

**Felix Vodička 2004**



# **Felix Vodička 2004**

**Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného  
Ústavem pro českou literaturu AV ČR  
k třicátému výročí úmrtí badatele  
dne 29. ledna 2004**

**K vydání připravila Alice Jedličková**

**Ústav pro českou literaturu AV ČR  
Praha 2004**

*Tato publikace byla vydána za finanční podpory Akademie věd České republiky*

Editor © Alice Jedličková, 2004

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004

ISBN 80-85778-44-0

# Obsah

## I. K dějinám literatury a literární historiografii

Dalibor Tureček, PedF JČU České Budějovice <b>K Vodičkovu modelu literární historie</b>	9
Herta Schmid, Universität Potsdam <b>Oskar Walzel und die Prager Schule</b>	18

## II. K otázkám konkretizace a literárních vztahů

Marie Kubínová, ÚČL AV ČR Praha <b>Vnímatel jako implicitní téma pražské školy</b>	51
Jiří Holý, FF UK Praha <b>Vodička, Vančura a kostnická škola – kontexty pojmu konkretizace</b>	59
Milan Jankovič, ÚČL AV ČR Praha <b>Glosa k Vodičkovu pojetí „konkretizace“</b>	70
Lenka Kusáková, ÚČL AV ČR Praha <b>Vodičkovy rané komparatistické studie</b>	74

## III. Teorie prózy jako perspektiva moderní naratologie

Alice Jedličková, ÚČL AV ČR Praha <b>Vodičkovy „krásné počátky“ teorie vyprávění</b>	83
Tomáš Kubíček, ÚČL AV ČR Praha <b>Perioda jako zrcadlo vývoje. Důsledky rozboru jedné stylistické figury v Počátcích krásné prózy novočeské</b>	92
Ondřej Sládek, ÚČL AV ČR Praha <b>Fiktivní a fikční světy. Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela</b>	99

## IV. Felix Vodička, věda a instituce

Jaroslava Janáčková, FF UK Praha <b>Vodičkův plán vědecké práce Ústavu pro českou literaturu z jara 1968</b>	109
Zdeněk Pešat, ÚČL AV ČR Praha <b>Teorie úkolů, studium ohlasů, ČSAV a jiné vzpomínky</b>	113



**I.**

**K dějinám literatury  
a literární historiografii**





## **K Vodičkovu modelu literární historie**

**Dalibor Tureček**

Východiskem těchto řádků je studie Felixe Vodičky, vzniklá na počátku čtyřicátých let minulého století a uveřejněná v roce 1942. Na základě jediné, byť i programové stati jistě není možno postihnout Vodičkův model literární historie jako celek ve všech jeho proměnách a realizacích, jak je přinesly pozdější analytické studie i syntézy. Soustředění na jediný článek tehdy čerstvě třicetiletého badatele by se s ohledem na zásadní povahu později vykonané literárněhistorické práce mohlo zdát svým způsobem i nespravedlivé. Uvedená Vodičkova studie ale zároveň představuje patrně nejobsáhlejší a rozhodně nejsystematičtější české pojednání o metodologii literární historie, nebyla v tomto směru od doby svého vzniku překonána, a to ani statemi vzniklými v posledním desetiletí (Glanc, Šmahelová, Tureček), a již proto si zaslouží pozornost sama o sobě. Nahlédnout ji přitom můžeme dvojí optikou: historizující, která by postihla smysl a hodnotu v kontextu dobové polemiky o metodu literární historie, a aktualizující, která by se pokusila postihnout podněty, ale také třeba limity z hlediska dnešního stavu disciplíny. Oba úhly pohledu od sebe nelze zcela oddělit, druhý z nich se však i dnes jeví jako produktivnější a podstatnější – i v tom je možno spatřovat doklad živosti a aktuálnosti Vodičkovy práce.

Z jejího textu je patrné, že hlavní Vodičkova snaha směřovala dvěma rovnoprávnými a vzájemně se doplňujícími směry: k ustavení metodologie, která by pokud možno na nejvyšší míru potlačila roli subjektu a dodala tak literární historii povahu objektivní vědy; dále pak k vymanění ze závislosti výkladu literárních jevů na mimoliterárních faktech a současně k přenesení centra pozornosti k imanentním impulsům a faktorům. Dělo se tak – jak je obecně známo – se zjevnou oporou o práce Mukařovského a především ve výslovné polemice s pozitivismem i duchovédou. Ne nadarmo tvoří prvou část stati obsáhlé pojednání o povaze jednotlivých literárněhistorických metod předcházejících strukturalismu. Stať také po uveřejnění vyvolala obsáhlou diskusi, která na jaře 1944 zabrala čtyři pracovní schůze Literár-

## K Vodičkovu modelu literární historie

něhistorické společnosti a poté se přenesla i na půdu Pražského lingvistického kroužku. Zde Mukařovský rekapituloval dosavadní průběh rozpravy a přednesl své argumenty ve prospěch Vodičkova konceptu, přičemž se zabýval zejména nejobecnějšími otázkami metodologie (srov. MUKAŘOVSKÝ 1971). I když je zřejmé, že mnohá Vodičkova stanoviska překračovala hranice dobové polemiky a poukazovala k budoucím proměnám myšlení o literární historii,<sup>1</sup> je jednotlivým tezím i argumentům možno přesněji rozumět v tomto původním kontextu; zároveň je ale také patrné, že právě polemické úsilí mohlo vést k některým jednostranným, i z hlediska věci samé příliš vyostřeným důrazům.

Prvým z nich je akcent na objektivní povahu zkoumaného předmětu. Proměna úhlu pohledu od pozitivismu ke strukturalismu tu svědčila o podstatných posunech. Vodička z této skutečnosti vyvodil závěr, že „teprve průběhem dlouholeté tradice vědeckého úsilí se ozřejmuje vlastní podstata zkoumaného předmětu a vlastní úkoly vědeckého zkoumání“ (VODIČKA 1942: 309). „Podstata předmětu“ a „úkoly zkoumání“ tedy jsou v tomto pojetí situovány mimo vlastní proud proměn vědecké disciplíny, jsou „transcendentní“, mají esenciální povahu a jen se stále přesněji ozřejmují prostřednictvím poznávací aktivity. Věda je tedy následně postupným odhalováním invariantní podstaty těchto esencí, které by – domyšleno do důsledku – bylo teoreticky možno jednou provždy a ideálně popsat, a tak dospět k pomyslnému cíli zkoumání. Vodička tu jistě v první řadě polemizoval jednak se subjektivismem duchovědy, ale také s personalismem pozitivismu, a právě proto kladl důraz na „úkol vědeckého poznání a pochopení dějinného literárního procesu“ (TAMTÉŽ, 310). Vyostřené formulace však nabízejí snad provokativní a z dnešního hlediska třeba i triviální otázku: existuje „dějinný literární proces“ objektivně, nebo objektivně existují jen texty? Vodičkova implicitní odpověď přitakává první z obou možností; duchovědě, ale i pozitivismu jsou opakovaně vytýkány „konstrukce“ (TAMTÉŽ, 323) a konstruktivní složka práce literárního historika, který svou aktivitou zároveň do značné míry spoluutváří předmět poznávání, jako by tu byla zcela vylučována za hranice skutečně vědecké práce.

Tento bod byl zjevně klíčový i ve zmíněné o dva roky pozdější diskusi. Mukařovský jej ve svých poznámkách pojmenoval jako „spor mezi osobnostním a objektivistickým pojetím vědy“ (MUKAŘOVSKÝ 1971: 184), zařadil jej na první místo svého výkladu a podstatně dopověděl Vodičkou nastíně-

---

1 Těto problematiky se dotýkají některé z dalších statí tohoto sborníku. Připomeňme tu jen letmo alespoň Vodičkovu pojetí „literárního života“ situované mezi text a recipující kulturu (VODIČKA 1942: 374) nebo zárodek diskurzivního pojetí literatury (TAMTÉŽ, 379), či jasné vědomí dvojdílné povahy terminologického instrumentáře, jenž se sám stává předmětem studia (TAMTÉŽ, 385).

nou problematiku. Příznačně při tom vyšel z Hegelových poznámek k dějinám filozofie, které proti sobě staví „pravdu“ jako výsledek pojmového poznávání a „mínění“ jako subjektivní dojem. Vzájemný poměr obou těchto pojmů Mukařovský do krajnosti vyostřil a v naléhavě i autoritativně formulovaných větách proklamoval nutnost „nadosobní platnosti a nadosobní závaznosti [...] vědeckého poznání“ (TAMTÉŽ). Poněkud jednostranná dikce je i zde zjevně určována polemickým kontextem; Mukařovský přitom v závěru příslušné kapitolky vzal v úvahu nutné proměny oné „pravdy“, kterým je sama vystavena v procesu poznávání. Především v této pasáži se ukázalo, že mu šlo především o vzájemný poměr „rekonstruující“ a „konstruktivní“ složky vědecké práce v rámci vědecké metody, nikoli o jejich naprosté oddělení: „nesmíme však jít tak daleko, abychom [...] z historické proměnlivosti pravdy vyvozovali její *převážnou* (zvýraznil D. T.) závislost na jedincích, kteří jsou přechodnými nositeli jednotlivých etap jejího vývoje“ (TAMTÉŽ, 186).

Ponechme stranou, do jaké míry v citované pasáži stejně jako ve Vodičkových výkladech užití slova „vývoj“ implikuje představu lineárního, souvislého proudu změn směřujících zároveň ke konečnému cíli; Vodičkovo i Mukařovského myšlení v tomto bodě jistě odporuje současným úvahám o nelineární, pulzační či synoptické povaze proměn literatury (viz ZAJAC 1993 a 2003). Tento aspekt problému byl však v okamžiku polemiky s bezbřehým subjektivismem nedůležitý: termín „vývoj“ naopak umožňoval radikálně podtrhnout objektivistické stanovisko.

Poněkud se tím ale problematizoval vzájemný poměr historického konceptu a materiálu. Patrné je to zejména v okamžiku nutné selekce množiny veškerého dochovaného materiálu do méně rozsáhlých a tedy přehlednějších a vyložitelných celků. Vodička ví, že „všechna [...] díla jsou [...] v okruhu zájmu literárního historika, je však přirozené, že v historickém popisu a rozboru nepůjde vždy o zachycení všech případů daného jevu“ (VODIČKA 1942: 340–341). Touto tezí je vlastně popřen pozitivistický ideál vše vyčerpávající, enumerativní encyklopedičnosti. Ve strukturalistickém konceptu zato jde o „postižení základních tendencí vývojových, takže ráz a cíl každé práce určí i výběr materiálu“ (TAMTÉŽ). Uznává se tedy přirozeně selektivní povaha literární historie – materiál musí být filtrován; filtr tu je také „přirozený“, daný a priori a vně vlastního materiálu „vývojovými tendencemi“ – konečný rámec zkoumání, „jev“, není spoluutvářen aktivitou badatele, ale je „dán“. Nabízí se opět otázka, zda tyto objektivizované tendence mají předmětnou povahu, kde existují, zda samy nejsou konstruktem a zda bychom popřípadě jiným uspořádáním materiálu nedošli k odlišným

## K Vodičkovu modelu literární historie

„vývojovým tendencím“. Ve Vodičkově myšlení jsou v důsledku takřka absolutního potlačení konstruktivní složky literárněhistorické práce vývojové tendence hypostazovány, stávají se dokonce určující realitou, jsou podstatnější než konkrétní texty, kterým je vyhrazena jen podřízená úloha prostředníků: „Pro rozbor imanentního vývoje literárního je důležité znáti tendence tohoto vývoje. Jednotlivá díla mohou tyto tendence tlumočit“ (TAMTÉŽ, 354). Ačkoli se Vodičkova stať podstatným způsobem opírá o Mukařovského tezi imanence, je tu ve výsledku hlavní pozornost soustředěna mimo vlastní předmět zkoumání, kterým jsou texty. Nejde jistě o to, že by jednotlivé texty nefungovaly v kontextu soustavy dobových estetických norem a kódů a že by k nim zároveň nepoukazovaly: leckdy velmi složitý vzájemný poměr je ale ve Vodičkově studii až drasticky redukován a bezvýhradně dominantní pozice je přisouzena tomu, co literární historik ve skutečnosti může teprve druhotně poznávat prostřednictvím primárního materiálu, tedy na jeho základě a také optikou, která je materiálem i jeho výběrem do značné míry spoluurčena. Zvěcněné vývojové tendence se pak stávají i klíčem k jednotlivým textům a normou jejich posuzování: „z hlediska těchto tendencí literárního vývoje můžeme však také literární díla hodnotit“ (TAMTÉŽ). Imperativní povaha takto pojímaných vývojových tendencí se pak projevila ve známé teorii úkolů, stojících jakoby před literárním textem; v literárněhistorické práci následně podle Vodičky neprozkoumáváme povahu textu a způsob jeho souvislosti s texty jinými, ale „hledáme charakteristické znaky vztahu básníků (sic!) k úkolům literárním“ (TAMTÉŽ, 390). Takto vyostřeným důrazem na objektivitu zkoumání Vodička opět kladl meze krajnímu subjektivismu; zároveň ale vyloučil ze svého zorného úhlu složitou a do budoucna mimořádně produktivní problematiku interpretace: důsledky byly patrné i v některých pozdějších pracích, včetně některých kapitol v akademických *Dějínách české literatury*.

Představa objektivitu zkoumání byla tedy v teoretické rovině zajišťována domněle autonomní, na badateli nezávislou povahou „vývojových tendencí“. V praktickém ohledu měla být dosažena vymezením a uzavřením množiny zkoumaného materiálu. Podle Vodičky „hlavní pozornost bude upřena vždy k dílům, jež se obracejí k vedoucí vrstvě literárního obecnstva“ (TAMTÉŽ, 340) a zároveň „k dílům [...], jež tvoří oblast estetických jevů katexochén“ (TAMTÉŽ, 339). K esteticky vymezujícímu argumentu se tedy připojuje argumentace elitami. Tím se ale do značné míry přejímá repertoár kanonizovaných textů v podobě, kterou ustálily pozitivistická a duchovědná literární historie a zároveň dochází k odfiltrování celých vrstev materiálu, v prvním kroku takzvané „literární periferie“. Zbylý materiál je pořádán do

„historických řad“ (TAMTÉŽ, 344), a to podle „přirozených celků“, vymezených v krajních bodech možné extrapolace dílem jednoho autora a celkem národní literatury. Pojetí národní literatury je opět postaveno na zdánlivě zcela objektivním základě: je definována jazykově. Takové vymezení pojmu jistě mohlo mít v době vzniku Vodičkovy práce, tedy v nejhorších letech německé okupace, velmi podstatné pozitivní konotace. Východiskem úvah tu však zjevně byl spíše strukturalistický důraz na jazyk jako na klíčový prostředek realizace estetické funkce v literatuře. Následně se Vodičkovi kupříkladu jeví zásadní rozdíly mezi jednotlivými národními literaturami, protože zde „chybí především společný materiál jazykový“ (TAMTÉŽ, 399). Řada jazykově vymezené národní literatury je ale jen zdánlivě přirozenou množinou; národní princip sice zjevně má ambici i povahu mocenského diskurzu, tuto svou pozici ale ustaluje v trvalém, v různých obdobích více či méně patrném vztahu k obecněji platným tendencím. Národní literatury jsou navíc v některých etapách (tak v obrození) spíše konstruktem než realitou a izolováním jednotlivých jevů v rámci uměle uzavřené řady tak může dojít i k podstatnému zkeslení. Problematické také je, je-li jazykové kritérium aplikováno zpětně, ze stavu současného na minulost: v jedné z pozdějších studií například Vodička píše o slovenských spisovatelích Kollárovi a Šafaříkovi, kteří měli větší potíže než spisovatelé čeští, protože se nemohli opřít o starou literární kulturu (VODIČKA 1969: 77). Zkoumání vztahů mezi jednotlivými národními literaturami ovšem zjevně neleželo počátkem 40. let v centru Vodičkovy pozornosti: i terminologický aparát tu koření v pozitivistické komparatistice, když se mluví o potřebě „pečlivého studia vlivů děl jedné literatury na díla jiné literatury“ (VODIČKA 1942: 322). Spolu s terminologií je ale implicitně přejat i koncept v darwinismu kořenící „vlivologie“.

Význam reálných intertextuálních kontaktů přes hranici jednotlivých jazyků je také ve Vodičkově konceptu odsunut do pozadí; nemají hodnotu samy o sobě, ale pouze odkazují mimo vlastní pole intertextuálních vztahů ke klíčovému pojmu literární struktury: „vliv pouze *zastupuje* nebo *pomáhá utvářet* tu tendenci literárně vývojovou, jejíž vznik je umožněn stavem literární struktury v dané chvíli“ (TAMTÉŽ, 362; zvýraznil D. T.). Struktura se ve stopách Mukařovského vůbec stává klíčovým pojmem; analogicky k myšlení o jazyce se pozornost primárně soustředí k jevům z roviny langue, k „pomyslnému inventáři všech možností literární tvorby“ (TAMTÉŽ, 346). Způsob aplikace pojmu struktura na oblast literární historie ale opět vede k hypostazi: „Jestliže literární historik zná stav struktury v daném okamžiku, má možnost sám posoudit, pokud a jak bylo využito možností, jež daná situace

## K Vodičkovu modelu literární historie

poskytuje“ (TAMTÉŽ, 348). Struktura se tu zdá mít esenciální povahu a určující, apriorní roli vzhledem k jednotlivým textům a má širší obor platnosti než reálná množina materiálu: obsahuje nutně i nerealizované možnosti. Domyšleno do důsledku, až ad absurdum se zdá, jako by se i tyto plochy kontrafaktuality paradoxně stávaly součástí objektivně existující struktury.

Vodičkovi jistě v kontextu aktuální polemiky šlo spíše o zakotvení soudu mimo možnou libovůli hodnotícího subjektu. Přesto by ale bylo potřeba uvážit, zda struktura „je“, či zda ji „rekonstruujeme“ na základě studia určitým způsobem selektovaného materiálu, nebo zda ji alespoň v jisté míře také výběrem materiálu i optiky „konstruujeme“. Není snad třeba zdůrazňovat, že další proměny myšlení o literární historii se postupně přiklonily k druhé a třetí z uvedených možností (např. GREENBLATT, který si uvědomuje proměnlivost a konstruovanost pojmu literatura, ale na druhou stranu neabsolutizuje konstruující princip; viz 2000: 28 aj.). V rámci literární struktury se dále Vodičkovi v první řadě jednalo o zachycení jejího pohybu, změny jejího stavu, a to především – a snad i poněkud paradoxně vzhledem k proklamované teleologii – o „poznání příčin těchto změn“ (VODIČKA 1942: 346). Jako základní premisu i nástroj přitom použil dialektický model protikladů, který mu byl „hybnou silou literárních dějin ve všech mezních bodech jejich vývoje“ (TAMTÉŽ, 348). Myšlení tak bylo prvořadě vedeno k extrapolacím a binárním opozicím – zjevná je přitom analogie nejen s nejružnějšími variantami filozofického hegelianismu, ale také se Saussurovým myšlením o jazyce. Zdánlivě objektivní postup ale i v tomto bodě přece jen vnáší do systému apriorní, autorem metodologického konceptu předjednanou tezi: mimo centrum pozornosti jsou situovány všechny pomezí situace a jevy, které poukazují spíše k prolínání a koexistenci než k extrapolacím.<sup>2</sup> Také pořádání meritorního materiálu mohlo být extrapolací tezí do určité míry předurčeno, a pokud se zároveň pojilo s již existujícím vymezením kanonických textů (autorů), mohlo vést k zaběhaným výkladovým stereotypům: jako jeden z ilustrativních dokladů jsou kupříkladu užity odkazy na protikladné autorské dvojice Kollár – Čelakovský, Máchova – Erben, Hálek – Neruda, Vrchlický – Zeyer; ty ale byly vypracovány už pozitivismem, rozvíjeny duchovně a nevznikly na základě poetologických analýz, kterým ovšem aspoň do jisté míry vymezovaly úhel pohledu. V okamžiku psaní programové studie však pro Vodičku byly možné důsledky formulace jednotlivých podpůrných argumentů jistě vedlejší a byly by – jako ostatně u každého

---

2 Jedním z důsledků takového pojetí může být třeba i zásadně zúžené užití pojmu romantismus, omezující poplatnost termínu takřka výlučně na tvorbu Máchovu a vylučující z centra pozornosti všechny jevy pomezí a synkretické povahy, které ale představovaly naprostou většinu případů.

metodologického modelu – záležitostí dalšího dopracování a ověřování v rámci materiálových studií. Pozornost byla soustředěna k meritu věci, k situování podstaty proměn literatury mimo autorský subjekt. Obrat myšlení k dialektice protikladů tak především znamenal odklon od přímočarého, jednoduše kauzálního psychologismu a sociologismu.

Dalším ze zcela zásadních přínosů Vodičkovy stati bylo v době jejího vydání zdůraznění sémiotického úhlu pohledu, který pro Vodičku představoval jeden ze základů literárněhistorické metodologie: „budeme-li postupovat historicky, [...] konfrontujeme dílo se skutečností v okamžiku, když vyšlo nebo vznikalo, a snažíme se zachytit vztahy mezi realitou a jejím znakem v uměleckém díle“ (VODIČKA 1942: 369). Konkrétní text tak byl situován mezi literární strukturu na straně jedné a široce pojímanou realitu dané doby na straně druhé. V polemice s jednoduchou kauzalitou pozitivismu, spojující přímočaře literaturu a „život“, se jistě jednalo o zásadní posun. V této souvislosti je také možno rozumět Vodičkovu užití pojmu literární život: ve výkladu literatury je podstatným omezením určující pozice aktuálního světa a přesouvá pozornost k sémantické povaze literárního díla a ke specifickým jeho vnímání: „Tak jako jest úkolem historie literární zachytit celé bohatství vztahů, vyplývajících z polarit literárního díla a skutečnosti, musí se stát předmětem historického popisu i dynamika určená polaritou díla a čtouceho obecnstva. Takto zachycujeme v pravém slova smyslu literární život, v němž se díla stávají záležitostmi estetického vnímání a hodnotou“ (TAMTÉŽ, 374). Zde byla bezpochyby otevřena cesta k pozdější recepční estetice.

Literární text však přesto v rámci sledované Vodičkovy studie zůstal spíše důkazovým materiálem vývojových tendencí, než aby byl nahlížen jako komunikační strategie směřující ke čtenáři. Ve zdánlivém rozporu s takovým tvrzením je teze, podle které „oblast uměleckých projevů je ovládána postuláty, směřujícími k vrcholnému účelu všech uměleckých projevů, k estetickému účinu“ (TAMTÉŽ, 349). Spíše než jako potencionální vlastnost textu je ale v rámci této Vodičkovy studie estetický účín chápán jako vrcholná součást hierarchie teorémů, postavených před vlastní materiál a představujících jak principy jeho uspořádání, tak i hodnocení. Důsledné uplatnění takto pojímané teze absolutní priority estetické funkce ale může vést i ke zkreslenému vidění jejího reálného poměru k funkcím mimoestetickým: „V některých obdobích tematická výstavba literárních znaků čerpá za účelem uplatnění estetické funkce ze soustavy uznaných hodnot (středověká literatura náboženská)“ (TAMTÉŽ, 396). V kontextu dobové polemiky však jistě bylo rozhodujícím pozitivem přenesení důrazu od estetického záměru autora na depersonalizovanou estetickou funkci.

## K Vodičkovu modelu literární historie

Cílem několika našich poznámek není sledovat, jakým způsobem a do jaké míry Felix Vodička ve své další práci překročil hranice své vlastní programové studie, které její momenty dále rozvinul a které případně opustil. Mimo náš zájem leží i otázka, které prvky jeho literárněhistorického modelu mohly představovat styčné plochy s marxistickou doktrínou, jaké funkce i hodnoty Vodičkova myšlení pod jejím tlakem nabývalo, či jakým omezením bylo zejména v padesátých letech vystavováno. Předcházející úvahy by také neměly zakrýt několik základních skutečností. Vodičkova studie už počátkem 40. let rozhodně ukázala směrem, kterým se v pozdějších desetiletích vydala podstatná část západního myšlení o literatuře. Tyto styčné body není podle našeho názoru možno přeceňovat, ale také není správné přehlížet, že mnohé z toho, co ve Vodičkově studii bylo byt i jen náznakem obsaženo a v polemickém zápalu třeba i příliš jednostranně formulováno, nemohlo být zejména po roce 1948 organicky a svobodně domyšleno. Zato otázky, jež spočívají v základu Vodičkova literárněhistorického konceptu a tvořily jeho vlastní jádro, byly už počátkem čtyřicátých let položeny velmi přesně a dotkly se základních skutečností, které žádný z modelů myšlení v rámci naší disciplíny nemůže beze škody obejít. Na některé z nich česká literární věda doposud nemá systematičtější a promyšlenější odpovědi. I to jistě svědčí o kvalitách Vodičkovy práce, byt se současně ukazuje, že při dalším hledání bude přirozeně nutno některá jeho stanoviska modifikovat, či hledat k nim alternativní řešení.

*Práce vznikla v rámci projektu MSM 124100003*

## LITERATURA

GLANC, Tomáš

2003 „Dějiny literatury. Výběrový soupis problémů“, *Svět literatury* č. 25, s. 65–71

GREENBLATT, Stephen

2000 *Was ist Literaturgeschichte?* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971 [1942] „K metodologii literární vědy“, in: *Cestami poetiky a estetiky*, ed. K. Chvatík a B. Svozil (Praha: Československý spisovatel), s. 183–200



ŠMAHELOVÁ, Hana

2000 „Kontexty současného literárněhistorického myšlení“, *Česká literatura* 48, č. 2, s. 115–131

TUREČEK, Dalibor

2000 „Geschichte der tschechischen Literatur – Problem und Herausforderung der gegenwärtigen Bohemistik“, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 46, s. 145–154

VODIČKA, Felix

1942 „Literární historie, její problémy a úkoly“, in: *Čtení o jazyce a poezii*, ed. B. Havránek a J. Mukařovský (Praha: Družstevní práce), s. 309–402

1969 *Struktura vývoje* (Praha: Odeon)

ZAJAC, Peter

1993 „Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry?“, *Slovenská literatúra* 40, č. 6, s. 417–424

2003 „Literaturgeschichtsschreibung als synoptische Karte“, in: *Kako pisati literarno zgodovino danes* (Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU), s. 97–107

## ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz befasst sich mit Vodičkas Arbeit *Literární historie, její problémy a úkoly* (Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben, 1942), die den ausführlichsten und bis heute aktuellen tschechischen Beitrag zu der Problematik der literaturgeschichtlichen Methodologie darstellt. Ein wesentlicher Teil ist der aktuellen Polemik mit Positivismus gewidmet; in diesem Zusammenhang kann man auch Vodičkas Thesen und Argumentation besser verstehen. Den zweiten Bereich stellen Probleme dar, die für die weitere Entwicklung des literaturgeschichtlichen Denkens in den folgenden Jahrzehnten außerordentlich produktiv waren. Den dritten Problemenkreis bilden dann die noch heute aktuellen bzw. offenen Fragen der Methodologie, vor allem die Schlüsselfrage, welche Rolle der Subjekt des Verfassers in dem Prozess der Literaturgeschichtsschreibung spielt, oder: inwieweit die Literaturgeschichte eine möglichst objektive Beschreibung, eine Re- bzw. Konstruktion der Vergangenheit ist. Vodička – von dem polemischen Akzent seiner Arbeit geleitet – hat die objektivisierende Position eingenommen, und die Begriffe der „Entwicklungstendenzen“ und der „Struktur“ dem konkreten Material (d.h. den Texten) übergeordnet. Diese zu einer Quasirealität gewordene Begriffe bildeten dann den Schlüsselpunkt von Vodičkas Konzept und stellten gleichzeitig auch Kriterien für die Interpretation eines beliebigen konkreten Werkes dar. Gegen Positivismus gerichteter polemischer Eifer eines jungen Wissenschaftlers hat hier vielleicht übermäßige Akzente gesetzt. Die Fragen aber, die die Grundlagen von Vodičkas Konzept bilden, sind bis heute aktuell geblieben.

# Oskar Walzel und die Prager Schule

Herta Schmid

Mit dem Erstarken der Naturwissenschaften und Technik im 19. Jahrhundert gerieten die Geisteswissenschaften und die Literaturwissenschaft mit ihnen in Bedrängnis. Der Vorwurf, es mangle ihr an Exaktheit, trieb die Literaturwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verstärkter Reflexion über ihre theoretischen Grundlagen und ihre Methodik an. In Deutschland machte sich Oskar Walzel daran, für die Germanistik wohldefinierte Begriffe und theoretisch fundierte Methoden literarischer Werkbetrachtung und literaturgeschichtlichen Arbeitens zu entwickeln. In Russland verfolgte die Schule des Formalismus gleiche Ziele. Auf die russische Formale Schule aufbauend entstand auf der Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren unter Leitung Jan Mukařovskýs der tschechische literaturwissenschaftliche Strukturalismus im Rahmen des Prager linguistischen Kreises. Die Beziehungen zwischen der sog. Walzel-Schule und den slavischen Schulen blieben einseitig. Wohl nahmen die Russen und Tschechen die Deutschen wahr, aber in umgekehrter Richtung fand die Rezeption erst in den sechziger und siebziger Jahren statt.

Zur Zeit der Entdeckung der genannten slavischen Schulen durch die nationale und internationale Slavistik sowie auch breiterer Teile der Literaturwissenschaft überhaupt war Oskar Walzel weitgehend in Vergessenheit geraten. Erst in neuester Zeit, mit dem Aufkommen der jungen Disziplin der sog. Medienwissenschaften, wird er als Autor der *Wechselseitigen Erhellung der Künste* wieder zu Rate gezogen.<sup>1</sup> Ein Gleiches gilt jedoch nicht für russischen Formalismus und Prager Strukturalismus, die im Zuge von Poststrukturalismus und Postmodernismus so wie die gesamte

---

1 Irina O. Rajewsky (2002) sieht zwei Forschungsstränge, die zur aktuellen Intermedialitätsforschung geführt haben, die Komparatistik, worin Literatur, bildende Kunst und Musik verglichen werden, und die Filmwissenschaft. Aus letzterem Strang ging die Intermedialität hervor, wobei technische bzw. elektronische Medien wichtig wurden. Oskar Walzels Schrift von 1917, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, erkennt sie als „wegweisend“ (RAJEWSKY 2002: 40) an.

strukturelle Richtung in der breiteren Fachwelt an den Rand des Bewusstseins geraten sind.<sup>2</sup>

Die kleine Konjunktur, die Walzel gegenwärtig erlebt, steht jedoch unter zweifelhaftem Vorzeichen. Die jungen Medienwissenschaften sind ein Produkt der neueren Medien wie Fernsehen, Videotechnik und Computertechnik. Deren möglicher Kunstcharakter ist nicht das erste Anliegen der entsprechenden wissenschaftlichen Disziplin, viel mehr geht es um praktisch-kommunikative Belange. Hinzu tritt eine neue Art der Bedrängnis für die Geisteswissenschaften generell durch die Tendenz zur Ökonomisierung des gesamten Wissenschaftsbetriebs, eine Tendenz, die gerade die Literaturwissenschaft unter Rechtfertigungsdruck setzt angesichts der starken Verdrängung künstlerischer Literatur durch die Medien. Insofern es Walzel aber ausschließlich um künstlerisch wertvolle Dichtung<sup>3</sup> zu tun war, dürfte sein Versuch, die Beziehungen zwischen Dichtung und den übrigen Künsten zu erforschen, bei Medienwissenschaftlern wohl nur selten auf nachhaltiges Interesse und echtes Verständnis treffen.

Die gegenwärtige ungünstige Lage der Literaturwissenschaft wiederholt unter anderem Vorzeichen die Situation zur Zeit des Sozialismus in den slawischen Ländern. Felix Vodička, ein Schüler Jan Mukařovskýs und Mitglied des Prager Kreises, hat die mit der Errichtung der kommunistischen Regierung in der damaligen Tschechoslowakei eingetretene Lage als eine der Fremdbestimmung des Begriffs und der Aufgaben der Literaturwissenschaft charakterisiert. Angesichts dessen postulierte er die Wiederherstellung der „schöpferischen“ Erkenntnisse<sup>4</sup> des Wissenschaftlers. Oskar Walzel, Jan Mukařovský, aber auch Felix Vodička selbst kann man als Musterbeispiele derartiger Schöpferischkeit ansehen. Im folgenden soll daher der Versuch gemacht werden, gerade dieser Spur nachzugehen.

