

Vodička, Vančura a kostnická škola – kontexty pojetí konkretizace

Jiří Holý

I.

Studie Felixe Vodičky *Problematika ohlasu Nerudova díla*, která vyšla poprvé ve Slovu a slovesnosti 1941, je věhlasná. Opírá se sice o některé už známé postuláty Mukařovského teorie, především jeho zdůvodnění proměnlivosti vnímání a hodnocení díla v čase, rozlišení artefaktu a estetického objektu a podobně, ale přesto zcela svébytně vymezuje pojetí konkretizace literárního díla. Ta spočívá podle Vodičky ve střetnutí textu díla (jež je dynamickou strukturou) a autora (jenž je rovněž strukturou) s proměňujícími se estetickými i mimoestetickými normami. Jednotlivé, často odlišné reakce na totéž dílo nejsou tedy dány pouze subjektivně, odlišnostmi různých vnímatelů a kritiků. Vodička na příkladu Jana Nerudy a proměn výkladů jeho díla rekonstruuje dobové estetické pozadí, v jehož rámci se individuální konkretizace vždy pohybují. Tak je tomu třeba u dvou nerudovských studií F. X. Šaldy, *Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy* z roku 1901 a u pozdního eseje *Neruda poněkud nekonvenční* z roku 1934. Jak je možné, že každá z nich vykládá Nerudovo dílo rozdílně, ba zcela opačně? Je to proto, že „nová konkretizace vychází z nového kontextu, z časové problematiky umělecké“ (VODIČKA 1969: 215). Obojí Šaldův výklad a také další nerudovské konkretizace, jak je Vodička uvádí, jsou legitimní, lze je doložit příslušnými ukazateli v textu Nerudových děl. Rozpornost těchto reakcí ukazuje na rozrůzněnost a víceznačnost samého artefaktu. „Lze soudit, že sama skutečnost několi-kerého konkretizování Nerudy v časovém rozmezí padesáti let je zárukou toho, že dějiny estetického působení jeho díla ještě dávno nejsou skončeny“ (TAMTÉŽ).

Podnětnost Vodičkova přístupu spočívá v tom, že vycházel z konkrétního literárního materiálu, nikoliv jenom z teoretických tezí. Vedle teoretika Mukařovského, jehož síla i slabina byla v abstraktní systémovosti jeho úvah,

Vodička, Vančura a kostnická škola – kontexty pojetí konkretizace

vystupuje Vodička jako empirický duch, který se pohybuje v konkrétním a víceznačnějším prostoru vlastních textů a kontextů literárních děl. Nejde mu o odhalování invariantní podstaty jevů, ale o jejich fungování. Proto také jeho pojetí konkretizace naznačuje východiska k obecnějšímu problému interpretace literárního díla. Především se vyhýbá tradiční aporii subjektivismu, interpretační libovůle na jedné straně a objektivismu, interpretačního dogmatismu, který chce stanovit závazný výklad, na straně druhé. Interpretace má být ukotvena v nadosobním horizontu, který je vymezen dobovými normami a sociálními a kulturními poměry. Uvnitř tohoto horizontu pak může být proměnlivá, ale nikoliv zcela libovolná.

I když jsou úvahy Felixe Vodičky v něčem omezeny dobou, v které vznikaly (užívá stejně jako Mukařovský například pojmu „objektivní“, zatímco dnes je představa „objektivního světa“ spojena s dopředu daným, statickým obrazem světa), staly se inspirací především pro myšlení tzv. kostnické školy od konce 60. let minulého století a z dnešního pohledu se jeví jako jeho předstupeň. Tato souvislost je tím zajímavější, že oba hlavní představitelé tohoto směru, Hans Robert Jauss a Wolfgang Iser, formulovali svoje teze zprvu nezávisle na myšlenkách pražského strukturalismu a až postupně se seznamovali s myšlenkami Mukařovského (první německé výběry z něho vyšly 1967 a 1970) a Vodičky (rozsáhlý Vodičkův svazek *Die Struktur der literarischen Entwicklung* vyšel 1976 už v „kostnické řadě“ *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*). Byl to také přední člen mezioborové skupiny *Poetik und Hermeneutik* a samotné „kostnické školy“ Jurij Striedter, kdo doprovodil německé vydání Vodičky erudovanou předmlouvou v rozsahu sta stran. Striedter analyzoval Vodičkovy teze ve vztahu k soudobým koncepcím tak přesně a důkladně (STRIEDTER 1976), že nezbyvá, než k jeho práci odkázat a případně poukázat i na jeho další studii o pražské škole, která je už k dispozici v českém překladu s mým komentářem (SROV. STRIEDTER 2001; HOLÝ 2001).

