

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Současné metodologické přístupy k literární historii v České republice

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Bc. Gabriela Borovková, DiS.

Studijní obor: Bohemistika – navazující

Ročník: II.

2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

Poděkování

„Gnostik Valentínos z druhého století vyšel z Alexandrie hlásat Pléróma, plnost třiceti aiónů, mnohost božství: ,Veliký to byl div, že byly v otci a neznaly jej.‘ Nejzpozdilejší a nejosudnější hledání: pátrat po tom, kde již člověk je.“

(Harold Bloom: Úzkost z ovlivnění)

Podruhé vroucně děkuji panu prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za inspiraci, již mi po další dva roky studia byly jeho publikace, přednášky i diskuse při seminářích. Nemám a zatím ani nemohu mít ambici utkat se s velikány o své místo na hvězdném nebi, jako to činí Bloomovi ‚silní básníci‘ (za něž by bylo možno dosadit si v jiném kontextu ‚silné literární vědce‘). Přesto je tato *úzkost z ovlivnění něčím*, co ve mně celoživotní dílo prof. Papouška při mém vlastním psaní vzbuzuje – a cítím za ni vděčnost, protože právě ona mě ponouká dále posouvat své myšlení a psaní. Bez úzkosti z ovlivnění by nebyla možná žádná tradice ani pokrok – včetně tak malého příspěvku k nim, jakým je tato práce.

Anotace

V průběhu 20. a 21. století se v české literární vědě objevilo několik produktivních metodologických přístupů k literární historii. Práce sleduje proměny myšlení o literárních dějinách a realizaci těchto konceptů v praktickém psaní dějin od konce 19. století do současnosti, přičemž větší prostor je věnován konceptům formujícím dobovou řeč v dekadách bližších současnosti. Po roce 1989 je blíže sledován i diskurs o jednotlivých tématech literárních dějin. Pozornost je soustředěna na koncepce znamenající určitý zlom či novost ve způsobu mluvení o literárních dějinách, práce má tedy spíše kvalitativní než kvantitativní charakter. Všechny metodologické koncepty jsou usouvztažněny s tendencemi ve světě.

Klíčová slova: česká literární věda, diskurs, literární historie, metodologie literární historie, teorie literární historie

Annotation

In the 20th and 21st century, several resonating types of methodological approach to literary history have emerged in the Czech lands. This thesis describes and analyzes the ever changing conception of literary history from the late 19th century to the present and how it has been put into practice when writing literary history. Concepts that have been dominating the discourse in recent decades are emphasized. After 1989, individual discursive topics in the realm of literary history are reflected as well. Concepts that represent a ‚paradigm shift‘ or a new type of speech are preferred – the thesis has a qualitative rather than quantitative character. All methodological concepts are reflected in the Euroamerican context.

Keywords: Czech literary criticism, discourse, literary history, methodology of literary history, theory of literary history

Obsah

Úvod	1
1 Literární historie jako disciplína	4
1.1 Cesty literární historie 19. a 20. stoletím	5
2 Literární historie v Českých zemích	14
2.1 Česká literární historie mezi pozitivismem a duchovědou	14
2.2 Literární dějiny perspektivou českého strukturalismu.....	19
2.3 Marxismus v české literární historii	24
3 Koncepty literární historie v České republice po roce 1989.....	39
3.1 Revize strukturalismu v literární historii	40
3.2 Revize konceptu národní a nadnárodní literatury v literární historii.....	43
3.3 Reflexe kánonu české literatury	48
3.4 Revize tradičního pojetí literatury: literární, nebo kulturní dějiny?	52
3.5 Hledání nových metod literární historie	56
4 Metodologie vybraných literárněhistorických publikací 21. století	63
4.1 Dějiny nové moderny	63
4.3 České (a slovenské) literární <i>-ismy</i>	68
4.4 Dějiny české literatury 1945–1989.....	71
Závěr	75
Literatura	78

Úvod

Literární teorie a kritika jsou disciplíny staré jako samotný pojem *literatura* a jejich kořeny sahají až do období starověku. Tyto disciplíny vždy zacházely s texty „soudobými“ i starými několik desítek či stovek let. Vnímání historicity literárního textu, tedy nahlížení na text jako na prvek vyšší množiny textů, s nimiž vstupuje do různých typů vztahů, je ale záležitostí posledních tří století. Jeho proměny nelze oddělit od proměn myšlení o obecné historii, o jazyce, o „literatuře“ a „literárnosti“, o „textu“ a „kontextu“ a v neposlední řadě ani od vědy jako takové – ať už v teoretických úvahách o vědecké metodologii, nebo v jejím praktickém provozu v institucích, jejich vnitřní politiku ovlivňují mnohé další faktory než jen záměr dosáhnout nového poznání.

Právě těmto proměnám je věnována předkládaná práce, jejíž cílem je tyto proměny vysledovat, popsat a usouvztažnit, a to především s ohledem na současné metodologické přístupy, jež se v české literární historii prosazují v posledních několika desetiletích a jež tvoří momentální povědomí o tom, co jsou *dějiny české literatury*. Toto povědomí můžeme nazvat „sdílenou vírou“, „paradigmatem“, „diskursem“ či „strukturou“, podle toho, na jaký aspekt existence, fungování či utváření tohoto konceptu se zaměříme a jakou metodu práce s materiálem použijeme pro svou vlastní reflexi tématu. V každém případě, kdy na tuto oblast (zde definovanou jako „dějiny české literatury“) nenahlížíme jako na definitivně ustavený soubor pravd, ale jako součást živé diskuse, musíme tuto kategorii vztáhnout k dalším kategoriím, byť můžeme přijmout myšlenku, že každá kategorie je konstruktem našeho vědomí nebo účelově zvolenou pomůckou pro dosažení cíle, jež jsme si vytyčili.

To přivádí mne jako autorku textu k reflexi kategorií, které jsem si zvolila. Nebudu (ani nemohu) zastírat, že jde o kategorie vcelku tradiční a nikterak překvapivé. Chci-li zkoumat metodologické aspekty literární historie, je zapotřebí tuto disciplínu definovat a kontextualizovat s dalšími, které považuji za relevantní. Tomuto problému se věnuje první, obligatorní kapitola práce. Problematickou by se mohla jevit (obzvláště v konfrontaci s národními koncepcemi v literárních dějinách, jimiž se zaobírám níže) podmínka lokálního ohraničení. Ta je definována skutečně místně, a ne snad jazykově či národně (viz příspěvky k metodologii českých literárních dějin od osobností, kteří nebyli/nejsou české národnosti či v tomto jazyce ani nepíší) a byla vybrána ze tří důvodů: a) rozsah a kapacitní možnosti práce,

jež se už samotným zaměřením zahrnuje velmi obecné a široké „vrstvy“ řeči, a české prostředí jako podmínka tedy nabízí jistý fokus a zúžení problematiky, b) obeznámenost autorky především s tímto (více či méně) lokálně definovaným diskursem a c) absence větší syntetizující práce o „dějinách dějin“ literatury v českých zemích (zatím nejpropracovanější práce, s nimiž jsem obeznámena, jsou články J. Holého a H. Šmahelové, které jsou ovšem kratšího formátu a vznikly před 20 lety, a sborník *studií Jak psát transkulturní literární dějiny?* (2019), jenž se ovšem úzce zaměřuje na národní a nadnárodní problematiku v literárních dějinách).

Myšlení českých literárních historiků potom usouvztažňují s metodologiemi, které byly produktivní v euroamerickém diskursu (přinášely nový pohled na psaní literárních dějin a byly prakticky aplikované v českých literárních dějinách) – proto není pozornost věnována například novým ideologickým konceptům literárních dějin (feministické, postkoloniální), které v českých literárních dějinách nerezonují. Stejně tak jsou vynechány metodologie, které nalézají uplatnění především v literární teorii (recepční teorie, hermeneutika) a pro samotnou konstrukci dějin jakožto většího diachronně pojatého „celku“ nejsou tolik nosné. Souvislost (a neoddělitelnost) literární teorie a historie ovšem nepopírám a reflektuji i teoretické pozadí každého dějinného konstruktů.

Vybrané metodologie jsou jednak pojednány v samostatné podkapitole první kapitoly, jednak na ně odkazují v případě potřeby a vhodnosti i v kapitolách a podkapitolách následujících. Zde vytyčené kategorie je třeba samozřejmě vnímat jako pomůcku pro vlastní konstrukci práci, ne jako absolutní pojmy – ani osobnosti zde zmíněné jako bezvýhradné příslušníky právě tohoto typu diskursu. Někteří literární historici byli za svůj život formováni a ovlivněni různými metodologiemi, jež využili ve vlastním psaní; někteří se podíleli na literárněhistorických publikacích, které neměly jednotně definovanou metodologii. To vše – pokud jsem si této nejednoznačnosti vědoma – v práci reflektuji. Co se týče metodologií zmíněných ve druhé kapitole (*Literární historie v Českých zemích*), jejich chronologické řazení v mé práci může implikovat jejich lineární posloupnost; každá z nich ovšem vstupuje do další řeči i později a je stále reflektována a používána literárními historiky tam, kde je to pro ně účelné, a nedá se tedy říci, že by odezněla s každou novou „změnou paradigmatu“ či odchodem/úmrťm osobností, jež ji reprezentovaly. Zároveň vstupují do vztahů se sebou navzájem a leckdy i s novými metodologiemi.

Kapitola druhá (*Literární historie v Českých zemích*) a čtvrtá (*Metodologie vybraných literárněhistorických publikací*) se zaměřují na metodologické aspekty psaní dějin

v nejobecnějším smyslu (hledání a ustavování prvků, vztahů mezi nimi, pojících či dělicích bodů, směrů), tedy popisuje, analyzuje a interpretuje vztah „menšího“ a „většího“, „individuálního“ a „obecného“ v časové diachronii, přičemž je pozornost věnována jak teoretickým premisám literárních historiků, tak i jejich realizaci v samotném textu dějin. Uvědomuji si, že poměr teorie a příkladů není vždy zcela vyvážený – převaha příkladové části v kapitole o marxistických literárních dějinách je způsobena snahou ilustrovat jistou vulgarizaci této metody v období socialismu a její didaktický účel. Tento typ myšlení o literatuře a dějinách rezonoval v českém prostředí více než 50 let (včetně doby meziválečné) v různých podobách a modifikacích, docházelo k jeho konfliktu s dominujícím strukturalismem, ale zároveň i prolínání s ním (danému společnou myšlenkou hegelovské dialektiky i institucionálními potřebami). I proto je tomuto diskursu věnována tak velká část práce.

Třetí kapitola (*Koncepce literární historie v České republice po roce 1989*) je zaměřena na zcela specifické metodologické problémy literárních dějin v konkrétních oblastech, o kterých se od 90. let živě diskutuje – národní a nadnárodní koncept „české“ literatury, literární kánon a jeho ustavování, hranice „literárnosti“ a pronikání populární kultury do literatury (možno nazvat taktéž problematikou „centra a periferie“ kánonu). Zahrnuji sem i krátkou podkapitolu o revizi pražského strukturalismu, která od 90. let stále pokračuje (v 90. letech ji reprezentují například L. Doležel, M. Jankovič, M. Červenka, později například T. Kubíček a O. Sládek), ale probíhá povětšinou na literárněteoretické rovině – já v práci reflektuji studie, které se přímo týkají literární historie jako specifické disciplíny.