- 
- 2 Eine Ausnahme bildet die von Mukařovský initiierte und von Jiří Veltruský weiterentwickelte Begründung der Theatersemiotik sowie die Grundlegung einer Typologie des Dramas nach der dialogischen Situation. Gerade an den Dramenstudien zeigen sich die Defizite der Prager Schule, insofern dramatische Handlung begrifflich und analytisch nicht bewältigt werden. Keir Elam (1980) knüpft an beide Prager Forscher an, zieht aber auch eine Linie zur philosophischen Sprechakt- und logischen Handlungsanalyse.
  - 3 Die Betonung des Kunstcharakters von Literatur führt Walzel dazu, den Ausdruck „Literatur“ zu vermeiden und durch „Dichtung“, „Wortkunstwerk“ oder auch „Kunstwerk des Dichters“ zu ersetzen. Aus der Geschichte von „Dichtung“ will Walzel (1929: 8) vor allem auch philosophische Werke als nicht zugehörig ausschließen. Schon in dieser Exklusion macht sich sein andauernder Kampf gegen Literaturgeschichte als Anhängsel von Geistesgeschichte, wie sie im damaligen Deutschland in Hegelscher Tradition üblich war, bemerkbar.
  - 4 VODIČKA (1965). In diesem Aufsatz stellt er die Situation gleich nach dem Zweiten Weltkrieg als Koexistenz von Positivismus, psychologisierenden, philosophierenden, geisteswissenschaftlichen Strömungen und Strukturalismus dar. Ab 1948 erfolgte eine Reduzierung dieser Vielfalt auf die marxistische Literaturkritik und -geschichte. Vodička formuliert als eine Art Credo seiner Literaturgeschichtsschreibung die historische, an der Weltliteratur orientierte Typologie, wobei Vorbild Milan Kunderas *Umění románu* ist.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

Zunächst möchte ich Gemeinsamkeiten und auch Unterschiede zwischen dem Deutschen und den beiden Tschechen herausstellen, danach will ich auf ein Zentralproblem der Kritik Mukařovskýs an Walzel eingehen, das gleichzeitig geeignet sein könnte, Mukařovskýs Poetik und Ästhetik aus einer neuen Sicht zu beleuchten, ihre Eigenart, aber auch gewisse Mängel aufzuzeigen. Der Kritikpunkt bezieht sich auf Walzels Position gegenüber G. E. Lessings *Laokoon*.

### I. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Oskar Walzels und Jan Mukařovskýs sowie Felix Vodičkas Literaturauffassung

Die *Gemeinsamkeiten* lassen sich nach philosophischer Orientierung, methodologischer Grundposition, Methodenhilfe, Auffassung des wissenschaftlichen Gegenstandes und schließlich der Aufgaben ihm gegenüber gruppieren. Sowohl Walzel als auch Mukařovský beziehen sich auf die formale Ästhetik Johann Friedrich Herbarths. Diese auf Kant zurückgehende Ästhetik sucht die Grundlage der ästhetischen Funktion nicht in Inhalt und Idee eines Kunstwerks, sondern in den formalen Relationen zwischen seinen Komponenten. Sie steht damit in Gegensatz zur Ästhetik Hegels, die Inhalt und Idee als Träger des ästhetischen Werts erachtet, während die formalen Aspekte als bloßer Ausdruck von Inhalt und Idee gelten. Diesen Gegensatz zwischen beiden Ästhetiktraditionen bringt Walzel unter die Formel von Gestaltästhetik versus Gehaltsästhetik. Die Begriffe Gestalt und Gehalt lösen dabei das ältere Begriffspaar Inhalt und Form ab.

Hinsichtlich der Methodologie treffen sich Walzel und Mukařovský in der Bekämpfung externer Ursachenerklärung des Kunstwerks zugunsten einer allein von den Gesetzen der ästhetischen Funktion ausgehenden Werkkonzeption. Damit ist auch eine Gemeinsamkeit in bezug auf bekämpfte Gegenrichtungen der Literaturwissenschaft wie Biographismus, Psychologie, Geistesgeschichte und Kulturgeschichte etabliert. Das dichterische Werk wird als primäres Objekt angesehen, das sich aus sich selbst begründet.<sup>5</sup> Der Begriff der ästhetischen Funktion verbindet sich mit einer Mittel-Ziele-Orientierung des Literaturwissenschaftlers anstelle der Ursache-Wirkung-Orientierung.<sup>6</sup>

---

5 Maria Janion (1965) hat hierfür den Begriff der ergozentrischen Literaturwissenschaft geprägt. Diese habe sich gegen Genetismus, Determinismus, positivistischen und marxistischen Historismus und schließlich gegen Psychologismus gewendet. Janion würdigt auch die Rolle Oskar Walzels bei der Entstehung der ergozentrischen Literaturwissenschaft und diskutiert Vodičkas Beitrag zur strukturalen Literaturgeschichtsschreibung.

6 Zum Begriff des Mittel-Ziele-Modells vgl. JAKOBSON (1988).

Bemerkenswert ist die Übereinstimmung beider Theoretiker in der Frage der wichtigsten Hilfsdisziplin von Literaturwissenschaft. Als solche figuriert für Walzel die Sprachwissenschaft, für Mukařovský die Linguistik. Mit der unterschiedlichen Terminologie möchte ich darauf hinweisen, dass Walzel die Sprachforschung im Sinne der älteren, positivistischen Tradition vor Augen hat, während Mukařovský sich an die von Ferdinand de Saussure begründete linguistische Zeichenlehre anlehnt, die im Prager linguistischen Kreis aufgegriffen und auch schon um die Erforschung der *parole* statt der bloßen *langue* bei de Saussure erweitert worden war. Auf damit verbundene weitere Unterschiede werde ich noch zurückkommen. Die Hinwendung zur Sprachforschung ergibt sich aus der sprachlichen Verfasstheit des literarischen Kunstwerks. Hilfswissenschaft bleibt die Sprachforschung jedoch insofern, als für den Sprachwissenschaftler die ästhetische Funktion und ihre Gesetzmäßigkeiten nur eine marginale Rolle spielen, wohingegen der Literaturwissenschaftler gerade Sprache unter den Bedingungen der ästhetischen Funktion untersucht. Insofern die ästhetische Funktion aber die Bedingung in jeder Gattung der Künste bildet, stellt sich neben der Orientierung an der Sprachforschung auch eine solche an den übrigen Künsten ein, also eine vergleichende Kunstforschung. Anders als der Sprachforschung kommt ihr nicht der Rang einer Hilfswissenschaft zu, vielmehr steht sie in engster Verbindung mit der Wesenserfassung des literarischen Werks. Gerade hier beschreiten Walzel und Mukařovský jedoch je eigene Wege.

Auffassung des wissenschaftlichen Gegenstands und Aufgaben des Wissenschaftlers ihm gegenüber, unsere beiden letzten Punkte in der Liste der Gemeinsamkeiten zwischen Walzel und Mukařovský, können wir zusammen behandeln, insofern sich die Aufgaben aus der Auffassung herleiten. Aufgrund der für beide Theoretiker geltenden Herkunft aus der Herbartischen Ästhetik sehen beide im dichterischen Kunstwerk ihren zentralen Untersuchungsgegenstand. An ihm wollen sie die Umsetzung der ästhetischen Funktion im sprachlichen Bereich untersuchen, das Werk ist gerade aufgrund dieser Funktion ein autonomes Gebilde. In erster Linie ist das einzelne Werk eines Dichters, des weiteren aber auch sein Gesamtwerk und darüber hinausgehende größere Ganzheiten wie literarische Phasen, Strömungen, Epochen und die hier waltenden Entwicklungsgesetze, die eine Literaturgeschichte begründen, Gegenstand und Untersuchungsaufgabe. Hinzu treten weitere, mit der Dichtkunst und ihrer Geschichte zusammenhängende Ganzheiten wie die Nationalliteratur, die europäische und die Weltliteratur, aber auch Fragen nach den Beziehungen zwischen Dichtung und Weltanschauung, Dichtung und Volksgeist oder Rasse, Dichtung und

## Oskar Walzel und die Prager Schule

Persönlichkeit des Dichters. Die Aufgaben bestehen darin, eine reflektierte Terminologie und Methodik der Einzelwerkbeschreibung und eine Modellierung der Literaturgeschichte zu erstellen. Diese als Kernaufgaben bewerteten Tätigkeitsgebiete werden bei Walzel und Mukařovský allerdings unterschiedlich gewichtet. Walzel skizziert zwar literarhistorische Modellbildung, die er unter den Begriff der „synthetischen Literaturbetrachtung“ bringt, sein persönlicher Schwerpunkt liegt aber bei der Werkanalyse, der sog. „analytischen Literaturbetrachtung“.<sup>7</sup> Mukařovský wiederum bewertet die Literaturgeschichte als die „eigentliche“ Aufgabe des Literaturwissenschaftlers, doch deren Methodologie und Aufgabenbestimmung obliegt innerhalb des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus seinem Schüler Felix Vodička.<sup>8</sup> Was die Erweiterung der Kernaufgaben um Fragen nach Dichtung und Weltanschauung, Volksgeist (auch Zeitgeist), Rasse und Persönlichkeit betrifft, so lässt sich für beide Schulen konstatieren, dass sie hier mit äußerster Vorsicht vorgehen, stets darauf bedacht, vorschnelle Schlüsse auf eine Beeinflussung von Dichtung durch externe Faktoren zu vermeiden und sogar zu bekämpfen.<sup>9</sup>

Wenn wir uns nun einer Sichtung der wichtigsten *Unterschiede* zuwenden, so muss berücksichtigt werden, dass Walzels Hauptwerk in der Zeit der zehner und zwanziger Jahre entstand, Mukařovskýs dagegen in den dreißiger bis Mitte vierziger Jahren, so dass der Jüngere wohl auf den Älteren, nicht aber der Ältere auf den Jüngeren reagieren konnte. Hinzu tritt die damalige Abschottung der deutschen Germanistik gegen alle slavischen Literaturwissenschaften, während der Prager linguistische Kreis und mit

---

7 In dem frühen, aus dem Jahre 1910 stammenden Aufsatz *Analytische und synthetische Literaturforschung* kritisiert Walzel die Neigung deutscher Literaturwissenschaft, unter Synthese eine bloße Aneinanderreihung von Individuen zu verstehen. Dem setzt er seinen eigenen, am strukturalen Ganzheitskonzept orientierten Synthesebegriff entgegen. Er warnt vor der Atomisierung, welche auf einer falsch begriffenen Synthese beruhe (vgl. bes. Teil 4). Solche Warnung kehrt später bei Mukařovský wieder, bezogen auf die degenerierte Theateravantgarde. Als Heilungsmittel empfiehlt Mukařovský die Dominanzsetzung des Schauspielers im Ensemble der theatralischen Zeichenbildung (vgl. dazu SCHMID 1995), was ein bezeichnendes Licht auf sein problematisches Verhältnis zur ganzheitsbildenden Komposition eines Kunstwerks, womit wir uns im weiteren oben beschäftigen werden, wirft. Es versteht sich von selbst, dass Walzels Analysebegriff nicht Atomisierung meint, sondern Zergliederung eines Strukturganzen gerade im Rahmen dieses Ganzen. Auffällig ist bei Walzels analytischer Beschäftigung die Ausrichtung auf Satzsyntax, Strophik und Komposition, also kleinere und größere Ganzheiten in einer Werkstruktur.

8 Vgl. VODIČKA 1976, bes. S. 17. Auf S. 2 charakterisiert Vodička seine eigene Aufgabe innerhalb des strukturalen Projekts.

9 Schon in *Analytische und synthetische Literaturforschung* erklärt Walzel sich als Gegner der gängigen Einflussstheorie. Einflüsse seien für den Dichter nur Anregungen zum Schaffen von etwas Neuem, womit er den sich entwickelnden literarischen Reihen – als Beispiel nennt er Lyrik und Metrik – Impulse verleihe (1926: 28). Vodička (1942: 51–53) versteht (wie Walzel) Einfluss im funktionalen Bezug zur literarischen Entwicklung, vermittelt über das Talent des Dichters.

ihm Mukařovský und später Vodička die Arbeiten der russischen Formalisten aufmerksam verfolgten. Auch die institutionelle Einbindung des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus in den Prager linguistischen Kreis spielt eine wesentliche Rolle.

Die Unterschiede können wir nach drei Gebieten sondern, und zwar nach der Ästhetik, der Poetik und der Literaturgeschichte. Auf allen drei Gebieten machen sich der Zeitunterschied, die mentale Abschließung bzw. Öffnung in bezug auf den slavischen Wissenschaftsraum und die Entwicklung der Linguistik geltend.

Walzels und Mukařovskýs unterschiedliche Position gegenüber der Herbartschen Ästhetik lässt sich unter eine griffige Formel bringen. Während Walzel sich selbst als einen Fortsetzer der Bestrebungen Herbarts ansieht, will Mukařovský die „letzten Reste des Herbartschen Formalismus“ überwinden.<sup>10</sup> Was ist mit Fortsetzung, respektive Überwindung gemeint?

Oskar Walzel begann seine literaturwissenschaftliche Tätigkeit zunächst im Zeichen der Hegelschen Inhaltsästhetik, löste sich dann aber von ihr und wandte sich Herbarts Formästhetik zu. Das Begriffspaar von Form und Inhalt und die entsprechende Etikettierung der ästhetischen Linien weicht erst allmählich dem Paar Gestalt und Gehalt sowie Gestaltästhetik und Gehaltsästhetik.<sup>11</sup> Mit dem Wandel auf der Ebene der Terminologie geht einher eine allmähliche Umbewertung des Gemeinten. Anfänglich sieht Walzel, noch unter dem Einfluss des Hegelianismus, in Inhalt und Idee den eigentlichen Wert des Kunstwerks, sein Interesse für die Form begründet er mit dem Zustand der deutschen Literaturwissenschaft, die sich weit aus intensiver mit Fragen des Inhalts als mit Fragen der Form beschäftigt habe und weiterhin beschäftige. Mit seinen eigenen literaturanalytischen Arbeiten will er zweierlei erreichen: die vernachlässigten Formfragen ins Bewusstsein der Literaturwissenschaftler zu heben und eine adäquate Fachsprache zu schaffen, an der es drastisch mangle. Immer wieder beklagt er den Widerstand gerade seiner deutschen Zunftgenossen gegen die Formanalytik. Die historische Begründung für das Forminteresse weicht dann aber mehr und mehr einer systematischen Umbewertung. Sobald Walzel

---

10 Vgl. zu diesem Programm MUKAŘOVSKÝ 1982: 130. S. auch dazu JANKOVIČ 1965: 325. Jankovič unterscheidet an Mukařovskýs werkanalytischem Programm nach dem Schlüsselwort der „semantischen Geste“, auf das sich Mukařovský an der oben zitierten Stelle bezieht, einen ins Werkinnere gerichteten, literaturanalytischen und einen nach außen gerichteten, sinnbildenden Aspekt; durch letzteren werde die gestalthafte „semantische“ Geste zu einem sozialen Wert. Die nach außen, auf den sozialen Menschen gerichtete Seite des Kunstwerks, die in der Prager Schule im Laufe ihrer Entwicklung immer stärker betont wird, ist bei Walzel unterpräsentiert.

11 Über sein Verhältnis zu Herbart berichtet Walzel in *Herbart über dichterische Form* (1915). In *Gehalt und Gestalt* (1929) hebt er noch einmal die Verdienste Herbarts und seiner Schule hervor.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

die älteren Ausdrücke Inhalt und Form ausgetauscht hat gegen Gehalt und Gestalt, rückt auch die Gestalt vor dem Gehalt in die Position des wichtigeren der beiden Begriffe.<sup>12</sup> Einen entscheidenden Impuls zu der neuen Gewichtung liefert Herbarts Ästhetik.

Walzel macht sich zum Anwalt der Ästhetik Herbarts gegen deren Gegner.<sup>13</sup> Hatten diese den Vorwurf erhoben, Herbart sehe im Kunstwerk nur ein Gebilde formaler Relationen ohne Inhalt, so stellt Walzel richtig, dass Herbart durchaus eine Inhaltsseite gewürdigt habe. Kein Kunstwerk komme ohne Inhalt aus, doch nicht alles am Kunstwerk sei im ästhetischen Sinne wertvoll. Nicht der Inhalt, sondern die formalen Verhältnisse seien die eigentliche künstlerische Leistung, Inhaltlichkeit könne es auch jenseits des Kunstwerks geben. Mit Herbart kann Walzel so die Frage stellen, was das Kunstwerk zu einem solchen macht, und mit Herbart gibt er die Antwort, es sei die Form und nicht der Inhalt. Insofern der Inhalt aber doch und ganz besonders im dichterischen Werk zum Werkganzen gehört, formuliert Walzel über Herbart hinausgehend die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt. Herbart hatte für dieses Verhältnis noch die Ethik bemüht. Walzel findet eine andere Lösung. Er unterscheidet zwischen einer äußeren Form, einer inneren Form und schließlich dem Inhalt. Den Begriff der inneren Form übernimmt er aus der Geschichte der europäischen Ästhetik, die er bis zur griechischen Antike zurückverfolgt.<sup>14</sup> In diesem dritten Element des Kunstwerks erblickt er ein Bindeglied zwischen äußerer, d. h. sinnlich wahrnehmbarer Form und gedanklichem, sittlichem und emotionalem Inhalt.<sup>15</sup>

Die Funktion eines Bindeglieds, wie Walzel sie der inneren Form zuspricht, können wir folgendermaßen paraphrasieren: der Inhalt „bedingt“ die äußere, sinnliche Form, aber der Inhalt ist nur über die äußere, ihn „ausdrückende“ Form zugänglich. Das, was ohne die Vermittlung durch die

---

12 Der Wechsel in der Bewertung von Gehalt und Gestalt tritt im Vergleich des Aufsatzes *Analytische und synthetische Literaturforschung* (1910) mit den drei späteren *Gehalt und Gestalt*, *Stoff und Gestalt* (alle drei 1929) hervor. Im früheren Aufsatz verwendet Walzel noch die Begriffe Inhalt und Form im Sinne der Hegelschen Inhaltsästhetik, in den späteren tritt der Begriff der inneren Form als Vermittler zwischen Gehalt und Gestalt auf. Auch Stoff, der zuvor noch als vor- und außerkünstlerisch bewertet wurde, wird jetzt unter den Formbegriff subsumiert, insofern er ausgewählt und formal dem Werkganzen angepasst ist. Vgl. auch *Wechselbeziehung von Gehalt und Gestalt* (1929).

13 Vor allen anderen beschäftigt er sich mit F. Th. Vischer, dem Popularisator der Hegelschen Ästhetik in Deutschland. Vgl. Walzel *Herbart über dichterische Form*, in WALZEL 1926; dort behandelt Walzel auch den Herbartschüler Robert Zimmermann, der die sog. Inhaltsseite fast ganz aus dem dichterischen Werk ausschloss.

14 Vgl. dazu *Dichtung und Weltanschauung* (1911); *Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* (1925).

15 In *Herbart über dichterische Form* erörtert er (im 3. Teil) am Beispiel des Bösewichts im Drama, wie sittliches Verhalten dem Stofflichen entzogen und formal wirksam gemacht wird. Das wäre auf die beiden anderen Bereiche des Gedanklichen und Emotionalen zu übertragen, um Walzels Auffassung von der Formierung auch des sog. Inhalts nachzuvollziehen.



äußere Form zugänglich ist, nennt Walzel „Stoff“. Dieser kann vor dem Kunstwerk gegeben sein und wird vom Künstler ausgewählt und formal gestaltet. Als gewählter und gestalteter ist er dann aber schon ein anderer, spezifischer Inhalt, der als solcher ohne die Form nicht mehr denkbar ist. So wie der „Stoff“ kann auch die äußere Form dem Kunstwerk vorgängig sein, wobei die literarischen Gattungen und die tradierten lyrischen Gebilde besonders wichtig sind. Das eigentlich Spezifische, sowohl den Inhalt wie die äußere Form Spezifizierende und Individualisierende ist die innere Form. Für sie gibt es nichts Präexistierendes, sondern sie wird mit jedem Kunstwerk neu geschaffen. Mit dem Begriff der inneren Form hebt Walzel also auf ein individuelles Gestaltungsprinzip ab, durch dessen Wirken die Inhaltsseite und die äußere Formseite Faktoren einer durchgängigen Gestaltung werden. Gehalt meint dann, als er in Walzels Begrifflichkeit endgültig den älteren Inhaltsbegriff abgelöst hat, einen solchen Inhalt, der unter der Herrschaft des inneren Gestaltungsprinzips steht, und ein Gleiches gilt für den äußeren Formbegriff. Gehalt und Gestalt sind somit letztlich auf einen und denselben Nenner rückführbar, nämlich das innere gestaltbildende Prinzip, das sich an allen Seiten eines Kunstwerks durchsetzt und das die Gehalts- und Gestaltseite nur je auf ihre Weise aspektieren.

Für Mukařovskýs Beziehung zur Herbartschen Ästhetik – hier können wir Felix Vodička unter dem Namen Mukařovský subsumieren, weil Vodička in Sachen der Ästhetik ganz seinem Lehrer folgt – ist seine Kenntnisnahme der russischen Formalen Schule, aber auch die innertschechische Traditionslinie des sog. Herbartismus über Josef Durdík, Otakar Hostinský und Otakar Zich relevant. Von den russischen Formalisten übernimmt Mukařovský die Ablösung des Begriffspaars Form und Inhalt durch das Paar Material und künstlerisches Verfahren (russ.: chudožestvennyj priem; tsch.: umělecký postup). Unter Material verstanden die Formalisten zunächst die sprachliche Ausdrucksseite, wobei der Inhalt als das Ausgedrückte für künstlerisch gleichgültig bewertet wurde.<sup>16</sup> In der allmählichen Entwicklung der Formalen Schule wurde die Inhaltsseite dann einem erweiterten Materialbegriff zugeschlagen, so dass sprachlicher Ausdruck und sprachlicher Inhalt in die Definition des Materialbegriffs eingingen. Damit konnte auch der Begriff des künstlerischen Verfahrens, der bei dem engen Materialbegriff auf Verfahren poetischer Lautgestaltung, Syntax und Benennung beschränkt war, auf die Verfahren poetischer Inhaltsbearbeitung ausgedehnt

---

16 Eine Rekapitulation seiner Positionen zur Inhaltsseite gibt Viktor Šklovskij in *Neue Gattungen*, bes. im mit *Über den Inhalt* titulierten Unterteil. Er bezeichnet nun das Kunstwerk als „Modell“ einer neuen Weltsicht (ŠKLOVSKIJ 1973: 174–177).

## Oskar Walzel und die Prager Schule

werden. Für die Aufnahme der Inhaltsseite in die formalistische Werkanalyse hat sich besonders der russische Germanist Viktor Žirmunskij stark gemacht, der die bis dahin publizierten Schriften Oskar Walzels zur Kenntnis genommen hatte.<sup>17</sup> Diese Erweiterung des Material- und Verfahrensbegriffs wurde besonders dann wichtig, als sich die russischen Formalisten von ihrer anfänglichen Konzentration auf die Lyrik lösten und sich der Erzählprosa zuwandten. Sie etablierten hier die für die Erzählkomposition konstitutive Zweiheit von Fabel (russ.: fabula) und Sujet (russ.: sjužet) als poetologische Leitbegriffe. Die Fabel steht dabei für den inhaltsbezogenen Materialbegriff, das Sujet für den formalkünstlerischen Verfahrens begriff. Anzumerken ist, dass Oskar Walzel häufig Begriffe wie „künstlerisches Verfahren“ oder „künstlerischer Griff“ verwendet, sie jedoch nicht wie die Formalisten in Russland einem konsequent durchdachten Materialbegriff gegenüberstellt. Wie den russischen Formalisten ist ihm jedoch die Kompositionsanalyse, und dies ganz besonders bei Erzählwerken und im Drama, ein Anliegen. Gerade hier wird sich an Mukařovský ein Manko herausstellen.

In der tschechischen Tradition des Herbartismus wird für Mukařovský vor allem sein Lehrer und Vorgänger auf dem Lehrstuhl für Ästhetik an der Prager Karls-Universität, Otakar Zich, richtungweisend. Zich hatte bei der psychologischen Analyse der Wirkung eines Kunstwerks auf den Wahrnehmenden den Begriff der „Bedeutungsvorstellung“ (významová představa)<sup>18</sup> eingebracht und die verschiedenen Arten derartiger Vorstellungen im Kunstgebiet der Musik und des Dramas zu bestimmen versucht. Gerade die Musik als eine Kunstgattung ohne in Worten wiedergebbaren Inhalt, aber doch mit musikspezifischer „Bedeutungsvorstellung“ mag Mukařovský dazu inspiriert haben, der Problematik künstlerischer Bedeutung nachzugehen. Unter Verzicht auf den psychologisch belasteten Begriff der „Vorstellung“ entwickelt Mukařovský die Zweiheit von Material – künstlerischem Verfahren der russischen Formalisten weiter zur Dreiheit von Material – künstlerischem Verfahren – künstlerischer Bedeutung, wobei letzterer Terminus für ihn den Schwer- und Zielpunkt bildet.

Zur näheren Erfassung künstlerischer Bedeutung prägt Mukařovský den Terminus der „semantischen Geste“ (sémantické gesto). Dies ist ein alle Ebenen und Komponenten eines Werks, von der äußeren, formalen Seite angefangen über alle semantischen und grammatischen Bereiche bis hin zu Motivik und zentraler Thematik, durchziehendes, einheitliches Gestaltungsprinzip, welches jedes Werk einmalig und unwiederholbar macht. Die

---

17 Vgl. ŽIRMUNSKIJ 1921.

18 Vgl. dazu SUS 1966.

semantische Geste scheint von Oskar Walzels Begriff der inneren Form zunächst nicht allzu weit entfernt zu sein. Doch Mukařovský versieht sie mit einer Bedeutungsseite, wie sie bei Walzels Begriff so explizit gerade fehlt. Die Bedeutungshaftigkeit der semantischen Geste spezifiziert Mukařovský über drei Prinzipien: Jedes dichterische Werk habe eine allumfassende, einheitliche Bedeutungsintention. Der intentionalen Bedeutungsvereinheitlichung setzen die Einzelkomponenten einen Widerstand größerer oder geringerer Kraft entgegen, woraus das Prinzip einer Oszillation zwischen Bedeutungsstatik und Bedeutungsdynamik resultiert. Mit Bedeutungsstatik ist das Streben der Komponenten nach selbständiger, von der vereinheitlichenden Intention abweichender Bedeutung gemeint, mit Bedeutungsdynamik gerade das Streben nach Unterordnung der Komponenten unter die intendierte Bedeutungseinheit. Die Oszillationsspannung zwischen Bedeutungsstatik und -dynamik bewirkt, dass die prozessuale Entwicklung der Gesamtbedeutung im dichterischen Werk anders als in einem praktisch mitteilenden Sprachwerk verläuft. Mukařovský formuliert dafür das dritte Prinzip der semantischen Akkumulation. Es besagt, dass in die Bedeutung jedes Einzelwortes entsprechend seiner Position im linearen Text die Bedeutungen der vorhergehenden und folgenden Wörter in der durch die Textsukzession bestimmten Folge eingehen. Alle drei Prinzipien dienen dem Programm, die ältere, statische Kompositionsanalyse, die nur das statische Verteilungssystem der Komponenten im Text untersuchte, durch eine dynamische Kompositionsanalyse abzulösen.<sup>19</sup> Mit der Kritik an einer bloß statischen Kompositionsanalyse könnte durchaus auch Walzel gemeint sein, obwohl Mukařovský ihn in diesem Zusammenhang nicht erwähnt. Walzel versteht unter Komposition tatsächlich ein an der Architektur angelehntes räumliches Verteilungsprinzip.<sup>20</sup> Dieses kann für ihn eine semantische

19 S. dazu MUKAŘOVSKÝ 1982: 129–130. VELTRUSKÝ (1977: 27–30) bringt Mukařovskýs Akkumulationsschema in Zusammenhang mit Edmund Husserls Modell der Wahrnehmung eines Tons und verweist auf Verbesserungen, die Mukařovský angebracht habe. Selber appliziert er Mukařovskýs Modell auf den dramatischen Dialog.

20 In *Tektonik von Dichtung* (1929: Teil B) spricht Walzel von der „kunstvollen Füllung des Raumes“ (1929: 262) in Bezug auf die *Odyssee*, womit er die Gliederung des „Inhalts“ in Teile von ebenmäßigem Umfang meint. Anschließend diskutiert er mit Blick auf Lessings *Emilia Galotti* das Prinzip der Akt- und Szenengliederung und vergleicht das Szenenprinzip des ersten Aktes mit einer „antiken Säulenordnung“ (263). Er will den künstlerischen statt des bloß logisch-dispositiven Sinns der Szeneneinteilung greifbar machen. Der äußere, szenische Raum des Dramas deckt sich hier nicht mit dem gemeinten Raumbegriff, wie der Hinweis auf die *Odyssee* deutlich macht. Die schon mit *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917) eingesetzte Erforschung des Raums in bildender Kunst und Dichtung setzt Walzel in *Dichtung und bildende Kunst* (1929) fort, wo er sich von Carl Steinwegs Umsetzungen von Begriffen der Architektur in die Dichtung inspirieren lässt. Allerdings bleibt er sich dessen bewusst, dass Architektur und Dichtung verschiedene Künste sind, so dass die Übernahme von Begriffen aus der einen in die andere Kunstbetrachtung nur als Hilfsmittel bis zum Finden eigener Begrifflichkeit der Dichtungstheorie und -analyse dient.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

Funktion annehmen, primär ist es jedoch eine Erscheinungsweise der inneren Form, deren semantischer Aspekt fakultativ bleibt.<sup>21</sup>

Mit den drei Prinzipien der semantischen Geste sind wir schon ins Gebiet strukturaler Poetik eingeführt, doch müssen wir noch einen ästhetischen Gesichtspunkt erörtern. Dazu setzen wir noch einmal bei der Dreiheit von Material – künstlerisches Verfahren – künstlerische Bedeutung an. Die drei Begriffe dienen dazu, die ästhetische Funktion näher bestimmbar zu machen. Die für Mukařovský geltende Orientierung an der semiotischen Linguistik macht sich hier in zwei Hinsichten geltend.

Einerseits wird mit der begrifflichen Dreiheit ein künstlerisches Zeichen modelliert, zu dem die linguistische Zeichenlehre einen Anstoß gegeben hat. Allerdings muss man beim Materialbegriff die gesamte Struktur eines sprachlichen Zeichens in kommunikativer Funktion einsetzen, das auf diese Weise in seiner Ganzheit zur materiellen Basis eines künstlerischen Zeichenbaus gerät. Auf dieser Basis baut sich ein zweites, linguistisch nicht mehr erfassbares, künstlerisch-ästhetisches Zeichen auf, dessen formaler und semantischer Aspekt gänzlich anderen als den linguistischen Gesetzen folgt, die Mukařovský eben mit den drei Prinzipien der semantischen Geste präzisieren will. Die Spezifik dieses Zeichens liegt im Vergleich mit dem praktisch-kommunikativen Zeichen auch darin, dass sich die künstlerische Bedeutung von den formalen künstlerischen Verfahren nicht unabhängig machen kann.