II.

Nebudu tedy opakovat věci známé a pokusím se soustředit k jinému aspektu dobového kontextu převratné Vodičkovy úvahy o konkretizaci. Jde o přednášku Vladislava Vančury, která z autorova rukopisu vyšla poprvé v posmrtném výboru *Vědomí souvislostí* (1958) a znovu byla přetištěna v rozsáhlejší souboru Vančurovy esejistiky a publicistiky *Řád nové tvorby* (1972). Přednáška není datována, ale vzhledem k tomu, že se v ní autor zmiňuje o Fučíkové stati *Božena Němcová bojující*, která vyšla 1940, lze předpokládat, že vznikla v posledních letech Vančurova života. Tomu nasvědčuje i kontext Vančuro-

va uvažování, v němž je v popředí vnímání a životní dosah umění. Souvisí to jak s dobou okupace, tak s autorovým intenzivním zájmem o filmovou tvorbu, s jeho činností v nakladatelství Družstevní práce apod. Jako doklad stačí uvést rozdíl mezi experimentálními básnivými hrami z dvacátých let *Učitel a žák* (1927) či *Nemocná dívka* (1928) a veselohrou *Josefina* (premiéra posmrtně 1947), která vznikla v téže době jako zmíněná přednáška. Vančura v posledním období své tvorby opakovaně zdůrazňuje význam tradice, píše například o lidovosti díla Jana Nerudy, s nadšením jako lektor uvádí do světa beletristickou prvotinu folkloristy a lidového vypravěče J. Š. Kubína. Zmiňuje se o tom, že v Družstevní práci odmítli rukopis Vladimíra Holana, i když si byli vědomi, že jde o „nádhernou práci“. Holanovy básně totiž byly exkluzivní, nezbudily by širší ohlas u čtenářů. V jedné ze svých úvah píše o tom, že „dobří a smělí básníci [...] tvoří ze skutečnosti, která právě trvá, a přispívají svou silou k tomu, aby se tato skutečnost proměňovala“ (VANČURA 1972d: 177). Nejde tedy jen o dokonalý artefakt, ale hlavně o to, aby umělecká díla vstoupila do života; řečeno jen o něco málo pozdějšími pojmy Mukařovského vstupuje do hry vedle „záměrnosti“ rovněž „nezáměrnost“ jako mocný činitel životního dosahu. Ještě v polemice s Peroutkou 1930 Vančura ztotožňoval slovesnou tvorbu se „záměrností“ a jazykovou deformací. Nyní je hlavním kritériem životní dosah umění. „Věci umění přecházejí do života a rozhojňují jej. V tom je konečný smysl a účel umění. [...] Umění samo o sobě je obudné. Život je východiskem i cílem umění“ (VANČURA 1972c: 168–169).

Literaturu Vančura definuje v tomto období několikrát jako „životní obsahy a pásma uskutečněné v řadě slovesnosti“ (VANČURA 1972e: 178). V přednášce *Jak číst* je obdobná formulace: „Literatura je určitý způsob uskutečňování životních obsahů v řadě slovesné“ (1972f: 206). Co z toho vyplývá? Kromě obratu ke kritériu „života“, o němž bude ještě řeč, je to stálá blízkost jeho uvažování strukturalismu, tedy směru, který Vančura sledoval s neobyčejným zájmem od konce dvacátých let. Již 1927 komentuje v *Kmeni* kladně a s porozuměním Jakobsonovu edici staročeského *Sporu duše s tělem* a přihlašuje se k vydavatelovu stanovisku, že forma je „nejvlastnějším obsahem básně“. Strukturalistické pojetí „poetické“ či „básnické“ funkce v něm posiluje nechuť k tendenčnímu, ideovému umění. Když v roce 1930 Ferdinand Peroutka vytkl románu *Poslední soud* nesrozumitelnost, formalismus, nakařeňný styl, polemizoval s ním Vančura právě s odkazem na pražskou školu. Argumentuje rozdílem mezi jazykem básnickým a jazykem sdělovacím, cituje z Mathesiovy přednášky na sjezdu filozofů, filologů a historiků i z tezí PLK předložených sjezdu slovanských filologů. „[...] neví, jak naložíte,