Jako autorka si vypůjčuji z každého metodologického aparátu prostředky, které mi připadají užitečné pro vlastní psaní o teorii a dějinách literárních dějin. Pozitivistický sběr a třídění materiálu, tvořící základní osu práce, doplňuji především ilustrací a analýzou řeči každého historika, kterou pronáší ve svém díle – ať už si ji představíme jako diskurs ve smyslu „řeči na jisté téma“, které v tomto úvodu i v samotné práci někdy zaměňuji za „koncept“ nebo „metodologii“, neboť se domnívám, že každý koncept literárních dějin a každá metodologie je zároveň řečí na téma jak psát literární dějiny, jaké postupy zvolit, jaký materiál si vybrat či jaká témata akcentovat. Žádné uvažování nelze realizovat bez použití jazyka a řeči – i proto se ve své práci zaměřuji na jazyk a slovník a každých literárních dějin a na jejich řečovou strategii, kterou využívají k porozumění materiálu, ale i k performanci myšlenky dalším účastníkům řeči na téma české literární dějiny.

1 Literární historie jako disciplína

Písemné památky provázejí lidskou civilizaci po tisíciletí a objektem zájmu filosofů se staly již v období starověku. Literární historie jako odborná disciplína však existuje pouhý zlomek tohoto času. Pozici literárního dějepisce mezi ostatními disciplínami *literární vědy*¹ objasňuje René Wellek ve své monumentální publikaci *Theory of Literature* (1949). Wellek rozlišuje tři druhy přístupu k literárnímu bádání: synchronně zaměřenou *literární teorii* a *literární kritiku*, které nahlízejí objekt svého zájmu, jak existuje „ted' a tady“; *literární teorie* zkoumá to, co je společné – obecné zákonitosti literatury, jak je můžeme pozorovat na souboru vybraných textů; *literární kritika* potom tyto principy zohledňuje při *hodnocení* jednotlivého literárního díla. *Literární historie* naopak akcentuje diachronní přístup. Využívá poznatků literární teorie i hodnotových soudů literární kritiky k postihnutí proměn literatury v čase (Wellek & Warren 1949: 30).

S literární teorií jako kategorizací a definicí pojmů se můžeme setkat již u Aristotela v jeho díle *Poetika*. V úvodu spisu filosof sděluje, že hodlá „jednati o básnictví a jeho družích: jaký význam každý druh má, jak se musí sestavovati děje, má-li býti báseň krásná, dále z kolika a z jakých částí báseň se skládá, a rovněž o ostatních otázkách, které patří do téže nauky.“ (Aristoteles 1993: 9). V díle samém pak Aristoteles kategorizuje (a pro další používání vlastně ustavuje) druhy veršů podle metra, žánry dramatu, jejich složky a stavbu děje hry; popisuje i souvislosti poezie a dramatu, zkoumá jazykovou stránku literárních děl (již odlišuje od stránky myšlenkové, „rétorické“) a definuje prostředky figurativního jazyka (veškeré uvažování o metafoře začíná právě zde). Římský básník Horatius pak položil základy tomu, co nazýváme literární kritikou ve smyslu hodnocení kvality díla. V díle *Ars poetica* (O umění básnickém) vznáší Horatius požadavky na dobrou báseň: útvar má vykazovat harmonickou jednotu, metrum a styl má odpovídat látce a typu postav, od subjektu básníka očekává obratné zacházení s jazykem, intelektuální vytríbenost a ochotu naslouchat hlasu nezaujatého kritika, který jeho dílo soudí. Vzory spatřuje Horatius v řeckém slovesném umění, především pak v Homérovi (Horatius 1942: 443-444).

Vidíme, že *literární teorie* a *kritika* jsou činnosti vsutku starobylé; *literární historie*, jako poslední část Wellkovy vzájemně propojené triády literárněvědných disciplín – kterou

¹ Pojmem „literární věda“ rozumějme jakékoli odborné (akademické) zacházení s literárními texty. Wellek používá termín „literary study“, tedy studium literatury, aby předešel nedorozuměním spojeným s významovými konotacemi slova *science*, jež v anglofonním diskursu implikuje vědy přírodní.

takto definoval a popsal ve 40. letech 20. století a zkoumal mnohem spíše synchronní než diachronní aspekty fungování jednotlivých „větvi“ – vyrostla z jiného kontextu. Literární historii definoval Eduard Petrů jako „relativně nejstabilnější součást literární vědy, jejíž cíle (i když často ne metody) jsou poměrně ujasněné“ (Mocná & Vraiová 2015: 12). Jeho *Úvod do studia literární vědy*, kde Petrů tento názor prezentoval, vyšel v roce 2000, tedy v období, kdy světová literární teoretikové především strukturalistického okruhu² pevnou pozici literární historie včetně jednoznačnosti jejích cílů zpochybňovali (Haman 199: 162). V praktickém psaní – alespoň v českých zemích – ale literární historie zůstávala zdánlivě neotřesitelnou jistotou.

Přičlenění literární historie jako disciplíny k teorii a kritice souvisí s rozmachem společenských věd v devatenáctém století, jako například sociologie, psychologie či ekonomie (Mocná 2015: 11), které nezůstávaly stranou myšlení a pokroku ve vědách přírodních. Devatenáctý věk přinesl historickému uvažování mnoho nových impulsů. Mezi nejvýznamnější patřily evoluční teorie, která na doposud staticky požímané inventáře prvků (původně přírodnin – hornin, rostlinných či živočišných druhů, ale později i lidských výtvorů) poprvé aplikovala vývojové hledisko, což vedlo k uvědomění si historicity pojmů, s nimiž bylo dosud zacházeno jako s nehybnými monumenty, a vědeckotechnická revoluce, jež přinesla institucionalizaci vědeckého poznání (nárůst počtu univerzit a vědeckých ústavů, mající za cíl přispět svým výzkumem k technologickému pokroku) (Fajkus 2005: 28–37). Tyto metody zároveň přinášely to, co označujeme slovy *vědeckotechnický pokrok*, tedy nové teoretické poznání, jež lze aplikovat v praktickém provozu a měnit jím skutečnost a lidskou zkušenost. Humanitní disciplíny, které si kladly „věčné otázky“, ale nenalézaly na ně spolehlivé, vědeckými metodami vyzkoumané odpovědi, na nichž by bylo možno vystavět další – do příchodu Einsteina a jeho teorie relativity (a v myšlení mnohých i leckdy později) neotřesitelné – poznání, začaly tuto svou „nedostatečnost“ reflektovat a poohlížely se po nových způsobech, jak se úspěchům přírodních věd přiblížit.

1.1 Cesty literární historie 19. a 20. stoletím

Jedny z nejstarších pozitivistických literárních dějin, věnované anglické literatuře, sepsal francouzský filosof a literární kritik Hippolyte Taine. Poprvé byly vydány roku 1863. Metodu své práce ozřejmuje Taine na prvních stránkách publikace. Cílem literárního historika je rekonstrukce stavu věcí v období, kdy autoři, již jsou historikovým zájmem, působili a tvořili.

² Haman má zde na mysli tzv. francouzský strukturalismus, tedy to, co bychom se znalostí českého strukturalismu nazvali poststrukturalismem; zmiňuje filosofy Michela Foucaulta, Jeana-Françoise Lyotarda a Paula Ricœura.

Díla, která má dějepisec k dispozici, nazývá Taine *literárními monumenty*, pomocí nichž „můžeme vysledovat, jak lidé před mnoha staletími cítili a smýšleli.“³ (Taine 1872: 1) Taine shledává dialektický vztah mezi významnými událostmi oněch časových period a smýšlením autorů, jak se zrcadlilo v jejich díle. Dílo nevzniká pouze jako náhlý výron imaginace geniálního autora, jak se domnívali romantici a později někteří duchovědci. Je pevně spjato s autorovým myšlenkovým nastavením, jež je determinováno společností, v níž žije. Individuálního autora přirovnává Taine k živočichovi, který zanechal svůj otisk ve fosilii, již je dílo. Literární historik se tak ocitá v pozici archeologa, který tohoto živočicha z dávných časů znovu sestavuje. Taine však zdůrazňuje, že kumulace faktů o autorovi sama o sobě nemá pro historika valného významu; skrze indicie – jakými může být básníkův oděv či nábytek – poznáváme jeho ekonomický status, náboženskou příslušnost či individuální zájmy, tedy „neviditelného vnitřního muže“ (ibid: 5), o jehož odhalení pozitivističtí historikové usilovali. A tento se nám podle Taina zjeví jedině skrze poznání kontextu, jímž je autor jako člověk determinován. Taine pojmenovává tři determinanty, jež formují myšlení člověka: jsou jimi rasa, prostředí a doba (ibid: 13). Cesta od literárního díla tak vede k člověku a od člověka k civilizaci, jež sdílí stejnou víru a vědění. Kauzálně spjaté řetězce prvků i badatelův způsob jejich odhalování jejich vazeb v Tainově koncepci jsou jistě ovlivněny dobovým pozitivismem a metodikou přírodních věd; dialektika procesů pak souvisí i s vlivnou Hegelovou filosofií, jež našla uplatnění v sociálních vědách obecně.

Pokud jsme u vzniku literární historie, jak ji chápeme dnes, zmínili kontext společenských věd, je třeba doplnit, že ne všechny z nich přejímaly vždy bez výhrad racionalistickou metodiku věd přírodních. Tento přístup se uplatňoval u disciplín, které zkoumaly větší celky, jako ekonomie nebo sociologie, kde bylo možné hledat paralely s fungováním přírodních systémů. Jistou protiváhu k nim tvořily tzv. duchovní vědy, zaměřené na zkoumání jedince. Tyto vědy považovaly rozumové poznání za příliš reduktivní a chtěly do poznávacího procesu včlenit také složky ne-rozumové – cit, prožitek, imaginaci, které tvoří rozmanitost sil v člověku, potažmo pro literární historii v autorovi. Na této rovině shledáváme podobnosti s romantismem (Čtvrtník 2018: 124). Pro romantického spisovatele a filosofa Johanna Gottfrieda Herdera byl člověk jedinečnou a neopakovatelnou bytostí, nikoli izolovanou od okolního světa, ale individualizovanou právě zasazením do zcela specifického vývoje dějin (ibid: 128). Ostatně *vývoj* byl pojmem, který duchověda vnímala zcela jinak než

³ v anglické verzi *we can retrace the way in which men felt and thought many centuries ago*, překl. aut.

pozitivismus: ne jako evoluci, pokrok, vztah příčiny a důsledku, ale jako kontinuální proces, kdy každá „epocha“ může neomezeně čerpat z předcházejících.

Wilhelm Dilthey se ve spise *Uvedení do vědy duchové* (1883, česky 1901) vymezuje proti pozitivismu akcentací vůle jedince, která tvoří dějiny: „zde činy vůle v protivě ku mechanickému průběhu změn přírodních, který již v zárodku obsahuje vše, co se v něm dokonává, skutečně něco způsobují vlastním vynaložením sil a svými oběťmi“ (Dilthey 1901: 12). Dějiny samotné jsou pro něho prolínáním minulého, současného a budoucího, nikoli za sebou následujícími stádii skutečnosti: „[...] poznání vývoje společnosti nemůže být odděleno od poznání její nynější tvárnosti. Obě třídy faktů tvoří jedinou souvislost. Nynější stav, v němž jest společnost, jest výsledkem dřívějšího a je zároveň podmínkou budoucího.“ (ibid: 41). I proto literární dějiny pohledem duchovědce vypadají jinak než velké pozitivistické syntézy. Zaměření na autora (oproti dílu samotnému či čtenáři) u duchovědců zůstává, autor však přestává být článkem v řetězci literárního vývoje. Je osobností vybavenou vůlí, citem a imaginací; častěji se proto setkáme s jednotlivými analýzami – spíše kritickými než historickými – konkrétních básníků a spisovatelů bez akcentu na lineární posloupnost, zdůrazněna je naopak provazba současných autorů a jejich myšlení s minulostí a tradicí, jak uvidíme v české literární historii u Arne Nováka.