Andererseits entwickelt Mukařovský im Bestreben, die Problematik einer ästhetischen Zeichenlehre weiterzudenken, auch die funktionale Linguistik weiter. Er geht dabei von Karl Bühlers Organon-Modell sprachlicher Kommunikation mit dessen drei Funktionen von Darstellung, Expression und Appell aus und fügt die poetische Funktion als vierte hinzu. Durch ihre Dominanz im sprachlichen Kunstwerk transformieren sich die drei praktisch-kommunikativen Funktionen in dienende Faktoren. Auf der Ebene einer allgemeinen, anthropologischen Funktionenlehre macht er dann die sprachlich-poetische Funktion als eine literaturspezifische Vari-

---

21 In *Dichtkunst und Musik* (1929) sucht Walzel der nicht logisch-semantischen Seite der Dichtung durch den Vergleich mit der Musik als bedeutungs- und begriffsferner Kunst noch genauer auf die Spur zu kommen. Er hebt auf die Zahlenbegründung der musikalischen Komposition in den Elementen von Melodie, Rhythmus und Harmonik ab und verweist auf Otto Ludwigs Untersuchungen zur Sonatenform von Dramen Shakespeares. Aufschlussreich ist der Teil D dieses Aufsatzes, wo Walzel drei Funktionen von Leitmotiven in Dichtung unterscheidet: die Wiederkehr eines schmückenden Attributs (Technik der „Visitenkarte“) einer Person bei all deren Erwähnungen, Steigerung in inhaltlicher oder formaler Hinsicht durch Wiederkehr des Leitmotivs und, drittens, tektonische Funktion der Betonung wichtiger Stellen oder Verstärkung der finalen Dynamik. In *Leitmotive in Dichtungen* (1917) unterschied Walzel in Anlehnung an Wölfflin tektonischen und atektonischen Gebrauch von Leitmotiven von einer dritten, mit dem Werkaufbau nichts zu tun habenden Verwendungsweise, was in *Dichtkunst und Musik* dann als „Visitenkarte“ bezeichnet wird.

ante der universellen ästhetischen Funktion im Ensemble der übrigen anthropologischen Funktionen begreifbar.<sup>22</sup> Er erreicht hier den Begriff des ästhetischen Zeichens als Modus des Fungierens der ästhetischen Funktion überhaupt und definiert dieses Zeichen als eine formale Ganzheit von inhaltlich leerer Art, die gerade aufgrund ihrer Leere die Leitwerte aller übrigen, außerästhetischen anthropologischen Funktionen in sich aufnehme und einer neuen Gesamtbewertung zuführe.<sup>23</sup> Hier könnte man einen Brückenschlag zurück zu Herbart vermuten, der ja die ästhetische Funktion als eine formale Verhältnisse schaffende Funktion ohne eigene ästhetisch wirksame Inhaltlichkeit aufgefasst und als Vermittler zwischen formaler und inhaltlicher Seite die Ethik als Lehre von den menschliches Verhalten und Handeln lenkenden Werten eingesetzt hatte.<sup>24</sup>

Als wesentlichen Unterschied zwischen Walzels und Mukařovskýs ästhetischer Position können wir die Begriffe der inneren Form und der semantischen Geste festhalten. Walzels Begriff fehlt die Fundierung durch das sprachliche Zeichenmodell und die Einbindung in eine sprachliche Funktionenlehre,<sup>25</sup> die Mukařovský von der zeitgenössischen Linguistik nicht nur passiv übernimmt, sondern selbstständig weiterdenkt und sogar auf die Ebene der allgemeinen, funktionalen Anthropologie überführt. Im Bereich der Poetik setzt sich der Unterschied zwischen non-semiotischem und semiotischem, zwischen sprachlich non-funktionalem und sprachlich funktionalem Denken weiter durch.

Innerhalb der Poetik unterscheidet Felix Vodička zwischen einer theoretischen und einer historischen Poetik, deren letztere er mit der Literaturgeschichte, seinem persönlichen Forschungsschwerpunkt, gleichsetzt.<sup>26</sup> An diese Scheidung wollen wir uns für die weitere Darlegung halten. In bezug auf die theoretische Poetik lässt sich bei Walzel und Mukařovský und somit auch für Vodička ein grundsätzlicher Unterschied gerade an dem gemeinsamen Begriff des Ganzen von der Art einer Struktur feststellen. Im strukturellen Ganzen sind, anders als im summativen Ganzen, die Teile nach Zahl, Art und formalen Relationen zueinander und zum Ganzen genau festgelegt,

---

22 Die anthropologischen Funktionen decken sich nicht mit den sprachlichen Funktionen. Mukařovský leitet sie aus Grundmöglichkeiten des sich ins Verhältnis Setzens des Menschen zu seiner Wirklichkeit ab. Die sprachlichen Funktionen sind aus der kommunikativen Situation und deren Komponenten abgeleitet.

23 Zu Mukařovskýs Funktionenlehre s. u. a. SCHMID 1998.

24 S. auch unsere Anm. 14 oben.

25 Walzel hat Böhlers Werke zur Kenntnis genommen, auch Versuche einer Übertragung der Funktionenlehre in die Literaturtheorie, doch das bleiben bloße Erwähnungen. In *Die Kunstform der Novelle* (1915) erfährt (im 5. Teil) auch der Ausdruck „Zeichensprache der Form“ als Relikt der klassisch-romantischen Zeit in Deutschland keine weitere Nutzenanwendung.

26 Vgl. das Einleitungskapitel von VODIČKA 1976.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

so dass eine Veränderung am Teil eine Veränderung des Ganzen nach sich zöge. Die Teile bestimmen das Ganze, das Ganze bestimmt die Teile – diese Formel gilt für den traditionellen philosophischen Strukturbegriff, an den sich unsere beiden Haupttheoretiker Walzel und Mukařovský anschließen. Die Leitbegriffe von innerer Form und semantischer Geste wollen gerade die inneren Strukturverhältnisse in einem literarischen Werkganzen zugänglich machen.

Dabei spielt für Walzel jedoch der poetologische Begriff der literarischen Gattung, wie oben schon angedeutet, eine ungleich wichtigere Rolle als für Mukařovský. Während letzterer wohl zwischen den drei Grundgattungen der Lyrik, Epik und des Dramas, aber kaum zwischen Subgattungen innerhalb ihrer unterscheidet, beschäftigt sich Walzel gerade auch mit den Subgattungen und beklagt bei Dichtern wie auch Kritikern den Verlust des Bewusstseins um die Gattungsspezifika.<sup>27</sup> Aufschlussreich mag auch Walzels Hinweis auf völkische Dispositionen sein: Die germanisch-deutsche Dichtung habe nicht wie die romanische ganzheitliche Gattungsmuster wie etwa Sonett oder fünftaktiges Drama hervorgebracht, sondern eine offenere Form bevorzugt mit einer Betonung von Einzelzügen eines Werks vor der Ganzheitsgestalt. Mit der germanisch-deutschen Neigung zum Einzelnen anstelle des Ganzen einher gehe eine Bevorzugung dynamischer Bewegung ins Unendliche, wohingegen die ruhige Abschließung des Ganzen bei gleichmäßiger Ausarbeitung aller Teile und symmetrischer Anordnung vernachlässigt werde.<sup>28</sup> Was Walzel hier als völkischen Wesenszug charakterisiert, wird uns an Mukařovskýs Strukturkonzept wiederbegegnen, was das völkische Denken wohl dubios machen dürfte.

Im Rahmen der theoretischen Poetik ist Walzels Einstellung zu den Gattungen und Subgattungen der Dichtkunst insofern bedeutsam, als Gattungen generell ganzheitliche Formen sind, die auf die Zahl, Art und kom-

---

27 Walzel schaltet in die als Wechselverhältnis gesehene Beziehung zwischen Gehalt und Gestalt die dichterische Gattung ein. Er wertet gegen die zeitgenössische Unsitte, jeden beliebigen Roman in eine Dramenform zu pressen, sucht also nach der Beziehung zwischen Gattungsform und ihrer Inhaltlichkeit. Auch seine Untersuchungen zu Novelle und Roman zeugen von Gattungsbewusstsein. Schuld am Verlust des Gattungsbewusstseins, so Walzel, tragen Realismus, Naturalismus und besonders der Impressionismus in Literatur und Literaturkritik. Zu letzterem s. seinen Aufsatz *Impressionismus und ästhetische Rubriken* (1914), wo er sich provokatorisch zur Rubrizierung bekennt.

28 Vgl. u. a. *Wechselbeziehungen von Gehalt und Gestalt* (1929, bes. Teil E); *Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* (1924, bes. Teil 4). Das völkische Denken erhält jedoch bei Walzel leicht komische Züge, wenn er Shakespeare als ersten Erbauer echt germanischen Dramas preist und Plotin als Vordenker germanischer Neigung zu dynamischer Unabgeschlossenheit und Vereinzelnung. Walzel distanziert sich von Wilhelm Worringer, der die Gotik aus der seelischen Artung des germanischen Menschen abgeleitet hat. Wie die völkische erscheint ihm auch die soziologische Kategorisierung Georg Simmels zweifelhaft. Wichtig ist sein Hinweis auf Shaftesbury und auf Giordano Brunos Rolle als Vermittler der Plotinischen Weltansicht an die Deutschen. Hier wäre die Frage nach den Vermittlern der Ästhetik des tschechischen Strukturalismus zu stellen.

positorische Anordnung ihrer Teile Einfluss nehmen. Walzel unterscheidet zwischen zwei Polen des ganzheitlichen Denkens, die immer gegenwärtig seien und mit ihrer Spannweite die Möglichkeiten künstlerischen Schaffens bestimmten. Die beiden Pole nennt er in Anlehnung an Eduard Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe „Renaissance“ und „Barock“, die er mit Wölfflin als überzeitliche Typen auffasst, deren Erscheinungsweise auch in der Dichtkunst er nachweisen will. „Renaissance“ steht dabei für ein ausgeprägtes Gattungsbewusstsein, klare, symmetrische und überschaubare Anordnung von Teilen im Werkganzen und kompositorische Abgeschlossenheit, „Barock“ für Schwächung des Gattungsbewusstseins, verhüllte Teileordnung und Streben nach Offenheit, welches letztere mit einer Verhüllung der grundsätzlich bei jedem Kunstwerk notwendigen Schließung einhergeht.<sup>29</sup> Die Einstellung zu den Gattungen ist also an jedem der beiden Pole verschieden, doch ein völliger Verlust des Gattungsbewusstseins würde – so Walzel – die Möglichkeiten der Dichtkunst einschränken und Dichtkunst sogar gefährden.<sup>30</sup>

Die Frage, in welcher Beziehung die Gattungen zu Walzels Begriff der inneren Form stehen, sei hier nicht näher diskutiert. Man kann aber davon ausgehen, dass innere Form als gestaltbildendes Ganzheitsprinzip und Gattung (sei sie auf den einen oder anderen Pol hin bezogen) ohne einander nicht auskommen. Umso auffälliger wird dann, dass Mukařovskýs theoretische Bestimmung der semantischen Geste auf jeden Gattungsbegriff verzichtet. Die drei Prinzipien der semantischen Geste, die ja das Verhältnis von Teilen und Ganzem in der Struktur erfassen wollen, liegen jenseits aller Gattungen.<sup>31</sup> Zwar kehrt das Denken im Muster bipolarer Spannungen beim zweiten Prinzip, der Oszillation zwischen Statik und Dynamik, wieder – wir werden auch feststellen, dass im Bereich der Literaturgeschichte solches Spannungspolendenken sich ebenfalls durchsetzt –, doch im dritten Prinzip, der semantischen Akkumulation, schlägt ein ganz mechanisches, schematisches Denken durch, das eine Untergliederung der Teile nach Gruppen (wie etwa die Strophen im Gedicht) oder architektonischen Bauelementen (wie etwa die Akte im Drama) nicht berücksichtigt. Solche kom-

---

29 S. dazu *Wechselseitige Erhellung der Künste und Dichtkunst und bildende Kunst* (1929). Walzel strebt theoretisch eine Verbindung von Wölfflins Grundbegriffen und Wilhelm Diltheys Lehre geistiger Typen an, um die an Dilthey kritisierte Geringschätzung für alle Fragen dichterischer Gestalt zu überwinden. Aufgrund seines Gestaltinteresses gerät die geistige Typologie jedoch ins Hintertreffen, wohl auch, weil sie letztlich auf ein Kausaldenken zurückgeht, das Walzel generell für die Kunst- und Dichtungslehre ablehnt.

30 In neuerer Zeit hat Czesław Miłosz (1948; 1957) den Verlust des dichterischen Gattungsbewusstseins als Einschränkung dichterischer Freiheit attackiert.

31 Veltruský gleicht dies aus, indem er die drei Prinzipien auf das Drama anwendet und spezifiziert. Vgl. unsere Anm. 19 oben.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

positionsbildende Untergliederung ist aber gerade charakteristisch für die Gattungen und Subgattungen.

Man mag geneigt sein, das Fehlen einer Gattungsberücksichtigung bei der semantischen Geste als ein Manko zu bewerten. Erklärbar wird dieses gerade aus der linguistischen Orientierung Mukařovskýs: Die Linguistik kennt den Begriff der künstlerisch-literarischen Gattungen und ihrer Komposition nicht. Wohl gibt es einen Berührungspunkt zwischen Linguistik und Poetik im Bereich der Stilistik, jedoch nur, insofern Stilistik nach ihrer engen Definition sich mit Wortlaut, Lexik, Grammatik, jedoch nicht auch mit Komposition beschäftigt. Stilistik im weiteren Sinne, eben unter Einbeziehung der Komposition, gehörte zum Programm der russischen Formalen Schule, und damit verbunden war auch deren Forschung zur Komposition von Lyrik und Erzählgattung. Mukařovský scheint hierin einen Schritt zurück hinter die russischen Formalisten zu tun. Sein Programm der dynamischen Kompositionsanalyse zielt auf die poetische Semantik jedes Einzelworts im Satzverband. Das spezifische Verhältnis von Wort zu Satz gilt als Modell der gesamten Werkstruktur. Das entspricht der Stilistik nach der engen Definition. Das zeigt sich auch darin, dass er bei seinen Werkanalysen nach dem Programm der semantischen Geste deren Charakteristik in je für ein dichterisches Werk (oder auch Autorwerk) typischen Tropen erblickt und schließlich sogar einen ganzen Werktext als eine einzige tropische Benennung sehen will.<sup>32</sup> Und ebenso zeigt es sich in seiner Aussage zum Torso: auch an diesem manifestiere sich die semantische Geste schon voll, es bedürfe der Vollendung des Werks nicht.<sup>33</sup> Damit verstößt er sogar gegen sein eigenes Akkumulationsprinzip, das mit der präzisen Zahl und textuellen Anordnung aller Teile eines Werks rechnet.

---

32 Vgl. dazu SCHMID 1981.

33 In *Pojem celku v teorii umění* (1971) unterscheidet Mukařovský unterschiedliche Ganzheitsbegriffe wie das Gestaltganze (Melodie, Verszeile, Komposition), das Kontextganze und das Strukturganze. Der Torso lasse Gestalt und Kontext defekt, doch die Struktur sei am Torso völlig erkennbar. Er will auf die Abhängigkeit der Wahrnehmung eines dichterischen Strukturganzen von der umfassenderen Struktur der aktuellen literarischen Tradition hinaus, entsprechend seiner Auffassung vom ästhetischen Objekt, das sich erst aus dieser Relation konstituiert. Hier wirkt die Theorie der russischen Formalisten von der ästhetischen Abweichung und Verfremdung und Broder Christiansens Lehre der werkexternen Differenzqualitäten nach. Bedenkt man jedoch, dass Christiansen neben den werkexternen auch werkinterne Differenzqualitäten ansetzt, so bleiben im Torso auch diese defekt. Versuche von Künstlern, Fragment gebliebene Werke wie etwa Puškíns *Rusalka* zu Ende zu schreiben, zeigen, dass das ganzheitliche Strukturprinzip, wie es aus den vorliegenden Teilen hervorgeht, doch nicht ausreicht, um die fehlenden Teile befriedigend zu ergänzen. Im selben Aufsatz behauptet Mukařovský auch, kompositionelle Charakteristika wie „Proportionalität, Symmetrie, Konzentrik“ (proportionalita, symetrie, koncentričnost, 1971: 88) seien keine Struktureigenschaften. Legt man sie aber entsprechend seiner Lehre von den anthropologischen Konstanten der ästhetischen Funktion und ihrer Normen aus, dann sind die werkinternen Bezugsgrößen innere Differenzqualitäten, die mit Werkabgeschlossenheit und Werkvollendung rechnen.



Im Bereich der historischen Poetik oder auch, mit Vodička zu sprechen, Literaturgeschichte gilt zunächst einmal das weiter oben schon Gesagte: für Walzel ist Literaturgeschichtsschreibung ein minder wichtiges Anliegen, auch deshalb, weil die theoretische Poetik zu seiner Zeit in Deutschland zu unentwickelt war, um die historische Poetik zu begründen. Mukařovský und mit ihm Vodička konnten dagegen auf die literarhistorischen Vorarbeiten der russischen Formalisten zurückgreifen. Diese hatten das Konzept einer über das Einzelwerk hinausgehenden Struktur der künstlerischen Literatur bereitgestellt, deren Teile die eigene Entwicklungsreihen tragenden künstlerischen Verfahren und deren Ganzes eine hierarchische Anordnung der Reihen untereinander unter der Herrschaft einer historisch wechselnden Dominanten bilden. Das einzelne Werk orientiert sich an dem angetroffenen Zustand dieser Struktur, wählt aus den strukturellen Reihen diejenigen Komponenten, die es braucht, aus, übernimmt sie passiv in der gegebenen Form oder verändert sie aktiv zu einem neuen Formzustand je nach den Bedürfnissen der eigenen Strukturdominanten. Diese Abstimmung im Inneren einer Werkstruktur hat Jurij Tynjanov als Synfunktion bezeichnet. Durch die Übernahme der Komponenten auf aktive Art greift das Werk seinerseits aber auch in den gegebenen Zustand der historischen Struktur ein und verändert ihn, wofür Tynjanov den Begriff der Autofunktion geprägt hat.<sup>34</sup>

Solche funktionalen Termini stehen Walzel nicht zur Verfügung. Er operiert mit den Begriffen der analytischen (werkbezogenen) und synthetischen (geschichtsbezogenen) Dichtungsbetrachtung, womit weder die synfunktionale Leistung der Einzelkomponenten im Werk noch die autofunktionale gegenüber der historischen Struktur klar konzipierbar werden. Allerdings ist ein strukturelles, historisches Reihenkonzept, das demjenigen Tynjanovs und später Mukařovskýs und Vodičkas nahe kommt, in Ansätzen bei Walzel schon vorhanden.<sup>35</sup>

Wichtiger wird ihm jedoch die historisch-typologische Literaturgeschichtsschreibung. Hier benutzt er Wölfflins an der Kunstgeschichte ermittelte bipolare Typen von „Renaissance“ und „Barock“ auf eine Wölfflin kor-

---

34 Vgl. dazu TYNJANOV 1969; STRIEDTER 1975: XXI.

35 Vgl. WALZEL 1927, bes. Teil 5. Wie Tynjanov und Jakobson in ihren Thesen zu systembezogenen Literatur- und Sprachforschung von 1928 (TYNJANOV/JAKOBSON 1972) und später Mukařovský und Vodička zielt Walzel auf ein umfassendes Strukturkonzept, das die literarischen Reihen mit näheren und fernerer Reihen der Kultur verbindet. Mehr als die zeitlich späteren muss er jedoch gegen bestehende, von ihm als falsch empfundene kausale Unterordnungen der literarischen unter heterogene Reihen ankämpfen, und auch der Stand der damaligen Sprachwissenschaft kommt ihm nicht wie Jakobson und Tynjanov im genannten Thesenpapier zu Hilfe. Erst durch die späteren Stil- und Sprachforschungen Leo Spitzers erhält Walzel einen Bundesgenossen. Vgl. dazu Walzels *Erleben des Kunstwerks und sprachgeschichtliche Erfassung der Dichtung* (1929).

## Oskar Walzel und die Prager Schule

rigierende Weise. Wölfflin hatte den beiden Grundtypen fünf kategoriale, die Merkmale jedes Typs erfassende Begriffspaare zugeordnet. In den historischen Epochen der Renaissance und des Barocks seien diese Typenmerkmale in reiner Gestalt hervorgetreten, doch in weniger deutlicher Ausprägung kehre die Bipolarität in der gesamten Geschichte der Kunst wieder. Dabei bildet der Renaissance-Pol eine minder wertvolle Vorstufe zur eigentlichen Zielstufe des Barocks, danach folge eine Pause im kollektiven Kunstschaffen, wonach sich dieselbe Zweistufigkeit wieder einstelle und so ad infinitum. Walzel betrachtet die fünf kategorialen Merkmalpaare also Merkmalparadigmen, die sich auch untereinander mischen könnten, bewertet den Renaissance- und den Barock-Typus als künstlerisch gleichrangig und sieht für die Annahme einer Schaffenspause keinen Anlass. Vielmehr setzt er eine Art Pendelbewegung zwischen beiden Polen an, welche die Geschichte trage, wobei die Pendelausschläge nicht immer in Richtung der reinen, alle Merkmale umfassenden Typusform zu gehen brauchen. Diese Typenlehre verbindet er mit einer zusätzlichen geistesgeschichtlichen Typologie, die er Wilhelm Dilthey, dem Hauptbegründer der literarischen Hermeneutik in Deutschland, entnimmt. Anhand der so kombinierten Typologie macht er sich daran, die Epochenfolge von der Romantik über den Realismus und Impressionismus bis hin zum Expressionismus in der deutschen Dichtung zu rekonstruieren.<sup>36</sup>

Das Konzept einer die Literaturgeschichte hervortreibenden Pendelbewegung kehrt bei den tschechischen Strukturalisten wieder. Hier müssen wir zwischen Jan Mukařovský und Felix Vodička differenzieren. Vodička nimmt eine Selbstbewegung der literarischen Struktur in Form kontrastiven Wechsels von einem Extrempol zum anderen an, was er mit einem wahrnehmungspsychologischen Prinzip erklärt. Eine scharfe Kontrastbeziehung lasse die Eigenart jedes kontrastiven Pols prägnanter hervortreten.<sup>37</sup> Die literarischen Epochen, aber auch zeitlich kleinere Einheiten wie Schulen, Richtungen oder Generationen suchten sich durch Kontraste diachron und synchron gegeneinander zu profilieren. Das Kontrastprinzip dient als Erklärung der immanenten Entwicklungsgesetzlichkeit der Literaturgeschichte. Doch recurriert Vodička nicht auf merkmalsbestimmte Dauertypen, wie dies Walzel mit den Merkmalparadigmen tut.

Mukařovský reflektiert das kontrastive Pendel auch noch auf einer anderen Ebene, nämlich derjenigen der anthropologischen Funktionen. Die

---

<sup>36</sup> Zur Auseinandersetzung mit Wölfflins Kategorien und Merkmalparadigmen s. Walzels *Wechselseitige Erhellung der Künste* von 1917. In WALZEL 1929 ist eine verkürzte Fassung abgedruckt. In *Dichtkunst und bildende Kunst* (1928) diskutiert er auch Worringers Typologieansatz und noch einmal Wölfflin.

<sup>37</sup> Vgl. VODIČKA 1976: 38. Er bemüht hier Hegels Dialektik, was auch Walzel nicht fremd ist.

ästhetische Funktion als eine dieser Funktionen gilt ihm als der letztlich Motor der Pendelbewegung in allen Kunstgebieten. Die anthropologische ästhetische Funktion habe eigene Normmaßstäbe, die also wieder anthropologisch begründet sind. Er erwähnt die Symmetrie, die Proportionalität, das Gleichgewichts- und Rhythmusempfinden, die in der Bauform des menschlichen Körpers und im Blutkreislauf angelegt seien.<sup>38</sup> Die Selbstbewegung der Kunst ergibt sich hier aus dem Hin- und Herschwanken zwischen maximaler Annäherung des normativen ästhetischen Bewusstseins an die anthropologische Normenbasis und antinormativer maximaler Entfernung von ihr, wobei weder die Annäherung in völlige Übereinstimmung mit der Basis noch die Entfernung in völliges Vergessen ihrer ausmünden dürfe. Es ist sicher nicht abwegig, hier eine Parallele zu Oskar Walzel zu ziehen. Denn maximal eingehaltene Symmetrie, Proportionalität, Gleichgewicht und Rhythmus charakterisieren gerade die „Renaissance“, während ihr Gegenpol des „Barocks“ sich so von dieser Normenbasis entfernt, dass sie wie außer Kraft gesetzt erscheint (wenngleich dies nicht gänzlich der Fall ist).<sup>39</sup>

Trotz dieser Übereinstimmung auf allgemein ästhetischer Ebene bleibt jedoch ein wichtiger Unterschied. Er besteht darin, dass die von der anthropologischen Basis abgezogenen künstlerischen Normen analog den linguistischen Normen im System der de Saussureschen *langue* begriffen werden. Die *langue* fungiert in der sprachlichen Kommunikationssituation so, dass sie die Äußerung (*parole*) in allen ihrer Bestandteilen normativ kodiert. Nur durch diese Bindung an die *langue* kann die Äußerung vom Hörer in gleicher Weise verstanden werden, wie sie der Sprecher intendiert hat. Die *langue* fungiert also als Code. Einen solchen Code vermutet Felix Vodička in der literarischen Struktur. Jedes literarische Werk beziehe sich auf den historischen Codezustand zu seiner Entstehungszeit, jeder Leser rezipiere das Werk mit Bezug auf den ihm präsenten Codezustand, auch wenn dieser inzwischen durch die Entwicklung der Literatur ein ganz anderer als zur Zeit des Werkautors geworden sei. Die Einschaltung des Begriffs des literarischen Codes erlaubt es Vodička, die Aufgaben des Literaturhistorikers von denen des Literaturtheoretikers (also der historischen und der theore-

38 Vgl. MUKAŘOVSKÝ 1966.

39 Im Gegensatzpaar Tektonik – Atektionik, bezogen auf Dramen Shakespeares, demonstriert Walzel (*Wechselseitige Erhellung der Künste*, Teil D), dass auch dem atektonischen Drama eine Ordnung innewohnt, die der Diagonale im atektonischen Barock der bildenden Kunst entspricht (so bei *King Lear*). Das tektonische Drama (beispielsweise Shakespeares *Richard III.*) orientiert sich an Vertikal- und Horizontalachse wie die Tektonik in der bildenden Kunst. Mukařovskýs Pendelmodell mit den Polen der Normbetonung und Normrevolte ist zeitlich flexibler, weil inhaltlich unspezifiziert. Durch die anthropologische Fundierung ergibt sich aber doch eine Beziehung zu Walzel. S. auch unsere Anm. 33 oben.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

tischen Poetik) zu trennen. Der Historiker müsse die Entwicklungsbewegung des literarischen Codes in den wechselnden Epochen, den Beitrag jedes Einzelwerks zu dieser Entwicklung und die Geschichte der Rezeptionen eines Werks durch die Leserschaft rekonstruieren. Den Entwicklungsbeitrag des Einzelwerks nennt Vodička auch den Entwicklungswert. Dem Literaturtheoretiker dagegen obliege die Bestimmung des ästhetischen Werts des Werks, der sich aufschlüsselt in einen je aktuellen, von der objektiven Werkstruktur und dem aktuellen Zustand des Codes abhängigen ästhetischen Wert und in einen allgemeinen, zeitüberdauernden ästhetischen Wert, der sich in der Rezeptionsgeschichte manifestiert.<sup>40</sup>

Nimmt man zu Vodičkas Begriff der literarischen Struktur als Code Mukařovskýs Lehre von der anthropologischen Basis der ästhetischen Normen hinzu, so ergibt sich eine zweifache Kodifikation des Einzelwerks, deren eine überzeitlich und unveränderlich, die andere zeitlich und veränderlich ist. Zwischen beiden erscheint die Struktur des Einzelwerks wie gespannt, und je nachdem, an welchen der beiden Codes ein Werkrezipient sich hält, sieht er diese Werkstruktur anders. Könnte man denken, dass Oskar Walzel die Werkstruktur vorrangig mit dem „Code“ der universellen ästhetischen „Normen“ betrachtet, Vodička wiederum nur mit dem literarhistorischen Code, während Mukařovský das Verhältnis beider Codearten reflektiert? Von Walzels Neigung zur Ausblendung des historischen Codes und des damit verbundenen Entwicklungswerts zeugt eine legere Äußerung. Ob Johann Wolfgang Goethes Werk auf die Entwicklung der deutschen Dichtung eine fördernde oder hemmende Wirkung ausgeübt habe, damit wolle er sich nicht beschäftigen.<sup>41</sup> Und ist es wohl auch denkbar, dass Mukařovský Walzels Position gegenüber Lessings *Laokoon* deshalb so abschätzig beurteilte, weil ihm Defizite seines eigenen Strukturalismus vor Augen geführt werden, die sich aus einer zu großen Nähe zur Linguistik ergeben?

## II. Mukařovskýs Kritik an Walzels Position zu Lessings *Laokoon*

Gotthold Ephraim Lessing hat in seiner Studie *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) die Unterschiede zwischen den beiden Kunstarten betont. Aus der Sukzessivität der sprachlichen Zeichen der Literatur leitet er die Aufgabe des Dichters ab, Sprache so zu verwenden, dass die an sich willkürlichen Sprachzeichen in wie natürlich wirkende um-

---

40 Zum Codebegriff Vodičkas vgl. ders. 1976. Jurij Striedter (1976: LXXV) vermindert die Relevanz des Zeichenbegriffs und damit auch des Codebegriffs in Bezug auf Vodičkas Theorie der Literaturgeschichte m. E. über Gebühr (er vermutet in Vodičkas Gebrauch dieser Begriffe bloße Analogien).

41 So in *Werturteil* (WALZEL 1929: 142).

gewandelt werden. Mit Natürlichkeit meint er, dass die Sukzessivität der Zeichen als Material von Dichtung in der Sukzessivität der ausgesagten und dargestellten Gegenständlichkeiten wiederkehren soll. Dichtung hat dadurch für Lessing eine Disposition zur Darstellung von Prozessen und Handlungen, also Abläufen in der Zeit. Zustände und statische Erscheinungsweisen sollen deshalb nicht als solche beschrieben, sondern in prozessuale Wirkungen auf einen Betrachter umgesetzt werden. Malerei (und Plastik) wiederum sei aufgrund der Simultaneität ihres Materials zur Darstellung von räumlich-statischen Gegenständen disponiert. Die zeitliche Dimension könne nur mittels Andeutungen eines gegebenen Zustands als Resultat aus einem früheren und als Ursache des später folgenden Zustands suggeriert werden.<sup>42</sup>

Walzels Kritik an Lessings Theorie lässt sich zusammenfassend und interpretierend so darstellen: er wirft ihr den Sprung von der Ebene der lautlich materiellen Wortzeichen in die Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten vor, wobei die Bedeutung der Sprachzeichen ausgelassen wird. Wortbedeutung und Satzgrammatik haben eine eigene Beziehung zu den Dimensionen von Zeit und Raum und bewirken, dass auch die Anschauungsdimensionen der dargestellten Welt nicht mehr einseitig an die zeitliche Sukzession der äußeren Wortzeichen gebunden sind. Dichtkunst kann deswegen auch simultan-statische Zustände an sich beschreiben und an sukzessiv-dynamischen Vorgängen wie etwa der Handlung im Drama räumlich-statische Verhältnisse zwischen den einzelnen Vorgangsphasen hervortreten lassen, also eine zeitliche Handlung in räumlicher Dimension anschaulich machen. Für die Räumlichkeit eines zeitlichen Vorgangs verwendet Walzel gern den Ausdruck der Architektonik, dessen Herkunft aus der Raumkunst der Architektur betont wird.<sup>43</sup>

Jan Mukařovský, der wertvolle Studien zu Architektur, Malerei und zum Film vorgelegt hat, wirft Oskar Walzel eine zu starke Verwischung der

42 LESSING 1965, Kap. XII. ff.; vgl. auch die „Einleitung“ von Walther Riezler ebd.: 13.

43 Walzels Position in Bezug auf die Wechselbeziehung zwischen Dichtung und bildender Kunst wird in Teil C von *Wechselseitige Erhellung der Künste* (hier beziehe ich mich auf die Kurzfassung in WALZEL 1929, die Kapiteleinteilungen eingeführt und Kritikerstimmen auf die Fassung von 1917 aufgegriffen hat) deutlicher. Der Bezug auf Lessings *Laokoon* (und Theodor A. Meyers *Stilgesetz der Poesie* (1902), das als „Neuer Laokoon“ die anschauliche Bildhaftigkeit von Dichtung zugunsten grammatischer Auffassung bekämpft hatte) ist ihm jetzt wenig förderlich für seine eigene Konzeption. Walzel sagt sich hier von der Rolle des Gegenständlichen und seiner möglichen Versinnbildlichung los, es geht ihm um „Verwandtschaft im Gestalten, [...] Übereinstimmung in der künstlerischen Ordnung und Zurechtbiegung des Stoffes“, um „Verhältnis der Teile eines Kunstwerks zu demselben Ganzen“ (1929: 274), die in Dichtung und bildender Kunst ähnlich sein könnten. Herbart, der das Simultane an der Musik und das Sukzessive an der bildenden Kunst aufdeckte, wird für Walzel besonders bedeutsam. Im Nachwort von 1924 zu *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1929) betont er allerdings wieder die Dringlichkeit der Suche nach der künstlerischen Funktion der grammatischen Kategorie, was an Spitzer, aber auch an Th. A. Meyer anknüpft.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

Grenzen zwischen Malerei und Dichtung vor. Er steht auf der Seite Lessings, wenn er die Unüberschreitbarkeit der materialgegebenen Grenzen zwischen den Künsten behauptet. Besonders polemisiert Mukařovský gegen Walzels Übertragung der kunstgeschichtlichen Begriffe Eduard Wölfflins auf die Dichtkunst. Diese an einem anderen Materialbereich gewonnenen Begriffe könnten auf Dichtung nur in einem metaphorischen Sinne angewendet werden. Überdies benutze Walzel Wölfflins Begriffe nicht nur hinsichtlich des Dargestellten, sondern auch in Bezug auf Strophenbau und Satzbau. Bei seinem eigenen Vergleich zwischen der Malerei der Sezessionskunst und der Dichtung des Symbolismus beschränkt er sich auf die Untersuchung der poetischen Motivik und untersucht malerische Materialität wie etwa die Farbe nur, insoweit sie in Benennungen von Farblichkeit in der Dichtung zum Zuge kommt.<sup>44</sup> Generell erkennt er der Dichtung dieser Periode eine „ornamentale Geste“ zu. Hat man darunter eine Spezifizierung des Grundprinzips der semantischen Geste zu verstehen, dann bleibt die Beschränkung auf die Motivik unverständlich, weil dieses Prinzip ja für alle Schichten des dichterischen Zeichenbaus und eben nicht nur für die Motivik gilt. Zur Kritik an Walzel tritt noch eine apodiktische Aussage über die Affinitäten zwischen den verschiedenen Künsten hinzu: Dichtkunst sei affin zu Malerei und Musik, der Architektur und Plastik als den Raumkünsten stehe sie ferner. Eine Begründung liefert Mukařovský an dieser Stelle nicht; zu vermuten ist, dass die dreidimensionalen Raumkünste der zweidimensionalen Flächenkunst der Malerei und der eindimensionalen der Zeitkünste nicht kompatibel sind. Die Behauptung natürlicher Ferne von Dichtung und Raumkunst enthält wiederum eine Polemik gegen Walzel, der mit Wölfflins beiden Grundbegriffen von „Renaissance“ und „Barock“ Kunstepochen avisiert (das 16. und 17. Jahrhundert), in denen die Architektur zur epochenprägenden Kunst aufgestiegen war.