Vodička, Vančura a kostnická škola – kontexty pojetí konkretizace

pane redaktore, s tvrzením, že deformace je nevyhnutelným předpokladem každé umělecké práce. Jsem o tom přesvědčen, a proto záměrně porušuji slovosled, větnou skladbu a systém jazykových konvencí [...]” (VANČURA 1972a: 337). V roce 1932 píše o cyklu přednášek Spisovná čeština a jazyková kultura: „Vědecká metoda Lingvistického kroužku zazářila při posledním cyklu přednášek tak mocně, že mě přešla chuť mluvit i o problémech básnického jazyka a slovesné tvorby. Jestliže se toho odvažuji, činím tak z popudu přátel...” (VANČURA 1972b: 93). Vančurou uváděné citáty z Mukařovského v tomto článku pocházejí, jak uvádějí editoři Vančurovy esejistiky, patrně z rukopisu. Vzápětí se Vančura k těmto přednáškám znovu vrací v Literárních novinách. Vnímá teze pražského strukturalismu o básnickém jazyce jako obdobu vlastní (a avantgardní) koncepce, která zdůrazňuje v umění „tvárný princip“ a „čistou oblast básnickou“. O tři roky později se zmiňuje o Mukařovského přednášce *Dialektické rozpory v moderním umění*. Jak ve svých vzpomínkách napsala Ludmila Vančurová, patřili oba hlavní představitelé literárněvědného strukturalismu pražské školy třicátých let, Roman Jakobson a Jan Mukařovský, k Vančurovým nejbližším přátelům (Jakobson se ovšem objevuje jen v prvním vydání jejích vzpomínek 1967). Totéž do svědčuje Mukařovský. Nezvykle osobní je už jeho vančurovská studie *Od básníka k dílu* v Panoramě 1941. Po válce Mukařovský mluvil při tryzně za Vladislava Vančuru a věnoval mu i další osobně laděnou stať *O básníku a člověku* (obě přešly do rozšířené edice *Kapitol z české poetiky* 1948), kde mimo jiné vysoko hodnotí také Vančurovy estetické úvahy, přednášky a glosy. Traduje se také, že Vančura nejen sledoval činnost Pražského lingvistického kroužku, ale že tam i sám přednášel. Bohužel v dostupných pramenech jsem nenašel záznam o tom, že by se také přednáška *Jak čist* konala v rámci kroužku.

III.

Ovšem podstatnější než případná genetická vazba je nepochybná souvislost typologická. Ať už Felix Vodička znal text Vančurovy přednášky či ne (zprostředkující roli zde mohl hrát i Mukařovský), analogie vyvstávají velmi zřetelně.

Nikoliv náhodou se Vančura stejně jako Vodička na počátku své přednášky dovolává F. X. Šaldy. Vodička zmiňuje esej *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického*, podrobněji cituje obě nerudovské stati a *Horčičné semeno Máchovo*. Vančura uvádí Šaldovu *Nesmrtelnost* jako důkaz o duchamornosti školo-metské četby klasiků. Hledá v ní oporu pro své tvrzení, že „tvar izolovaný z kontextu nám praví o umění právě tak málo jako zabítý motýl o velikos-

ti bouřného ovzduší“, neboť „umění je nesmírný, širošířý proud zjitřeného života“ (VANČURA 1972 f. 199). Je to v souladu s jeho estetikou v posledním období tvorby, jak jsme ji stručně nastínili. Šalda toto „kritérium života“ aplikoval mnohokrát, nepochybně inspirován pronikavými Nietzscheovými postřehy o „optice života“, tvořivém žití jako měřítku prospěšnosti umění i vědy (srov. KOUBA 1995; HEFTRICH 1999: 37–51).

Ve Vančurově přednášce, jak se zdá, převažuje pojetí umění ne jako „zna-ku“, ale spíše jako „věci“. Na pohled se tedy vzdaluje od strukturalismu, jak jej vyznával na přelomu dvacátých a třicátých let, kdy zdůrazňoval autonomii umění a „deformaci“. O desetiletí později se však proměnil i strukturalismus sám. Jeho literárněteoretický spiritus rector totiž včleňoval do své koncepce problematiku autora a posléze i fenomenologický přístup a to, co lze nazvat hermeneutikou čtení. Průkopnický na tyto polohy u Mukařovského, které zůstaly někdy jen naznačeny, upozorňoval Milan Jankovič (srov. zejména JANKOVIČ 1991 a 1992). Ve studii *Dílo jako dění smyslu*, která byla dokončena v roce 1968, ale vyšla o dvaadvacet let později, se dokonce objevuje jako motto citát z Vladislava Vančury, a to právě z inkriminované přednášky *Jak číst*. Ani v roce 1941 tedy nebylo Vančurovo pojetí umění vzdáleno dobovým konceptům pražské školy. Stručně řečeno: je to cesta od imanence ke komunikaci.