Skutečný zlom v přístupu k literárním dějinám nastal s rozvojem textocentrických (dílostředných) teorií. Zatímco pozitivismus i duchověda kladly důraz na autorský subjekt – člověka účastnícího se velkých společenských dějů a určovaného svým prostředím, kulturou a vzděláním pro jedno a člověka–bytost vybaveného citem, smysly a vůlí, zapuštěného do jisté tradice pro druhé, strukturalismus, který ovlivnil myšlení v mnoha oblastech lidské činnosti (lingvistika, divadelní věda, hudební věda) staví do středu zájmu dílo, které tak přestává být pouze produktem básníka či doby a stává se do jisté míry autonomní jednotkou, na kterou se upírají zraky nejprve literárních teoretiků a posléze i historiků. Tomáš Kubíček hovoří v této situaci o proměně paradigmatu literární vědy vůbec (Kubíček 2010: 10). Svůj podíl na tom má modernismus a krize estetiky s akcentem na dynamiku umění (Chvatík 1994: 12); rodící se sémiotika, teorie *znaku*⁴, kterou lingvistika i literární věda aplikovala na jazyková sdělení

⁴ *Znak* byl klíčovým pojmem strukturalistů; veškerému jazyku, včetně specificky literárního – „*literárnost*“, nikoli *literaturu* jako předmět zkoumání si vytyčili už ruští formalisté, přisuzovali znakový charakter. Inspirací byl během první světové války vydaný Saussurův *Kurs obecné lingvistiky* (1916). Druhým klíčovým termínem byla *funkce* (literární jazyk je funkční, kolektiv uživatelů mu přiznává estetickou funkci – viz např. Mukařovského studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936).

literárního díla, či fenomenologie, zkoumající existenci *jevu věci* ve vědomí člověka⁵ (Kubiček 2010: 9).

Nové, modernistické pojetí literárního díla samozřejmě odvrátilo pozornost literárních vědců a kritiků od diachronie díla a jeho umístění v tradici či jeho reflexi dobové společenské situace k synchronii: jak dílo existuje právě teď (Ingarden) a jak je uděláno, což bylo zásadní otázkou pro okruh ruských formalistů: Vladimir Propp zkoumá morfologii ruské kouzelné pohádky, Andrej Bělyj odhaluje jazykovou a stylovou analýzou *Gogolovo mistrovství*. Boris Ejchenbaum odmítá pozitivistickou představu pokroku v literatuře, kterou vnímá jako historický nástroj, čímž vlastně odnímá historický aspekt z oboru zájmu „vědy o literatuře“.

Od raně formalistického nezájmu o dějinnost literatury se distancovali Jurij Tyňanov a Roman Jakobson v programové tezi *Problémy zkoumání literatury a jazyka*. Na rozdíl od Ejchenbauma neodmítají zkoumání historických řad. Oproti řadám pozitivistickým vyčleňují řady *literární* jako speciální řady proměňujících se literárních norem⁶: „**Dějiny literatury** (respektive umění) jsou spjaty s **jinými historickými řadami**⁷ a zároveň jsou charakterizovány – jako kterákoli z ostatních kulturních řad – složitým komplexem specifických strukturních zákonů“ (Jakobson 1995: 34). Cílem badatele pak je „objasnit tyto zákony“ a „vědecky stanovit vzájemný vztah mezi literární řadou a ostatními historickými řadami“ (tamtéž). Do centra zájmu literárního historika se poprvé dostává literatura jako svébytný objekt, jež lze „vypreparovat“ z autorova života a společenského dění, zároveň se akcentuje vědeckost a objektivní analýza materiálu. Tyňanov s Jakobsonem se vymezují vůči jakémukoli zkoumání mimosystémové *geneze* díla (systémem je zde patrně míněna struktura estetických norem), ať už jde o genezi „literární“, tedy vlivy a umělecké předobrazy díla, nebo „neliterární“, kam spadá např. pro duchovědce a psychoanalytiku podnětná otázka po duševním pohnutí básníka při tvorbě nebo „znamení doby“ zanechané v literárním textu, které zajímalo pozitivisty a později přívržence kulturněmaterialistických směrů. Tyto záležitosti podle autorů zastírají problém literárního vývoje⁸, přičemž nejde o typické znaky literární produkce v za sebou následujících

⁵ Kubiček v této souvislosti upozorňuje na Husserlovo pojetí významu jako propojení znaku a skutečnosti v promluvě (srv. mou bakalářskou práci [Borovková 2019: 5]), uvést lze i např. Romana Ingardena a jeho úvahy o intencionálním předmětu v *Uměleckém díle literárním* (1931).

⁶ Strukturalistická literární teorie pracuje s normou ve smyslu obecně uznávané estetické libosti. Ta je dle Mukařovského *historickým faktem*, tedy se proměňuje a vyvíjí v čase a může koexistovat s normami jinými (Mukařovský 1966: 30).

⁷ obojí zvýrazněno mnou – pozn. aut.

⁸ Problematikou literárního vývoje se intenzivně zabývali čeští strukturalisté (Mukařovský, Vodička) a bude hlouběji pojednána v kapitole *Literární historie v Českých zemích*.

epochách vymezených přelomem století či změnou politického systému, ale o vývoj *struktur* a strukturních typů⁹.

Usouvztažnili jsme-li formalismus a strukturalismus s příchodem doby moderní, dynamické a zpochybňující dosud platné kategorie; s dobou, pro níž se *konstrukce* stává jednou z klíčových kategorií (vzpomeňme formalistickou zaujatost tím, jak je dílo konstruováno), musíme dodat, že textocentrické koncepce nebyly jediným jejím projevem. Jak popisuje Vladimír Papoušek (Papoušek a kol. 2019: 367), moderní dobu charakterizuje nahrazení tradiční náboženské víry v Boha, který dává řád univerzu, vírou v člověka: nyní je to člověk, kdo tvoří dějiny, konstruuje budoucnost a je nositelem vědeckého či společenského pokroku. Tuto „éru člověka“ charakterizuje již zmíněný dialektický střet intencí: lze jej vnímat na rovině individuální a kolektivní intence (jimž se do jisté míry věnují i strukturalisté, viz např. Mukařovského esej *Individuum a literární vývoj*) (1943–1945), nebo na intencí lidských mas, jak jej – inspirován Hegelem – proponoval Karl Marx. Walter Benjamin ve své eseji *O pojetí dějin* píše: „Třídní boj, který má historik vyškolený na Marxovi stále před očima, je boj o hrubé a hmotné věci, bez nichž by nebylo těch jemných a duchovních“ (Benjamin 1950: 1). Marxistické koncepty literárních dějin tedy neudělují literatuře apriorní postavení, ale vnímají veškeré estetické iniciace jako součást ideologické *nadstavby*, která vyrůstá z materiální *základny*, socioekonomické struktury společnosti (Marx 1953: 6–7). Ač mezi nimi existuje dialektický vztah (nadstavba, reprezentovaná i uměním a literaturou, ovlivňuje i základnu), vliv základny z podstaty převládá. Literární dílo jako estetický objekt tedy musíme nahlížet jako reprezentaci nikoli sebe sama v podobě souboru estetických norem a hodnot, ale žité zkušenosti člověka, který je třídně, národně a historicky utvářen (Lukács 1976: 302). György Lukács věří, že skutečnost, již literární dílo zobrazuje, existuje nezávisle na lidském vědomí, odmítá však klasickou estetickou teorii nápodoby: Umění se nemá spokojovat se zdáním pravdy, ale samo aktivně pracovat na jejím budování a naplňování (ibid: 93). Toho velké literární dílo dosahuje překonáváním protikladů: jedinečnosti a zákonitosti, jevu a podstaty, jednotlivosti a zvláštnosti apod. (str. 95), a vytváří tak skutečnost pravdivější, bohatší a „hybnější“ než jakou je schopno zachytit vědomí člověka. Hybností se zde ovšem už míní nikoli estetické, ale společenské a propagandistické působení díla: dílo vyzývá k aktivitě a uskutečňování činů, a musí tak být stranické, ale zároveň objektivní v této své stranickosti (ibid: 99–100). Zde se vyjevuje zásadní rozpor mezi marxistickým a formalistickým či strukturalistickým pohledem na umění. Obě teorie pracují se střety protikladných tendencí, které se nakonec slévají v jednotě, jež má

⁹ Bude též pojednáno níže.

teleologický charakter. Textostřednou představu o směřování díla k naplňování estetické funkce však marxismus odmítá: formální princip podle Lukáče popírá život a svádí k „zbožnění suverenity tvůrčího individua“ (ibid).

Směřování díla k revoluci ve společenském smyslu se promítlo i v marxistickém pohledu na literární dějiny: psychofyzický autor i postavy literárního díla se v tomto typu diskursu opět stávají reprezentanty společensko-historického kontextu, jež je formoval: „[J]ejich ‚ontologické bytí‘¹⁰ (myšleno literárních postav od Achilla po Annu Kareninu – pozn. aut.), jak je nazývá módnější terminologie – nelze odlišit od jejich společenského a historického prostředí“¹¹ (Lukács 1963: 19). Oproti tradičnímu pozitivistickému historismu marxisté zdůrazňovali konstrukční princip dějin; univerzalistický historismus vyplňoval prázdný prostor masou faktů, a tím tvořil „věčný obraz dějin“ (Benjamin 1950: 5), zatímco marxista dějiny sám tvoří a naplňuje: „[H]istorický materialista [staví] zkušenost s minulostí, která jediná je k dispozici. [...] Zůstává pánem svých sil: Dost mužem, aby vypáčil kontinuum dějin“ (ibid).

V roce 1938 vyšla kompilace sovětských kritiků *Literature and Marxism: A Controversy*, poukazující na neshody mezi literárními kritiky hlásícími se k marxismu. Zatímco někteří (Isaac Nusinov, Georgij Plechanov) zastávali názor, že buržoazní spisovatel, ať už Shakespeare nebo Tolstoj, je determinován svým třídním vědomím a není schopen reflektovat vůli a zájmy lidu, jiní (Michail Lifšic opírající se o Lenina) naopak autorům připisují důležitou úlohu v třídním boji, který svými díly dokázali podnítit. Dalším problémem bylo zdání univerzality, připisované některým kanonickým autorům, především Shakespeareovi; pokusy učinit z vysoce postaveného barda „obecnou“ hodnotu hodnotili vulgární materialisté (Sergej Dinamov, Aleksandr Smirnov) jako projev buržoazní ideologie, zatímco Vladimir Kamenov považuje Shakespeara za lidového autora.