Wenn wir soeben, der Schematik des äußeren, sinnlichen Materials der Künste folgend, von der Eindimensionalität der Dichtung und Musik geredet haben, so musste uns doch schon der Atem stocken. Denn die Harmonie als synchroner Zusammenklang von Tönen ist in der Musik neben Melodie und Rhythmus ihr drittes, sinnlich wahrnehmbares Bauelement. Schon dadurch ist Musik nicht nur eindimensional (zeitlich-sukzessiv), sondern auch zweidimensional (zeitlich-simultan). Hinzu kommen Spannungsbeziehungen zwischen Takten, musikalischen Motiven und ganzen Sätzen einer Komposition, also das, was man als räumliche Bezüge zwischen Ein-

---

44 S. dazu MUKAŘOVSKÝ 1948. Aus unserer Anm. 43 geht hervor, dass Mukařovský die eigentliche Intention Walzels nicht nachvollzieht.

heiten an verschiedenen Stellen des Zeitflusses bezeichnen kann. Musik als Zeitkunst hat somit ihre eigene Weise des Umgangs mit Flüchtigkeit (Simultaneität) und Räumlichkeit und damit ihre eigene, innere Beziehung zu den Künsten der Malerei und der Architektur bzw. Bildhauerei. Für die Dichtung gilt das Gleiche: Der Reim in der Verssprache entspricht einem musikalischen Akkord mit dem Unterschied, dass nur ein Teil des Akkords in einem Versfuß vernehmbar ist, weil die menschliche Zunge nicht zwei reimbildende Silben gleichzeitig artikulieren kann. Aus der gesamten Lautmasse eines Gedichts ist der Reim aber als eng aufeinander bezogene Lautgestalt hervorgehoben; die horizontalen Äquivalenzen zwischen den Versfüßen in der Verszeile und die vertikalen Äquivalenzen zwischen Verszeilen untereinander sowie zwischen den Strophen entsprechen den Beziehungen zwischen musikalischen Takten, Motiven und Sätzen. Wir befinden uns hier in dem Bereich dessen, was Walzel mit seinem Begriff der inneren Form gemeint hat, die zwar für jedes individuelle Kunstwerk und die Werke einer Kunstgattung je spezifisch ist, hinter der er aber dennoch Universalien ästhetischer Wahrnehmung und Anschauung vermutet.

Der Begriff der Anschauung ist vielleicht ein Schlüsselbegriff für die Suche nach dem Moment, das die unterschiedliche Weichenstellung für Walzels und Mukařovskýs strukturelles Denken trotz aller vorhandenen Ähnlichkeiten bewirkt. Unter Anschauung ist eine Aktivität des menschlichen Bewusstseins zwischen sinnlicher Wahrnehmung und begrifflichem Denken zu verstehen. Während die Wahrnehmung an einen äußeren, sinnlichen Reiz gebunden ist, auf den sie, ihn verarbeitend, reagiert, kann sich die Anschauung auch auf reizunabhängige, rein bewusstseinsimmanente Vorstellungen richten. Diese können aus erinnerten Wahrnehmungen oder aus Imaginationen bestehen, sie können aber auch erwartete, zukünftige Wahrnehmungen vorwegnehmen. Das Denken wiederum baut auf Wahrnehmung und Anschauung auf und bearbeitet deren Inhalte nach seinen eigenen, logischen Gesetzen zu Begriffen. Die Wahrnehmung äußerer Sinnesreize steht unter den Dimensionen von Zeit und Raum, aber auch die Anschauung hat ihr eigenes, inneres Zeit- und Raumbewusstsein, während für das logische Denken solche Dimensionen irrelevant sind. Walzels Zen-

---

45 Die Begriffe Anschauung, Wahrnehmung und damit verbunden die Vorstellung gehen leicht in einander über. Ich beziehe mich bei dem hier verwendeten Anschauungsbegriff auf HUSSERL 1969. Anschauungen können sich demzufolge als Reproduktionen gewesener Wahrnehmungen, auf zukünftig erwartete beziehen, aber auch – in einer weiteren, für Husserl wesentlicheren Auffassung des Wortes – wahrnehmungsunabhängig sein. Walzel bezieht sich stellenweise auf Husserl, doch sein Begriff von Anschauung ist nicht präzise definiert. Mukařovský operiert meines Erachtens gar nicht mit diesem Begriff, wenngleich seine allgemeine Ästhetik ihn eigentlich voraussetzen müsste.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

tralbegriff der inneren Form richtet sich auf das innere Zeit- und Raumbewusstsein als Formen der Anschauung.<sup>45</sup> Auch Mukařovskýs semantische Geste geht es um diese, doch liegt eine andere Konzeption zugrunde.

Zu Walzels Konzeption gelangen wir, wenn wir seinen Aussagen über den Vorgang eines Rezeptionsprozesses von Dichtung in Augenschein nehmen. Für ihn ist an der Rezeption der sukzessive Leseprozess zwar durchaus wichtig, doch intensiver beschäftigt er sich mit dem Bewusstseinszustand nach Abschluss des Lesens. In der Rückschau über das gesamte Werk stellt sich im Akt erinnernder Anschauung der architektonische Bau als strukturiertes Ganzes vor, wobei einzelne Teile als solche, in ihrer Beziehung untereinander und in ihrer Funktion für das Ganze hervortreten können. Das in der Rückschau erschaute Ganze offenbart seine innere Architektur. Im von Walzel favorisierten Gattungsgebiet des Dramas, wo diese Architektur an der Komposition der Akte, der einzelnen Szenen im Akt oder auch über Aktgrenzen hinweg sichtbar wird, könnte man geneigt sein, Mukařovskýs Verdikt einer statischen Kompositionsanalyse zu übernehmen. Doch orientiert sich Walzel auch an der Technik der Leitmotivik in der Musik, die, transformiert in verbal-dichterische Komponenten, tektonische oder auch atektonische Baufunktionen übernehmen kann, woran deutlich wird, dass Walzels Begriff der Architektur in der Dichtung die dynamische Bewegung durchaus berücksichtigen will.<sup>46</sup> Vielleicht ist für ein besseres Verständnis dessen, was Walzel meint, ein Hinweis auf Edmund Husserls Lehre vom inneren Zeitbewusstsein hilfreich. Als Demonstration für die Beschaffenheit dieses Bewusstseins bezieht sich Husserl auf die Wahrnehmung und das Innehaben eines Tons. Im Prozess der sukzessiven Tonwahrnehmung halte das Bewusstsein alle vorhergehenden Tonphasen in der bestimmten Ordnung fest (Retention) und richte sich erwartend auf die folgenden Töne (Protention). Nach Abschluss des Hörvorgangs ist im Bewusstsein die Gesamtgestalt des Tons als retendiertes Ganzes anwesend, das in Erinnerungsakten immer wieder vor das Bewusstsein gestellt werden kann. Eine erinnerte Tonphasierung würde man aber wohl nicht als „statische“ Ganzheit bezeichnen. Mukařovský, der ja den Torso statt des abgeschlossenen ganzen Kunstwerks durchaus akzeptiert, mangelt es offenbar an einer Retentions- und Protentionslehre, auf die Walzel gerade, ohne die Husserlschen Termini zu verwenden, abzielt.<sup>47</sup>

---

46 Vgl. auch unsere Anm. 21.

47 HUSSERL (1969: 30) bezieht sich partiell auch auf die Melodie, doch sein eigentliches Demonstrationsobjekt der Retention und Protention von Teilen eines sukzessiven Ganzen ist der nach Phasendauer, Intensität und Färbung differenzierte Ton. S. auch unsere Anm. 19.



Um Mukařovskýs Konzeption besser begreiflich zu machen, mag wiederum Oskar Walzels Unterscheidung zwischen dem Ganzen als einem Werdenden und als einem Gewordenen nützlich sein. Im Werdenden ist die Ausrichtung aller wahrgenommenen und anschaulich erinnerten (re-tendierten) Teile auf das noch Kommende, Zukünftige (Protendierte) wichtiger als das schon Gewordene; die Prozessualität verdrängt die Resultativität. Beide Aspekte gehören zum Vorgang der Rezeption eines Kunstwerks, und zwar sowohl in den bildenden Künsten als den sog. Raumkünsten als auch in den Kunstarten der Musik und Dichtung als den sog. Zeitkünsten. Walzels Absetzung von Lessings Kunstlehre will die beiden Aspekte berücksichtigt wissen. Dem dienen seine Untersuchungen zur Architektonik und Leitmotivik in Dichtung, aber auch diejenigen zur Gestaltung des Werdens bei solchen Dichtwerken, bei denen die von Lessing postulierte Parallelität zwischen dargestellten Handlungsabläufen mit der linearen Sukzessivität der materiellen Sprachzeichen vorliegt.<sup>48</sup> Mukařovský wiederum berücksichtigt zwar mit seinem dritten Prinzip der semantischen Akkumulation schematisch eine Resultativität des Gewordenen, doch weitaus wichtiger ist ihm das Werdende der Prozessualität. Das zeigt sich nicht nur am zweiten Prinzip der Oszillation zwischen Statik und Dynamik, sondern auch daran, dass er in seiner ästhetischen Rezeptionslehre zu einer Position gelangt, die das aktive Mitschaffen und Weiterschaffen des Kunstwerks durch den Werkrezipienten so stark gewichtet, dass die Autorintention schließlich zu einer vernachlässigbaren Größe gerät.<sup>49</sup>

Die Vernachlässigung der Gewordenheit des künstlerischen Ganzen im anschauenden Bewusstsein beim Rezipienten hat bewirkt, dass es im tschechischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus keine hinreichende Lehre der dichterischen Gattungen und auch keine Technik der Kompositionsanalyse mit den Begriffen von Fabel und Sujet gegeben hat. Damit ist ein wichtiger Teil der historischen Poetik entfallen, denn epische Werke und Dramen konnten mit den tschechischen Analyseinstrumenten nur auf der Ebene der Stilistik im engeren Sinne, nicht aber auf der Ebene der Handlung und ihrer Komposition untersucht werden. Die russischen Formalisten, so sagten wir weiter oben, waren in der Untersuchung von Handlungen der Epik weitergekommen. Zu erwähnen ist noch, dass es im Umkreis der russischen Formalisten eine sog. Kompositionsanalytische Schule gegeben hat, die die Fabel-Sujet-Analyse weitergetrieben hat. Zu ihr gehörten Mi-

---

48 Besonders in Goethes Lyrik stellt Walzel sowohl Gedichte des sprachlich (in Zeitformen des Verbums) und gegenständlich parallelisierten Werdens als auch Gedichte fest, bei denen zwischen sprachlich-grammatischen Formen und Dargestelltem keine Parallelität vorliegt.

49 Vgl. dazu SCHMID 1989.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

chail Petrovskij und Aleksandr Reformatskij. Auch Lev S. Vygotskij's Forschungen verdienen Beachtung, da er den von den Formanalytikern wie auch von den Formalisten vernachlässigten Bereich des Dramas einbezog.

Lubomír Doležel, ein Schüler Vodičkas, der sich vom Stilforscher im engeren Sinne zu einem solchen im weiteren, auch die Komposition aufnehmenden entwickelt hat, verdanken wir einen Hinweis darauf, dass die damaligen russischen Kompositionsanalytiker in einem Zusammenhang mit einer deutschen Kompositionsschule gestanden haben. Doležel erwähnt die Namen Schissel von Fleschenburg und Bernhard Seuffert.<sup>50</sup> Letzterer hat auch Oskar Walzels Blick für die dichterische Komposition geschärft. In der Geschichte der Literaturwissenschaft gab es somit grenzüberschreitende Forschungen zur Komposition, die aus dem Bewusstsein der späteren Forschergenerationen weitgehend verschwunden sind. Einen Beitrag zum Vergessen hat bedauerlicherweise auch die Prager Schule zur Zeit Mukařovskýs geleistet.

In Deutschland war in der Hochzeit slavistischer strukturaler Literaturwissenschaft nicht nur der genannte russische Forschungszweig, sondern auch die eigene, mit Oskar Walzels Namen verbundene Kompositionsforschung und die gesamte Gestaltästhetik ausgeblendet worden. Am Prager Strukturalismus faszinierte die den Werkempfänger vom Werkautor „emanzipierende“ Rezeptionsästhetik, die untermauert war von Mukařovskýs Hinwendung zur Literatursoziologie. Die dafür wichtigste theoretische Schrift, *Eстетická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Ästhetische Funktion, Norm und Wert als soziale Fakten, 1936), öffnet zwar den Weg zur anthropologischen ästhetischen Funktionsforschung, die in Form der Lehre von der anthropologischen Basis ästhetischer Normen einen Weg auch zu Walzels Suche nach universellen Gestaltkategorien schlagen könnte. Doch das „soziale Faktum“ hat hier als Wegsperre fungiert, und Walzels Desinteresse an Literatursoziologie könnte auch bewirken, dass seine gegenwärtige Rezeption durch die Medienwissenschaft ihn marginalisieren wird.

Angesichts dessen sei ein letzter Blick auf einen weiteren, prominenten Vertreter des Prager linguistischen Kreises, Roman Jakobson, geworfen. Jakobson, der sowohl Mitbegründer der russischen Formalen wie auch der Prager strukturalen Schule war, hat, obwohl von Hause aus Linguist, die Kompositionsanalyse – allerdings im Bereich der Lyrik – weiterbetrieben. Bei den von ihm vorgelegten Gedichtanalysen werden horizontale (die Komponenten in einer Verszeile betreffende) und vertikale (die Verszeilen und Strophen untereinander betreffende) Relationen untersucht, die sich

---

50 DOLEŽEL 1972. Walzel bezieht sich in *Tektonik von Dichtung* auf Seuffert.

auf lautlicher, rhythmischer, morphologischer und grammatischer Ebene, schließlich auch auf der Ebene der Motive und der gesamten Thematik ergeben. Das ließe sich noch als bloße, linguistisch inspirierte Stilforschung abtun. Doch entdeckt er auch Techniken eines doppelten kompositorischen Schnitts in der Gedichtstruktur, der sich aller Werkebenen bemächtigen kann.<sup>51</sup> Es würde hier zu weit führen, wollten wir zu begründen versuchen, dass dieses Analyseprogramm im Zusammenhang mit der russischen Kompositionsschule und über diese auch mit Oskar Walzels Gestaltanalytik steht. Diese spätere Entwicklung bei Roman Jakobson zeigt jedoch, dass der Gegensatz zwischen Walzels Kunst- und Literaturkonzeption und derjenigen der Prager Schule so fundamental nicht ist, wie Mukařovský ihn in seiner Kritik an Walzels Haltung gegenüber Lessing behauptet.

## LITERATURVERZEICHNIS

DOLEŽEL, Lubomír

1972 „Narrative Composition: A Link between German and Russian Poetics“, in *Russian Formalism*, ed. by St. Bann and J. E. Bowlt (Edinburgh)

ELAM, Keir

1980 *The Semiotics of Theatre and Drama* (London and New York: Methuen)

HUSSERL, Edmund

1969 *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1893–1917), herausgeg. von R. Boehm (Haag: Martinus Nijhoff)

JAKOBSON, Roman

1995 [1961] „Poezie gramatiky a gramatika poezie“, in ders.: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H), S. 106–125

1988 [1963] „Anstrengungen zu einem Mittel/Ziele-Modell der Sprache in der europäischen Linguistik der Zwischenkriegszeit“, in ders.: *Semiotik Ausgewählte Texte 1919–1982*, herausgeg. von E. Holenstein (Frankfurt am Main: Suhrkamp), S. 440–480

JANION, Maria

1965 „Sporné problémy literární vědy“, *Česká literatura* 13, č. 1, S. 1–15

---

51 Vgl. JAKOBSON 1995.

## Oskar Walzel und die Prager Schule

JANKOVIČ, Milan

1965 „K pojetí sémantického gesta“, *Česká literatura* 13, č. 4, S. 319–326

LESSING, Gotthold Ephraim

1965 [1766] *Laokoon. Schriften zur antiken Kunstgeschichte*, Bd. 5, herausgeg. von F. Fischer (Köln: Verlag Luzia Prösdorf)

MIŁOSZ, Czesław

1996 [1948; 1957] *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury, z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem* (Kraków: Wydawnictwo literackie)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in ders.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), S. 7–65

1982 [1940] „O jazyce básnickém“, in ders.: *Studie z poetiky* (Praha: Odeon), S. 93–136

1948 [1941] „Mezi poezií a výtvarnictvím“, in ders.: *Kapitoly z české poetiky I* (Praha: Melantrich), S. 253–274

1971 [1945] „Pojem celku v teorii umění“, in ders.: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Čs. spisovatel), S. 85–96

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität* (Tübingen – Basel: Francke)

RIEZLER, Walther

1965 „Einleitung“ (s. zu Lessing), S. 9–16

SCHMID, Herta

1981 „Die ‚semantische Geste‘ als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus“, in: E. Ibsch (Hrsg.), *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft außerhalb des deutschen Sprachraums* (Amsterdam: Rodopi), S. 209–259

1989 „Das ‚Drei-Phasen-Modell‘ des Tschechischen Strukturalismus“ in K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte (eds.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* (Bochum: Brockmeyer), S. 107–152; „Třífázový model' českého literárněvědného strukturalismu“, *Česká literatura* 39, č. 3, S. 193–219

1995 „Jan Mukařovskýs Theatertheorie (Anlässlich des Aufsatzes ‚Zur künstlerischen Situation des heutigen tschechischen Theaters‘, 1945)“, in: *Balagan Slavisches Drama, Theater und Kino*, Bd. 1, H. 1, S. 96–121

1998 „Přístupy k subjektu v pražské štrukturalistickej antropológii a v genetickom štrukturalizme Ernsta Cassirera“, in: *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia. Zborník príspevkov z mezinárodnej konferencie Subjekt – autor – auditórium organizovanej Sorosovým centrom súčasného umenia* (Bratislava), S. 149–166

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1973 „Neue Gattungen“, in ders.: *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*, herausgeg. von A. Kaempfe (München: Carl Hanser Verlag), S. 165–178

STRIEDTER, Jurij

1969 „Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution“, in: *Texte der russischen Formalisten I* (München: Wilhelm Fink), S. IX–LXXXIII

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

SUS, Oleg

1966 „Ke vzniku sémantické typologie v estetice Otakara Zicha“, *Česká literatura* 14, č. 5–6, S. 393–415

TYNJANOV, Jurij

1969 [1927] „Über die literarische Evolution“, in: *Texte der russischen Formalisten I*, Herausgeg. von J. Striedter, S. 433–461

TYNJANOV, Jurij/JAKOBSON, Roman

1972 [1928] „Probleme der Literatur- und Sprachforschung“, in: *Texte der russischen Formalisten II*, Herausgeg. von W.-D. Stempel (München: Wilhelm Fink), S. 387–391

VELTRUSKÝ, Jiří

1977 *Drama as Literature* (Lisse: The Peter de Ridder Press)

VODIČKA, Felix

1965 „Dvě etapy v naší literární vědě“, *Česká literatura* 13, č. 3, S. 189–197

1976 [1966] „Die Totalität des literarischen Prozesses. Zur Entwicklung des theoretischen Denkens im Werk Jan Mukařovskýs“, in ders.: *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München: Wilhelm Fink), S. 1–29

## Oskar Walzel und die Prager Schule

1976 [1942] „Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben“, ebd., S. 30–86

WALZEL, Oskar

1917 *Wechselseitige Erhellung der Künste Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe; Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft* (Berlin: Reuther & Reichard)

1968 [1926] *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1926), darin:

1910 „Analytische und synthetische Literaturforschung“, S. 3–35;

1911 „Dichtung und Weltanschauung“, S. 45–64;

1914 „Impressionismus und ästhetische Rubriken“, S. 36–44;

1915 „Herbart über dichterische Form“, S. 77–99;

1915 „Die Kunstform der Novelle“, S. 231–259;

1917 „Leitmotive in Dichtungen“, S. 152–181;

1924 „Das Wesen des dichterischen Kunstwerks“, S. 100–122

1929 *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, 2. unveränderte Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt* (fotomechanischer Nachdruck der 1. Auflage von 1929). Darin: „Einführung“, S. 1–17; „Erleben des Kunstwerks und sprachgeschichtliche Erfassung der Dichtung“, S. 18–45; „Einfluß und künstlerisches Erleben“, S. 46–66; „Der Dichter und seine Weltanschauung“, S. 77–111; „Werturteil“, S. 112–143; „Gehalt und Gestalt“, S. 144–164; „Stoff“, S. 165–177; „Gestalt“, S. 178–189; „Tektonik von Dichtung“, S. 234–264; „Wechselseitige Erhellung der Künste“, S. 265–281; „Dichtkunst und bildende Kunst“, S. 282–327; „Dichtkunst und Musik“, S. 347–367; „Wechselbeziehung von Gehalt und Gestalt“, S. 368–395; „Nachwort“ (1924), S. 395–399

ŽIRMUNSKIJ, Viktor

1921 „Zadači poetiki“, in: *Načala*, Nr. 1, S. 51–81 (erweiterte Fassung in ders.: *Voprosy literatury*, 1928, S. 17–88)

## RÉSUMÉ

Na počátku 20. století a ještě hluboko do jeho první poloviny zápasila literární věda v kontextu humanitních věd o právo na existenci, utlačována vědami přírodními a technikou. V Německu reagoval na tuto situaci Oskar Walzel založením vlastní literárněvědné školy. Její estetický základ tvořila herbartovská formální estetika, me-

todologické výpůjčky získal Walzel v jazykovědě. Orientaci mu současně poskytovalo Wölfflinovo kunsthistorické pojmosloví, v němž shledával univerzální kategorie umělecké tvorby. „Gehalt und Gestalt“ nahradily dřívější „Inhalt und Form“ a spolu se „vzájemným osvětlením umění“ (wechselseitige Erhellung der Künste) se staly klíčovými pojmy nové literární vědy, jež měly básnické dílo zpřístupnit analyticky a v komparatistické perspektivě.

Walzelovy spisy recipovala prostřednictvím germanisty Žirmunského také souběžná ruská formální škola. Přispěly k tomu, že ruští formalisté překonali své počáteční opomíjení tematicko-motivické složky literatury. Zvláště v oblasti výpravných žánrů rozvinula ruská formální škola a jí blízcí badatelé jako Petrovskij, Reformat-skij a Vygotskij analytický model vyjádřený dvojicí fabule – syžet, který umožnil pochopit děj vyprávění (u Vygotského též dramatu) jako svébytný konstrukční vztah logických významů a tvarových uměleckých postupů.

V rámci Pražského lingvistického kroužku položil Jan Mukařovský v návaznosti na ruskou formální školu a domácí českou tradici herbartovské estetiky základy pražské strukturalistické literárněvědné školy; Felix Vodička se později ujal péče o její literárněhistorickou větev. Příspěvek sleduje shody a rozdíly mezi Walzelem a pražskou školou. Hlavní shody spočívají ve společné orientaci na herbartovskou estetiku, v metodologických výpůjčkách z lingvistiky a v hledání estetických univerzálií. Mukařovský však rozvíjí, inspirovan lingvistickým a antropologickým funkcionalismem, vlastní, Herbartovo učení přesahující estetický systém, který je soustředěn kolem nauk o funkcích a znaku. Současně však opomíjí analýzu děje a s ní spojenou analýzu kompozice. Důvod přehlédnutí této důležité složky dědictví ruského formalismu, jež si Mukařovský osvojuje, leží podle domnění autorky referátu v lingvisticky vymezeném pojetí stylistické analýzy podřízené klíčovému pojmu sémantického gesta, v jehož důsledku se u Mukařovského celostní kompozice díla ve smyslu Walzelově či ruských formalistů stává opominutelnou veličinou. Lingvistický nárys sémantického gesta má za důsledek ostrou kritiku, s níž Mukařovský přistupuje k Walzelovu programu „vzájemného osvětlení umění“. Mukařovský se zde projevuje jako obhájce Lessingova stanoviska v *Laokoontu*, s nímž sdílí představu pevné hranice mezi různými uměními založené již ve specifčnosti jejich materiálu, zatímco Walzel vidí tyto hranice – v oblasti nazírání překračujícího smyslovou materiálnost, na úrovni estetických dimenzí prostoru a času – jako navzájem otevřené. Oskara Walzela v současnosti znovu objevují mladé vědy o médiích. Mukařovský sice poskytl – zprostředkovaně přes svého žáka Jiřího Veltruského – trvalé impulsy teatrologii; zda však zažije obnovu také jeho literárněvědný strukturalismus, závisí možná také na tom, jestli diskuse kolem Lessinga a Walzela povede k odhalení dosud nepozorovaných potencií jeho estetického myšlení.





## **II.**

### **K otázkám konkretizace a literárních vztahů**



# Vnímatel jako implicitní téma pražské školy

Marie Kubínová

Studie, v nichž Felix Vodička počátkem čtyřicátých let postuloval a na nerudovském materiálu přesvědčivě demonstroval literárněhistorické studium čtenářského ohlasu díla, explicitně nastolily téma vnímatele.<sup>1</sup> Novátorsky tak předjaly jeden z hlavních směrů, kudy se následně, od šedesátých let dvacátého století po současnost, ubírá uvažování o literatuře: po cestě, na níž lze potkat například práce Barthesovy, Ecovy, Ricoeurovy atd. Pozornosti přitom pochopitelně nemůže uniknout ani úsilí o propojení poetiky a hermeneutiky, systematicky praktikované kostnickými badateli. Ti se nejednou výslovně hlásí k vodičkovské inspiraci, přihlašují se ale též k pražské škole jako celku, jako takové – což nás utvrzuje v přesvědčení, že Vodičkova tematizace čtenáře neznamenalala v rámci této školy nějaký zásadní zvrat, nýbrž naopak plynulé vyústění určitých dlouhodobých a charakteristických tendencí.

Na první pohled by se ovšem mohlo zdát, že pražští strukturalisté dávají většinou přednost jiným tématům: vnitřnímu ustrojení „samotného díla“ či vlastnostem básnického jazyka. Vnímatel je však v zorném poli spolupřítomen, objevuje se uvnitř každého z těchto nadřazených témat jako jeho nezbytná komponenta. Například když Mukařovský analyzuje konkrétní literární výtvoř, co chvíli přitom hovoří o čtenářských účincích užitých básnických postupů, o představách, jež dílo ve čtenáři vyvolává, atd. Ostatně většina těchto rozborů začíná právě pokusem o předběžné pojmenování výsledného čtenářského dojmu, po jehož zdrojích se poté pátrá. Obecně se dá říci, že příjemce je implikován ve funkční orientaci pražské školy: jakožto objekt estetického působení představuje teleologický úběžník funkce,

---

1 Jedná se o studii *Literárněhistorické studium ohlasu literárních děl. Problematika ohlasu Nerudova díla*, poprvé publikovanou roku 1941 ve *Slově a slovesnosti* a poté přetištěnou – pod názvem původního podtitulu – ve výboru Vodičkových prací *Struktura vývoje* (VODIČKA 1969a), a o studii *Literární historie, její problémy a úkoly*, otištěnou původně v roce 1942 ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii* a ve zkrácené verzi rovněž zařazenou do zmíněného výboru (VODIČKA 1969b).

současně je ale také tím, kdo funkci prostředkuje (pražská škola se vůbec podrobněji soustřeďuje na proces výkonu funkce než na její cíl), kdo jako nositel příslušných kompetencí spolupracuje na jejím naplnění.<sup>2</sup>

Recipient přitom není v pražské koncepci zdaleka jediným implicitním tématem. Když se Jurij Striedter obsáhle zamýšlí nad přínosem českého strukturalismu, mimo jiné v polemice s Thomasem Pavem ukazuje, že v dané teorii například jen zdánlivě absentuje téma fikce:<sup>3</sup> ačkoli fikčnost skutečně nebyla pražskou školou podrobně a samostatně rozpracována, je fikční status zobrazovaného světa obsažen – a to coby podstatná, bezpodmínečná součást – ve stěžejním pojmu autonomního estetického znaku. Podobně postranními cestami přicházejí i další náměty, takže Striedter může úhrnem (stále ještě v rámci zmíněné polemiky) konstatovat: „Ač čeští strukturalisté respektují literární text jako základnu rozboru i vytváření teorií, vylučují systematicky ‚textocentrickou‘ izolaci od ostatních zakládajících činitelů komunikativního procesu. Naopak zdůrazňují právě ty stránky, v kterých Pavel vidí předpoklady současného obratu proti strukturalismu a za jeho hranice: ‚pozici čtenáře v literárním procesu‘ včetně z toho plynoucí ‚mnohosti výkladů‘, ‚relevanci literatury pro záležitosti bezprostředního lidského zájmu‘ [...] i odstup a podobnost mezi literaturou a skutečností“ (STRIEDTER 2001: 176). Vzájemná propojenost pojmů, z nichž každý explicitně či implicitně odkazuje k celé řadě dalších, prozrazuje snahu budovat pojmovou síť tak, aby postihla sledované jevy pokud možno komplexně, v jejich úplnosti a neredukovatelné složitosti: neboli snahu o co nejuvěrnější, co neobjektivnější pozorování.

Úsilí o přísnou objektivitu, v němž spočívá (podobně tomu bylo v předchozím ruském formalismu) jádro vědeckého étosu, ovšem mimo jiné vede k nedůvěře vůči recipientovým psychickým reakcím: efemérním, badatel-skému náhledu nedostupným hnutím mysli. „Umělecké dílo,“ říká Mukařovský, „nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají,“ „neboť „každý subjektivní stav vědomí má něco individuálního a okamžitého, co jej činí nezachytitelným a nesdělitelným“ (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 85). Na pomoc tehdy přichází sémiotika (či jinak řečeno, sémiologie – citát právě uvedený pochází ze studie *Umění jako sémiologický fakt*). Tato nauka se zabývá děním, které je z podstaty věci „subjektivní“ – to jest v subjektu se odehrávající,

---

2 V pražském strukturalismu tak od samých jeho počátků cítíme implicitní přítomnost komunikativní perspektivy, která, jak upozorňuje Michał Głowiński, „zevnitř“ narušuje hranici, explicitně vytyčovanou mezi „vnějšími“ a „vnitřními“ metodami (GŁOWIŃSKI 2002).