Vodička i Vančura konstatují rozličné konkretizace týchž děl v průběhu času i v téže době. Vančura uvádí jako příklady Shakespeara a Dostojevského, z české literatury Máchu, Světlou a Němcovou. Podrobněji se zastavuje právě u Boženy Němcové. Mluví o tom, že „pro mnohé čtenáře znamená tato básnička samu pohodu, samo štěstí, samu lidskou lásku, jež, jak praví jeden z význačných kritiků, zní v prózách řečené spisovatelky houslovými tóny“ (VANČURA 1972f. 204–205). Hledání harmonie je tedy základní tvůrčí gesto Němcové. Podle Vančury je to zcela přijatelný výklad. „Kritikové zahledění do těchto stránek básnického díla Boženy Němcové mohli oprít své tvrzení mnoha doklady. Dokázali je jako nevývratnou skutečnost“ (TAMTÉŽ, 205). Nicméně, pokračuje Vančura, „když po českých luzích a hájích táhlo kritické hnutí jinak zaměřené, stalo se, že jeden z jeho pozorovatelů se stejnou průkazností a snad i stejně snadno spatřil Boženu Němcovou bojující“ (TAMTÉŽ). Dá-li se první konkretizace díla Němcové vztáhnout například na studie Arne Nováka, tato druhá konkretizace zřetelně odkazuje k Juliu Fučíkovi. (Nepříliš odlišně v té době interpretoval Němcovou i Václav Černý.) Vančura si stejně jako Vodička v případě dvou Šaldových statí o Nerudovi klade otázku, zda různost, ba protikladnost obou výkladů znamená, že se navzájem vylučují, že jeden je správný a druhý nesprávný. „Není to defor-

Vodička, Vančura a kostnická škola – kontexty pojetí konkretizace

mace? Není to výklad příliš násilný?“ (TAMTÉŽ). A odpovídá opět obdobně jako Vodička, byť pochopitelně v kódu svého metaforického a esejistického vyjadřování, že taková pluralita je legitimní. Ale to neznamená, že je „cokoliv dovoleno“, jednotlivé výklady musí mít oporu v textu díla a v soudobém kontextu. „Nikoli! Božena Němcová je geniální spisovatelka a všechno, co je lidské, a všechno, co je životné, je v ní obsaženo. Její dílo se přebudovává podle potřeb a rytmu současného života. Pokaždé vstupuje tak do popředí jiná složka jejího díla a mění seskupení všech složek ostatních“ (TAMTÉŽ). Přeloženo do suchého vědeckého jazyka: díla Němcové jako identické artefakty mohou nabývat různých podob jakožto estetické objekty; odlišné konkretizace jsou výsledkem střetnutí těchto estetických objektů s dobovými sociálními, etickými a estetickými normami. Použijeme-li pozdější terminologii Wolfganga Isera, jsou tedy texty Boženy Němcové soubory předběžných upozornění, které literární fikce nabízí čtenářům jako možné konkretizace (ISER 1976). Nad představou neproměnné struktury tak zřetelně nabývá převahu funkce, která příslušné struktury dynamizuje.

IV.

Na jiných místech své přednášky formuluje Vančura dokonce pasáže, které jako by anticipovaly poststrukturalismus a receptivní estetiku. Jestliže například Roland Barthes razil tezi, že umělecké dílo existuje pouze v rámci diskurzu o něm, nikoliv samo o sobě (jak se patrně domnívali ortodoxní francouzští strukturalisté), nacházíme ve zmíněné Vančurově přednášce obdobnou formulaci: „Kniha bez čtenářů je věc mrtvá a nicotná. Teprve zájem, odpor, souhlas a nové a nové prožívání zaznamenaného životního obsahu propůjčuje slovesné tkáni tep skutečnosti. Teprve to činí knihu knihou, teprve tento souhlasný či odmítavý zájem jí skýtá místo mezi národními a společenskými skutečnostmi. Je tedy dozajista pravda, že umění nemá smyslu samo o sobě a že jeho poslání tkví jen v působení a v účinu“ (VANČURA 1972f: 199).