Sborník přinesl „na stůl“, kromě poukázání na metodologickou neplodnost a strnulost vulgárního materialismu (otrocký výklad „reprezentace“ ve vztahu mezi autorem a dílem, přehlížení aktivizující role literatury, a tudíž i absence konečného článku v procesu „dění smyslu“¹² literatury – čtenáře, zde zastupujícího lidové vrstvy, jež se postupem dějin čím dál více stávaly recipienty vysoké literatury), také otázku po tom, co dnes nazýváme *literárním*

¹⁰ zde zjevně Lukács naráží na nové ontologické přístupy (existencialismus); sám se v pozdním životě věnoval otologii člověka jako společenské bytosti z materialistické hegelianské perspektivy.

¹¹ přel. aut. z anglického originálu

¹² termín používá Jan Mukařovský pro ilustraci toho, že smysl díla není pevně zakotven, ale odehrává se jako proces ve vědomí recipienta; já ho zde pojmám širěji jako proces počínající psaním díla a „končící“ – byť neuzavřenou a dynamickou čtenářskou recepcí.

kánonem. Tvoří-li člověk aktivně dějiny, pak se toto týká i dějin literárních. Je-li podle marxistů dobrá literatura revoluční, je třeba určit, kteří autoři jsou revoluční a v čem ona revolučnost spočívá. Že to není jednoznačné, ukazuje i závěrečná Lifšicova studie věnovaná právě vztahu „buržoazního autora“ a třídního boje.

Největší proměnou paradigmatu¹³ prošla literární věda, a tedy i literární historie, v druhé polovině 20. století v souvislosti s tzv. postmoderní situací. Již moderna zaměřila pohled na člověka jako aktivního „konstruktéra“ a „hybatele dějin“, nikoli pouze pasivního příjemce a „sběratele“ daného, stále však věřila ve smysl a poznatelnost dějin, v možnost nalezení jejich správného směru a dosažení vytčeného cíle. Na nemožnost naplnění této deklarované jednoty začaly v této době poukazovat stále složitější technologie, „drolící“ se společenské normy i neúspěch velkých modernistických projektů.

Jean-François Lyotard si všímá i pokračující reflexe jazyka jakožto nástroje porozumění a poznání, započaté již na počátku 20. století tzv. obratem k jazyku, a Wittgensteinova pojmu jazykových her, tedy souboru pravidel řeči, která si definují okruhy jejích uživatelů, jímž se inspirovaly i novější teorie řečových aktů (Lyotard 1983: 10). Lyotard ukazuje, jak jsou nyní veškeré disciplíny – včetně těch pracujících s tzv. tvrdými fakty¹⁴, jako jsou přírodní vědy či historie – tvořeny řečovými narativy. Na narativní povahu dějin upozornil v téže době i historik Hayden White. Psaní dějin se podle něj podobá konstrukci fikčního díla estetizací, tj. využití zápletky, která spojí jednotlivé události ve zdánlivě ucelený příběh (Řepa in Macura a kol. 2013: 778). V literární historii si tak můžeme představit příběh o vývoji jistého literárního druhu, žánru či typu poetiky, v němž budou zápletkami vydání vybraných literárních děl – což poukazuje i na selektivní povahu historikovy práce – nebo i příběh sledující jiné než estetické, literární cíle, v němž literární díla či jejich autoři reprezentují milníky v tvorbě národní identity (např. ve Vlčkových dějinách slovenské, ale i české literatury) nebo v boji společenských tříd v klasických marxistických dějinách, resp. pohlaví či etnických skupin v novějších koncepcích z marxismu vycházejících. Ideologickou implikaci vnímá White jako další z modů historie, jejímž prostřednictvím dává historik najevo svůj postoj k dějinným událostem, a která dle Whitea ovlivňuje i výběr historikovy metodologie psaní dějin. Poslední významnou součástí je argumentace, přičemž White rozlišuje čtyři typy historiků – *formicisty*, nahlízející na

¹³ termín T. S. Kuhna, jež užil v díle *Struktura vědeckých revolucí* (1962) pro označení teorie přijímané v jisté době jistým společenstvím vědců (v našem případě si za ně můžeme dosadit literární historiky), která určuje způsob nahlížení na zkoumaný materiál a práci s ním.

¹⁴ termín J. R. Searla (brute facts), odlišující tento typ empiricky zjistitelných fakt od fakt definovaných společenskou dohodou (institutional facts).

popisované děje jako na jedinečné, a obtížně tvořící dějinné „pojítka“ mezi nimi; *organicisty*, vycházející z představy nadčasových zákonů, jimž jsou všechny jednotlivé děje podřízeny; *mechanicisty*, usilující o objevení a popsání těchto zákonů, a *kontextualisty*, zdůrazňující determinovanost každého děje souvislostmi, za nichž došlo k jeho výskytu (ibid: 779).

Pokud bychom tyto kategorie vztáhli na literární historii, přístup blízký formicizmu bychom nejspíše našli mezi ranými ruskými formalisty nebo angloamerickými novými kritiky, pro něž byla ostatně analytická práce s vlastním dílem důležitější než zkoumání historicity díla, organicismus bychom mohli pozorovat u pozitivistů a v jisté míře i strukturalistů a jejich koncepci vývoje struktur, který ale vykazoval i mechanistické rysy, stejně jako (post)analytické přístupy k literárním dějinám, usilující o poznání zákonitostí proměn literatury. Kontextualismus se potom uplatňoval a uplatňuje v řadě metodologií a koncepcí od jazykově-národní přes pozitivistickou až po široké spektrum kulturněantropologických a materialistických směrů. Nejdůležitějším přínosem těchto Whiteových či Lyotardových úvah není možnost kategorizovat historické narativy sama o sobě, ale poukázání na pluralitu přístupů v historických disciplínách a nemožnost nalézt jeden velký sjednocující narativ. Otázku, jak napsat správně literární dějiny, vystřídal otázka, jak funguje psaní literárních dějin – čehož si na rovině obecné historie všimá i Michel Foucault (Foucault 2002: 9–27), když popisuje, jak si historie sama – na rozdíl od „dějin“ svého materiálu – snažila stále zachovat svou stabilitu, která ji legitimizuje jako disciplínu, a zároveň umožňuje domluvu v rámci pravidel této „jazykové hry“, jak už zmínil Lyotard. Důsledkem tedy není upuštění od „provádění“ historie, ale změna typu otázek, jež si klade. Foucault toto odkrývá na příkladu proměny role *dokumentu* v historikově práci (ibid: 14). Dokument byl tradičně **produktem** práce dějepisce – dějiny měly dokumentovat vztahy mezi historickými *monumenty* (nálezy, událostmi) a interpretovat je pro následující generace – zatímco v současné době (od druhé poloviny 20. století) se dokument coby interpretace zanechaných stop stává historikovým **materiálem**, a naopak výsledek jeho činnosti nabývá podoby monumentu. Tento typ myšlení vedl k uvědomění nesamozřejmosti dějinné kontinuity: historik pouze nepřirazuje objekty na časovou osu, ale konstruuje historické řady, určuje jejich hranice a vybírá kritéria periodizace (ibid: 16). Opuštění myšlenky teleologické podstaty dějin a představy vývoje – ať už kontinuálního nebo „zlomového“¹⁵ – vedlo k uvažování o diskontinuitě. Zlomů je zkrátka příliš mnoho, nelze stanovit bod, který by

¹⁵ Pochopitelně to neplatí vždy, viz např. již zmíněnou teorii vývoje vědy T. S. Kuhna, který s jednoznačnými zlomy stále operuje (a také mluví o vědeckých *revolucích*). Takové případy však Foucaultovu teorii spíše potvrzují, protože ukazují, jak ani vlastní teoretické myšlení v postmoderně není jednotné a představy struktur a kontinuit se stále střetávají s představami chaosu a diskontinuity.

signalizoval nějaký „přerod“ pro všechny prvky stejně, který by sjednocoval jejich existenci v čase jinak než jako narativ historika.

Sám Foucault se několikrát pokusil o sepsání vlastních dějin (*Dějiny šílenství, Zrození kliniky, Dějiny sexuality*), v nichž se zrcadlí i jeho přístup k množinám materiálu jako předmětu rozpravy různých skupin mluvčích (viz jeho termín *diskursivní formace*). V jeho díle se projevila touha postihnout co nejvíce dokladů řeči na daná témata až téměř k jejím hranicím. Právě metodologické obtíže tohoto úkolu a kritické ohlasy k vlastním dějinám ho přiměly k reflexi historikovy práce v *Archeologii vědění*, jež se staly základní literaturou historických oborů včetně literární historie.

2 Literární historie v Českých zemích

Souborné práce na téma „česká literatura“, jakkoli býval tento termín v dějinách definován a používán, vydávali už národní obrozenci. Připomenout lze Dobrovského a Pelclovy *Scripores rerum Bohemicarum*, kritická vydání staročeských textů, Dobrovského *Dějiny české řeči a literatury* nebo Jungmannovu *Historii literatury české*, vycházející z díla Dobrovského. Šlo o čistou historickou deskripci, kritériem výběru textů byl pouze český jazyk. Dějiny literatury jsou zde neodlučitelně spjaty s dějinami české řeči, jednotlivá literární díla potom ilustrují proces prosazování češtiny v konkurenci latiny a němčiny. Prvopočátky literárněhistorického psaní – jejichž význam spočíval především ve *sběru* materiálu – si ještě nekladly otázku „smyslu“ a vývoje dějin, nebyly podpořeny definovanou badatelskou metodologií s vymezeným cílem. Tento dnes známý přístup k literární historii, jež je specifickým odvětvím akademické, více či méně vědecké práce, se mohl začít rozvíjet se společenskými podmínkami výše uvedenými.¹⁶ Následující historický přehled si v žádném případě neklade nárok na úplnost a definitivnost; je spíše mým pokusem zachytit řeč a způsob práce literárních historiků (případně kritiků podílejících se na historických konstrukcích), a to především řeč o metodě psaní dějin či řeč o dějinách, z níž lze na správnost s jistou metodou či metodami usuzovat.

2.1 Česká literární historie mezi pozitivismem a duchovédou

Pozitivistická metoda literárních dějin v české literární vědě našla ohlas na sklonku 19. a počátku 20. století. Povšimneme si některých jejích rysů v díle literárních historiků Jaroslava Vlčka a Jana Jakubce.

První jmenovaný je autorem několika přehledových dějin české a slovenské literatury, poprvé tištěných v osmdesátých a devadesátých letech. Pozitivisticky inspirovanou metodu psaní literárních dějin předvádí Vlček již ve své první literárněhistorické publikaci *Literatura na Slovensku, její vznik, význam a úspěchy* (1881). Vlastnímu přehledu slovenské literatury, rozdělenému podle tradičního druhového schématu (lyrika, epika a drama) předchází pojednání o dějinných událostech utvářejících slovenský národ a řeč, které teprve jsou předpokladem literární produkce. Vlček poukazuje na dějinné síly kolektivně formující společnost jako celek:

¹⁶ Jiří Holý ve své studii v časopise *Estetika* poukazuje na to, jak dlouho se česká literární historie ve svých počátcích držela tohoto filologického konceptu, oproti např. literárnímu dějepisceví německému (Holý 2002: 210).