3 Teorii fikčnosti postrádá v poezie pražské školy také Lubomír Doležel (DOLEŽEL 2003: 222).

subjektem uskutečňované: jak připomínali již zakladatelé oboru, význam a významové procesy jsou mentální operace. V centru zájmu se ale ocitá především opakovatelnost, předvídatelnost těchto mentálních dějů – to jest skutečnost, že jejich průběh je podmíněn a předurčen na jedinci nezávislymi, kolektivně sdílenými znakovými systémy, kódy, normami. Sémiotická perspektiva tak umožňuje eliminovat subjektivitu – ryzí, neuchopitelnou, nepřenosnou – poukazem na intersubjektivitu, díky níž mohou být individuální akty uchopovány v jistých svých zobecněných, typových kvalitách. Význam je podle Mukařovského „daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí“, což – rozvedeno – znamená, že „subjektivní prvky mohou [...] být objektivovány [...] pouze pokud jejich obecná kvalita anebo jejich kvantita jsou určeny ústředním jádrem, které je v kolektivním vědomí. Tak je například subjektivní duševní stav, který u kteréhokoliv individua provází vněm impresionistické malby, zcela jiného druhu než stavy, jež vyvolává malba kubistická, [...] surrealistická báseň ponechává čtenáři na starosti, aby si představil skoro celou spojitost tématu, kdežto klasická báseň škrtá skoro úplně svobodu jeho subjektivních asociací přesným vyjádřením. Takovýmto způsobem nabývají subjektivní složky psychického stavu vnímajícího subjektu objektivně sémiologického rázu, podobného tomu, který mají druhotné významy slova“ (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 85–86).

S uvědoměním sociálního charakteru uměleckých, estetických norem, na jejichž konvencionální aspekt poukazuje pražská škola v opozici k přímočarému pozitivistickému biografismu, přichází (tentokrát zejména v polemice s herbartismem) povědomí o jejich historické a kulturní proměnlivosti. Pohyb těchto norem (norem, které si umělec i příjemce osvojují mnohonásobným kontaktem s různými díly – zaznamenáváme tedy, že v pojmu normy je implikován další z klíčových konceptů dneška, intertextualita) se navíc ukazuje, ve srovnání třeba s normami jazyka, jako nápadně zrychlený, neboť se do něj promítá postulát umělecké nonkonformity. Jak detailně vykládá Mukařovský (MUKAŘOVSKÝ 1966b), mezi estetickou normou a hodnotou panuje dialektické napětí: na rozdíl od jiných typů norem estetický kánon je tu od toho, aby byl nejen naplňován, nýbrž vždy také zčásti porušován, a každá uskutečněná odchylka poté tenduje k tomu, stát se součástí normy budoucí.<sup>4</sup> Proto dokonce ani tehdy, když autor a příjemce obývají společný kulturní prostor, nenacházejí se zřejmě doslova v tomtéž bodě zmíněného

---

4 Na uměleckou nonkonformitu a inovaci kladou ovšem různá období různě silný hodnotový akcent, přesto však nepovažujeme tezi o mimořádné proměnlivosti estetické normy za pouhý projev poplatnosti českého strukturalismu estetice avantgardy. Vždyť například i postmoderní poetika oceňuje objektivnost intertextových spojů, nápaditost variací, pracuje s rozličnými „strategiemi překvapení a novosti v opakování“ (Eco 2002: 180).

## Vnímatel jako implicitní téma pražské školy

pohybu: umělec, který se s normou tvořivě potýká, který tedy mimo jiné zpochybňuje její bezvýhradnou platnost, je patrně o krok napřed před recipientem, pro nějž je tato norma ještě čímsi stabilním a samozřejmým. Odtud onen odstín nelibosti, jenž se často přimísí, jak konstatuje Mukařovský v návaznosti na Šaldu, do prvních dojmů z výrazně novátorského díla. Příjemce bývá zaskočen konkrétní podobou deformací, jejichž účast v díle přitom i on bezpochyby očekával a požadoval; ačkoli o této stránce věci badatel výslovně nehovoří, dá se soudit, že vnímatel nelibě nese též každou přílišnou stereotypnost, šablonovitost, nedostatek invence: vždyť „výtvar, který by plně odpovídal normě přejaté, byl by typizovaný, opakovatelný, této hranici se však blížívaly toliko díla epigonská“ (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 32).

Důsledkem je proměnlivý recepční život díla, které je postupně konfrontováno s rozličnými aktuálně pocitovanými normami – neboli je promítáno, jak říká kostnická škola, na různé horizonty očekávání. Přitom tento proces, jemuž se detailně věnuje Vodička, je rovněž „objektivním“, empiricky doloženým faktem. „V denících, vzpomínkách, dopisech, kritikách nebo kritických studiích“ atd. jsou totiž zachycena „svědectví o konkretizacích“ (VODIČKA 1969a: 199), tj. stopy někdejších recepčních aktů – ovšem v následně verbalizované, interpretované podobě (což implicitně navozuje další významnou otázku, týkající se tentokrát problémů s překódováním recepčního zážitku). Zmíněné akty zajímají literárního historika především jako manifestace jistých obecněji platných, dobově příznačných recepčních kódů (snahu o jejich vymezení bude ovšem vždy znesnadňovat okolnost, že systém estetických norem se překotně mění také v pomyslném hledáčku badatele, který jím tudíž jen s obtížemi může vést synchronní průřezy). Co ale máme de facto před sebou, jsou koneckonců vždy výsledky reálných, tj. individuálních výkonů, uvnitř kterých se smísily nadosobně podmíněné složky s tím, co vyplynulo z ryze osobních sklonů, nálad, zážitků a reminiscencí.<sup>5</sup> To je zřejmě důvod, proč Vodička, jenž se v dané souvislosti odvolává na Mukařovského tezi o proměnlivosti estetického objektu, zároveň vedle tohoto pro sociální sféru vyhrazeného pojmu uvádí do hry další původně ingardenovský termín, individuální „koncretizaci“.

---

5 Například A. Novákem vytvořený fiktivní rozhovor o *Povídkách malostranských*, s nímž Vodička detailně pracuje jako s názorným dokladem plurality čtenářských přístupů (mimo jiné pak příznačně zvažuje, která ze tří předložených *alternativ* byla nejbližší recepčnímu citění Novákovy doby, srov. VODIČKA 1969a: 204–206), by mohl být čten nejen v tomto sociálním, nýbrž také v individuálním klíči: jako mozaikovitá přehledka významových perspektiv, které se *společně* objevily (a teprve následně byly dramaticky roze-psány mezi jednotlivé „hlasy“) v jediném – to jest Novákově – recepčním prožitku. Každá z představených interpretací totiž postihuje některou z významných vlastností Nerudova díla, takže více než nerozhodnutelný „spor“ mezi jednotlivými verzemi vystupuje do popředí jejich rovnocennost a komplementarita.

Přitom právě ve schopnosti dosáhnout až k tomu, co je individuálně proměnné, ke konkrétní a neopakovatelné zkušenosti jedince, k jeho osobně žitým hodnotám, bývá spatřováno tajemství uměleckého díla a jeho působivosti. Hovoří o tom například Hans-Georg Gadamer: „Umělecké dílo, jež něco říká, nás konfrontuje s námi samými [...]. Právě to vytváří řeč umění, že oslovuje každého člověka a svou vlastní současností proměňuje naše sebepochopení“ (GADAMER 1999: 50). Těsných vazeb mezi dílem a recipientem, v rezonanci s nímž dílo pokaždé trochu jinak ožívá, si byl již ve třicátých letech vědom Mukařovský, který právě v proteovském charakteru díla nacházel odpověď na otázku položenou v názvu jedné ze studií: zda a proč „může mítí estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“ (MUKAŘOVSKÝ 1966c). Výslovně též poukazyval na odpovídající tomu referenční rozptyl: „A tak umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno“ (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 46).

Aktuální estetický prožitek (aktuální estetická hodnota) se tedy rodí z podivuhodné mnohoznačnosti díla – mnohoznačnosti, kterou žádná z recepcí nedokáže beze zbytku vyčerpat: jednotlivé konkretizace se mezi sebou liší proto a tím, že každá z nich realizovala jinou část významového potenciálu. Také tuto obecně dnes sdílenou představu najdeme zformulovanou již u Vodičky: v konkrétním dobovém kontextu, říká, „jako esteticky účinné jsou pocítovány *jen některé vlastnosti* daného díla“ (VODIČKA 1969a: 199; zvýraznila M. K.). A už jen proto, že posloupnost všech uskutečněných i jen možných konkretizací zůstává většinou neukončená, tj. stále otevřená směrem do budoucna, zdá se celková významová kapacita být bezbřehá, vpravdě nekonečná. Přitom je tu ale stále něco, co toto vnitřní významové nekonečno (jak by se snad dalo nazvat) zvenčí odlišuje a odděluje od stejně vnitřně nekonečných děl jiných: vnímatel cítí, že každé z děl jej po krajínách jeho zkušenosti provádí specifickými, sobě vlastními cestami, že mu k této zkušenosti nabízí svou osobitou mapu. Jedinečně zkonstruovaný výtvor se bezpochyby dožaduje určitých odpovídajících, adekvátních recepčních postupů – takových, jež by umožnily optimálně naplnit a rozehrát jeho působivost. Konkrétní podoba tohoto textem požadovaného a v něm tudíž svým způsobem obsaženého, tzv. implicitního, modelového čtenáře (ISER 1972, ECO 1995) ovšem před námi vyvstává právě v těch chvílích, kdy se sami coby empiričtí vnímatelé pokoušíme sehrát jeho roli – potenciální recepční instrukce, „objektivní textové strategie“ (ECO 2002: 244) vycházejí najevo v procesech svých „subjektivních“ realizací, jsou dostupné pouze jejich prostřednictvím. Dílo jakožto sémiotický útvar je z principu odkázáno

## Vnímatel jako implicitní téma pražské školy

na svá proměnlivá recepční zvýznamnění, přičemž pochopitelně také každý badatel je vnímatelem: jedním z mnoha vnímatelů, jehož pohled je vymezen a omezen situovaností jeho recepčního stanoviště.

Tím vším se ovšem nemálo znesnadňuje pátrání po díle jako příjemcově protějšku: pátrání po invariantu, po relativně pevném, proměnlivě odolávajícím tvaru. V koncepci pražské školy představuje neměnnou složku „dílo-věc“, materiálně fixovaný artefakt. Ten je ale zároveň výslovně ztotožňován s označujícím („značiitelem“ – MUKAŘOVSKÝ 1966a: 85), takže veškeré významové dění se de facto odehrává již za jeho hranicemi. Otevřená tak zůstává otázka poměru této pojmové dvojice: stabilního artefaktu, proti němuž se asymetricky nachází pohyblivá množina estetických objektů, k dalšímu „objektivizujícímu“ konceptu, k „sémantickému gestu“ (MUKAŘOVSKÝ 1982a: 518, MUKAŘOVSKÝ 1982b: 130). Tento jednotný konstitutivní princip, týkající se právě významové organizace díla, zjevně určuje celkovou „strukturu díla“, avšak ani tento termín vzdor všem sugescím neoznačuje něco konstantního, jednou provždy daného: „struktura celého díla tím, že je promítnuta na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry i individuálních vždy nového charakteru“ (VODIČKA 1969a: 199). Ve světle pohyblivé identity díla ztrácí tudíž i sémantické gesto posléze svou původně předpokládanou, v artefaktu jednoznačně ukotvenou určenost a přechyluje se do kompetencí vnímatele. V roce 1943, tedy krátce poté, co vznikly a byly publikovány zmíněné Vodičkovy práce, Mukařovský poznamenává: „Za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: [...] často vnímatel sémantické gesto díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje“ (MUKAŘOVSKÝ 1966d: 100). Což lze domyslet i tak, že jedinou nezpochybnitelnou konstantou je vlastně jen vnímatelův předpoklad řádu: předpoklad jednoty, kterou potom každý z příjemců v pletivu textu po svém hledá a po svém nalézá.

Jestliže se jejich cesty přesto zcela nerozcházejí, lze to v intencích pražského strukturalismu připsat faktoru, jenž relativizuje samotné rozdíly: řeč je o „antropologické konstantě“, o společném antropologickém základu (MUKAŘOVSKÝ 1966b, MUKAŘOVSKÝ 1966c). Tento společný jmenovatel se bezpochyby neomezuje pouze na ony ryze biologické danosti, jejichž ilustrativním výčtem Mukařovský dokládá jeho působnost (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 29). Oč jde, je hlubinná, archetypální podobnost lidských situací – včetně situací historických, jež jako by se v jakémisi smyslu věčně opakovaly; podobnost, která činí veškerou lidskou zkušenost – ve všech jejích diferencovaných projevech a odstínech – porovnatelnou, a tím i přístupnou porozumění. Jiný-



mi slovy: ony „zcela jiné skutečnosti“ a „jiné systémy hodnot“, k nimž dílo během svého recepčního života proměnlivě poukazuje, zřejmě přece jen nejsou tak doslova, tak „zcela“ jiné.

*Příspěvek vznikl v rámci projektu  
Text v pohybu 405/03/0416 GAČR*

## **LITERATURA**

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto

2002 [1985] *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz* (Praha: Mladá fronta)

ECO, Umberto et al.

1995 *Interpretácia a nadinterpretácia* (Bratislava: Archa)

GADAMER, Hans-Georg

1999 [1964] „Estetika a hermeneutika“, in týž: *Člověk a řeč. Výbor textů*, ed. J. Sokol (Praha: OIKOYMENH), s. 45–52

GŁOWIŃSKI, Michał

2002 [1987] „Od vnějších a vnitřních metod k literární komunikaci“, in: *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*, ed. J. Trávníček (Brno: Host), s. 180–195

ISER, Wolfgang

1972 *Der implizite Leser* (München: Wilhelm Fink Verlag)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966a [1934] „Umění jako sémiologický fakt“, in týž: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 85–88

1966b [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in týž: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 17–54

1982a [1938] „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in týž: *Studie z poetiky*, ed. H. Mukařovská (Praha: Odeon), s. 518–580

## Vnímatel jako implicitní téma pražské školy

- 1966c [1939] „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“, in týž: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 78–84
- 1982b [1940] „O jazyce básnickém“, in týž: *Studie z poetiky*, ed. H. Mukařovská (Praha: Odeon), s. 93–136
- 1966d [1943] „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in týž: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 89–108

STRIEDTER, Jurij

- 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, I. Vízdalová (Brno: Host), s. 101–198

VODIČKA, Felix

- 1969a [1941] „Problematika ohlasu Nerudova díla“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 193–219
- 1969b [1942] „Literární historie, její problémy a úkoly“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 13–53

## ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag korrigiert eine der tradierten Vorstellungen von der Prager Schule, und zwar dass sie infolge ihrer methodologischen Orientierung auf den inneren Aufbau des Werkes den untersuchten Text von den anderen Faktoren der Kommunikation scharf trennte. Die semiotische Perspektive (die Kunst wird als ein „semiotisches Faktum“ betrachtet) impliziert im Gegenteil die unentbehrliche Teilnahme und Aufgabe des Rezipienten, dessen Aktivitäten freilich durch intersubjektive Kodes (durch kollektiv geteilte Normensysteme) bestimmt werden. Vodičkas Thematisierung von historisch veränderlichen Rezeptionskodes (die nach Vodička imstande sind, selbst die Struktur des Werkes als ein aus ästhetisch wirksamen Teilen bestehendes Ganzes zu beeinflussen) kann man infolgedessen als ein Ergebnis sowie als einen Höhepunkt bestimmter latenter Tendenzen des tschechischen Strukturalismus betrachten: auch in den Aufsätzen Mukařovskýs verschiebt sich allmählich der Bereich der Bedeutung und der semantischen Vereinheitlichung (der „semantischen Geste“) immer mehr in Richtung der Kompetenzen des Rezipienten. Als Stützen der möglichen Verständigung bleiben dann einerseits die allgemeinen anthropologischen Grundlagen der menschlichen Erfahrung, andererseits die Voraussetzung des Rezipienten, es gebe eine einzigartige – andauernd gesuchte und hie und da gefundene – Ordnung des Werkes.

# 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 několikerého 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 nezbývá, 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. „[...] nevíme, 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 dosvědčuje 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 paradigmatickým. 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 *Pověří* 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.

# Glosa k Vodičkovu pojetí „konkretizace“

Milan Jankovič

Když literární historik Felix Vodička přejímal Ingardenův pojem „konkretizace“, formuloval zřetelně, v čem se o jeho původní koncepci mohl opřít a v čem se s ní rozchází. Přijal základní teze týkající se stavby literárního díla, struktury jeho čtyř vrstev. Estetickou působnost však nesvazoval s předpokladem nadčasové platnosti „metafyzických kvalit“, nesených (podle Ingardenovy představy) touto strukturou, nýbrž vyvozoval ji ze vztahu díla „k vývoji estetické normy, s níž se buď ztotožňuje, nebo od níž se odráží“ (VODIČKA 1969a: 199). Preferovaný vztah k aktuální literární normě však tomuto historikovi literatury nezastřel skutečnost, že „estetické vnímání není určováno jen konvencemi tradičními, ale i *touhou po nových konkrétních dílech, jež by odpovídala neurčitým, spíše vnitřně cítěným než vyslovitelným představám o literárním krásnu dosud neuskutečněném*“ (VODIČKA 1969b: 35; zvýraznil M. J.). Tento výrok je podnětný a byl konkretizován v několika směrech. Načrtnu některé z nich.

## I.

V doslovu, jímž doprovodil Vodičkovu knihu *Struktura vývoje* (1969, druhé rozšířené vydání 1998) Miroslav Červenka, je uvedený citát komentován takto: „Zdá se, že touha člověka po sobě samém patří k nejtíže zkoumatelným, ale také neaktivnějším činitelům vývojovým“ (ČERVENKA 1969: 341). Tedy: to, co přesahuje imanentní vývoj literární struktury, je zde – s využitím Mukařovského představy o osobnosti jako náhodě v zákonitém vývoji – svým způsobem „vyňato z historické podmíněnosti“ anebo, opět slovy Mukařovského, „zakotveno v obecné podstatě lidství“ (TAMTÉŽ).

## II.

Ve stati *Sémantická intence Erbenovy poezie a její původ* z roku 1970 (v druhém vydání *Struktury vývoje* 1998), uvažuje sám Felix Vodička o případě, kdy básník „svým zdůrazněním mýtu posílil vnitřně vytvářené textové

vztahy“ (VODIČKA 1998: 559) natolik, že „charakter Erbenovy *Kytice* s převažujícími vnitřnětextovými vztahy posiluje pocit, že se vymyká historii, že má schopnost vyjadřovat nebo symbolizovat vše, co v základech lidské existence a mezilidských vztahů přesahuje rámec historie“ (TAMTÉŽ, 562). I u tohoto typu literárního díla připomněl Vodička nakonec potřebu historické argumentace. Ta však, domnívám se, nám nemůže zabránit, abychom neocenili vykladačův smysl pro „to přesahující“.

### III.

Jurij Striedter ve stati *Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě* (STRIEDTER: 2001: 135) hovoří o „anticipaci“ vepsané do literárních děl, o schopnosti literatury transcendovat dané hranice pomocí „fikčnosti“ nebo „imaginárního“, tedy o rysech charakterizujících literaturu a přístupy k ní v současném bádání. V této souvislosti připomíná Mukařovského myšlenky o literární fikčnosti a výslovně též výše citovanou anticipační formulaci Vodičkovu. Přestože pražský strukturalismus problematiku fikční a imaginární aktivity literárního díla více nerozvinul, uvedené náběhy k ní – tedy i předjímavý postulát Vodičkův – Striedter ocenil.

### IV.

O horizontové struktuře bezprostředního rozumění, jež nemusí být ovládnuta jen panujícím dobovým vkusem, nýbrž může probouzet „ještě nenaplněná významová očekávání, jež četba vpisuje do logiky otázky a odpovědi“, přemýšlel později Paul Ricoeur ve třetím dílu *Času a vyprávění* (RICOEUR 1991: 285). Vzdáleně souvisí s Vodičkovou představou předjímavé, neurčitě, ale podněcující významovosti též přesvědčení Hanse Roberta Jaufe (v díle *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*) o tom, že „rozumění v aktu estetického vnímání nemusí sloužit jen výkladu, který tím, že mu bude rozuměno jako odpovědi, redukuje nadbytek smyslu (Sinnüberschuss des poetischen Textes) na jednu z možných výpovědí“ (JAUSS 1991: 817). A že tedy – dodejme – ani naše konkretizace literárních děl nejsou jen přetržitým sledem v sobě ukončených dobových odpovědí na potenciální podněty díla, ale pokračující řadou, v níž se napětí mezi tradicí a hledající řečí tvaru otevírá a obrozuje vždy znovu a podepírá tímto děním naději smyslu našeho lidského světa. Ale to už jsou otázky směřující dál, přes přínos kostnické školy k novodobé hermeneutice.

## Glosa k Vodičkovu pojetí „konkretizace“

### LITERATURA

ČERVENKA, Miroslav

1969 „O Vodičkově metodologii literárních dějin“, doslov in: Vodička, Felix: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 329–350

JAUSS, Hans Robert

1991 [1982] „Die Abhebung verschiedener Horizonte der Lektüre als hermeneutisches Problem“, in týž: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 813–824

RICOEUR, Paul

1991 [1985] „Welt des Textes und Welt des Lesers“, in týž: *Zeit und Erzählung III* (München: Wilhelm Fink Verlag), s. 253–293

STRIEDTER, Jurij

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, I. Vízďalová (Brno: Host), s. 101–198

VODIČKA, Felix

1969a [1941] „Konkretizace literárního díla“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 193–219

1969b [1942] „Literární historie, její problémy a úkoly“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 13–53

1998 [1970] „K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře. Sémantická intence Erbenovy poezie a její původ“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin), s. 530–562

### ZUSAMMENFASSUNG

Vodičkas Konzept der Konkretisation regt eine Zusammenfassung der Aspekte auf, die sich auf Ingardens Ansichten stützen (d.h. das Konzept des literarischen Werkes als eines mehrschichtigen Gebildes), sowie derer, in denen Vodička Ingardens Entwurf überwindet: die ästhetische Wirkung verbindet er nicht mit der Voraussetzung einer überzeitlichen Geltung von metaphysischen, von den eben angeführten Schichten des Werkes getragenen Qualitäten, sondern leitet sie von der Beziehung des Werkes zur ästhetischen Norm her. Die ästhetische Wahrnehmung wird nach Vodička nicht nur von den Konventionen, sondern auch von der Sehnsucht des



Lesers nach konkreten Werken bestimmt, die seiner idealen Vorstellung vom literarischen Schönen – als einer Alternative der menschlichen Selbstverwirklichung – entsprechen. Einen weiteren Beitrag, auf den bereits Jurij Striedter hingewiesen hat, kann man in Vodičkas Entdeckung der vorwegnehmenden Fähigkeit des literarischen Werkes sehen. Vodičkas Auffassung steht auch Ricoeur und Jauß nahe, und zwar im Zusammenhang mit ihrer Verteidigung eines solchen Verstehens des literarischen Werkes, das nicht unbedingt nur seiner Interpretation dienen muss: die Konkretisationen erscheinen in dieser Optik nicht nur als eine diskontinuierliche Folge von aufgezeichneten Reaktionen auf die Anstöße des Werkes, sondern werden zu einem Teil weiterer Prozesse anthropologischer Natur. Der grundsätzliche Diskurs über das Werk wird fortgesetzt und kann sich auch außerhalb der wissenschaftlichen Disziplinen und der Kritik abspielen.

# Vodičkovy rané komparatistické studie

Lenka Kusáková

Na počátku 30. let napsal Felix Vodička tři studie, v nichž aplikoval srovnávací metodu na česko-francouzský materiál. První z nich – *Jaroslav Vrchlický a Théodore de Banville. Srovnávací studie se zvláštním zřetelem k baladě u Vrchlického* – vznikla ve druhém roce Vodičkova studia (1929–30) v semináři prof. Miloslava Hýska. Druhá, s titulem *Březina a Baudelaire*, byla napsána zřejmě ke konci Vodičkových studií (1933) a konečně poslední – *Ohlas Bérangerovy poezie v české literatuře* – byla připravena jako disertace k obhájení titulu doktora filozofie roku 1935.

Komparatistická metoda, již Vodička použil ve jmenovaných studiích, byla v dané době metodou již značně rozpracovanou, s bohatou historií a literaturou. Komparatistika se ustavila jako speciální disciplína ve druhé polovině 19. století zejména zásluhou západoevropské pozitivistické vědy (H. M. Posner, F. Baldensperger, P. Hazard, J. Texte ad.), četné impulsy pak získala na přelomu 19. a 20. století od folkloristiky (zvláště od ruské školy A. N. Veselovského). Byla zaměřena k řešení problematiky geneze literárního díla. Shodné jevy, zjištěné cestou komparace, byly vysvětlovány jako vlivy a odtud se usuzovalo na původnost či odvozenost daného literárního díla.

Tento pozitivistický (genetický) směr komparatistiky byl jako základní literárněvědná metoda hojně pěstován také v českých zemích, a to prakticky až do 2. světové války. Uplatňoval se v různých literárněvědných oborech, zvláště v četných pracích slavistických spojených se jménem Jana Máchala, Franka Wollmana, Jiřího Horáka a dalších. Připomenout můžeme i práci bohemistickou, Máchalovu studii *O českém románu novodobém* (1902; druhé upravené vydání 1930), dokazující vliv německé literatury na obrozenou beletristiku. Touto metodou byla ovlivněna také bádání romanistická (Josef Kopal, Prokop Miroslav Haškovec, Václav Tille ad.) či germanistická (Vojtěch Jiráč, Otokar Fischer ad.). V době vzniku Vodičkových studií však byla pozitivistická komparatistická metoda také již kritizována. Kritika mířila zejména proti srovnávání a zjišťování vlivů tam, kde setkání recipienta

s cizím dílem nebylo možno prokázat. Upozorňovalo se na to, že převzetí určitého jevu není záležitostí mechanickou: přejímající autor si předlohu (nebo z předlohy) obvykle vybírá podle nějakého záměru. Odmítáno bylo jednostranné zaměření komparatistiky na „obsah“ díla a žádalo se zohlednění formy (Frank Wollman). Nejzávažnější námitky se ale vztahovaly k samotnému cíli a smyslu srovnávací metody. Detailní analýzy, rozkládání díla na jednotlivé části a sledování jejich přejímání vedly sice ke shromáždění bohatého materiálu, ale dílo samo se jevilo jako pouhý souhrn disparátních prvků a jeho celistvost se ztrácela. Objevoval se požadavek nové metody, která by pomohla obrátit pozornost k dílu samému, která by pomohla pochopit je jako svébytnou estetickou hodnotu.

Felix Vodička studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v letech 1928–33 historii, bohemistiku a slavistiku. Během studia měl příležitost seznámit se s různými vědeckými metodami. Na přednáškách Jana Jakubce a v semináři Miloslava Hýska, kde absolvoval šest semestrů, získal velmi důkladné pozitivistické školení, které spočívalo v solidním poznání a v respektování literárněhistorického materiálu. Vedle toho navštěvoval přednášky ze srovnávací literatury u Václava Tilleho a slavisty Jiřího Horáka a přednášky z francouzské literatury u F. X. Šaldy. To mu umožnilo seznámit se s komparativním přístupem v několika podobách. Vedle klasické genetické komparatistiky poznával na Šaldových přednáškách přístup intuitivní, užívající vcítění, odstup a nadhled, tedy přístup, který vedl spíše k typologickému uchopování souvislostí a k porozumění širším literárním kontextům. (U Šaldy si Vodička ozřejmoval také závažnost francouzského přínosu celé evropské literatuře a odtud patrně pramenila volba frankofonních témat jeho studií.) Třetím významným metodologickým zdrojem, s kterým Vodička přišel na univerzitu do styku, byly přednášky Jana Mukařovského v pátém a šestém semestru studia, obracející pozornost k dílu samému, zejména k jeho tvarové, stylové a estetické stránce.

Při pohledu na Vodičkovy rané komparatistické práce si uvědomujeme, že všechny zmíněné metodologické podněty, které poznal během svých studií, se v nich nějakým způsobem projeví, ba i šťastně propojily a tedy zúročily. Na první pohled upoutají Vodičkovy studie důrazem na metodologický základ, u mladého adepta vědy až překvapujícím. Vodička metodologický postup neustále připomíná a především samostatně rozvíjí, hledá své vlastní pojetí.

Studie jsou svou povahou srovnávací, ale komparativní metoda v nich není uplatňována mechanicky. Vodička se zde vyhraňuje nejen vůči tzv. vli-vologii, ale proti genetickému směru v komparatistice vůbec. Odmítá zjišto-

## Vodičkovy rané komparatistické studie

vání původu díla jako konečného badatelského cíle. Jeho práce si již neklaďou otázku, jak dané dílo vzniklo, zda byl jeho vznik ovlivněn jiným dílem či nikoliv. Na několika místech opakuje, že cílem mu je pochopit dílo jako takové, zajímá ho dílo samo, respektive jako projev básnické individuality.

Nový přístup lze pozorovat již ve volbě badatelského tématu. Vodička volí témata závažná, schopná odhalovat relevantní skutečnosti o díle českých autorů nebo vypovídat o důležitých momentech českého literárního vývoje. Například porovnání Vrchlického s Théodorem Banvillem, jehož poetika byla českému básníkovi velmi blízká (zejména její inspirace uměním a formální virtuozita), umožnilo Vodičkovi stanovit jemná specifika Vrchlického poezie a zároveň poukázat na významný podíl francouzského parnasismu na udržování romantických tendencí v české literatuře na konci 19. století. Podobný efekt mělo srovnání poezie Březinovy a Baudelaireovy. Kontrapozicí těchto vyhraněných básnických typů, poukazem ke styčným i rozdílným bodům se Vodičkovi podařilo vysvětlit Březinovo dílo zřetelněji a detailněji, nežli na základě jednostranné analýzy života a díla tohoto českého básníka. V případě třetí studie umožnilo sledování ohlasu Bérangerovy „chansony“ v české literatuře 19. století představit specificky českou realizaci politické poezie (subjektivní, intimní a sentimentální tón u romantiků a májovců; patos a rétorika u ruchovců) a poukázat na zcela odlišné společenské, politické a literární podmínky pro tento žánr v českých zemích: absence velkoměstského publika, absence revoluční situace, specifické, ve své podstatě loajální postavení českého národa uvnitř rakouské monarchie, absence vhodného autora i literární tradice (česká poezie měla k dispozici jediný lidový útvar, jímž byla lidová píseň, v duchu romantismu však pojímaná jako nedotknutelná svátost) a podobně.

Ve všech třech studiích použil Vodička téhož postupu. Nejprve pečlivě zjišťuje, zda existovaly a jaké byly podmínky pro přijetí cizího díla. Sleduje tedy společenskou a politickou situaci, dosavadní literární tradici a to, zda český básník vůbec mohl francouzského autora znát. Využívá přitom vydané korespondence, článků v soudobém tisku, dobových překladů a dalšího materiálu. Tyto pasáže překvapují erudicí, znalostí, rozhledem po literárním kontextu, jakým mladý Vodička disponoval. Z tohoto hlediska byl ostatně oceněn už svými učiteli, pozitivistickými badateli Miloslavem Hýskem a Jiřím Horákem v posudku disertační práce o Bérangerovi (ŠTEMBERKOVÁ 1994: 161, 162).

Důraz na dokládání tezí materiálem nebyl u Vodičky náhodný. Byl součástí jeho vědomého metodologického stanoviska. Svědčí o tom například partie ve studii o Vrchlickém a Banvillovi, v níž se Vodička ohrazuje proti

postupu Šaldovu, který se tímto tématem zabýval již před ním. Vodičkovi nevyhovuje Šaldův intuitivní přístup a jeho zjištění vztahu obou básníků nazývá „odhadem“. Sám postupuje systematictěji, vědecktěji, vychází z pečlivé analýzy díla a všechny teze dokládá konkrétními fakty. Na rozdíl od běžných pozitivisticky orientovaných prací však nekupí zbytečná fakta, nýbrž vybírá, co je pro daný problém podstatné. Dalo by se říci, že propojuje pozitivistické ocenění materiálu a šaldovský nadhled, orientaci k postižení nejdůležitějších vztahů a významů.

