěl Puškin zesmšnit ódy děkabristů a „vysoké zaměření“ jejich poezie, napsal *Ódu na hraběte Činovova*, kde jsou parodovány ódy Rylejeva a Kjuhelbekera přirovnávány k ódám Chvostovovým; 7) velice jemná parodie nemusí být zjevná; dochází k tomu při únavě určitého literárního druhu, například dobrodružného románu, vaudevillu s převleky; všechny postupy daného stylu jsou zvýrazněny (nikoli ovšem dovedeny ad absurdum, takže všechno hraje jako z partesů. Puškinova *Metelice a Slečna selka* atd.); 8) zbývá ještě jeden typ parodie, který by se dal nazvat parodií ironickou: jde o doslovnou mechanizaci nějakého díla nebo typu děl, obnažení jeho mechanismu, například předvedení stavby kulis a hovoru herců za scénou současně s dramatem. Tento postup by měl být nazván ironickým, protože parodie tu vystupuje v roli romantické ironie.“ (AK.)*

Počátkem dvacátých let chápal Tjnanov parodii (a stylizaci) tak široce, že zahrnovala obšírnou oblast jevů vznikajících v přechodných literárních epochách (strov. stat *Versové formy Něrasovovy*). Toto široké pojetí si uchoval i nadále (viz stat *O parodii*), avšak úloha parodie v literárněhistorické dynamice se mu už jevila jako mnohem skromnější.

Teoretické zaměření práce se však problémem parodie nevyčerpávalo. Hned v úvodu byl naznačen problém literární evoluce, chápané nikoli jako tradiční přejímání, nýbrž „především jako boj“; hybnou pákou tohoto boje je právě

kteří v literatuře již existovaly. Viz též stat *Puškin*, str. 243 této publikace; V. B. Sklovskij, *O literaturmogo „pis'ma“ k fel'jetonu (Genezis formy)*, Knížní vygol, 1922, č. 8; R. M. Lazarčuk, *Družeskoje pis'mo vtoroj poloviny XVIII veka kak jailenije literatury*, autoreferát kandidátské práce, Leningrad 1972.

<sup>25</sup> Tento záměr nevyjádřil Vjazemskij, nýbrž A. I. Turgeněv (v dopise z 23. dubna 1825) — Ostaťjevskij archiv, sv. III, Sankt Peterburg 1899, str. 115. Rovněž Vjazemskij však pohlížel na Turgeněvovy dopisy i na své vlastní listy jako na literární fakt.

<sup>26</sup> V dopise z 24. ledna 1822 (Puškin, sv. XIII, str. 310).

<sup>27</sup> V časopiseckém textu následovalo: „všelijakých těch Lernerů“. N. O. Lerner byl ve dvacátých a třicátých letech našeho století známým znalcem Puškinova va díla a jeho editorem.

<sup>28</sup> N. Stepanov, *Družeskoja perepiska 20-č godov*, ve sb. *Russkoja proza*, Leningrad 1926. O dnešním stavu studia této problematiky viz v kn. *Puškin. Itogi i problemy i znenija*, Moskva—Leningrad 1966, str. 529—534.

<sup>29</sup> Tímto způsobem se na konci dvacátých let stávají „literaturou“ zcela „obyčejné“ dopisy čtenářů Mich. Zoščenkovi, které on sám sestavil do knížky *Dopisy spisovatelů* a doprovodil je stručnými komentáři. Listy čtenářů tak vstupují do složitějšího vztahu s veškerou spisovatelovou tvorbou, ležící za hranicemi tohoto souboru.

<sup>30</sup> Viz A. N. Veselovskij, *Istoričeskoja poetika*, Moskva 1940, str. 21.

<sup>31</sup> N. I. Gnědič.

<sup>32</sup> Tohoto pseudonymu využívaly různé osoby: M. T. Kačenovskij, M. P. Pogodin, P. L. Jakovlev.

<sup>33</sup> Strov. ve dvacátých letech 20. století pseudonym J. Oleš Zúbilo (Zubatec), pod nímž tiskl své veršované fejetony v čas. *Piškala* (Gudok) a který pro něho nabýval zásadní důležitosti jako zvláštní literární a sociální jinobytí osobnosti, předpokládající plně „nahrazení“ všech ostatních forem jejího bytí. Podobně pseudonym Gavrilo pod Zoščenkovými fejetony, jehož nositel nejednou zasahoval bezprostředně do textu, kde zjednodušoval a zplošňoval „literární osobnost“ autora, jak se paralelně vytvářela v Zoščenkových povídkách a novelách podepsaných jeho vlastním jménem. Tjnanovovy úvahy o specifickém chování antroponymů v uměleckém textu (viz též stat *Dostojevskij a Gogol* a pozn. 21 k této stati) a literárním životě předjaly pozdější výzkumy v oblasti onomastiky, které v principu vycházejí z teze vyjádřené těmito Tjnanovými slovy: „V uměleckém díle není nicnefajkářích jmen.“ (Strov. třeba jen využití „bezbarvých“ jmen jako názvů v poezii a próze Tjnanovy doby — Ivanovovi u Zaboločkého, Kozlov u L. Dobyčina.)

## DOSTOJEVSKIJ A GOGOL

Stat *Dostojevskij i Gogol* (*K teorii parodii*) vyšla poprvé samostatně (Petrograd, nakl. Opojaz 1921) v edici *Šborniky teorie básnického jazyka*. Později byla v poněkud zkrácené podobě zařazena do AIN, kde byla datována r. 1919. Současné bylo zrušené rozdělení textu na dvě části (v samostatném vydání mohl vlastní označení: I. Stylizace — parodie; II. Foma Opiskin a *Korespondence s přítelí*). Stat přeložena z PILK, kde byl přetištěn text z AIN.

Ve formě přednášky ji Tjnanov přednesl 12. června 1921 v právé (v dubnu) založené Společnosti pro studium umělecké slovesnosti při GIII (ZM, str. 221; GIII—1927, str. 44). V tištěné podobě vyšla nejpozději v srpnu 1921. „Místo