Tuto větu by jistě podepsal někdejší Vančurův oponent Peroutka, který vytýkal *Poslednímu soudu* estétství a okázalou nesrozumitelnost. Spor však tehdy spíše probíhal mezi avantgardním a realistickým paradigmatem. Prvotním záměrem avantgardních umělců nebyla ignorace čtenářů, ale důraz na moderní tvar díla. Ovšem přesvědčení, že nové umění si přirozeně najde vnímatele mezi řadovými čtenáři, například dělníky, se ukázalo jako naivní. Vznikl specifický typ avantgardní hermetičnosti, který si našel jenom úzký okruh publika, stal se však významnou událostí ve vývoji českého umění. Peroutka v roce 1930 vycházel z reálného dopadu avantgardní literatury,

zatímco Vančura argumentoval jejím tvůrčím pojetím. Nyní se i Vančurova pozornost posunuje k druhému pólu, k reálnému vnímání a dosahu umění. Stejně jako později Iser v *Aktu čtení* (ISER 1976) dovozuje, že smysl textu nemůže být vysvětlen, může být pouze prožit jako účinek. „Umělecké dílo žije četbou. Toužení čtoucího chlapce, jeho cit, jeho mysl a krátce celá jeho bytost poskytuje křídla autorům a duch těch autorů je opět jako nějaký živý vítr, o nějž se to křídlo opírá“ (VANČURA 1972f: 199). Onen barthesovský „plaisir du texte“, jež jako radost, čtenářské potěšení z díla hermeneuticky analyzuje Jauß ve své *Ästhetische Erfahrung* (JAUSS 1991: 31 an.), vyzdvihuje rovněž Vančura, když s odkazem na Šaldu chválí ty, kdo čtou s radostí a rozkoší. Dílo pozdního Vančury nás stále znovu přesvědčuje o tom, že tento autor, jehož prózy byly považovány za náročné experimenty přístupné jenom úzké vrstvě čtenářů, dává nyní přednost živému a nadšenému diletantismu před chladným odbornictvím. Poprvé to patrně explicitně formuluje povídka *Guy de Maupassant*, úvodní próza *Luku královny Dorotky* (kniha vyšla na konci roku 1932). Je to spíše láska a srozumění se světem, s druhými lidmi, které nás vedou do nitra věcí, než sebedokonalejší řemeslná dovednost, jež úporně hledá nový tvar a zasluhuje uznání, ale zároveň tvůrce izoluje, vymezuje jej vůči druhým spíše negativně a nenalézá širší ohlas. (Mnohé nasvědčuje tomu, že podobně proměně hodnocení podléhá i představa o komunistické revoluci.) Když dodáme, že povídka *Guy de Maupassant* je dedikována Šaldovi, jen potvrdíme to, co bylo už výše řečeno. V přednášce *Jak číst se to promítá do následujících vět*: „Klíč k literatuře, klíč k dobré četbě tedy spočívá v lásce, v odhodlání, v touze a schopnosti žít, v schopnosti navázat bezpočet vztahů [...]. Tak nějak si představuji dobrého čtenáře. Jsem přesvědčen, že mu není třeba žádného kritického kompasu. Bez tužky, bez estetických pouček, bez pedagogických zástojů vytěží dozajista z knihy vše, co tvoří jádro umění a zároveň učiní tu knihu živoucí skutečností“ (VANČURA 1972f: 200).

Vančurův obrat k recipientům jako poslední instanci umělecké komunikace jde tak daleko, že čtenáře – jako někteří pozdější teoretikové kostnické školy – klade na roveň autorovi. „Psáti knihy a čísti knihy jsou tedy dvě větvě jediné tvořivosti, ten pak, kdo při té práci dosáhne vyšší míry života, ten čte dobře a píše dobře“ (TAMTĚŽ, 199).