Jádrem Vodičkových studií je samotná analýza díla, zaměřená nejen na ideové souvislosti a tematické složky, jak to dělala genetická komparatistika, ale – a to výrazně – také na formu díla, stavbu strofy, verše, rýmu, metafor apod. O tom svědčí pozornost věnovaná Banvillovým a Vrchlického rondelům, sonetům, odelletám, baladám či Bérangerově chansoně. Tady se zjevně hlásí ke slovu školení Mukařovského.

Komparací pak zjišťuje Vodička „stopy“ francouzského básníka v původním českém díle. Termínem „stopa“ se tu výslovně distancuje od pozitivistického pojmu „vliv“. Nejde mu totiž, jak již řečeno, o zjišťování původnosti či odvozenosti díla, ale o porozumění dílu samému. „Stopa“ přitom znamená takový jev, který vzniká složitou asimilací přejatého prvku, asimilací, do níž se promítá jak básnická individualita přijímajícího díla, tak literární tradice. Ve studii o Vrchlickém a Banvillovi Vodička píše: „[...] kdybychom jen a jen přihlíželi k formálním a motivickým obdobám, nepřispěli bychom ještě ničím k vystižení básnickovy osobnosti, neboť vnější podnět a popud neurčují ještě básnickovu individualitu [...], jež je nutně určována nejen prvky jedinečnými, nýbrž i tradičními a historickými [...]“ (VODIČKA 1934: 111). Například erotická poezie Vrchlického, jak ukazuje Vodička, svou smyslností, anakreontskou hravostí a nezávazností, nezájmem o nitro člověka jeví zřetelnou souvislost s parnasistní poezií Banvillovou. Při bližším zkoumání ji s ní však nelze ztotožnit. Motiv ženy má u Vrchlického jiné, intimnější a individualizovanější tóny, vysvětlitelné jak literární tradicí (lyričnost, subjektivita české poezie), tak básnickovou osobní životní zkušeností. Ve studii o poezii Březinové a Baudelairové Vodička sleduje společný motiv zla, který Březina přejal od francouzského básníka společně s jeho zdrojem – schopenhauerovskou filozofií. Jemnou komparací motivu však odhaluje rozdíly v jeho chápání, dané odlišnou životní zkušeností i odlišným uměleckým záměrem obou autorů. Podle Vodičky se pesimismus Březinův oproti Baudelairovu zakládá na „neukojené vášni“, na vnitřním osamocení, na apriorním přesvědčení o marnosti všech snah a tužeb po životním štěstí; je to pesimismus křesťanský, duchovní.

## Vodičkovy rané komparatistické studie

Vodičkovy rané „komparatistické období“ mělo své pokračování v letech čtyřicátých. Během okupace publikoval statečnou studii *Západní orientace v nové české literatuře* (1940), poukazující na souvislost domácí tvorby se západoevropskou literaturou. Ve stejné době vznikaly také jeho *Počátky krásné prózy novočeské* (tiskem 1948), které však již odrážejí další vývoj v chápání srovnávací metody. Jsou obeznámeny s Tieghemovou metodou „generální“ literatury (*La Littérature comparée*, 1931), která oproti genetickému zkoumání bilaterálních vztahů mezi díly a literaturami obrací pozornost k souvislostem zasahujícím větší literární celky, šířícím se paprskovitě z určitého ohniska či vzniklým simultánně bez vlivu, různými módami apod. Pozornost je směřována nikoliv k jednotlivým motivům, ale k obecnějším literárním jevům, např. uměleckým směrům, tématům či žánrům. V *Počátcích krásné prózy novočeské*, knize primárně postavené na aplikaci strukturalistické metody na vývojové téma, se Vodička s pomocí nově chápané komparatistiky úspěšně pokusil vysvobodit literaturu národního obrození z pozitivisty zdůrazňovaného německého vlivu a na základě zjištěných analogií ji zapojit do širšího evropského literárního kontextu – preromantismu.

## LITERATURA

HRABÁK, Jaroslav

1976 *Literární komparatistika* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

KOLEKTIV ÚČSL ČSAV, red. Štěpán Vlašín

1984 *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel)

ŠTEMBERKOVÁ, Marie

1994 „F. Vodička – student a profesor Univerzity Karlovy“, *Česká literatura* 42, č. 2, s. 155–162

VODIČKA, Felix

1933 „Březina a Baudelaire“, *Časopis národního muzea* 107, řada duchovědná, s. 86–104

1934 „Jaroslav Vrchlický a Théodore de Banville. Srovnávací studie se zvláštním zřetelem k baladě u Vrchlického“, in: *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického 1932–34* (Praha: nákladem Společnosti), s. 84–112

1935 „Ohlas Bérangerovy poezie v české literatuře“, *Listy filologické* 62, s. 301–366

1940 „Západní orientace v nové české literatuře“, in: *Strážce tradice. A. Novákovi na památku* (Praha: F. Borový), s. 197–204

1948 *Počátky krásné prózy novočeské* (Praha: Melantrich)

WOLLMAN, Slavomír

1974 „Generální literatura a literatura srovnávací“, in: *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*, red. V. Svatoň (Praha: ÚČSL ČSAV), s. 49–86

## **ZUSAMMENFASSUNG**

In dem vorliegenden Beitrag wird die komparative Methode rekonstruiert, die in drei frühen, der tschechisch-französischen literarischen Problematik gewidmeten Studien von Felix Vodička (J. Vrchlický und Th. de Banville. Eine vergleichende Studie mit einer besonderen Rücksicht zur Ballade bei Vrchlický, 1934; Březina und Baudelaire, 1933; Die Resonanz von Bérangers Dichtung in der tschechischen Literatur, 1935) verwendet wurde. Im ersten Teil wird auf ihre Quellen (Positivismus, vergleichende Methode von F. X. Šalda und Strukturalismus von J. Mukařovský) hingewiesen, dann werden die spezifischen Züge von Vodičkas vergleichender Methode definiert: die Betonung des literarischen Kontextes, die ausführliche Analyse der Texte (einschließlich ihrer Form) und – zum Unterschied von der positivistischen, auf die Genese des literarischen Werkes ausgerichteten vergleichenden Methode – die neue Orientierung auf die Interpretation des Werkes selbst, bzw. auf die Interpretation der dichterischen Individualität.





### **III.**

## **Teorie prózy jako perspektiva moderní naratologie**



## Vodičkovy „krásné počátky“ teorie vyprávění

Alice Jedličková

Již v úvodu Vodičkových *Počátků krásné prózy novočeské* (1948), v bodové formulaci úkolů studie, se doplňují záměr literárněhistorický s literárněteoretickým: autor poukazuje na nerozpracovanost teorie prózy v konfrontaci se strukturálním studiem veršované poezie, zvláště pak verše samého; s cílem vytvořit vývojové dějiny české prózy mu pak logicky vyvstává nutnost vytvářet pro ně teoretické předpoklady (např. vyřešit otázky výstavby věty a periody, epického tématu apod.). Vodičkův teoretický koncept prózy byl dosud kriticky doceněn ve dvou perspektivách: z hlediska budování genologického systému jej pojednal Miroslav Drozda (1990, [1982]), podnět k jeho přezkoumání z hlediska jeho vztahu k teorii vyprávění vyslovil Lubomír Doležel (1996), který v teorii narativu spatřuje integrální (byť někdy implicitní) součást poetiky pražské školy. Vodičkovy *Počátky* hodnotí jako zdroj s obdobným metodologickým potenciálem, jaký mu v oblasti strukturalistické literární historie připsal ve svém výkladu Miroslav Červenka (1969).

Vzhledem k tomu, že meritum Vodičkova naratologického přínosu se koncentruje do jednoho díla, nebudu v jeho rekapitulaci postupovat chronologicky či lineárně, ale spíše po problémech, uzlových bodech teorie literárního narativu. Tím není samozřejmě míněno, že mám v úmyslu prověřovat, nakolik Vodičkovy závěry dostojí poznatkům současné teorie vyprávění, nýbrž uvést jej do virtuální sítě vztahů a paralel naratologického bádání v procesu jeho formování, respektive poukázat na poznatky a kategorie, které Vodička ve svých zobecněních předjímá. Jistou vývojovou tendenci lze vyznačit konfrontací Vodičky s Mukařovským, respektive ve vztahu k pojmosloví formální školy: Vodička se ukazuje jako aktivnější recipient, který pojmy – například kategorie tématu a motivu, v jejichž užití oba badatelé navazují na Tomaševského – nejen aplikuje, ale také přizpůsobuje a dále rozvíjí.

Vodičkovu úsilí věnovat pozornost především jevům, které mají obecně dobový charakter, za současného respektování individuality děl, se projevu-

## Vodičkovy „krásné počátky“ teorie vyprávění

je v poznávacím a výkladovém postupu, který Doležel označuje jako „klikatou metodu“, tj. přecházení „od analýzy konkrétních jevů k rozpracování abstraktních teoretických pojmů“ (DOLEŽEL 1996: 343). Takovéto poznání, zdůrazňuje Doležel, je „epistemologicky riskantní teorií jedinečného“ (TAMTÉŽ); tento „risk“ však umožňuje Vodičkovi produktivní rozpětí mezi interpretací konkrétního textu, historickou poetikou prozaických žánrů – a teorií prózy. (To, čemu Vodička v úvodu říká „vývojové dějiny prózy“, je vlastně v jedné své složce „historickou poetikou prózy“, jež ovšem neobsáhne – a není to ani jejím úkolem – to, na čem autor trvá: individualitu jednotlivých textů v jejich komplexnosti.)

Ke „klikaté metodě“ ostatně bude tihnout i tento příspěvek. Klíčový význam pro naše poznatky má v kontextu *Počátků* téměř celá kapitola *Lindova Záře nad pohanstvem*, prototyp české prózy preromantické a podkapitola *Tematická výstavba Ataly a její hodnoty z hlediska vývoje české prózy*. Právě v druhé jmenované partii shledáváme zásadní formulace koncentrované do jednoho krátkého úseku, které velmi přesvědčivě a zhuštěně ilustrují Vodičkovu „naratologické myšlení“.

- I. Vodička zde konstatuje dynamický vztah mezi jednotlivými tematickými plány; jejich proměnlivou hierarchii určuje jako jeden ze znaků historické poetiky prozaických žánrů.
- II. Zaznamenává variabilitu slohových postupů, jimiž jsou jednotlivé tematické plány obvykle realizovány.
- III. Nepřímo pojmenovává klíčovou úlohu vyprávění v prozaickém díle, které tvoří jeho osu i tam, kde tradiční konstitutivní rys epiky, tj. děj či dějovost, ustupuje z nějakého důvodu do pozadí.
- IV. Konstatuje důsažnost „střídání subjektů jazykového projevu“, tj. „osoby vypravovatelovy“ a postav, projevů monologických a dialogických. To je vlastně Vodičkův krok na cestě k rozlišení promluvočných typů a řečových pásem, jak je v bezprostřední návaznosti na strukturalistickou stylistiku podniká Lubomír Doležel na přelomu 50. a 60. let, v práci *O stylu moderní české prózy* (1960), ale také krok k typologizaci vyprávěcích situací, jak ji v polovině 50. let zahajuje Franz Stanzel na základě průzkumu románového žánru (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955).

Doklady k první tezi o různosti vztahů mezi tematickými vrstvami najdeme jednak úvaze o povaze prózy, která se opírá o Jungmannovy postuláty teoretické, vyjádřené ve *Slovesnosti*, a jeho záměr překladatelský, jednak v první části kapitoly *Lindova Záře nad pohanstvem*, věnované typologii obrozenecké prózy, ale především v podkapitole *Tematická výstavba Ataly*, v pasáži

zabývající se úlohou popisu v epice. Vodička slohový postup nejprve zařazuje do výchozího kontextu dobové normativní poetiky: v této souvislosti je podroben revizi Lessingův postulát preference sukcesivity jevů jako vlastního předmětu básnictví a vykázaní jevů simultánních do oblasti umění prostorových. Vodička aktualizuje, stejně jako Eberhard Lämmert v *Bauformen des Erzählens* (1955), Herderovu kritiku Lessingova *Laokoonta* (*Kritische Wälder*, 1769); využívá ji především ke zdůraznění schopnosti literárního vyprávění působit jak dějem, tak popisem. Lämmert jde ještě dále a Herderovo stanovisko vyznačuje jako jeden z uzlových bodů ve vývoji teorie vyprávění. Herder totiž rozlišuje básnické druhy podle pojmů, jež nazývá „slovy stvoření“: zatímco lyrické básnictví zastupuje podle něj výraz „zpívám“, básnictví epické výraz „stalo se“ – a Lämmert je vnímá jako první pokus o definici minimálního narativu, na který až s velkým odstupem ve 20. století navazují (s ekvivalentním výrazem „a potom“) Edward Morgan Forster či Günther Müller. Do Vodičkovy úvahy vstupují Lessingovy a Herderovy názory nejprve jako dobové pozadí, normativní východisko situace na konci 18. století, jako soubor jistých předpokladů, případně překážek, které musí překonávat záměr vytvořit náročnou básnickou prózu. V podkapitole *Struktura epického tématu a jeho složky* Vodička přechází od optiky historické k obecně teoretické a jednotlivým tematickým složkám přiřazuje obvyklé slohové postupy: pro děj je v zásadě příznačná metoda vyprávění, pro postavu charakteristika, pro vnější svět popis. Autor ovšem konstatuje nestabilitost těchto přiřazení: vnější svět může být zachycen metodou vyprávění, ve vylíčení děje se může uplatnit metoda popisná. V historické perspektivě tak zpochybňuje nároky klasické normativní poetiky, v teoretické ukazuje dynamický charakter tematických plánů. Zároveň vlastně implicitně odpovídá na otázku po hranicích vyprávění, kterou zhruba o 20 let později klade Gérard Genette ve stejnojmenné studii (1966). Genette zde konstatuje vágnost rozhraničení mezi „narací a deskripcí“; zjišťuje, že popis může fungovat nezávisle na vyprávění, zatímco vyprávění děje jen stěží dokáže být „čistě dějové“, obejít se bez popisu: hranice mezi oběma útvary se tedy rozmývá. Genette ovšem v důsledku toho tenduje k vidění popisu jako jednoho z „aspektů“ vyprávění. Toto hodnocení podrobuje kritice v rámci své polemiky s předsudečným chápáním popisu jako statické složky „přerušující narativ“ či „služky textu“ Seymour Chatman ve své interdisciplinární práci *Dohodnuté termíny* (1990). Formuluje tak stanovisko blízké Vodičkově nazření dynamiky popisu, respektive zastupitelnosti deskripce a narace, které Vodička názorně demonstrovuje v analýze druhé kapitoly *Záře nad pohanstvem*.

## Vodičkovy „krásné počátky“ teorie vyprávění

Skutečnost, že vyprávění není nerozlučně svázáno s dějem, že je schopno „emancipovat se“ a převzít svébytnou tvárnou úlohu v prozaickém díle, dokládá Vodička příkladem z následujícího vývojového období: „Někdy vznikají díla, v nichž poměr mezi tematickým charakterem díla a metodou slovesného podání je v úplném protikladu, vzpomeňme např. *Babičky*, v níž tendence k maximálnímu využití vyprávění je provázena tendencí k minimální dějovosti“ (VODIČKA 1994: 116). Tato Vodičkou takřka mimochodem formulovaná teze je zajímavá jak v kontextu pražské školy, tak v kontextu naratologickém. Rozvíjí poznatek Mukařovského *Pokusy o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové* (1925), který odhaluje skutečnost, že to, co se vypráví, není děj, nýbrž dění, jehož jednotlivé složky nabývají významu „událostí“ nikoli proto, že by měnily výchozí stav (naopak mnohdy slouží jeho stabilizaci), nýbrž svým nezastupitelným významem v koherenci a celistvosti tohoto dění, jehož výsledkem je individuální i kolektivní prožitek jistoty a harmonie.

Z hlediska metodologického, totiž strukturalistické analýzy epického díla, se sem promítá trend narůstání pozornosti věnované vyprávění, zřetelný u Mukařovského. Zkoumání epiky se v první fázi vývoje strukturalismu, ve 20. letech, opírá o stylistiku – odvozenou sice od výzkumu lingvistického, avšak již osamostatněnou, a pojmosloví teorie prózy, převzaté z ruského formalismu. V 30. letech, která v již citované rekapitulaci (*Felix Vodička a moderní naratologie*, 1996) označuje Lubomír Doležel jako „období emancipace“ pražské školy, spatřuji však u Mukařovského jistý návrat k zázemí tradiční, v podstatě aristotelovské poetiky epického díla, která počítá s pevným obrysem postav a dějem vyústujícím ve zjevný a vyhrocený konflikt. Zájem analytikův je ovšem od počátku soustředěn k dílům, v nichž je tato univerzální struktura podrobena transformacím, či, řečeno s formalisty, de-formacím: tak se jeví náhrada děje děním v *Babičce*, elize či alespoň zneurčitění, zastřešení klíčových partií děje v *Máji* a *Alfrédovi* jako realizacích básnické povídky, Čapkův princip události „neviditelné“ (*Boží muka*) či představené na samém počátku jako předmět následných interpretací (*Trapné povídky*, *Povětrně*), metoda náhrady dějové koherence významovou souvislostí motivickou v tak rozdílných dílech, jako jsou *Máj* a *Krakatit*. Přesto s Mukařovským dospíváme k docenění instituce vyprávěče: na bázi stylistického průzkumu jako v *Babičce*, na základě konfrontace žánru či lépe řečeno obecného epického modelu s jeho konkrétní realizací v dalších studiích. To, co Mukařovský označuje jako subjektivaci epiky, jsou zároveň principy vyjevující úlohu vyprávěče, respektive vyprávěcího aktu, narace samé.

Ve Vodičkových *Počátcích* je klasifikace narativních postupů a jejich zobecnění – zvláště pak stvrzení úlohy vypravěče – zaprvé výsledkem konfrontace vnitřního ustrojení díla s jeho funkcí v aktuální literární komunikaci: překlad nevypovídá jako dnes především o kulturním přenosu, nýbrž vstupuje do přijímajícího kontextu s dopadem odpovídajícím funkci originálu jako v případě *Ataly*. Dále vyplývá z pozorování vývojového pohybu prozaického útvaru od polyfunkčnosti v literární komunikaci směrem k uskutečnění ambiciózních tvůrčích záměrů – tj. například od „zčeštěné“ zábavné historické povídky k maximálně stylizované básnické próze s tematikou z dávné národní minulosti v případě *Záře nad pohanstvem*.

Tento komplexní přístup umožňuje Vodičkovi nahlížet tematiku narativního díla jak z hlediska reference, tak z hlediska autonomie uměleckého tvaru: „polarita mezi skutečností známou nebo čtenářem předpokládanou a skutečností literární [...] může se stát pramenem estetického účinku“ (VODIČKA 1994: 167). Výraz „skutečnost literární“ lze v tomto smyslu chápat jako „svět díla“, „představený“ či „fikční svět“. Vodička používá také pojem „kontext vnějšího světa“, jehož významový rozsah překračuje pojem „prostředí“ (v návaznosti na závěry Roberta Petsche, 1942, [1934]), tj. zahrnuje nejen časoprostorovou lokalizaci, nýbrž i komplex sociálních vztahů, duchovní atmosféru a podobně. Vodička klade důraz na fakt, že „kontext vnějšího světa“ je ve výpravném díle vždy virtuálně přítomen, a to i tehdy, kdy je potlačen ve prospěch postav a děje, nebo zobrazen útržkovitě. Je tedy zřejmé, že ho nelze ztotožňovat s fikčním světem, protože představuje jen jeho část: vyvstává tu ovšem vědomí neúplnosti zobrazeného, fakt, že určité jevy nejsou zobrazeny a jsou čtenářem předpokládány, respektive uvědomovány jako „chybějící“ (k tomu srov. DOLEŽEL 1991 a 1996).

Právě vztah dvou složek fikčního světa – či konkurence dvou tematických plánů ve Vodičkově terminologii – se v analýze *Záře nad pohanstvem* ukazuje jako klíčový aspekt sémantické výstavby epického díla i jako důležitý parametr vývojový. Vysoká míra zobrazení „kontextu vnějšího světa“ v neprospěch děje ukazuje opět hierarchizaci tematických vrstev. Z tohoto poznatku vyplývá potřeba identifikovat způsoby řízení této hierarchie a jejich „garanta“. Vodičkova formulace se pohybuje mezi pólem docenění individuálního tvůrčího vkladu a zobecnění konstrukčních postupů: „toto vzájemné postupování je jedním z charakteristických znaků vypravovatelského umění autora, tj. souboru prostředků, jimiž předvádí a realizuje své téma v umělecky stylizovaném díle“ (VODIČKA 1994: 179). Výsledkem analýzy tohoto souboru prostředků je rozlišení promluv vypravěče a postav, rozpracované později Lubomírem Doleželem (1960).

## Vodičkovy „krásné počátky“ teorie vyprávění

Vodička si zřetelně uvědomuje rozdíl mezi realizací vypravěče jako tematizovaného subjektu a jako regulující funkce implicitně přítomné ve strukturování textu. Podklad pro toto rozlišení mu poskytuje expozice *Záře*, jež se dělí na dvě části: rétorický incipit motivující vyprávění jako akt vůle, a následné nahrazení tematizovaného procesu vyprávění zpřítomněním „vnějšího světa“ příběhu. Z Lindova subtilně nuancovaného časového přechodu od vypravěčské vize dávnověku k epickému předváděnému „ted“ vyvozuje Vodička další důležitý aspekt narativu: různost časů, které se střetávají při uskutečnění epického díla v literární komunikaci. Mluví zprvu o rozdílu mezi časem „epickým“ a „aktuálním časem přítomným“ (VODIČKA 1994: 182), poté o odstupu „světa epické minulosti vzhledem k přítomnosti, k čtenářům i vypravovateli“ (TAMTÉŽ); toto stanovisko už bezpečně nevyjasňuje – zdá se, že se jedná o přítomnost sdílenou vypravěčem a čtenářem, tedy cosi jako čas narativního aktu; konstatujeme proto, že nejpodstatnějším ziskem Vodičkovy reflexe narativní temporality je postižení autonomie a specifičnosti „epického času“, tj. času fikčního světa.

Centrální otázka časové konstrukce narativu – problém formulovaný zhruba ve stejné době Güntherem Müllerem (MÜLLER 1947) – tj. vztah mezi časem příběhu a časem vyprávění, vyjevuje v tomto případě jisté meze Vodičkovy „klikaté metody“: tento problém se řeší s použitím opozice fabule – syžet v analýze Novotného *Oběti*, v níž se syžetová výstavba jeví spíše jako dědictví schémat zábavné prózy než výsledek kreativního vypravěčství. Klíčový primární text, *Záře nad pohanstvem*, totiž s výjimkou expozice neposkytuje další silný podnět ke zkoumání temporality; výstavba příběhu není regulována zvláštním vyprávěcím pořádkem. Časovou dominantu vyprávění představuje evokační úsilí o vytvoření „iluze přítomnosti“ spočívající v sugestivním popisu atmosféry a upřednostňování přímých řečí před referujícím vyprávěním; časovou perspektivu sugeruje symbolický titul. Připomeňme v této souvislosti ještě jednu vztah popisu a vyprávění ve druhé kapitole *Záře*: tendenci k prolínání času aktuálního se zvykovým, kterou by naratologie interpretovala jako iterativní vyprávění, uchopuje Vodička z druhé strany, z pozic stylistiky, prostřednictvím kategorie dynamizovaného popisu.

Právě dynamizovaný, „zčasovaný“ popis je prostředkem realizace dění příznačného pro první část *Záře nad pohanstvem*. Její specifická dvoudílná výstavba pak inspiruje rozlišení mezi děním a dějem. Vodička přitom osvětluje, že garanci epické koherence v *Záři nad pohanstvem* zajišťují jiné složky než tradiční děj, a sice kompoziční výstavba a vypravěčské strategie. V kapitole *Tematická výstavba Ataly* definuje Vodička děj (v odkazu na To-



maševského a Mukařovského) jako řadu časově uspořádaných a příčinně spjatých motivů, nesoucích dynamické napětí. V rozboru kompoziční výstavby *Záře* však dochází k potřebě přehodnotit Tomaševského klasifikaci „dynamických“ a „statických motivů“ a uvádí četné příklady emancipace motivů z vazby na děj ve prospěch scelující funkce kompoziční či symbolické. Vedle motivické výstavby zajišťuje koherenci vypravěčská strategie spočívající ve využití stylistických prostředků (uvozovacích formulí na hranici jednotlivých slohových útvarů), které soudržnost celku uskutečňují na úrovni textu.

Ve Vodičkových závěrech se projevují jak důsledky „klikaté metody“, tak trend, který jsme vyznačili už u Mukařovského, totiž zkoumání takových epických útvarů, v nichž jako nosná zeď neslouží tradičně základní složka epická, totiž děj, nýbrž narace samotná. Pokus o abstrahování naratologii blízkých kategorií z Vodičkových analýz tak vyznívá na první pohled trochu paradoxně: podkladem je nám analýza díla, v němž se úsilí o vysoký básnický výkon projevuje právě jako opomíjení či deformace úhelných kamenů klasického epického díla. Ale není tomu tak: právě tyto posuny přivádějí Vodičku k identifikaci a zobecnění narativních postupů, a to: podřízení tematických složek sémantické výstavbě celku a v důsledku toho jejich hierarchizace, jež se promítá do alternace a prolínání slohových postupů, zvláště pak dynamizace popisu; náhrada dějové koherence textovou koherencí, již uskutečňují rétorické aktivity vypravěče; tematizace role vypravěče jako zprostředkovatele obsahů a instance překlenující rozpětí časů – to vše Vodičku přivádí k rozpoznání vypravěče jako „garanta“ narativní struktury, jako nositele promluvy a subjektu uskutečňujícího svou vůli, i jako implicitně přítomného regulujícího principu.

Jestliže tedy v závěru své studie o *Záři nad pohanstvem* doceňuje Vodička Lindův přínos a „odvahu, s jakou vytvářel českou paralelu preromantické prózy evropské“ (VODIČKA 1994: 258), zdá se mi docela případné parafrázovat tento náhled oceněním badatelovy schopnosti vytvářet v živém kontaktu s konkrétním dílem a jeho historickým zázemím českou paralelu rozvíjejícího se bádání naratologického.

*Příspěvek vznikl v rámci projektu Problémy teorie  
vyprávění 405/04/1095 GAČR*

## Vodičkovy „krásné počátky“ teorie vyprávění

### LITERATURA

ČERVENKA, Miroslav

1998 [1969] „O Vodičkově metodologii literárních dějin“, doslov in: Vodička, Felix: *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin), s. 563–596

DOLEŽEL, Lubomír

1960 *O stylu moderní české prózy* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

1991 „Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Příklad dvojníka“, *Česká literatura* 39, č. 1, s. 1–13

1996 „Felix Vodička a moderní naratologie“, *Česká literatura* 44, č. 4, s. 339–345

DROZDA, Miroslav

1990 [1982] „Vodičkovy Počátky krásné prózy novočeské ve světle teorie prózy“, *Česká literatura* 38, č. 3, s. 289–294

GENETTE, Gérard

2002 [1966] „Hranice vyprávění“, in: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, ed. P. Kyloušek (Brno: Host), s. 240–256

CHATMAN, Seymour

2000 [1990] *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu* (Olomouc: Univerzita Palackého)

LÄMMERT, Eberhard

1967 [1955] *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky* (Praha: Svoboda)

1982 *Studie z poetiky* (Praha: Odeon)

MÜLLER, Günther

1947 *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst* (Bonn: Universitäts-Verlag)

PETSCH, Robert

1942 [1934] *Wesen und Formen der Erzählkunst* (Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag)

STANZEL, Franz

1955 *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien – Stuttgart: Wilhelm Braumüller)

TOMAŠEVSKIJ, Boris

1970 [1925] *Teorie literatury* (Praha: Lidové nakladatelství)

VODIČKA, Felix

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

## ZUSAMMENFASSUNG

Vodičkas Vornehmen, gleichzeitig mit einer Entwicklungsgeschichte der Erzählkunst auch ihr theoretisches System aufzubauen, wird in dem Beitrag in das virtuelle Netz von Beziehungen und Parallelen in der modernen Erzähltheorie eingeführt, wobei auch die Systeme miteinbezogen werden, die Vodičkas Forschung vorwegnahm (insbesondere die Schriften des Fortsetzers des Prager Strukturalismus Lubomír Doležel). Vodičkas Einstellung gegenüber der Terminologie der russischen Formalisten erscheint im Vergleich mit der Rezeption bei Mukařovský aktiver: manche Kategorien (z.B. Motiv und Handlung) werden weiter entwickelt und dem konkreten Kontext der historischen Entwicklung der Erzählformen angepasst. Vodičkas Analysen von Erzählwerken in seiner Schrift *Počátky krásné prózy novočeské* (Anfänge der neutschechischen Belletristik, 1948) beanspruchen eine außerordentliche Spannkraft zwischen der Interpretation eines konkreten Werkes, der historischen Poetik einer Gattung und der Erzähltheorie. Der grundlegende Beitrag Vodičkas zur Entwicklung dieser literaturwissenschaftlichen Disziplin liegt in seiner Festlegung der dynamischen Beziehung zwischen den einzelnen thematischen Plänen des Erzählwerkes und ihrer Hierarchie; Vodička stellt auch die Bedeutung der abwechslungsreichen Beziehung zwischen den Subjekten der Erzählung fest sowie die Fähigkeit der Erzählung, den traditionellen Handlungsaufbau durch Erzählstrategien zu ersetzen: die Schlüsselrolle des Erzählers als eines inneren koordinierenden Prinzips des Erzählwerkes wird also erkannt und anerkannt.

## Perioda jako zrcadlo vývoje

Důsledky rozboru jedné stylistické figury v Počátcích krásné prózy novočeské Felixe Vodičky

Tomáš Kubíček

Jedním z ústředních termínů stylistického rozboru narativní prózy národního obrození se pro Felixe Vodičku stává perioda. V jeho pojetí je nejenom prostředkem, kterým lze doložit charakteristické rysy humanistického či humanizujícího stylu, ale soustřednicí jevů, jež je s to posloužit při sledování „momentu“, v němž dochází k modernizaci literárního jazyka. Ve Vodičkově vymezení se perioda objevuje jako příklad všeho konzervativního, všeho znásilňujícího, čeho se obrozenci na jazyce dopouštěli. Ve snaze povznést češtinu na úroveň vysoce kultivovaného humanistického jazyka uzavírají ji do kleští přežitých stylových norem. Namísto pronikání mluveného jazyka do literárního narativu se prosazuje strnulost šroubovaných souvětí – period.

Vodičkův záměr, jímž je vedena jeho pozornost v *Počátcích krásné prózy novočeské*, je zřetelně motivován esteticky. Snaží se prozkoumat platnost estetické funkce a estetického účinku, estetického objektu a estetického postoje, tedy kategorií vymezených Mukařovským. Logicky proto zkoumá především stylové variace a účinek individuálního stylu (Jungmannova, Lindova, Novotného, Marka a Klicpery). Věren své orientaci literárního historika se současně pokouší o určitá zobecnění, jejichž prostřednictvím bychom mohli nahlížet na vývojové fáze narativní literatury v 19. století.

Perioda je pro něj vítanou možností pro nalezení jednoho takového vývojového zlomu. Výhodou periody je, že představuje v literárním myšlení 18. a 19. století typický prostředek umělecké prózy, který zcela přísluší k literárnímu stylu klasicismu. Dlouhé a šroubované souvětí bylo vnímáno jako projev vysoké literatury. Nevýhodou periody pak je právě její danost, její formální pevnost. Přestože i perioda prochází v 19. století vnitřními změnami, její svazující strnulost zůstává zachována a ještě více se zesiluje

v souvislosti se širokým nástupem národních literatur v osvícenství a v konfrontaci s takovými literárními žánry, jako byly knížky lidového čtení, jejichž styl si bral inspiraci z mluvené řeči.