„Svítá věk XIX. Podruhé zavěje ostrý, jarý vítr svobody od západu Evropou, a ty nehybné posud massy lidu slovenského zvolna se hýbají spolu s ohromným světem slovanským“ (Vlček 1881: 20). Představa celku, který se hýbe a někam směřuje, souvisí s rezonancí Hegelovy filosofie, kdy německý filosof tuto myšlenku prezentuje ve své *Filosofii dějin* (1837), pozitivistická historie ji pak využívá pro hledání kauzality a sledování vývoje. Pro Vlčka slovenská literatura směřuje k národnímu sebeuvědomění a vytvoření svébytné literární kultury, jež bude součástí té velké všeslovanské; dosavadní díla (*Svatopluk, Detvan* či *Mor ho!*) jsou „nejvyšší pilíře kusé ještě budovy“ (ibid: 246). Národní myšlenku ještě podtrhují citáty z Kollárových či Sládkovičových veršů, které zde nejsou pouhým analyzovaným materiálem literárního dějepisce, nýbrž zprávou o slovenském národu.

Věcněji a popisněji vyznívají Vlčkova díla následující, např. *Dejiny literatúry slovenskej* (1923; poprvé vydáno 1890). Kniha je rozčleněna do sedmi hlav reprezentujících jednotlivé „epochy“ slovenské literatury od prvních písemných památek po současnost. Dělení je motivováno ponejvíce událostmi obecné historie, pojednání o literatuře doprovází výklad politického či náboženského kontextu, v němž autoři tvořili a jímž byli ovlivněni. Subjekt básníka-spisovatele vystupuje do popředí: Vlček se (kromě klasické biografie) detailně zabývá jeho angažovaností ve společenských otázkách – prostřednictvím svých děl i mimo ně – což není jen znakem pozitivistického přístupu k literatuře, ale i národní myšlenky, která se v tomto období stále silně uplatňovala v historickém psaní.

Obdobný koncept nalézáme i u Jana Jakubce. Uvedme například jeho dílo *Antonín Marek: jeho život a působení i význam v literatuře české*. Jde o biografii soustřeďující se na momenty z osobního života básníka a filologa, které měly vliv na jeho tvorbu a roli v národním projektu; materiálem pro psaní je Jakubcovi především korespondence, úřední dokumenty a letopisy. Autor se snaží posbírat co nejvíce údajů o Markově životě a působení v různých spolcích a tyto pak utřídí způsobem, který čtenáři poskytne víceméně ucelenou představu o Markově osobě.

Obsáhlý biografický a bibliografický poznámkový aparát uplatňuje Jakubec v obou tisícistránkových dílech *Dějiny české literatury*. V předmluvě k publikaci autor často operuje se slovem celek, používá „celkový obraz“ či „celkový literární vývoj“ (Jakubec 1929: XVII-XVIII). Ačkoli si uvědomuje nemožnost postihnout vše („je nemožno klást požadavek úplnosti v těchto poznámkách literárně historických“) (ibid: XVIII), věří v možnost postihnout prostřednictvím nasbíraných dat *ideu doby*, která slouží jako východisko pro periodizaci literárních dějin. Tu Jakubec vnímá jako „příbuzné smýšlení a cítění“ autorů (ibid: XVII), podle

něhož historik literární dějiny periodizuje. O možnosti stanovení pevných rozhraní však Jakubec pochybuje, naopak zmiňuje, že v jisté době může několik myšlenek koexistovat – doznívá myšlení starší a rodí se nové (ibid: 1). Představy lineárního vývoje se ale Jakubec nevzdává. Pozoruhodné na Jakubcově metodě je, jak často v textu přiznává svůj autorský subjekt – např. výběrem děl, která reprezentují literární vývoj vyjadřuje jako historik svůj kritický názor, byť usiluje o to, aby místo věnované jistému autorovi či dílu bylo „úměrné jejich významu“ (ibid: XVII). Ryze pozitivistické metodě se vymyká – kromě přiznání svého subjektivního mínění, které má ovšem vyniknout mezi objektivním „spolehlivým věděním“ – také důraz kladený na práci individuálního historika a použití netypického slova *duch*, když tvrdí, že v některých případech „spis o nějakém díle projevil víc ducha a ukázal se významnějším než ono dílo samo“ (ibid: XVIII), což svědčí pro vliv slovníku a myšlení dalších dobových metodologií. I samotný Jakubcův termín *idea doby* odkazuje – byť zde spíše rétoricky než v praktickém psaní, které stále vychází primárně z pozitivistického přístupu – k jiné vlivné metodologické koncepci 19. a počátku 20. století, duchovědné.

Podstatou svého přístupu ovlivnila spíše českou literární kritiku než historii; literárním historikem, který ji využíval nejvíce, byl Arne Novák, již dříve spolupracující na kolektivní syntéze *Literatura česká devatenáctého století*, a byl tedy poučen i ve starších, pozitivistických přístupech svých kolegů. Nahlédnutím do třetího dílu zmíněné publikace spatříme zřetelný rozdíl v metodě analýzy jednotlivých položek literárních dějin oproti dílu předchozímu. Zatímco Jan Jakubec, Jaroslav Vlček či Jan Máchal ve svých kapitolách líčí životy Václava Klimenta Klicpery či Miloty Zdirada Poláka tradiční životopisnou metodou, podepřenou analýzami společensko-politického kontextu, která osvětluje i „smysl“ jejich díla, někteří autoři třetího dílu (Arne Novák, Jaroslav Kamper) se inspirovali přístupy duchovědnými.

Kamper nezačíná svou studii o Karlu Hynku Máchovi (Kamper 1905: 1–35) chronologicky řazenými událostmi Máchova života, ale problematikou *vlivu* anglického básníka George Gordona Byrona, nikoli však prizmatem kauzality nebo „mezinárodního obchodu“¹⁷ mezi anglickou a českou literaturou, ale duchovního působení („Vnímavá duše Máchova chtivě pila paprsky žhavé této poesie, [...] básník sám jasně si uvědomil démonický ráz vlivů, jimž zcela podlehl.“) (ibid: 2). Kamperův text se hemží výrazy z psychologie (duše, nitro) a citově nabitým proudem metafor, kterým popisuje nejen Máchovo „podlehnutí“ vlivu Byrona, ale i Máchovy životní osudy (které autor označil oproti jeho duševnímu životu za

¹⁷ pojem používá René Wellek pro komparativní zkoumání jednotlivých literárních děl („fragmentů“ literatury) bez širších souvislostí (Wellek 2005: 184).

„vnější“ a v textu je zařadil až za duchovědný úvod). Stále ještě pozitivistická koncepce publikace vyžadovala obsáhlé biografické deskripce a věcný popis díla, Kamper však i zde promítá svůj duchovědný emocionální slovník, například když líčí velkolepý pohřeb oslavovaného Byrona v kontrastu s nepovšimnutým skonem Máchy v bídě: „Tam anglický lord umírá pod smavým nebem Řecka, za jehož svobodu se vypravil bojovat, sedmatřicet ran z děl oznamuje světu truchlivou zvěst o jeho úmrtí, a za skvělé pohřební pompy vojenské mrtvolu jeho z domu smutku provázejí davy lidu [...] Zde chudý český básník, jenž pro několik hořících stodol nasadil život, umírá opuštěn v prosté světničce, kde ještě hodinu před pohřbem bratr nalézá mrtvolu jeho úplně neoblečenu [...]“ (ibid: 4). Zde spatřujeme spíše patetickou reflexi osudů dvou básníků, vybavených vůlí a touhou promlouvat skrze své dílo k lidu, než čistou fakturuální deskripci jejich poslední cesty.

Arne Novák volí v úseku o Janu Erazimu Vocelovi poněkud jiný přístup. Užívá duchovědný slovník, inspiruje se poznatky psychologie, aplikuje je však nejen na básníkův subjekt, ale i na společnost; vzniká tak jakýsi „duch doby“. Vocel byl součástí „pokolení vyrůstající v dobách malých myšlenek a malých činů“, jež se zvláštní zálibou vyhledává „nasyčení svojí zjitřené touhy po velikosti v časové nebo místní dálce“ (Novák 1905: 36). Novák toto dokonce nazývá „zákonem psychologie národní“, což téměř připomíná hledání kauzality a determinace u pozitivistů. Dále se však Novák soustředí nikoli na určující faktory prostředí, v němž Vocel žil, ale na jeho myšlenkové zázemí. Nepojímá je ovšem tak úzce jako Kamper v případě Máchy, kdy kritik redukoval básníka na jakési duchovní dvojče Byrona a jiné vlivy ignoroval, nereplikuje ani Kamperův estetizující a opulentní styl psaní. Novákovi jde o hledání širších „ideových kořenů“ Vocelova díla, usouvztažnění s myšlenkovými proudy minulosti a současnosti. Píše-li např. o Vocelově rytířské lyrice, věnuje se též dějinám tohoto žánru a jeho proměnám u světových autorů. Novákova metoda je zde bytostně komparatistická a historická; odpovídá Diltheyho představě o dějinách jako kontinuálním procesu, kdy se staré prolíná s novým a myšlení jednoho individuálního autora s jiným jedincem.

K této myšlence se ostatně Novák hlásí ještě po první světové válce v textu *O tradici v české literatuře* (Novák 1995: 11-29), kde píše: „Pravý tradicionalismus počíná se teprve tam, kde si uvědomujeme, že za námi se svým odkazem a se svou němou a přece výmluvnou ochotou kdykoli přispět v nesnázích a zmatcích stojí celá řada dědovských pokolení, s námi spřízněných a sourodých“ (ibid: 15) a argumentuje příkladem Ruchovců jako duchovních spřízněnců předbřeznových romantiků. Staré není překonáno novým, ale znovu se vynořuje v kontaktu tradice s novostí, čehož si v téže době všímá i T. S. Eliot v *Tradici a individuálním talentu*

(1919). V jiných kapitolách syntézy devatenáctého věku, už věnovaných nikoli konkrétní osobnosti, ale obecným přehledům, se však i Arne Novák obrací – alespoň tematicky – k pozitivismu. Jako autor části o *životním a kulturním pozadí české novellistiky let čtyřicátých a padesátých* musí sáhnout po výkladu obecné a politické historie a deskripci společenských poměrů. Jeho technika ale zůstává duchovněná. Novák neukazuje, jak společenské uspořádání formuje autory. Naopak: jsou to spisovatelé, kdo svými myšlenkami odhalují síly ve společnosti: „Velký duch Goethův [...] jasně tušil budoucí rozvoj společenských sil. Ve ‚Wilhelmu Meisterovi‘ podrobně a s láskou kreslil nový svět obchodu, průmyslu, měšťanství; Faustu dal skončiti jako hrdinovi drobné práce [...]“ (Novák 1905: 190). Oproti pojetí literárních dějin Vlčka, Jakubce či dalších autorů *Literatury české devatenáctého století* (Tobolka, Hanuš, Kabelík) je u Nováka značná odlišnost nejen ve výkladu literárních dějin jako takových, ale i v pojetí toho, co je vlastně česká literatura. Neomezuje se na české prostředí ani na spisovatele české národnosti. „Duchové dějiny“ neznají škatulku národní literatury, realizují se v celoevropském kontextu.