Z takového pojetí jsou pak vysvětlitelná i Vančurova slova o přitažlivosti konzumní a brakové literatury. Vančurův zájem o literární periferii ovšem nešel stejným směrem jako u Ivana Olbrachta či Jaroslava Durycha, kteří se v *Anně proletářce* a *Paní Anežce Berkové* pokusili na základě populární prózy o vytvoření komunistické, respektive katolické agitky. Vančurovy pozdní

Vodička, Vančura a kostnická škola – kontexty pojetí konkretizace

texty jako *Pověřít* jsou více experimentem, jenž vychází z argotu a mluveného velkoměstského jazyka a připomíná tak tvorbu Skupiny 42. V pozitivním ocenění ohlasu „nízké“ literatury se však Vančura přiblížil Karlu Čapkovi. V úvaze *Proletářské umění* totiž Čapek už v roce 1925 napsal: „Často mne zarazí u většiny nových knížek, které čtu, vzpomenu-li si, k jak úzkému kruhu lidí se obracejí [...] chci se přiznat, že čekám od umění, aby bylo jistou kratochvílí; nebo řekněme jakýmsi potěšením“ (ČAPEK 1984: 181). Periferní umění se podle Čapka obrací k přirozeným a základním lidským hodnotám, lásce, statečnosti, dobrodružství, spravedlnosti a podobně. „Kdyby se mělo zrodit nové lidové, to jest lidem prožívané umění, muselo by se patrně velmi přímo a plně obracet k této lidské a lidové přirozenosti [...]. Bylo by nutno dobývat ho z kýče, a nikoliv z oblasti exkluzivních výtvorů [...]“ (ČAPEK 1984: 182). Právě tak Vančura nehledá jen argumenty ideologické a sociologické, jak to činil ještě ve dvacátých letech (komerční zájmy distributorů, manipulace čtenářským vkusem, nedostatek kulturního vzdělání), ale veden horizontem recepce objasňuje popularitu tohoto čtiva antropologicky. Čtenáři masové četby totiž podle něho nejsou vedeni nízkými zájmy, ale naopak; prožívají „jakýsi strakatý a sprostý druh krásy či uchvácení“. Povyšují ve své představitosti i mizernou literaturu k vysokým hodnotám a takto ji naivně prožívají. Vančura zde instinktivně evidoval to, co rozpracovala Jaušova teorie estetické identifikace (JAUSS 1991: 244 an.): čtenáři mají potřebu životních, etických vzorů, do nichž se při vnímání díla projektují. Podle Vančury tito čtenáři „básní o životě“, „je to bláhové, je to nevkusné, ale duch a utajená energie básnického čtenáře propůjčuje té veteši vlastní odlesky“ (VANČURA 1972f: 203). Přednáška tak míří k tomu, co bylo později nazváno literární antropologií a co podrobně analyzoval Wolfgang Iser. Iser nahrazuje tradiční opozici fikce – skutečnost triadickým vztahem mezi reálným, fiktivním a imaginárním. Prohlubuje tak Vodičkovu představu „fikčního světa“ z jeho knihy o obrozenské próze (VODIČKA 1948) a tuto představu rozvíjející modely Doleželovy. V Iserově pojetí se během „aktu fingování“ proměňuje, jak to konstatuje rovněž Vančura u čtenářů konvenčního čtiva, prostřednictvím imaginace sama realita vnímatelova prožitku. „[...] očividně se ve fikcionálním textu objevuje mnoho reality, kterou nelze jen identifikovat se sociální skutečností, ale může vzbuzovat pocity a emoce [...]. Pokud nelze fingování odvodit jen ze sociální skutečnosti, tedy se v něm uplatňuje imaginární, jež se spojuje s realitou, která opakovaně vystupuje v textu. Akt fingování tak získává svou svébytnost tím, že vyvolává v textu návrat životní reality a při takovém návratu se imaginární stává prostředkem, kdy se zmíněná realita proměňuje ve znak a samo imaginární v možnost představovat označované“ (ISER 1991: 19-20).

Vančuru posléze jeho estetika čtení se zdůrazněním její „činné stránky“ přivádí k požadavku aktivity, angažovaného postoje k životu. „Nejsme diváky, nejsme herci, jsme v ohnisku dějů, jsme sám střed akcí [...] jsme řečiště i proud přítomnosti, kterou sami tvoříme [...]. S uměním se má věc právě tak! Je dlužno vperit se v život, je dlužno vperit se v umění! Je dlužno odstoupat se všemi následky své lásky, je dlužno sváděti bitvy s tím, co v nich směřuje proti vašemu cítění, proti vašemu duchu a proti vaší pravdě“ (VANČURA 1972f: 200). V podobném smyslu vyznívají i poslední Vančurovy prózy. Hlavní hrdinka *Rodiny Horvatovy* (1938) Robina hledá v milostných zmatcích a „strašlivé nádhře všednosti“ odvahu k riskantním, mravně odpovědným činům. Celá galerie postav *Obrazů z dějin národa českého* (1939 a 1940), od Rastislava až po Přemysla Otokara II a kováře Petra, nachází odvahu vzepřít se konvenčnímu osudu, hledat, bojovat a tvořit. *Obrazy* zůstaly nedokončeny uprostřed slova, ale umělecký i životní odkaz jejich autora stále zůstává mementem.