Vodička vstupuje do problematiky tak, že se nejprve snaží podat jakousi minimální definici periody: „Při nejširším pojetí a vymezení je *perioda delší promluvoový celek, který se jasně rozpadá na dvě, případně i více částí, jejichž vzájemný vztah je takový, aby vynikla jeho vnitřní jednota a umělá výstavba*“ (VODIČKA 1994: 89, zvýraznil F. V.). Vodička zkoumá konkrétní podobu periody a rozšiřuje své vymezení o podstatnou vlastnost periody. Tvrdí, že stejně jako perioda může být tvořena více než jednou větou či jedním souvětím, vznikají i periodická spojení, oddělená pauzou, která mohou být složena z více vět: „obě části [periody jsou] v takovém vzájemném poměru,“ říká Vodička, „aby vytvářely navzájem vyšší významový celek“ (TAMTÉŽ, 90). Tato vlastnost periodického stylu se stává kruciólním momentem pro potřebu definovat onen významový celek a vymezit jeho hranice. Vodička navrhuje nejjednodušší definici periody jako narativní jednotky, která je už charakteristická určitým napětím. Tuto narativní jednotku přitom vymezuje pomocí prostředků, jimiž se definuje minimální narativ. Absenci děje – jako střetu dvou událostí – nahrazuje právě oním vnitřním napětím, daným potřebou „doplnění“, „očekávání“ vycházející z finality a kauzality (určeností účelem, zaměřeností na cíl).

S pomocí kategorií z Aristotelovy *Poetiky* definuje periodu jako celek, který má „sám v sobě počátek a konec“ a „přehledný rozsah“, přičemž oba počátek a konec jsou ve vztahu vzájemné polarizace. Významným momentem ovšem je Vodičkovu tvrzení, že „Významová jednota, o kterou jde v periodě, bývala však často chápána jako jednota charakteru logického. Druhá část periody má povahu důsledku vyplývajícího z premis předvěti“, je to celek „po stránce významové nadřazený větě“ (TAMTÉŽ, 91). Vodičkovu vymezení periody, která je nyní představena jako jednota založená na kauzalitě a finalitě, má tak shodné rysy s vymezením minimálního narativu, jak se o to pokouší např. E. M. Forster, formalisté a především pak literárněvědná naratologie 60. let.

Literární historik Vodička sleduje podobu a proměnu periody a v souvislosti s tím proměnu prozaické věty, k níž docházelo na počátku 19. století. Konstatuje, že periodický styl je charakteristický pro české obrození v době, kdy „osvícenství francouzské, vedené Voltairem, vytvořilo pružnou větu, proměnlivou vnitřně i vnějšně, schopnou v šermu bystré konverzace postihnout vtípně danou problematiku“ (TAMTÉŽ, 94). Oproti tomu popisuje periodu v české próze počátku 19. století jako periodu v té nejstrnulější

## Perioda jako zrcadlo vývoje

latinské tradici. Takováto perioda, perioda jako závazná norma, a tedy styl na ní odvislý, je vlastní generaci Dobrovského. Vodička sleduje periodu (na pozadí předchozí tradice) i v Jungmannově překladu Chateaubriandovy *Ataly* a zevrubným rozбором stylu tohoto překladu dochází k závěru, že Jungmann opuštěním konvenčního slovosledu uvolňuje větu významově ze zajetí syntaktické vázanosti. Toto uvolnění mělo dalekosáhlý vliv nejenom na Jungmannův překlad a jeho estetický účinek. Umožnilo rozbíjení stylových norem obrozeneckých počátků. Podrobnou analýzou přitom Vodička dokládá, že Jungmann sice formálně opouští klasickou periodu, ale jeho styl zůstává vnitřní vazbou periody poznamenan: že jsou tu zřetelné „útvary periodicky stavěné a při podrobnější analýze zjistíme, že i kladení kratších vět a souvětí souřadných vedle sebe bývá podřízeno zákonitosti větších celků“ (TAMTEŽ, 102). Vodičkovo líčení pokusů o rozbití periodického stylu tak nabývá podoby dobrodružného zápasu o prozaický prostor. Perioda přestává být pouze stylistickou figurou: na příkladě Jungmannově zřetelně cítíme, že se proměňuje až v jakousi antropologickou konstantu – ne nadarmo se ji Vodička pokouší popsat za pomoci charakterizačních rysů minimálního narativu – v jeho pojetí je tedy perioda i formou myšlení. Myšlení, v němž se odrážejí vývojové fáze národního obrození jako permanentního zápasu o možnosti stylu. Subjektivizace, či subjektivní pojetí Jungmannova stylu překračuje užší hranice stylistické problematiky a otevírá prostor, v němž jsou traktovány i otázky filozofie řeči a myšlení. Perioda, zdánlivě opuštěna, se na nás dívá z hlubší strukturní roviny Jungmannova textu. Nikoliv však už jen jako stylistická figura, ale jako určitý způsob vnímání a vyjadřování, jako určitý způsob zprostředkování.

Ačkoliv Vodička na první pohled provádí jen podrobnou analýzu jedinečné stylistické figury, ozřejmuje se nám na pozadí jeho průniků do stylu souvislost mnohem zásadnější a pro hodnocení vývoje literárního obrození daleko podstatnější. Rozbor proměny stylu na základě periody je brilantním příkladem určitého způsobu vnímání vývoje literatury a ojedinělým případem psaní literárních dějin. Jako by tu Vodička vyslechl pokyn Romana Jakobsona, který zdůrazňoval nutnost zkoumat literaturu v rámci diskurzu, který ona sama vytváří, a ve způsobu, jakým tento diskurz produkuje (Jakobson používá termín „literárnost“). Vodička odhlíží od tradiční periodizace literárního obrození, mění svůj úhel pohledu a zaměřuje pozornost na proměnu stylu – na periodu. Na jednotlivost, z níž vychází jeho zkoumání národního obrození. Díky podrobné analýze se mu daří nalézt významový předěl pro periodizaci národního obrození v přítomnosti, nepřítomnosti či podobě jednoho jediného, avšak výrazného stylistického prvku. Perioda

však ve Vodičkově výkladu přestává být pouhou stylistickou figurou, ale stává se zástupným atributem širokého myšlenkového vývoje vnímání a proměn národního obrození v kontextu jeho doby. Uvolňování stylu z formální sevřenosti dané periodou je mu projevem uvolňování striktních pravidel, kterými sevřela národní obrození první generace obrozenců. Je pozoruhodným dokladem vývoje a proměn v české literatuře, která směřuje od klasicismu přes preromantismus k romantickému osvobození jazyka, tj. i věty – a tedy k radikální stylové proměně. V tomto Vodičkově pohledu je zřetelně patrný nejenom pokyn Romana Jakobsona a jeho „literárnosti“, ale i způsob myšlení o literatuře jako o struktuře, která není prostým součtem jednotlivých částí. A je současně i myšlením o struktuře, v níž pochopením části chápeme celek, neboť v rozpoznání části je už obsažen předpoklad určitého celku. Pro Vodičku se touto částí stala perioda. S pomocí periody pak vystavěl výrazný periodizační milník v rámci vývoje literatury období národního obrození (je jím Jungmannův překlad *Ataly*) a nakreslil v jasných čarách podobu tohoto vývoje jako vývoje imanentního – vývoje, který je literatuře vlastní. Je to Mukařovského pojetí literárního vývoje, který je absorbcí a popřením či přeskupením stávajícího úzu, stávající esteticke normy. Vodičkův rozbor je rozbohem postupujícím od zjevného ke skrytému. Perioda se stává dokladem strukturního napětí, a to napětí vývojového. Struktura periody či perioda jako struktura se transformuje ve Vodičkově rozboru v součást struktury vyššího řádu a je důkazem vnitřní vývojové dynamiky.

Perioda se stala pro Vodičku východiskem zkoumání i proto, že v próze národního obrození – ať už přítomna či nepřítomna v daném literárním textu – byla esteticky aktualizována (sémantické hodnoty tedy nabývala i v případě, jestliže v určitém individuálním stylu realizována nebyla). Zohlednění estetických kritérií, vnímání díla jako estetického objektu, jenž zaujímá k zobrazovanému estetický postoj a současně produkuje estetický postoj vnímatele, Vodičkovi současně dovoluje – za pomoci sledování podoby periody a její významové redukce – doložit proměnu estetických kritérií a navrhnout tuto proměnu za jeden z nejvýznamnějších důsledků pronikání přirozené řeči do literárního provozu národního obrození a současně za jednu z nesporných příčin, která nejenže předznamenává literární romantismus, ale de facto jej umožňuje.

Perioda však nebyla jen tak ledašjaká jedinečnost. Ve studii k preromantismu v české literatuře (*Preromantismus v české literatuře a vliv jeho evropských vzorů na českou prózu*) nás Vodička upozorňuje na to, že literatura národního obrození měla dva nejvýznamnější problémy: „problém verše a problém věty v próze“ (TAMTĚŽ, 140). „Věta v próze,“ píše Vodička, „je

## Perioda jako zrcadlo vývoje

vymaňována z principů staré věty [...], její vývoj novým pojetím periody a patetizací větných úseků umožnil, že próza, pojatá rovněž jako básnictví jazykové, závodí s veršem o poetický účinek a účastní se na řešení krize puchmajerovského verše“ (TAMTÉŽ, 141). A tady se ukazuje druhá podoba Vodičkova rozboru a vlastně i jeho strukturalistického přístupu. Je možné za pomoci jedinečného nasvítit celek, ale nikoliv pouze rozbořením tohoto jedinečného, ale důkladným rozbořením jedinečného a existujícího celku. „Je třeba,“ říká Vodička ve studii *Vývojové postavení české preromantické prózy*, „si ještě uvědomit, které z vypočítaných tendencí mají vůdčí postavení a které jsou prvky podřízenými. Pochopit *dominantu* v strukturní organizaci tak složité jako je literární dílo, po případě období, není snadné. Sledujeme-li jednotlivé vrstvy složek, dovedeme snáze určit dominantní tendence, horší potíže vznikají při stanovení poměru jednotlivých vrstev. Posuzujeme-li vývoj prózy z hlediska vývojové problematiky celé české literatury, pak se domníváme, že tento vývoj nejlépe odhaluje problematika věty a periody“ (TAMTÉŽ, 320; zvýraznil F. V.). Vodičkovy požadavky na vědeckou analýzu jedinečného – dominanty literárního díla či jiné literární struktury – v tomto případě struktury literatury národního obrození a národního obrození, vycházejí z podmínky, že důkladnému rozboru musí být podrobeny i vztahy, v jejichž rámci se jedinečné nachází. Tyto vztahy vytvářejí dominantu i jedinečné – a současně jsou podmínkou jeho existence. „Chceme-li tedy pochopiti strukturní jednotu díla, musíme sledovati vzájemný poměr dominantních tendencí, aniž bychom vždy jednu povyšovali nad druhé. Nejde konečně o to, abychom vyjádřili základní řídicí princip daného díla nebo období jedinou zjednodušující formulí jako spíše o to, abychom si uvědomili vzájemnou souhru sil, vytvářejících dílo nebo období v jeho typických vlastnostech“ (TAMTÉŽ, 320–321). V průzkumu obrozenecké periody tak můžeme spatřit podobu metodologie Vodičkovy analýzy: problematice věty a periody je věnována mimořádná pozornost, avšak zároveň jsou podrobně zkoumány slovník a tematika široké skupiny děl, představených v *Počátcích krásné prózy novočeské*.

Ve Vodičkově vymezení periody jako jakési tradicí ustálené minimální formy narativu se však odhaluje ještě její další latentní vlastnost. Vodička ji určuje jako „řečový akt“, jako určitou ustálenou formu komunikace mezi autorem a čtenářem – zvláště silně se to projevuje v rozboru periody u Lindy, kde Vodička píše o Lindově odporu k dlouhým periodám, „jejichž výstavba se děje bez ohledu na možnosti hlasové“, (TAMTÉŽ, 214); Lindův „čtenář není naprosto nucen průběhem celého časového probíhání periody



udržovati v paměti začátek periody“ (TAMTÉŽ, 216). Vodička tak odkrývá ještě její další podstatnou charakteristiku – totiž skutečnost, že výpovědi realizované prostřednictvím period nejsou produkovány jenom svými mluvčími, ale i tím, ke komu se mluví. Struktura periody vyjadřuje jakousi domluvenou podobu komunikace. Vodička tak načrtává dva vrcholy recepčního trojúhelníku, na jehož třetí vrchol bude posléze dosazen předmět, o němž se mluví, jako třetí složka, jako to, co produkuje výpověď. Tradice periody je podle Vodičky kódována jako soubor pragmatických pravidel, které určují porozumění textu. Vodička mluví o „významovém celku“, který perioda představuje. Tato matrice, jak Vodička dokládá, zůstává v textu obrozeneckých příběhů zachována ještě dlouho poté, co byla perioda programově rozbíjena či opouštěna. Její vazba na strukturu sdělení je totiž silnější, není pouhou stylistickou figurou, ale nabyla podoby konstrukce, jíž se produkuje a předává sdělení a vytváří porozumění. Narativní forma byla periodou podřízena jistému rytmu. Jak rozeznáváme ve Vodičkově příspěvku, nejde však jen o rytmus jazyka, „vnější“ rytmus, o rytmus jako o estetickou melodizaci psaní. Vodička zachycuje rytmus určený periodou jako kognitivní rámec, v němž se modeluje čtenářova schopnost orientace v produkováném významu. Rozchod s touto ustálenou formou výstavby rozumění se tak na pozadí příběhu o národním obrození proměňuje v čin mnohem významnější, v čin netoliko úzce zaměřeného dosahu literárního, ale v čin, jimž národní obrození opouští staré kognitivní rámce, aby na jejich místo dosadilo nové. Prostřednictvím Vodičkova precizního rozboru obrozeneckých textů a v jeho dohledávání podob periody můžeme současně pozorovat, o jak složitý a houževnatý zápas šlo.

*Příspěvek vznikl v rámci projektu Problémy teorie  
vyprávění 405/04/1095 GAČR*

## **LITERATURA**

VODIČKA, Felix

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

## ZUSSAMMENFASSUNG

Welche Möglichkeiten bietet die strukturalistische Methode der literarischen Analyse? Wie hat Vodička selbst zur Methodologie der strukturalistischen Analyse beigetragen? Die Antwort muss man in Vodičkas analytischen Studien von der narrativen Literatur suchen, die das Buch *Počátky krásné prózy novočeské* (Anfänge der neutschechischen Belletristik, 1948) beinhaltet. An dem Beispiel von Vodičkas präziser Periodeanalyse – als einer spezifischen stilistischen Figur der Literatur der Nationalwiedergeburt – kann man gleichzeitig Vodičkas Arbeits- und Denkweise begreifen, sowie seinen spezifischen Beitrag nicht nur zum literaturwissenschaftlichen Strukturalismus, sondern auch zur Literaturgeschichte im Ganzen. Vodičkas Analyse von Charakter und Lage der Periode in den narrativen Werken der Nationalwiedergeburt stellt auf der einen Seite ein einzigartiges Element des damaligen literarischen Systems vor; auf der anderen Seite wird das Einzigartige im Sinne der strukturalistischen Konzeption in die oben genannte Ganzheit eingesetzt und die interaktiven und dynamischen Beziehungen, die die literarische Entwicklung verursachen und spiegeln, werden damit gegenseitig überprüft. Vodička bringt die literaturgeschichtliche Analyse der Literatur der Nationalwiedergeburt in Bewegung, indem er sie in einen ganzen Komplex von Beziehungen miteinbezieht, die den rein literarischen Horizont überschreiten. Die Periode in seiner Auffassung bildet sich in einen kognitiven Rahmen um, also in eine bestimmte „vorgehandelte“ Verstehensart. Vom methodologischen Gesichtspunkt her wird sie also zum Beweis von Vodičkas Wahrnehmung des literarischen Textes als eines Kommunikationsmittels, das mit der Mitwirkung des Adressaten rechnet. Vom literaturgeschichtlichen Gesichtspunkt her werden die Verwandlungen dieses syntaktischen Phänomens zum Spiegel von grundsätzlichen Umwandlungen nicht nur unmittelbar in der Literatur, sondern auch im Denken der tschechischen Gesellschaft am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

## **Fiktivní a fikční světy**

Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela

**Ondřej Sládek**

Obecná charakteristika některých společných rysů vědeckých postojů Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela by mohla znít asi takto: oba kladou důraz na racionální epistemologii, jaká se v našem prostředí formovala v rámci literárněteoretických a estetických výzkumů pražské školy, oba se v souvislosti s analýzou narativu zabývají rozbohem promluvových typů a řečových pásem a oba si všímají tematické výstavby literárních děl. Při podrobnější analýze jejich konceptů bychom však našli mnohem více vzájemných spojitostí a vazeb. Předmětem tohoto příspěvku není však výčet všeho, co mají společné, respektive toho, co Lubomír Doležel od Felixe Vodičky přebírá, na co navazuje a co transformuje do své teorie fikčních světů. Zaměřím se na nastínění dvou základních problémů, které, jak se domnívám, vhodně ilustrují celkovou souvztažnost jejich přístupů. Jedná se za prvé o koncept *světa* objevující se u nich v souvislosti s rozbohem struktury epického tématu a jeho jednotlivých složek, za druhé o jejich řešení vztahu fikce a skutečnosti, tedy toho, co bychom mohli nazvat teorií reference. Ve svém příspěvku se neomezuji na analýzu a komparaci Vodičkových *Počátků krásné prózy novočeské* (1948) a Doleželových *Narativních způsobů v české literatuře* (1973), ale zohledňuji i jejich další studie a publikace, ve kterých se uvedená problematika objevuje.

### **I. Struktura epického tématu**

Otázka struktury epického tématu má v českém strukturalismu důležité postavení. Svědčí o tom jednak to, že téma je ústřední složkou významové výstavby díla, jednak to dokazuje jeho zpracování v díle Jana Mukařovského, který využívá a rozvádí starší podnětný přístup Borise Tomaševského. Problematiku struktury epického tématu sleduje Felix Vodička v souvislos-

## Fiktivní a fikční světy

ti s rozbohem tematické výstavby Jungmannova překladu Chateaubriandovy *Ataly*. Ve své charakteristice se opírá právě o stanoviska Tomaševského a Mukařovského, kteří tematiku literárního díla chápou jako systém (soubor) motivů, motivických trsů a řad (TOMAŠEVSKIJ 1970: 139n; srov. VODIČKA 1994: 113n). Motiv má přitom podle Tomaševského charakter adekvátní výpovědi jedné věty. Motivické řady jsou seskupeny v souvislé celky (Mukařovský a Vodička užívají termín kontexty), jež vytvářejí plány tematické výstavby díla. Podle Vodičky mezi základní plány, které se uplatňují v každém epickém díle a získávají proto charakter strukturních složek, patří: děj, postav(a/y) a prostředí, jehož označení nahrazuje termínem „kontext vnějšího světa“ (VODIČKA 1994: 114n).

Věnujme se podrobněji tomuto poslednímu tematickému plánu, který akcentuje celek „vnějšího světa“ literárního díla. Vodička o něm říká: „existence tohoto vnějšího světa provází virtuálně celý příběh a tvoří takto jeho pozadí pro postavy vždy, i když je dočasně zatlačována motivy jiných plánů tematických a i když je tematicky roztržena“ (TAMTÉŽ, 114). Jinými slovy kontext vnějšího světa je ve výpravném díle přítomen vždy, byť může být někdy potlačen ve prospěch postav a děje. Ačkoli kontextu vnějšího světa přisuzuje v literárním díle značnou samostatnost, jeho vlastní definiční vymezení vždy podává s ohledem na jeho vztahový rámec, tedy v relaci k ostatním plánům – postavám a ději. V této souvislosti je důležité upozornit na to, že Vodička při popisu tohoto plánu záměrně upouští od užívání kategorie „prostředí“, jež může být spojováno pouze s časoprostorovou lokalizací a s tzv. hmotným prostředím (např. příroda, vnější předměty), a nahrazuje ji uvedenou kategorií „vnější svět“. Zahrnuje pod něj jak celek sociálních vztahů a psychologických popisů, tak historickou, duchovní a ideovou atmosféru, v níž žijí postavy a v níž se odehrává děj. K tomuto kroku, který je formálně vyjádřen přejmenováním plánu „prostředí“ na „vnější svět“ a který zároveň znamená potvrzení jeho postavení jako uceleného univerza (světa), jej inspirovaly práce teoretiků J. Hankisse a R. Petsche (srov. PETSCH 1942: 223). S odkazem na Petschovo pojetí vnějšího světa (Umwelt der Figuren) jako světa přírody, předmětů, ale i postav, Vodička zdůrazňuje proměnlivost této složky v tematické výstavbě literárního díla.

Otázkami tematiky se Vodička zabývá z hlediska reference a svébytnosti uměleckého tvaru. Ukazuje, že je to právě tematika, jež nejzřetelněji svazuje literární dílo se skutečností světa mimoliterárního. Ve svých *Počátcích* píše: „polarita mezi skutečností známou nebo čtenářem předpokládanou a skutečností literární [se může stát] pramenem estetického účinku“ (VODIČKA 1994: 167). Tematiku dále chápe jako takovou vrstvu literární struktury,

jejímž prostřednictvím „obsah životních zájmů a dobových problémů určitého kolektiva vykonává nejmocnější nápor na imanentní vývoj literární struktury“ (TAMTĚŽ, 168).

Vzájemné prostupování jednotlivých hierarchizovaných témat, jejich dynamické sepětí a strukturní vztah je tím, co podle Vodičky vytváří vlastní umělecké dílo, jeho autonomní „skutečnost literární“ (TAMTĚŽ, 167). Pojmu „literární skutečnost“ můžeme v tomto smyslu rozumět jako „světu díla“, jako světu, který je cele vytvořen konstrukčním literárním textem, tedy jako *fikčnímu světu*. Pojem „fikční svět“ se ale poprvé objevuje až v koncepci narativní sémantiky Lubomíra Doležela, a jako takový jej u Felixe Vodičky nenalezneme. Objevuje se však u něj podobně znějící, významově však naprosto odlišný termín: *fiktivní svět*, resp. *konstruování fiktivního světa* (srov. DOLEŽEL 2000: 184). Podrobnějšímu vymezení obou termínů se budu věnovat později.

Zůstaňme však u Vodičkovy hierarchizované tematiky a srovnajme ji s Doleželovým přístupem, jež rozvinul ve své práci *Narativní způsoby v české literatuře* (1973). Doležel zde představuje specifické pojetí narativního textu, které pak rozvádí v celém svém dalším díle: „Autor píše narativní text za tím účelem, aby vytvořil fikční svět; čtenář prostřednictvím narativního textu tento svět objevuje. V narativní komunikaci [...] se tedy narativní text uplatňuje jako prostředek konstrukce a rekonstrukce fikčního světa. Narativní fikční svět je mnohorozměrová významová struktura, jejímiž hlavními složkami jsou děj, postavy a prostředí (přírodní a kulturní)“ (DOLEŽEL 1993: 10). Fikčním světem tedy Doležel rozumí takový svět, který je možným světem vytvořeným textem. Zdůrazňuje, že struktura fikčního světa je plně podmíněna strukturou narativního textu, od něj se odvíjí jeho vlastní úplnost či nedourčenost. Již z výše uvedené citace je zřejmé, do jaké míry Doležel přebírá Vodičkovu pojetí tématu, a do jaké míry s ním pracuje a přizpůsobuje ho vlastním záměrům.

Prvním, naprosto evidentním zjištěním, které vyvstává ze srovnání přístupů obou teoretiků, je, že rozhodně nelze ztotožňovat Vodičkův pojem „vnější svět“ s termínem „fikční svět“. Třebaže by se na první pohled mohlo zdát, že jejich význam je stejný, nebo alespoň podobný, není tomu tak. Vodička nastiňuje, že „kontext vnějšího světa“ je pevně vázán na tematické struktury děje a postavy. Teprve na základě jejich vzájemné spojitosti se utváří vlastní svět literárního díla, specifická literární skutečnost. Pro toto celkové dynamické propojení tematických struktur zavádí Lubomír Doležel termín „fikční svět“ (jedná se vlastně o narativní makrostrukturu), a z tohoto hlediska by Vodičkův „kontext vnějšího světa“ představoval pouze jednu jeho část.

## Fiktivní a fikční světy

Druhým zjištěním je, že Doležel Vodičkův pojem „kontext vnějšího světa“ nepřijímá a zůstává u tradičního označení této tematické složky jako „prostředí“ (DOLEŽEL 1993: 10; srov. DOLEŽEL 1969: 40).

O určení vzájemného vztahu mezi strukturální tematologií a narativní sémantikou Doležel uvažuje jako o jednom ze základních úkolů narativní teorie (DOLEŽEL 1991: 4). Vyřešit tento úkol je podle něj možné jedinečně v rámci obecné sémantiky textu. Svým přístupem ukazuje, že nejvhodnějším způsobem, jak se vypořádat s tímto zadáním, se stává sloučení Fregovy sémantiky se sémantikou možných světů. Vazba Lubomíra Doležela na tradici českého strukturalismu je ale naprosto zřejmá z koncipování postupů tzv. extensionální sémantiky fikčního světa, která se zaměřuje na analýzu jednotlivých tematických struktur: postavy, akce, interakce atd. Metodický postup i rozbor jednotlivých částí odpovídá tematologickému rozboru, který prováděl již Felix Vodička. Shodu obou postupů uskutečňovaných v rámci strukturalismu a v rámci extensionální sémantiky fikčního světa nezískáme jen jejich podrobnou analýzou a srovnáním, dokládá ji charakteristika, kterou podává sám Doležel: „Strukturální tematologie je extensionální sémantika narativu, studující struktury fikčního světa a jeho kategorií – příběhu, jednajících postav, vztahů mezi postavami, akce, interakce, psychologické motivace atd. (TAMTÉŽ, 5). Rozvedení této problematiky a otázek s ní spojených představuje zejména Doleželova práce *Heterocosmica* (1998).

Souhrnně můžeme říci, že Vodičkovo pojetí tématu mělo na Doleželovu teorii fikčních světů značný vliv. Podnítilo ho k promyšlení a ocenění jednotlivých podob tematických struktur, které podle něj nakonec nutně vedou k pojmu fikčního světa (DOLEŽEL 2001: 27). V této souvislosti je ale také třeba upozornit na studie zabývající se stylem moderní české prózy, v nichž Doležel rozpracovává přesné rozlišování promluvových pásem a vytváří typologii narativních promluv. Všimá si toho – podobně jako jeho učitel Felix Vodička v *Počátcích krásné prózy novočeské* –, jak v narativním vyprávění narůstá úloha vypravěče a jak ve vývoji literární struktury dochází k postupné subjektivizaci.<sup>1</sup> Oba teoretiky dále spojuje akcentování vztahu fikce a skutečnosti, snaha vyrovnat se s otázkou reference, která u Vodičky vedla ke konstatování, že umělecké literární dílo je *fiktivní svět*, u Lubomíra Doležela k zavedení pojmu *fikčního světa*. S ohledem na problematiku reference se nyní zaměřím na základní pojmové vymezení těchto „světů“.

---

1 Například Vodičkova analýza funkce přímé řeči v epickém díle dospívá k tomu, že jejím užitím se 1. mění subjekt vypravování; 2. mění časové určení projevu; 3. vnáší se do díla jasnější rozružení mezi postavou a jejím jazykovým projevem na jedné straně a vnějším světem na straně druhé (VODIČKA 1994: 234n).

## II. Koncepty světa/světů

Úvahy o tom, že ontologický status uměleckého díla lze popsat na jedné straně jako napodobení, jako duchovní reprodukci skutečnosti, jako fiktivní reprezentaci světa či jako složité rozvrstvenou významovou strukturu (CHVATÍK 2001: 101), a na straně druhé jako konkrétní materiální fakt, nás upozorňují na to, že již přinejmenším od Aristotelovy *Poetiky* je umělecké dílo definováno a vymezováno primárně ve vztahu k realitě, běžné skutečnosti. Souhrnně řečeno: umělecké (literární) dílo jako takové je – slovy Květoslava Chvatíka – specifickým modelem světa (viz CHVATÍK 2001). Formalisty a strukturalisty bylo pochopeno jako celek, jako dynamická struktura, která je určitou organizací a dialektickým sepětím jednotlivých složek, mezi nimiž je trvalé napětí. Tato struktura, která má systémovou a časovou dimenzi, má být podle nich studována bez ohledu na všechny své vnější vazby a vztahy, především tedy jako jev *sui generis* (MUKAŘOVSKÝ 1948: 9). Ačkoli bychom se mohli na základě uvedeného tvrzení domnívat, že zkoumání problematiky vztahu mezi dílem a skutečností ustoupilo ve strukturalismu do pozadí, není (a nebylo) tomu tak. „V tematickém umění se tento vztah pocítuje intenzivně, zvláště když materiálem slovesného díla uměleckého je jazyk, to je soustava znaků tlumočících sdělení o skutečnosti vnímateli,“ píše Felix Vodička ve stati *Literární historie, její problémy a úkoly* z roku 1942 (VODIČKA 1998: 49). Svým důrazem na dynamické a vývojové pojetí literární struktury jako souboru rozdílných a hierarchizovaných částí upozornil na to, že tato struktura nám podává nejen jistá sdělení o skutečnosti světa, ale dílo samo představuje vlastní (literární) skutečnost, svůj vlastní svět: „Každé dílo podává nám jisté ‚sdělení‘ o skutečnosti; tato skutečnost v díle básnickém je vždy součástí strukturní výstavby díla a jako takovou můžeme ji ovšem sledovat bez zření ke skutečnosti ležící mimo svět vlastního díla“ (TAMTÉŽ). Přestože literární dílo podle něj představuje vlastní autonomní literární skutečnost, tedy to, co je vytvářeno cele a úplně jen narativním textem, a co Lubomír Doležel označí pojmem *fikční svět*, Vodička nazývá *světem fiktivním*. Řešení významových rozdílů obou pojmů je nutno hledat v *odlišné referenci* obou světů.

Ve svých *Počátcích* se Vodička zmiňuje o poměru Lindovy *Záře nad pohanstvem* ke skutečnosti takto: „Básník evokoval před čtenářem zcela zvláštní svěbytný svět, skutečnost, která byla vzhledem k denní skutečnosti čtenáře v nadřazeném postavení. [...] Proti modernímu člověku se staví člověk přírodní. A tak ani preromantická literatura se nezabývá člověkem soudobým, nesleduje ani člověka věčně neproměnlivého a stejného, sleduje však člověka začleněného do předpokládaného ideálního a fiktivního prostředí.“

## Fiktivní a fikční světy

[...] Fiktivní svět lidí z dávnověku, lidí primitivních způsobem života, ale bohatých životem vnitřním, společenským a citovým, fiktivní svět pastýřské společnosti, žijící v styku s přírodou – fiktivní svět Indiánů v americké exotické přírodě – to je literární skutečnost, v níž si libuje preromantismus. Českého čtenáře musilo naplňovati zvláštním uspokojením, mohl-li si tento fiktivní svět, vykonstruovaný a jen slabými pouty opřený o vědecky zjištěné poznatky, představovat v českém nebo slovanském dávnověku“ (VODIČKA 1994: 253–254).

Z uvedených citací je zřejmé, že Vodička pracuje s dvojím pojetím významu slova *skutečnost*. Na jedné straně uvažuje o svébytné *literární skutečnosti* – autonomním světě samotného narativního díla, na straně druhé tento svět vztahuje k běžné denní realitě, ke konkrétní *empirické skutečnosti*. A právě na základě tohoto poměru literární skutečnosti k běžné realitě dospívá Vodička k uvědomění smyšlenosti a idealizovanosti přirovnávaného literárního světa, a nazve jej proto *světem fiktivním*.

Toto Vodičkovu podvojně pojetí narativního textu jako autonomní, svébytné literární skutečnosti (světa), zároveň však jako světa fiktivního – tj. ve smyslu reference k realitě, bylo výchozím bodem pro teorii fikčních světů Lubomíra Doležela. Zásadní posun, který lze u něj nalézt, spočívá právě v řešení problému reference. Doležel přijímá Vodičkovu pojetí autonomie literární skutečnosti, rozvádí ji však ještě dále k vlastní sémantice narativního textu; jako ústřední shledává problém fikčnosti. Metodologickým předpokladem, o který se opírá teorie fikčních světů, je pak zásadní rozdíl mezi fikčním světem a světem aktuálním. Doležel upouští od mimetického čtení literatury, respektive od akcentování její mimetické povahy a funkce literatury. To ovšem neznamená, že by problematice vztahu fikce a skutečnosti dále nevěnoval pozornost.

Svou teorii buduje na poznatku, že *fikční text referuje k fikčnímu světu*, referuje tedy k tomu, co sám vytvořil (srov. DOLEŽEL 2001: 27). Definiční vymezení fikčních světů podává Lubomír Doležel zejména v práci *Heterocosmica*: „Fikční světy literatury [...] jsou zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů. [...] Fikční světy a jejich složky nabývají zcela určitý ontologický status, status neaktualizovaných možností“ (DOLEŽEL 2003: 30).