S tímto Novákovým přístupem k (nad)národní literatuře se ztotožňuje o dvacet let později i Miloš Weingart, jeden z pozdějších spoluzakladatelů Pražského lingvistického kroužku. V příspěvku *Problémy a metody české literární historie* (1922), v němž se Weingart pokouší zachytit dosud nezpracovaný vývoj a tendence v české literární historii, vyjadřuje nutnost zkoumat literární motivy v širokém kontextu: „větší část i této poměrně nepatrné zásoby motivů [témat užívaných jednotlivými autory – pozn. aut.] není původní či výhradní majetek literatury české, nýbrž jsou to většinou látky mezinárodní, evropské, světové“ (Weingart 1922: 306, Sborník Filozofickej fakulty University Komenského v Bratislave r. 1, č. 12). Na Arne Novákovi Weingart též oceňuje jeho práci bibliografickou, již vynaložil ve svých *Přehledných dějinách české literatury*, neboť Weingart v české literární historii pociťuje „nedostatek spolehlivé a úplné bibliografie“ (ibid: 292) Odmítá však pouhé „biografické a bibliografické kronikářství“ (ibid: 289), které dominovalo literárnímu dějepisectví do 90. let 19. století, a přiznává české pozitivistické škole Vlčka a Jakubce – byť tyto metody hojně využívala – zásluhy na metodologickém posunutí disciplíny vylíčením „ideových proudů v rámci celkového vývoje kulturního“. Soudobé literární historii (1922) vytýká Weingart metodologickou ustrnulost v porovnání s pružností literární kritiky, reprezentované F. X. Šaldou či F. V. Krejčím. Největším nedostatkem literární historie je ale zanedbávaná „analýsa formální“, tedy zkoumání vývoje *estetiky* literatury a literárních forem, v němž se prolíná jazykověda s vědou o literatuře. Ta podle Weingarta může přinést cenné poznatky i dějinám

ideových proudů (ibid: 315). Na rozdíl od ruských formalistů ale Weingart trvá na tom, že zkoumání literárního díla musí být nejen objektivní, ale i historické a genetické. Prosazuje pouze větší zastoupení formálního zkoumání v historických analýzách (ibid: 322).

2.2 Literární dějiny perspektivou českého strukturalismu

Období po první světové válce bylo prvním, kdy do metodologie literární historie (a literární vědy vůbec) vnesli produktivní podněty čeští badatelé. Zásadní podíl na tom jistě měla imigrace ruských formalistů, lingvistů a literárních teoretiků Nikolaje Trubeckého, Dmytra Čyževského a především Romana Jakobsona, kteří dobře znali ruské teze o specificky literárním jazyce (Šklovského pojmy „ozvláštnění“ a „syžet“ pro jazykové aktualizace, Ejchenbaumovu teorii žánrů či Tyňanovovo pojetí literární evoluce) a inspirovali myšlení a činnost mladých filologů organizovaných od roku 1926 v *Pražském lingvistickém kroužku*. Nejde ale o jediný metodologický zdroj teorie pražské školy – např. René Wellek upozorňuje u Mukařovského jednak na inspiraci Saussurovou lingvistickou teorií, jednak německou fenomenologií Husserla či Christiansena (Wellek 1991: 413), přičemž on sám vycházel mimo jiné i z duchovědných a ideografických kořenů (Pospíšil & Zelenka 1996: 53). Jiný člen Kroužku Miloš Weingart choval kromě studia „forem“ také sympatie k některým pozitivistickým či psychologickým postupům.

Kroužek byl tedy skupinou různých osobností, které si postupně ujasňovaly své koncepce. Zájmy literárněvědné části Kroužku (byť v tomto případě obtížně oddělitelné od podskupiny lingvistické) se nesoustředily primárně na koncept literárních dějin. Věnovali se spíše analýzám díla jednotlivých autorů, viz např. Mukařovského rozbory estetiky veršů českých básníků 19. století či vypravěčského subjektu u Vladislava Vančury; podobně Jakobsonovy analýzy české či ruské prozodie. Hledisko těchto prací nebylo historické (diachronní), ale synchronní: šlo o postihnutí vnitřních zákonitostí, jak je literární vědec nahlíží právě teď, metodikou, která je vědecká a objektivizovatelná. To souvisí s teoretickými východisky strukturalistů, jejichž znalost nám pomůže pochopit i pozdější konstrukty již využívající diachronický pohled.

Mukařovský definuje strukturu jako „celek, jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru“ (Mukařovský 1966: 109), přičemž strukturu v umění charakterizují „vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou

podstatu“ (tamtéž). Pro literárního vědce je zkoumanou strukturou především samo umělecké dílo. Dílo neexistuje jako struktura autonomně, ale – stejně jako ve fenomenologii – stává se jí pouze ve vědomí tvůrce (autora) a recipienta (čtenáře), a to prostřednictvím konvence, jíž podléhá nebo se vzpírá, a tradice, do níž se vnořuje: jediné tak může být okruhu uživatelů srozumitelné. Jednotlivé složky¹⁸ struktury uspořádané do hierarchických rovin pak nesou význam, jenž se rodí v procesu čtení a uvědomování si. Právě důraz na vnímatelský subjekt a jeho ponětí o literární tradici bylo tím, co umožňovalo jinak strohé formalistní analýzy obohatit o historickou perspektivu a přivést strukturalistické badatele k zájmu o literární dějiny.

Již jsme zmínili stať Jakobsona a Tyňanova, v níž se autoři vymezují proti ahistoričnosti původního ruského formalismu a požadují zkoumání vývoje literární struktury. Pro Mukařovského začíná uvažování o historicitě díla přiznáním pojmu *struktura* mnohem širší významové pole než „literární dílo“: „Není však strukturou jen jediné, osamocené umělecké dílo. Přesvědčili jsme se již, že v jeho samé podstatě tkví poukaz k tomu, co před ním v umění předcházelo a – dodejme – i k tomu, co bude následovat; vždy to, čím se struktura daného díla citelně odlišuje od tradice – a odlišuje se od ní každé osobité umělecké dílo –, je zároveň výzvou obrácenou k budoucí tvorbě.“ (Mukařovský 1966: 110). Dílo, byť je samo strukturou, je v dalším plánu také prvkem, který se včleňuje do vyšších struktur. Dynamické přeskupování prvků v strukturách je tím, co vytváří dějinnost a znázorňuje vývoj. Vztah neustálého napětí mezi konvencí (estetickou normou) a jejím porušováním, aby tak následně došlo k vytvoření normy nové, ilustruje Mukařovský na několika rovinách: dílo jako prvek tvorby autora, tvorba autora jako prvek tvorby jedné generace, uměleckého směru či žánru, přičemž tyto množiny tvoří celek literatury. Dialektické vztahy mezi prvky znemožňují chápat proměny struktur zcela lineárně, evolučně a chronologicky – estetika mladší generace může zpětně ovlivnit starší autory, jednotlivé umělecké žánry „zápasí“ o to, který bude v dané epoše dominantní (tamtéž), co v jisté době a pro jisté společenství vykazuje estetickou funkci, jindy za estetické považováno není (ibid: 19). Sám Mukařovský přiznává, že „přeskupování se [však] neděje v umělecké produkci určité chvíle ani stejnoměrně, ani stejným směrem“ (ibid: 110) a že struktura se proměňuje vždy kontinuálně, nikoliv skokově, a to ani v případě radikálního porušení estetické normy nějakým autorem a dílem. Rovněž nelze na obousměrnost vztahů nahlížet pouze skrze princip protikladu, jak upozorňuje Felix Vodička (Vodička 1998: 27). Ten

¹⁸ Mezi teoretiky strukturalistického okruhu nepanovala úplná shoda na tom, jaké složky strukturu díla tvoří. Pro Mukařovského jsou to vrstvy jazyková (zvuková, významová) a tematická, zatímco René Wellek se inspiroval polským fenomenologem Romanem Ingardenem a kromě vrstvy jazykové a významové rozlišuje i vrstvu předmětů a vrstvu metafyzických kvalit (srv. Borovková 2019: 55).

se podle Vodičky uplatňuje v rámci vývojové řady (klasicismus – romantismus – realismus) i v rámci jedné struktury (protiklad Máchy a Erbena), ale každá struktura (ať už jde o dílo jednoho autora nebo literární směr) má svou vlastní dynamiku, která umožňuje různé způsoby reakce a obměny.

Dialektika proměn ovlivňovala i Mukařovského názor na komparatistiku. Starším autorům vyčítá jednostranný pohled na problematiku vlivu: jedna národní literatura vliv pouze „vysílá“, druhá jej téměř bezvýhradně přijímá. Mukařovský upozorňuje, že tradice cizí literatury se střetává s tradicí domácí; v českém prostředí šlo o střet vlivu literatur slovanských s vlivem literatur „západních“. Předvádí tak zcela nový přístup k problematice národních literatur, kdy prvky jedné struktury (již je možno ohraničit jako jeden celek) ovlivňují uspořádání prvků struktury jiné. Tímto způsobem myšlení jednak zbavuje českou komparatistiku syndromu malého národa, který je zcela odkázán na vnější vlivy, jednak také neguje duchovně komparatistické koncepce, které vliv vysvětlují nastavením mysli a citu individuálních autorů patřících jisté kultuře, jak je v české literární historii můžeme pozorovat u Arne Nováka.

Proti předchozím školám literární historie – jež se spokojovaly „s pouhou registrací faktů a pouhým popisem“ – se ve stati *Literární historie, její problémy a úkoly* vymezuje i další představitel pražského strukturalismu, již zmíněný Felix Vodička (Vodička 1998: 24). Prvním problémem pro Vodičku je kritérium výběru materiálu: obrozenci pracovali s jakýmkoli texty napsanými v českém jazyce, pozitivistická škola Jakubce či Vlčka kladla důraz na díla významná ideově a společensky (dlouhé pasáže věnované reformační literatuře), ačkoli tato tvorba nevynikala svou poetikou. Právě díla s výraznou *estetickou funkcí* jsou tím, co má podle Vodičky tvořit předmět zkoumání literárního historika. Tato esteticky podnětná díla pro něho ve shodě s Mukařovským představují literární struktury, v nichž historik spatřuje součást vývojového procesu, jenž má podle strukturalistů teleologickou povahu – každá nová struktura, prezentující novou estetickou normu, míří k dosažení estetického účinku na recipienta (ibid: 29). Vývojové tendence lze odhalit analýzou jednotlivých rovin struktury díla (zvukové, významové a tematické). S proměnami vztahu mezi složkami a jejich hierarchickým uspořádáním v rámci řady děl se mění poetika. Zde vidíme výrazný posun v přístupu k tomu, co můžeme nazvat typem poetiky. Pro pozitivismus, který si podobně jako strukturalismus kladl požadavek systematickosti a objektivity, byla klíčová otázka po příčině – co způsobilo právě tento typ poetiky; jaká událost, myšlenka či nálada ve společnosti přiměla autora psát právě takto. Strukturalisté vnější vlivy nepopírají, v centru jejich zájmu stojí však od počátku otázka

„jak“ – jak se proměny realizovaly v díle. Zjednodušeně by se dalo říci, že na počátku literárních dějin už není dějinná epocha, ale literární produkce, která teprve svou dynamikou utváří představu vyšších celků, struktur, jež se přirozeně vzpírají jednoduché a jednoznačné periodizaci.

Vodička ve své stati uznává třídění materiálu na *literárněhistorické celky* („období“) jako součást tradice psaní literárních dějin. Periodizace je však vždy ovlivněna teoretickými východisky literárního historika, která v „předstrukturalistickém“ období obvykle vycházela z jiných disciplín: pro Dobrovského to byla jazykověda a vývoj češtiny, pro Jakubce koncept „ideje doby“. Dostatečný důraz na estetiku přiznává Vodička až Arne Novákovi, v jehož pojetí ovšem estetika ještě příliš splývá s duchovní atmosférou doby (ibid: 66). Pro Vodičku jsou ideové tendence společnosti, vlastní zážitky básníka či jeho podíl na literárním dění druhotné: literární historik musí nejprve strukturně analyzovat jednotlivá literární díla, poté porovnáním se starším a novějším materiálem vysledovat vývojové tendence¹⁹, a až po splnění tohoto základního úkolu se může na další úrovni věnovat tomu, jak se tyto *neliterární* záležitosti promítly do jednotlivých složek literárního díla, případně jak se *literární* řada vztahuje k dalším řadám *neliterárním*, např. k dějinám národa nebo světa.