Práce vznikla v rámci projektu 405/03/0076 GAČR

LITERATURA

ČAPEK, Karel

1984 [1925] „Proletářské umění“, in týž: *Marsyas. Jak se co dělá*, ed. M. Chlívková (Praha: Čs. spisovatel)

HEFTRICH, Urs

1999 *Nietzsche v Čechách* (Praha: Hynek)

HOLÝ, Jiří

2001 „Poznámky ke koncepcím kostnické školy a českého strukturalismu“, in: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, ed. M. Sedmidubský, M. Červenka a I. Vízdalová (Brno: Host), s. 271–308

ISER, Wolfgang

1972 *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (München: Wilhelm Fink Verlag)

1976 *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Wilhelm Fink Verlag)

1991 *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

Vodička, Vančura a kostnická škola – kontexty pojetí konkretizace

JANKOVIČ, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Čs. spisovatel)

1992 [1968] *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace)

JAUSS, Hans Robert

1991 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

KOUBA, Pavel

1995 *Nietzsche. Filozofická interpretace* (Praha: Čs. spisovatel)

STRIEDTER, Jurij

1976 „Einleitung“, in: Vodička, Felix: *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München: Wilhelm Fink Verlag), s. VII–CIII

2001 [1989] „Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě“, in: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, ed. M. Sedmidubský, M. Červenka a I. Vízdalová (Brno: Host), s. 101–198

VANČURA, Vladislav

1972a [1930] „Styl nade všecko“, in týž: *Řád nové tvorby*, ed. M. Blahynka a Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 334–338

1972b [1932] „Poznámka ke sporu o básnický jazyk“, in týž: *Řád nové tvorby*, ed. M. Blahynka a Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 93–97

1972c „Literární vyznání“, in týž: *Řád nové tvorby*, ed. M. Blahynka a Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 160–173

1972d „Družstevní práce a literatura“, in týž: *Řád nové tvorby*, ed. M. Blahynka a Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 174–177

1972e „O lektorské praxi“, in týž: *Řád nové tvorby*, ed. M. Blahynka a Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 178–181

1972f „Jak číst“, in týž: *Řád nové tvorby*, ed. M. Blahynka a Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 197–211

VODIČKA, Felix

1960 „Tradice Máchovy poezie v české literatuře“, *Česká literatura* 8, č. 4, s. 408–435

1969 [1941] „Problematika ohlasu Nerudova díla“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 193–219

1994 [1948] *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy* (Praha: H&H)

ZUSAMMENFASSUNG

Der Kontext der Prager strukturalistischen Schule regt stets zur Aktualisierung ihrer Auffassung des literarischen Werks als Kommunikat sowie der Fragen der Konkretisation an, insbesondere im Zusammenhang mit den Thesen der Konstanzer Schule der Rezeptionsästhetik. Der Aufsatz geht von Vodičkas bekannter Studie *Problematika ohlasu Nerudova díla* vom Jahre 1941 (auf deutsch in seinem Buch *Die Struktur der literarischen Entwicklung*) aus und versucht, Vodičkas Konzept der Konkretisation mit den ästhetischen Einsichten und Glossen von Vladislav Vančura zu vergleichen. Vančura verfolgte die Tätigkeit des Prager Linguistenkreises von Anfang an mit großem Interesse und fühlte sich mit dessen Konzeptionen tief verwandt. In seinem Vortrag *Jak číst* (1940 oder 1941) entfaltete er – in gleicher Zeit und in gleicher Richtung wie Vodička – die Problematik der Rezeption, der Identität des literarischen Textes und der Vielfältigkeit seiner Interpretationen. Zugleich antizipierte er in mancher Hinsicht die Wende zur anthropologischen Dimension der Literatur, die bei den Vertretern der Konstanzer Schule erst in den 70er und 80er Jahren eintrat.