Ve studiích o historii poetiky pražské školy Doležel konstatuje, že je to zvláště teorie reference, která zůstala v jejím strukturalistickém badání nerozpracována (srov. DOLEŽEL 2000: 181n). Závislost pražské školy na Saussurově pojetí znakového systému zabránila podle něj vytvoření uce-



lené podoby teorie reference. Tuto mezeru se pak snaží zaplnit právě jeho teorie fikčních světů.

Ze srovnání některých aspektů teoretických přístupů Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela vyplývá, že Doleželův vztah k myšlenkové tradici pražské školy byl v mnoha ohledech zásadní, avšak nikoli nekritický. Výzkum narativního textu, jak jej prováděli Jan Mukařovský a Felix Vodička, mu v několika případech sloužil za základ, na němž vytvořil svou vlastní teorii. Analýza vazby Lubomíra Doležela na pražskou školu by se mohla podrobněji odvíjet od sledování těchto problémů: a) Co Lubomír Doležel v původní podobě přebírá ze strukturalismu pražské školy, respektive od Felixe Vodičky? b) Co přejímá, ale dále upravuje a rozvádí ve svém vlastním přístupu? c) Co naopak nepřijímá, co kritizuje?

Uvedené otázky si zaslouží další samostatné, podrobné a systematické zpracování, zvláště s ohledem na potřebu kriticky se vyrovnat s přínosem Doleželovy teorie fikčních světů světovému a českému literárněvědnému bádání. Je jenom na nás, jak dlouho bude trvat, než složíme celou mozaiku odpovědí na tyto otázky. Již nyní je však jasné, že Felix Vodička v ní bude mít své významné a nezastupitelné místo.

*Príspevok vznikl v rámci projektu Problémy teorie  
vyprávění 405/04/1095 GAČR*

## LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír

1969 „Kompozice Labyrintu světa ráje a srdce J. A. Komenského“, *Česká literatura* 17, č. 1–2, s. 37–54

1991 „Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka“, *Česká literatura* 39, č. 1, s. 1–13

1993 [1973] *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)

2000 [1990] *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: Od Aristotela k pražské škole* (Brno: Host)

2001 „Rozmluvy s Lubomírem Doleželem – 2. část“ (rozmlouval Bohumil Fořt), *Aluze*, č. 2, s. 26–29

2003 [1998] *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

CHVATÍK, Květoslav

2001 *Strukturální estetika* (Brno: Host)

## Fiktivní a fikční světy

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie* (Praha: Nakladatelství Svoboda)

PETSCH, Robert

1942 [1934] *Wesen und Formen der Erzählkunst* (Halle/Saale: M. Niemeyer)

TOMAŠEVSKIJ, Boris

1970 [1925] *Teorie literatury* (Praha: Lidové nakladatelství)

VODIČKA, Felix

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

1998 [1969] *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin)

1998 [1942] „Literární historie, její problémy a úkoly“, in týž: *Struktura vývoje*, s. 17–77

## ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag hat zwei Dimensionen: erstens wird die Frage gestellt, welche Werkzeuge Vodička zur Lösung des Problems der Beziehung zwischen dem literarischen Werk und der Wirklichkeit benutzt; zweitens wird Vodičkas Verstehen von diesem Problem mit dem Konzept seines Nachfolgers in der Entwicklungslinie der strukturalistischen Analyse des Erzählwerkes, Lubomír Doležel, konfrontiert. Im Mittelpunkt stehen vor allem die Übereinstimmungen und Unterschiede in der Auffassung der „fiktiven“ Welt (d.h. von einem bei Vodička explizite gebrauchten Begriff) und der „fiktionalen“ Welt (deren Verstehen man Vodičkas Überlegungen entnehmen kann). Das Problem wird auf zwei Begriffspaaren demonstriert: erstens auf Vodičkas „Kontext der Umwelt“ (als Benennung eines Teiles im System der thematischen Pläne) und Doležels „fiktionaler Welt“ (als Komplex der in dem Werk repräsentierten Welt, auf die Vodička implizite zielt und die er als „literarische Wirklichkeit“ bezeichnet); zweitens wird der Begriff „fiktive Welt“ (bei Vodička eine „erdichtete“ Welt, die sich auf die empirische Erfahrung nicht genügend stützen kann) mit Doležels Konzept von „fiktionaler Welt“ konfrontiert, die er im Rahmen der Applikation der „possible worlds theory“ in der Literaturwissenschaft als die „durch den Text“ geschaffene Welt definiert.

## **IV.**

**Felix Vodička, věda a instituce**



# Vodičkův plán vědecké práce ÚČL z jara 1968

Jaroslava Janáčková

Z „pražského jara“ Felixe Vodičky připomenu čin, který měl napříští celou činnost Ústavu pro českou literaturu ČSAV orientovat v metodologických rámcích pražské školy k tomu, aby se ústav stal inspirativním ohniskem pro českou literární vědu pěstovanou také mimo něj. V čele instituce stál Felix Vodička jako ředitel nedlouho a v čase, který soustředění na velké týmové práce nepřál. Navíc jej postihl 30. května 1970 infarkt a o rok později výpověď (v jeho osobní kartě uložené v archivu ČSAV je násilný akt opsán informací „od poloviny r. 1971 v důchodu“).

Plán navržený Vodičkou v květnu 1968, kdy se stal ředitelem ústavu, plán později v diskusích modifikovaný a připravovaný k realizaci (mimo jiné v podobě slovníku teorie literatury koncipované v intencích pražské školy), skončil v „propadlišti dějin“. Možná jako záměr historického dosahu – v tom smyslu, že metodologické principy sdílené dotud jedinci (a Mukařovským v jednu chvíli dokonce popřené), se měly stát východiskem týmového výzkumu v prostředí, jež k němu na základě odborného růstu nejtalentovanějších individualit a jejich předchozí spolupráce po svém dozrávalo. Co to mohlo znamenat, je dnes těžko dohlédnout. Jen některé položky onoho velkého záměru přetrvaly, a sice ty, které už předtím měly své jmenovité nositele a řešitele. Ti pak na svých tématech pracovali, i když třeba museli akademické pracoviště opustit (Miroslav Červenka, Milan Jankovič a další), a přičinili se a přičiňují o plodný dialog nemalého dosahu doma i v prostředích odlišných (Mojmír Grygar, Lubomír Doležel). Jiní participovali na plánech pozměněných (a zachraňovali, co se dalo) – odtud například vzešel *Slovník literární teorie* a myslím i velmi originálně koncipovaný *Lexikon české literatury*. Jenomže ofenzivní vzmach pražské strukturální školy, s jakým Vodičkův plán počítal, na institucionální půdě nenastal, a tak se na širší bázi nerozvinula například problematika konkretizace a čtenáře zahrnutá do hesel plánu. První osobní kontakty s představiteli kostnické školy, k nimž v ústí let šedesátých došlo, ustrnulý také v důsledku Vodičkova předčasné-

## Vodičkův plán vědecké práce ÚČL z jara 1968

ho odchodu. Tak se nestala skutkem možná kooperace pražské školy s kostnickou, podložená Vodičkovou ranější iniciativou na poli recepční literární historie.

Nemíním tu však bilancovat ztráty, ani relativní zisky, neptám se, „co zbylo z anděla“. Onen velkorysý ucelený plán vědecké práce z jara 1968 mi cosi podstatného vypovídá o výjimečné vědecké osobnosti v českém půlstoletí od Mnichova, navíc o osobnosti disponované učitelsky. Tím nerozumím jenom Vodičkovu výchozí a vlastně celoživotní profesi, ale jeho ochotu rozdávat se svěřeným studentům i dalším úlohám v nejrozličnějších pověřeních – děkanováním Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy počínaje a ředitelováním Ústavu pro českou literaturu nekonče. Neustálé kolize těchto služeb a funkcí za prudkých zlomů politické situace mohly sotva přispívat k tomu, aby se literární historik s tak ojedinělými předpoklady k teoreticko-metodologické reflexi svého oboru a látky vracel k vlastním nápadům, objevům, rukopisům jednou dokončeným a pak poodloženým – navždycky. Třeba šlo o historicky jedinečný typ vědce slučující výjimečnou profesní invenci s nezištnou čínorodostí. A třeba na toto rozpětí svého talentu mohl stačit jenom za jistých okolností společné naděje. Jako osobnost vůbec bude Felix Vodička každému životopisci jen stěží přístupný, pokud zůstane jenom u knih a projevů otištěných, a nezíská vhléd do jeho angažmá učitele, tvůrce *Světa literatury*, člena různých komisí pro vyučování českému jazyku a literatuře při akademii věd atp., do jeho početných návrhů a námětů či do zápisů z jednání různých orgánů.

Jedna vrstva písemných stop Vodičkových aktivit je uchována v rukopisné pozůstalosti uložené v Literárním archivu PNP. Ale ta dosud neprošla odborným uspořádáním. To pak znamená, že třeba písemnosti týkající se onoho vědeckého plánu, o němž jsem se zmínila, jsou rozptýlené v mnoha kartonech a není radno shledávat jednotlivé části, protože by se tak mohly porušit souvislosti potenciálních celků jiných. Víceméně náhodně shledaná výšeč týkající se teorie literatury, relativně kompletní tým, že se skládá z tří vrstev – Vodičkova rukopisu, strojopisného přepisu a posléze realizačního návrhu s uvedením jmen řešitelů – již při letmém ohledání nabízí vhléd do zpřesňování hesláře, k němuž mohly přispívat diskuse s pracovníky ústavu nad prvotním rozvržením programu.

V hesláři kapitoly nazvané *Problematika vnímání a hodnocení literárního díla* jsou ve Vodičkově rukopisu hesla: „Proces vnímání literárních děl, Vnímatelův kontext, Konkretizace literárních děl, Aktuální hodnota literárních děl, Všeobecná hodnota, Kritika – její funkce, metody a její účast na konkretizaci děl a na vytváření hierarchie hodnot“. Stejně nazvaná kapitola ve fázi

realizační (strojopis s rukopisně vepsanými jmény potenciálních řešitelů) je rozvržena dynamičtěji a obsahuje zcela nové téma interpretace: „Život díla v jeho konkretizacích, Interpretace jako rekonstrukce předpokládaných původních hodnot a jako akt integrace potenciálních hodnot díla v kontextu vnímatele, Problematika aktuální a všeobecné hodnoty, Podíl kritiky na konkretizaci literárních děl a na vytváření hierarchie uměleckých hodnot“. Jako řešitelé jsou navrženi Zdeněk Pešat a Božena Wirthová.

V kapitole nadepsané *Vývoj v literatuře a literární proces* je změna snad jediná, zato myslím podstatná. Heslo z rukopisu „Sociální determinace literatury“ je v realizační fázi významně doplněno takto: „Sociální determinace a aktivita literatury“.

V tuto chvíli není možné plány naší disciplíny koncipované díky Vodičkově iniciativě z roku 1968 analyzovat, natož hodnotit. Na drobné výseči z jejich archivovaných zápisů jen dokládám, že problematika, jejíž nastolení a řešení se v literární vědě přičítá za zásluhu kostnické školy, mohla nabýt i dalších dimenzí včasnou účastí školy pražské. Onen plán z jara roku 1968 zde připomínám zatím jen proto, abych zdůvodnila výzvu spojit síly k uspořádání Vodičkovy pozůstalosti v LA PNP, dokud žijí pamětníci a svědkové, kteří jsou s to identifikovat rukopisy, zpřesnit dataci, kde chybí, srovnat do celků, co je rozptýleno. Jsou mezi námi mladí pracovníci znalí dalších archivních fondů v LA PNP i v ČSAV, připravení pomoci při rekonstrukcích, na něž jedna pozůstalost nestačí. Rodina Felixe Vodičky v tom jistě bude nápomocna. Je také myslím nejvyšší čas oslovit Vodičkovy žáky a vědecké přátele z různých sfér a dob, aby aspoň svými vzpomínkami nahradili, co z „konkretizace“ badatelova odkazu uniklo například absencí nekrologů.

## ZUSAMMENFASSUNG

Der Name Felix Vodičkas ist nicht nur mit einer synthetischen literaturgeschichtlichen und theoretischen Forschung verbunden, sondern auch mit der Bemühung, den Literaturunterricht zu reformieren sowie mit einem Versuch, die literaturwissenschaftliche Forschung zu institutionalisieren, und zwar nicht von außen, sondern vom Innern des Gegenstandes und der Methodologie seiner Untersuchung her. Das Referat kommentiert vor allem Materialien aus Vodičkas Nachlass, der auch seinen Plan der wissenschaftlichen Aktivitäten einschließt, und zwar aus der kurzen Periode, in der Vodička als Direktor des Instituts für tschechische Literatur der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften wirkte. Der Plan erscheint noch heute als ein inspirativer Entwurf der Literaturwissenschaft in den Intentionen der Prager Schule: er umfasst die Stellung der Literatur unter anderen Künsten, das Konzept des literarischen Werkes, die Untersuchung seines Aufbaus und seiner se-

## **Vodičkův plán vědecké práce ÚČL z jara 1968**

mantischen Dynamik, die Weisen seiner Rezeption und Bewertung, die Problematik der Subjekte sowie der Kommunikations- und Entwicklungsprozesse der Literatur, die Möglichkeiten der Differenzierung literarischer Formen und nicht zuletzt auch die methodologischen Fragen einzelner literaturwissenschaftlicher Disziplinen.



## **Teorie úkolů, studium ohlasů, ČSAV a jiné vzpomínky**

### **Zdeněk Pešat**

Připadla mi úloha promluvit o vztahu Felixe Vodičky a Československé akademie věd. Je to role ryze referentská, dovolil jsem si proto zpestřit ji ke konci našeho zasedání s nadějí na benevolenci posluchačů osobnějším tónem.

Ostatně odborných referátů na vysoké úrovni zaznělo dost, podám tedy jakýsi hybrid, směs faktů, názorů, vzpomínek, zpovědí a glos. Můžete si vybrat. Felix Vodička byl u samého zrodu sborů akademiků v roce 1952. Ještě ne pětáctýřicátník, jen nedávný profesor pražské pedagogické fakulty, byl tehdy jmenován jeho členem korespondentem (zdůrazňuji jmenován, nikoli, jak se píše ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*, zvolen – neměl ho totiž kdo zvolit, teprve jednou ustavený sbor mohl vybírat další členy). Co je na tom pozoruhodného? Že v době hrdelních procesů, masových perzekucí, jednoduše nejhoršího období komunistické vlády byl do nejvyššího orgánu učenců vřazen nestraník. Není pochyb, že Zdeněk Nejedlý si oblíbil nedávného děkana pedagogické fakulty a hlavně autora *Počátků krásné prózy novočeské*. Ale Vodička zdaleka nebyl sám. Jen namátkou připomínám ze společenských věd profesory J. Květa z dějin umění, J. Filipa z archeologie, A. Salače z klasické filologie a dokonce B. Němce, kdysi málem kandidáta pravice na post prezidenta republiky proti E. Benešovi. A naopak zase komunistu J. Hrabák jen o tři léta mladší než Vodička čekal na zvolení do této hodnosti ještě plných třináct let.

Proč to říkám? Též pro jistý kontrast k 70. a 80. létům, ale i proto, abych naznačil, jaké postavení Z. Nejedlý tehdy měl. Je zřejmé, že jako designovaný prezident akademie měl rozhodující vliv na výběr členů a korespondentů a že si do toho příliš nenechal mluvit.

V těch věcech měl tehdy asi ještě autoritu takřka neomezenou. Obdobný postup panoval i v našem ústavu. V. Klaus v knize *Narovínu* (KLAUS 2001: 30) vyslovil domněnku, že byl asi ve společenských vědách prvním nestranickým kandidátem věd. Myslel tím pravděpodobně věd politicky zabar-

## Teorie úkolů, studium ohlasů, ČSAV a jiné vzpomínky

vených, jako bylo právo nebo ekonomie. Neboť i literární věda je záležitost společenských věd, a přesto hned první aspirant Ústavu pro českou literaturu v roce 1952 byl nestraník M. Pohorský, o rok později J. Kolár, na fakultě například M. Kačer. A tajemníkem ústavu v letech 1953–58 byl zase nestraník R. Havel. A na úplné dokreslení těch podivných 50. let: teprve po smrti Z. Nejedlého z kraje 60. let začali ústav obcházet emisari z aparátu ÚV KSČ a zpovzdálí, v roce 1967 pak zcela brutálně začali zasahovat do jeho chodu. Troufám si tvrdit, že za života prvního prezidenta akademie, dokud byl ještě v plné síle, je to ani nemohlo napadnout. Ale abych Nejedlého neglorifikoval příliš. Byl jsem také svědkem dvou jeho neblahých zásahů: jednou na fakultě ve věci přechodu profesora Grunda z Brna do Prahy, podruhé v ústavu ve věci Husových spisů. Ale to teď není předmětem mého referátu.

S akademickými orgány Vodička vlastně spolupracoval ještě před vznikem ČSAV. V letech 1952–53 byl totiž ústav ještě v rámci ČAVU pověřen vybudovat Památník národního písemnictví. Určen k tomu byl právě obsáhle rekonstruovaný strahovský klášter. Hlavními řídicími pracovníky projektu vedle Jana Mukařovského byli především Antonín Grund jako tehdejší vědecký tajemník ústavu a Felix Vodička. S nimi spolupracovala řada dalších zaměstnanců ústavu a budoucího památníku písemnictví. Z ústavu např. R. Havel, Karel a Josef Polákovi, F. Svejkovský, A. M. Píša. F. Vodička měl funkci koordinátora autorů jednotlivých úseků výstavy od obrození výše, o starší literaturu pečoval A. Grund a po jeho smrti E. Urbánková.

V letech 1953–1962 byl Vodička zástupcem ředitele ústavu a měl na starosti především záležitosti ediční (Spisy klasiků, Národní knihovna), plodně též zasahoval do dění v ústavu jako externí vedoucí oddělení obrozené literatury. Tyto funkce vykonával za pakatelní příplatek; považoval to za přirozené, neboť dostával příspěvek za členství v akademickém sboru. Je jisté, že tehdy jako přítel R. Havla ovlivňoval nepřímou, ale přesto výrazně dění v ústavu zvláště v praktických věcech, které Mukařovský z duše nesnášel. Jako vedoucí oddělení pak připravoval se svým týmem druhý obrozený svazek *Dějiny české literatury* (podobně jako předtím externí vedoucí J. Hrabák vytvořil část první, staročeskou, a externí vedoucí oddělení druhé poloviny 19. století K. Krejčí chystal svazek třetí. Za vedení A. M. Píši pak proběhly první předběžné přípravy dílu čtvrtého). Všichni čtyři (a ovšem též J. Mukařovský) měli na starosti výchovu nově přicházejících mladých pracovníků. Vodička byl školitelem M. Otruby, do jeho péče v oddělení spadaly také M. Řepková, H. Hrzalová.

Těsné Vodičkovy vazby s ústavem a tedy i s akademií se projevovaly také v tom, že jediný z externích vedoucích se se zájmem účastnil ústavních dis-

kusí, které byly pro odborné pracovníky víceméně povinné, ale nikdo to tak nepocítoval; byly poučné a někdy i zábavné. Věvodil jim zahajovač Karel Polák, ale zajímavější bylo sledovat občasné souboje Mukařovského s Vodičkou. M. Červenka se v nedávném interviu pro Host (ČERVENKA 2003) zmínil o tom, jak Mukařovský poštuchoval Vodičku, ať už přestane užívat sousloví umělecké mistrovství. Já si zase pamatuji šibalský, poloironický úsměv vrhaný Vodičkou k plénu, když se mu podařilo přetrumfnout Mukařovského, někdy dokonce i ve znalosti K. Marxe. Když jsem si to v souvislosti s Červenkovou vzpomínkou v rozhovoru s jednou pracovnící ústavu připomněl, zeptala se, zda v tom není moment rivality. Myslím, že v žádném případě. Oba se navzájem velice respektovali, řekl bych, že šlo spíše o jemné, trochu škodolibé škádlení než o nějakou prestiž.

Náročný pracovní úkol se na Vodičku sesul v rámci ČSAV někdy v polovině padesátých let, kdy byl jmenován členem redakce *Příručního slovníku naučného* s ručením za bohemistická literární hesla. Vodička je většinou (mimo staročeská) sepsal sám, cítil ale tíhu odpovědnosti za ně natolik velkou, že si nás několik (R. Havla, J. Nečase, J. Kolára, E. Macka, M. Pohorského a mne) pozval k týden trvajícím, nekonečně se táhnoucím diskusním večerům (Kolár si vzpomíná, že dokonce mezi vánočními svátky) na pedagogické fakultě. Procházeli jsme jedno heslo za druhým a dávali připomínky. Bylo to úmorné a nejsem si zcela jist, zda výsledek byl úměrný vynaloženému úsilí.

A pak už následovaly věci smutnější. V roce 1962 vyvrcholila kampaň proti ústavu dirigovaná z Institutu společenských věd ÚV KSČ V. Dostálem a L. Štollem a výsledkem bylo, že Mukařovský i Vodička byli zbaveni svých funkcí. Ani potom však kontakt pracovníků ústavu s Vodičkou nebyl příliš narušen. Stýkali se s ním jednotlivě, převážně oni se podíleli na sborníku k 75. narozeninám Jana Mukařovského *Struktura a smysl literárního díla*, redigovaného Vodičkou, Jankovičem a mnou. Vodička k němu napsal anonymní předmluvu. Pokračoval v ní v tehdy vzrušené polemice se Štollem okolo strukturalismu. Snadno se nám oběma podařilo přesvědčit ho, že by nebylo zcela vhodné, aby ve sborníku k jubileu a s účastí především pracovníků ústavu byly jakékoli publicistické invektivy – vzhledem k rozsahu předmluvy ani jiné než publicistické nebyly možné (snad by se někde ve Vodičkově pozůstalosti našel celý původní text). Jistě v tom hrál roli i náš pud sebezáchovy, ale neřekl bych, že zbabělost. Neuplynul totiž ani rok a na podzim 1967 v souvislosti s odcizením Literárních novin jejich původním redaktorům došlo ke кадровým opatřením i v ústavu. Změnilo se částečně vedení instituce i oddělení 20. století. Pokud jde o mne, Štoll mi mé od-

## Teorie úkolů, studium ohlasů, ČSAV a jiné vzpomínky

volání z funkce zdůvodnil přímo tím, že jsem se v následných polemikách kolem Jakobsona a strukturalismu s J. Hájkem postavil na stranu M. Červenky. Pokusil jsem se ústav i sebe bránit. Zaslal jsem protest předsedovi tehdejšího Kolegia věd o umění J. Kotalíkovi a byl jsem pozván na schůzku ve Slavii. Projevil pro mne velké porozumění a ještě větší nemohoucnost, koupil mi panáka vodky a tím celá má rebelie skončila. Jenže pak přišel leden 1968, M. Otruba si vyžádal přijetí u prezidenta akademie F. Šorma a jménem pracovníků ústavu ho požádal, aby L. Štoll byl zbaven ředitelování a na jeho místo byl jmenován F. Vodička. A pak už to šlo vše ráz naráz. Přišlo jaro a F. Vodička jako nový ředitel předestřel již hotové plány na nové uspořádání ústavu a s každým pracovníkem rozebíral jeho zařazení. Když nastupoval, přivítalo ho prohlášení jednoho z pracovníků: „Vy jste nám nebyl z milosti darován, my jsme si vás vybojovali“ (STROHSOVÁ 1969).

Vodičkovy ústavní plány zde podrobněji představuje Jaroslava Janáčková, a tak jen k Vodičkově mimoústavní aktivitě. Byl členem koordinačního výboru uměleckých svazů a tvořil spojku mezi výborem a akademickými orgány, přestože nebyl oficiálně jejich členem. Na takové věci se ovšem tehdy příliš nehledělo. Udržoval kontakt s Literárními novinami obnovenými ve starém složení.

Trochu osobního vyznání: ze všech Vodičkových prací na tu mou bezprostředně zapůsobily dvě, obě z jeho ranějšího období. Studie *Literární historie, její problémy a úkoly* mně v polovině padesátých let pomohla pochopit, co vlastně literární věda znamená a co obsahuje, že to není pouhá marxistická sociologie. Další práce *Problematika ohlasu Nerudova díla* vyvolala ve mně dokonce stud. To když v roce 1954 vyšla moje disertace *Boj o Aloise Jiráska v zrcadle kritiky* – a Vodičkova studie zase nastavila zrcadlo této práci. Nešlo o Jiráska, i když má disertace spadala do rámce tehdejších jiráskovských akcí. Sám názor na Jiráska jsem od té doby nemusel výrazněji měnit. Seznámil jsem se s ním už za války, když nám Němci zavřeli gymnázium a já jsem od rána do večera četl (mezitím jsem se připravoval na zkoušku z látky měšťanské školy, abych dosáhl povinného minimálního vzdělání). Zábava to byla dost bizarní. Vidím to jako dnes. Dopoledne jsem na zahradě v lehátku četl Jiráska, odpoledne Bretonovy *Spojité národy*. Ač jsem je četl se slovníkem cizích slov po ruce, nepodařilo se mi v těch necelých patnácti letech nalézt dorozumění se surrealistickým textem. Ale vytrval jsem až do konce, vždyť zahloubat se do Bretona jsme považovali (byli jsme celkem tři z kukaně vykukující „básníci“) takřka za odbojovou činnost a tehdejší knihovník městské knihovny pan Gawrecki je jednomu z nás půjčoval jen pod slibem, že vše zachováme v tajnosti a podobné knihy nikomu dalšímu nebudeme

ukazovat. Po přečtení Vodičkovy studie jsem se zhrozil. Založená jen na současném aktuálním názoru na Jiráska opřeném o jednotlivé kritiky, téměř úplně vyjmuté za souvislostí literárních i historických a takřka bez zřetele k vnitřním proměnám literatury vcelku a historického románu zvláště, naby-la má pečlivě a s velkým úsilím shromážděná hromada materiálu skoro kádrovací povahu. A ke všemu to vyšlo tiskem. Vzpomínám si, že J. Vohryzek, který tehdy chodil na můj seminář literatury 19. století, se knížce otevřeně vyškleboval, když mluvil o špíglu. Dobře mi tak.

Velkou diskusi vyvolala Vodičkova teorie úkolů, jak ji vyložil v úvodu knihy *Cesty a cíle obrozenecké literatury* (1958). Hned z kraje musím říci, že tento pokus o teoretické rozvinutí vývojového zřetele v literární historii neměl dlouhého trvání. Byla to daň padesátým létům a brzy nato Vodička takovéto vylepšování marxismu opustil. Už v akademických dějinách, ve svazku o obrozenecké literatuře z roku 1960 se tento princip výrazněji neuplatňuje. Tehdy se též vyrojilo několik kritiků a jeden z nich i s pomocí latiny – vaticinatio ex eventu – tedy věštění podle výsledku, dokazoval neudržitelnost autorovy základní teze. Není pochyb, že Vodičkovu hledání vyplynulo z nespokojení nad dosavadními zjednodušujícími představami marxistů o vývoji literatury, určenými, jak napsal, podle principů, jako je realismus nebo lidovost. Přispěla k tomu také aktuální potřeba uchovat celou šíři možností při realizaci uměleckých úkolů, čili snaha respektovat mnohotvárnost literatury. Vodičkovi se tehdy literární dílo jevilo jako setkání tří základních činitelů literárního procesu, autora, objektivních požadavků na literaturu, totiž aktivit společnosti a literární tradice, tj. vnitřních proměn literatury (VODIČKA 1958: 8). Z dnešního hlediska soudím, že to byl zajímavý, ojedinělý pokus o nalezení průniku mezi Vodičkovou dosavadní strukturalistickou orientací a marxisticky, tj. sociologicky zaměřenou literární historií. Zvláště pozoruhodné na tom bylo, že strukturalistická imanence v něm vlastně přechodně zvítězila. Dovedeno do důsledku ono věštění z výsledku totiž de facto znamená, že literární dílo si samo vyhledává svou společenskou motivaci a vytváří společenskou skutečnost podle potřeb literatury. Vodičkově teorii značně pomohlo, že se opírala o obrozeneckou slovesnost, kdy zpravidla jeden autor naplňoval vyhraněnou dobovou tendenci, tedy úkol: dvě fáze obrody českého jazyka (Dobrovský – Jungmann), dvě fáze historiografie (Dobner – Palacký), slovanství (Šafařík – Kollár), poezie (Čelakovský – Máchá), prózy (Tyl – Němcová), dramatu (Mikovec – Tyl).

A poslední vzpomínka: Vodičku jsem poznal v roce 1953, když katedra s dlouhým jménem (české a slovenské literatury, literární vědy a estetiky) pořádala reprezentativní konferenci kateder bohemistiky a slovakistiky,

## **Teorie úkolů, studium ohlasů, ČSAV a jiné vzpomínky**

zřejmě jako reakci na nějakou kritiku, o níž za tehdejších časů nebyla nouze. Šlo o velkou sešlost. Ze Slovenska přijeli profesori Andrej Mráz a Milan Pišút, dále Miloš Tomčík a mladičká Hanka Urbancová, z Olomouce Oldřich Králík a Jiří Daňhelka, z Brna Josef Hrabák, za pražskou pedagogickou fakultu pak Felix Vodička. Přednesl na ní referát *Úkoly literární historie při studiu otázek uměleckého mistrovství*, který se týkal proletářské literatury. Otiskl jej pak ve Slovu a slovesnosti a ve zkrácené podobě ve *Struktuře vývoje*. Uprostřed formálního rozhovoru, jaké se odbývají o přestávkách konferencí, jsme narazili i na jeho tchána profesora Ryšánka. Vodička se patrně zeptal, znaje jeho gnómy (pouňorová fakulta je lepší měšťanka), jak na naší katedře vystupuje. Požaloval jsem, že se pan profesor ani jednoho zasedání katedry neúčastnil a na opakovaná pozvání reagoval jen jednou jedinkrát. To když jsem ho omylem pozval na schůzi do Břehovy ulice místo Břehové, kde katedra v ten čas sídlila. Pohotově mi zaslal malý elaborát se sdělením, že budova, kam ho zvu, se nachází na břehu Vltavy, a proto se ulice jmenuje Břehová a že žádný ulicehodný pan Břeha neexistuje. Kupodivu moje vyprávění vzbudilo na Vodičkově tváři nepříliš překvapený, spíše chápavý, ale též mírně ironický úsměv a já tehdy snad i nabyl dojmu, že ta mírná ironie nepatří tak zcela jenom mně.

## **LITERATURA**

ČERVENKA, Miroslav

2003 „Byl jsem vždycky skeptik, byt' neagresivní ...“ (rozhovor s Miroslavem Balaštíkem), *Host* 29, č. 9, s.7

KLAUS, Václav

2001 *Narovinu. Hovory s Petrem Hájkem* (Praha: Rabbit & Rabbit)

STROHSOVÁ, Eva

1969 „Vzpomínka ne zcela jubilejní“, *Listy* 2, č. 14, 10. 4.

VODIČKA, Felix

1958 *Cesty a cíle obrozenské literatury* (Praha: Čs. spisovatel)

## **ZUSAMMENFASSUNG**

Der Beitrag stellt Vodičkas synthetische Persönlichkeit in einer anderen Perspektive als die sonstigen vor: nicht nur als Forscher, sondern auch als Hochschullehrer, Direktor des Instituts für tschechische Literatur der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, Organisator, Mitarbeiter und nicht zuletzt als Mitmenschen, der die Forschungsorientierung des Autors sowie eine wichtige Entwicklungsetappe der tschechischen Literaturwissenschaft bedeutend beeinflusst hat.

## **Ediční poznámka**

Pravopis upravujeme důsledně podle progresivní pravopisné normy; pokud existují dubletní tvary, volíme konzervativnější znění. Vzhledem k dvojjazyčnému průběhu kolokvia (jednacími jazyky byly čeština a němčina) jsme německý referát ponechali v původním znění a připojili české résumé; adekvátně tomu jsou résumé ostatních referátů uvedena v jazyce německém.





Felix Vodička 2004  
Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného  
Ústavem pro českou literaturu AV ČR  
k třicátému výročí úmrtí badatele dne 29. ledna 2004

Uspořádala a k vydání připravila Alice Jedličková  
Obálku navrhl Pavel Janoušek

Vydal Ústav pro českou literaturu  
Akademie věd České republiky  
[www.ucl.cas.cz](http://www.ucl.cas.cz)

Sazba a tisk: Kontura Design

Praha 2004

Vychází s finanční podporou Akademie věd ČR