Už poněkud jiný pohled na literární historii zaujímal jiný člen Kroužku s výrazným zájmem o dějiny literatury, René Wellek, který byl dle vlastních slov v PLK „outsiderem“; jeho zázemí spočívalo méně v lingvistice a dědictví ruského formalismu a více v tradici duchovědné, kterou reprezentoval jeho učitel Otokar Fischer, a v komparativním přístupu, k němuž měl blízko díky svému školení anglisty, mládí prožitému ve vícejazyčném prostředí i pozdějšímu působení v Anglii a Spojených státech amerických. S Mukařovským a Vodičkou se Wellek shoduje v otázce materiálu literárního historika: Wellek připisuje dominanci estetice díla, když píše v kapitole *Funkce literatury v Teorii literatury* (1949, česky 1996), že „podstata předmětu vyplývá z jeho funkce: je tím, co vykonává“ (Wellek & Warren 1996: 38), přičemž existuje funkce, jež se dá nazvat *literární* – „Bude [...] nejlepší, když budeme za literaturu považovat pouze ta díla, v nichž estetická funkce převládá“ (ibid: 33).

Na rozdíl od obou teoretiků ale Wellek neoperuje s atomicky propracovaným systémem struktur definovaných touto estetickou funkcí, v nichž jsou jednotlivé prvky nositeli dynamické estetické normy a „hybateli“ literárního vývoje, byť sám tvrdí, že literatura je „celkový systém

¹⁹ Zásahu na prosazování tohoto nového přístupu k literárním dějinám přiznává Vodička Janu Mukařovskému, který ve svých analýzách (např. *Příspěvek k estetice českého verše*, „*Máchové*“ studie) aplikoval strukturalistická východiska.

děl, který s přibýváním nových děl stále mění své vztahy, roste jako měnící se celek“ (ibid: 366). I díky své erudici v oblasti anglické literární historie vnímal Wellek metodologii psaní literárních dějin jako širokou a neukončenou diskusi badatelských individualit, do níž svou řečí sám vstupuje, spíše než jako nový konstrukt moderní literární vědy, jak působí koncepce literárních dějin pražských strukturalistů. Wellek se snaží nalézt kompromis mezi psaním dějin bez důrazu na estetickou funkci literatury, které shledává u pozitivistů a evolucionistů typu Brunetièra, a duchovědným vnímáním estetiky literatury bez ohledu na její dějinnost. Literární dílo je podle něho „historické, a přesto jaksi přítomné“ (ibid: 365). Jeho historicitu je však chybné nahlížet perspektivou evoluce od jedné „struktury“ (sám Wellek tento termín příliš neužívá) k druhé bez sledování cíle této řady (čímž se shoduje s teleologickým pojetím literárních dějin Jana Mukařovského) a zároveň není produktivní sledovat „cíl“ ve smyslu dosažení dokonalého stavu věci, po němž následuje úpadek, jak to činí Brunetière s literárními žánry, které se v jeho pojetí stávají analogií přírodních druhů. Cílem je nutno rozumět dosahování určitých norem a hodnot.

Tyto pojmy ovšem Wellek nedefinuje a nerozvádí coby metodologický nástroj literárního historika, slouží mu spíše jen pro ilustraci odlišnosti řady literární od jiných vývojových řad. Je ale zjevné, že pojmem *hodnota* rozumí Wellek něco jiného než Mukařovský a Vodička. Nejde o vývojovou hodnotu ve smyslu adekvátního poměru naplnění a porušení estetické normy²⁰, ale o hodnotu v metafyzickém pojetí: inherentní vlastnost dobrého, velkého literárního díla, jež je součástí literární tradice. Hodnocení jako proces (u Wellka i spřízněné skupiny amerických tzv. nových kritiků pojímané spíše jako citlivé vnímání než svévolné udělování *hodnoty*) se v jeho pojetí prolíná veškerou prací literárního učenice s texty a spojuje literární historii s teorií a kritikou, neboť jak Wellek cituje svého učitele Normana Foerstera, „literární historik musí být kritikem už i jen proto, aby byl historikem“. Na rozdíl od Mukařovského a Vodičky, kteří byli stále převážně teoretici, se Wellek také pokusil o syntézu českých literárních dějin v díle *Essays on Czech Literature* (1963). Zde se nesetkáme se strukturalistickou představou vývoje, ale se spíše duchovědným (a novokritickým) pojmem „tradice“. České literární dějiny Wellek vidí jako střet dvou tradic – umělecké, která staví do středu zájmu estetiku, a racionalistické, zaměřené na společenské otázky. Při vlastní analýze zjišťující převahu toho kterého přístupu v literárních dějinách už ovšem operuje s literárními obdobími jako víceméně uzavřenými strukturami, když prvně zmíněnou tradici shledává v „romantismu“ či „sybolismu“ a druhou v „humanismu“ či „realismu“. Problematika

²⁰ viz mou bakalářskou práci (Borovková 2019: 59)

periodizace literárních dějin Wellka celoživotně zajímala a věnoval jí dvě samostatné publikace²¹. I přes sledování řeči ostatních kritiků a historiků na téma „romantismus“ či „realismus“ je z jeho psaní stále znatelná potřeba všechny pohledy sjednotit a vnímat literární „epochy“ jako organický celek, s nímž lze bezpečně operovat.

2.3 Marxismus v české literární historii

Marxistické zaměření dominovalo uvažování o literatuře v našich zemích desítky let v souvislosti s politickým režimem, který zde byl nastolen po roce 1948, což pochopitelně znamenalo jeho institucionalizaci a metodologické ustrnutí, neboť absentovala možnost konfrontace s jinými přístupy. Je-li na „západním“ marxismu patrný nedostatek historické zkušenosti, jeho pozitivním aspektem zůstává svoboda akademické diskuse, nespoutaná režimními požadavky, jaká v Čechách panovala ještě v meziválečném období.

Zájem o proletářskou tematiku v Čechách vyvolala bolševická revoluce v Rusku roku 1917, jež přinesla nové podněty kritikům a teoretikům umění, stejně jako umělcům samotným. Umění jako konstrukce nové skutečnosti, jako programová teze, k jejímuž naplňování má umělcova práce směřovat, bylo charakteristickým znakem myšlení avantgardních umělců ze skupiny Devětsil²². V roce 1922 uveřejnil Karel Teige pod jménem Jiřího Wolkera v časopise *Var stat' Proletářské umění*, v níž definuje požadavky na nové umění: revolučnost (nikoli pouhé kritizování či filozofování, ale aktivní účast na tvoření dějin prostřednictvím umění), kolektivismus (umělec je součástí celku spojeného myšlenkou, jehož pohyb pouze nesleduje, ale udává mu smysl) a tendenčnost. Tendencí umění však Teige nemínil politicky agitační obsah („vnější nátěr“), ale „vnitřní pojetí“ – nový pohled na skutečnost, který má literatura přinést. (Wolek 1922: 271–275). Stejně tak v eseji *Umění dnes a zítra* zdůrazňuje, že „[t]endece nového umění daná účelností nemůže být ideologickou zevní náplní“ a že veškeré umění je „tendenční skutečností o sobě“ (ibid: 378). Svým pojetím tak byl mnohem blíže strukturalistické teorii umění (*tendence umění* je Teigeho totožná s Mukařovského *estetickou funkcí*) než představám vulgárních materialistů o reprezentaci třídního boje (pro Teigeho „[l]id je jeden od pólu k pólu – moderní proletariát“) (tamtéž). S komunismem (sám Teige označil ve

²¹ *Concepts of Criticism* (1963) a *Discriminations* (1970), česky vydané jako *Koncepty literární vědy* (2005).

²² Můžeme pozorovat paralelu s „programovostí“ Pražského lingvistického kroužku, který si též vytyčil své *Teze*, na jejichž základě měl být nově zkoumán jazyk a literatura, aby bylo dosaženo pokroku v těchto disciplínách. Byť členové PLK aktivně komunikovali a spolupracovali s Devětsilem, Kroužek zůstal apolitickým filologickým uskupením, jež se metodologicky ani rétoricky nehlásilo k žádné ideologii.

„wolkerovském“ článku Devětsil za skupinu komunistických umělců) pojí Teigeho eschatologický moment: cituje Erenburga „[n]ové umění přestane býti uměním“ (ibid: 377), protože zcela splyne se životem.

Do diskuse o povaze umění se zapojil také další člen Devětsilu, Bedřich Václavek. V článku *Z dějin sporů o tendenci v umění* poukazuje na jistou nekonzistenci obou stran sporu: estéti ve snaze bránit autonomnost umění sami vstupují do veřejné debaty, zatímco názory angažovaného tábora implikují, že aktivizující umění nemusí být dobré, a tudíž vůbec nemusí být uměním. Václavek se kloní k myšlence, že každé umění je nutně soudobé a v souladu s žitou skutečností: „Umění nesoudobého ani vůbec býti nemůže. Umění vždy odpovídalo potřebám a ideálům člověkovým, žilo vždy s člověkem“ (Václavek 1973: 172). Nesouhlasí ovšem s Dostojevským, který také tvrdí, že „[umění] [v]ždycky bylo věrno skutečnosti a vždycky šlo ruku v ruce s rozvojem a pokrokem v člověku“, protože Dostojevskij měl podle Václavka na mysli své navýsost estetické umění, jehož důležitost se tím patrně snažil obhájit. Podle Václavka takovýto typ tvorby vůbec není uměním, pokud se odcizí životu; díla příliš uzavřená v sobě označuje za „odchylky, jež brzy pomíjejí“.

Václavek se podobně jako Teige angažuje i o otázce „nového umění“, které bude proletářské. Ve stati *Umění minulosti a budoucnosti* nahlíží dějinný vývoj proletářské literatury z perspektivy teorie tříd: nejprve půjde o literaturu psanou příslušníky měšťanstva, kteří se ztotožní s proletářskou myšlenkou, poté nastane fáze proletářů-spisovatelů, jejichž umělecká forma bude nedokonalá a bude částečně přejímat starší vzory, aby si postupem času vytvořila svou vlastní poetiku, nakonec tato literatura ztratí svůj třídní přívlastek, protože zaniknou třídy jako takové (Václavek 1973: 83–85). Jde tedy o obdobný eschatologický koncept jako u Teigeho, s tím rozdílem, že Václavek mluví tradičně o společenských třídách, zatímco Teige myšlenku aplikuje na umění samotné. U obou českých teoretiků vystupuje do popředí otázka historického vývoje, zatímco sovětským diskusím dominoval problém reprezentace třídního boje.

Václavek vydal ve 40. letech 20. století své *Dějiny české literatury XX. století*, které sám nazval „pracovním programem“ pro českou literární historii a k jejichž sepsání ho kromě potřeby reflektovat vývoj nejnovější literatury motivovalo i malé uplatnění sociologické metody v dosavadní literárněhistorické praxi (Václavek 1947: 13–16). Literární vývoj si Václavek představuje hegelíánsky jako dialektický střet protikladů (teze a antiteze); v jeho koncepci jde o střet *poetik* (tedy literárních, nikoli sociologických konceptů): empirické, reflektující životní zkušenost člověka, a formalistní, zahleděné do sebe, přičemž oba proudy

mohou koexistovat, ale v každém období je jeden dominantnější než druhý. Jejich syntézou je pak propojení života s uměním neboli literární tvorba, která vychází ze života.

Artistní linii zastupuje např. česká parnasistní tvorba v čele s Vrchlickým a Zeyerem, již Václavek vytýká neorganické, umělé epigonství poháněné touhou dohnat vyspělé literatury; některé proudy přelomu století (novoklasicismus) a z let dvacátých poetismus, který tak Václavek staví do opozice k proletářské poezii, jež se držela empirie a nekonstruovala umělecké programy; sem řadí i českou modernu 90. let, „předválečnou generaci“ (Neumann, Šrámek, Bezruč) či „pragmatickou generaci“ (Čapek). Za dokonalou syntézu umění a empirie potom Václavek považuje socialistický realismus, který přiměje „empiriky“ hledat nový způsob uměleckého vyjádření a „artisty“ zajímat se o společenské otázky (ibid: 17–21). Za představitele tohoto rodičího se syntetického – přesto nikdy zcela nevyjasněného – proudu považuje básníky Jana Nohu a Jiřího Tauerova či prozaika Petra Jilemnického (ibid: 139–141).

Také ve Václavkových dějinách je patrný jejich teleologický charakter. Jestliže u strukturalistů je vývoj podmíněn naplňováním a porušováním estetické normy, aby literární dílo dosáhlo vývojové hodnoty, u Václavka se střetává estetství s životní zkušeností člověka, jejichž spojením se dílo stává uměleckým a pokrokovým. Václavkova klasifikace dominantně „empirických“ a „estetických“ proudů upomene na dříve zmíněné (ale později sepsané) Wellkovy *Dvě tradice české literatury*, v nichž se ovšem tyto tendence „neslévají“ do nějaké jednoty či cílového stavu.

Na přelomu 40. a 50. let se již z volné intelektuální diskuse reflektující socialistické tendence v dobovém myšlení stává součást politického programu, jenž má být naplňován, což je samozřejmě způsobeno kontrolou vládnoucí strany nad platformami, v nichž se literární vědec vyjadřuje (vysoké školy, instituce vydávající odborné časopisy). Představitelem marxistické literární vědy se tak stává i Jan Mukařovský, tehdejší rektor Univerzity Karlovy a ředitel nově vzniknuvšího Ústavu pro českou literaturu. Ve stati *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* Mukařovský píše: „Bylo by opravdu těžko říci, z kterých končin cizí literární vědy a idealistické filosofie pocházela ostrá změť pojmů nebo spíše jen termínů, s kterými pracovali čeští literárně historičtí eklektikové a kosmopolité. Strukturalismus [...] sváděl ‚prudké boje‘ s tímto pojmovým chaosem. Utkal se [...] i s mysticismem, ke kterému se hlásila ona část české literární vědy, jež čerpala z kalných pramenů německé literární vědy přednacistické. [J]eho východiskem byl od začátku do konce filosofický idealismus. Dokonce pak pomáhal strukturalismus [...] právě svým úsilím o naprostou systematičnost [...] zastírat pravou reakční tvář buržoazní literární vědy“ (Mukařovský 1951: 964). Myšlenkové zdroje

strukturalismu (které nyní Mukařovský vnímá prizmatem boje) nakonec syntetizovaly do podoby neorganického metafyzického aparátu falešných idejí, kterého je potřeba se vzdát ve prospěch nové literární vědy, jež bude vycházet z marxismu-leninismu. Že i samotný marxismus má společné kořeny s duchovědnými přístupy, jež patrně Mukařovský míní oněmi „kalnými prameny“, je zde lhostejné; stejně tak Mukařovský snižuje význam svých pozdních prací o estetické funkci, normě a hodnotě jako faktech *sociálních*. Ty prý sloužily jen pro zastření formalistické „základny“ strukturalismu a refletovaly pouze recepci „literárního publika“, zatímco marxistická literární věda a historie musí reflektovat umění a život utlačované třídy (ibid: 965).

Nově přehodnotit literární historii si Mukařovský vytyčil jako úkol pro Ústav pro českou literaturu. V prvním ročníku *České literatury*, periodika vydávaného tímto ústavem, prosazuje „revisi kulturního dědictví české literatury“. Literární dějiny byly dosud vykládány ve prospěch vládnoucí třídy, proto je zapotřebí *veliké zjevy* nově interpretovat v kontextu „boje lidu proti útisku a za spravedlnost“. Mukařovský zároveň volá po otevření literárního kánonu autorům a dílům, která slouží vytyčenému cíli; časopis bude přispívat formování marxistických literárních dějin „vyhledáváním zjevů důležitých pro pokrokový vývoj české literatury, ale zastíraných nebo zcela zamlčovaných buržoazní literární historií“ (Mukařovský 1953: 3).

S takto pojatým programem literárních dějin se ztotožňuje František Buriánek, který ovšem zdůrazňuje nutnost vypořádat se nejen se zpátečnický pojatou literární *historií*, nýbrž i s *historiografií*, přičemž největším „trnem v oku“ je mu Arne Novák, reprezentant oněch dle Mukařovského kalných pramenů německé literární vědy. V Novákově pojetí, stejně jako např. u René Wellka, byla veškerá literatura komparativní, národní literatura splývala s evropskou tradicí a čerpala z nejrůznějších ideových proudů. Buriánek se vymezuje jak proti Novákovu „kosmopolitismu“, tak i proti tradici (myšleno tradici intelektuální, a tedy buržoazně úpadkové). Novák prý potlačuje význam těch zjevů literárních dějin, jež jsou klíčové pro národní uvědomění a boj českého lidu: husitství, generace „Májovců“, představitelů realismu s historicky nejrůznějšími přívlasky, jež byly zahrnuty pod pojem „socialistický realismus“²³ (Buriánek in Příbáň a kol. 2002: 60–80).

Jak vypadaly takovéto nově pojaté literární dějiny v praxi se můžeme přesvědčit nahlédnutím do *Dějin české literatury*, jež byly vydávány v letech 1959–1961 Ústavem pro

²³ Diskusím na téma „socialistický realismus“, jeho smysl a důležitost je věnována celá jedna kapitola antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře 1948–1958*.

českou literaturu. Příručka hned v úvodu deklaruje, že jí jde „soustavné marxistické pojetí vývoje české literatury“ (Mukařovský a kol. 1959: 8), kdy literární vývoj (reprezentovaný směry, školami, médii literárního života) je odrazem vývoje společenského. Tendencí literatury je překonávání minulosti a připravování budoucnosti, k němuž dochází střetem progresivních a reakčních sil ve společnosti. Jde tedy o program, jenž si Mukařovský vytyčil v časopise. Už žádné estetické normy, ani Václavkova esteticko-empirická dialektika, ale vulgární materialismus, který jen obohatil starou národní myšlenku myšlenkou třídní a ponechal jí stejný teleologický patos, jak popisuje Jiří Holý (Holý 2002: 217). Týž si všímá i sympatií marxistů k národoveckým dějinám Jaroslava Vlčka, které konkrétně Václav Stejskal považuje za „nejlepší a nejpokrokovější dějiny české literatury“ (ibid). Patosu velké národní literatury vyhovují simulace zdobených iniciál na počátku kapitol, nicméně výklad dějin samotný je ryze třídní: klérus, z jehož řad první čeští spisovatelé vycházeli, je označován za utlačovatelskou třídu a náboženství za mocenský nástroj.

Za důležitý milník ve vývoji literární kultury považují autoři počátek laicizace literatury ve 13.–14. století, který přinesl do literatury „hlas“ měšťanstva (v protikladu ke kléru) a prosadil češtinu jako literární jazyk; pozornost autorů je soustředěna na díla symbolizující vzpouru proti feudální společnosti – je vyzdvihnuta legenda o sv. Prokopu oproti vysoké, aristokratické legendě o sv. Kateřině či satiry Hradeckého rukopisu, jež dle Hrabáka ukazují vztah měšťanstva a chudiny ke světu (Mukařovský a kol. 1959: 166–167). Oceňováno je později husitství coby první třídní revoluční hnutí, přičemž Hrabák upozaduje jeho náboženský charakter ve prospěch jeho bojovnosti nastavující zrcadlo „prohnilému“ kléru, nežijícímu v souladu se svou životní filozofií. Revolucí podle něho prošla i estetika: stará středověká forma začala být naplňována novým obsahem, již ne metafyzicky strnulým, ale dynamickým a vycházejícím z žité zkušenosti. Ještě většího pokroku směrem od metafyziky k životu (v této souvislosti je oceněn Jan Blahoslav coby propagátor vědy a vzdělání) bylo dle autorů dosaženo v době humanismu. Jistou „globalizaci“ této epochy související s vědeckotechnickým pokrokem autoři nahlízejí prizmatem střetu kosmopolitismu s národním vědomím, kdy je např. Viktorin Kornel ze Všehrd vyličen jako „syntetik“, který uzpůsobil cizí učení a umění českému prostředí a potřebám měšťanstva (ibid: 313). Období po Bílé hoře pak je popsáno jako obecně úpadkové, tvořící protiklad k husitství, s nímž sdílí náboženskou tendenčnost a bojovnost, ale stojí na straně „reakce“, nikoli pokroku (ibid: 385–389). Proto se pozornost literárních historiků upírá k domácímu lidovému proudu a tvorbě pobělohorského exilu, přičemž jsou vynechány oficiální

katolické postily a nábožensko-vzdělávací spisy, stejně jako v období dřívějším je zamlčena literatura protihusitská.

„Akademické“ literární dějiny směřují k dalšímu naplňování zájmů lidu i v následujících dvou dílech. V druhém svazku usiluje Felix Vodička, ještě ve 40. letech strukturalista a autor nejpropracovanější teorie strukturálního literárního vývoje, o nový výklad obrozenské kultury, máje za cíl ji ukázat jako revoluční a původní. Výklad Jana Jakubce či Jaroslava Vlčka, kterého Stejskal označil za dosud nejpokrokovějšího literárního historika, zde Vodička považuje za odvozený (z domácích tradic a cizích vlivů).

Osvícenství vnímá jako proud, který znamenal konec náboženského univerzalizmu a možnost vytvoření nového, vzdělaného a uvědomělého člověka; důležitým se stává fakt, která společenská třída tento nástroj uchopí do svých rukou a jak jej využije. Oproti zahraničním formám osvícenství (s nimiž ostatně Vodička „naše“ osvícenství nechce příliš spojovat) mělo to české silný národní akcent; v celé kapitole dominuje koncept „národního obrození“ pojmu „osvícenství“ či „klasicismus“ a jejich snahám o dokonalou básnickou formu podle antických vzorů. Tento typ tvorby dle Vodičky nemohl dlouhodobě uspět (viz Kollárovu slovensky laděnou, ale esteticky „zkostrnatělou“ *Slávy dceru*), neboť progresivní proud „táhl“ českou literaturu směrem k lidovosti a dokola vzpomínané „žité skutečnosti“, což Vodička demonstruje na příklonu vzdělců (Čelakovský, Marek) ke sběru lidové slovesnosti a jejím vlivu na vlastní autorskou tvorbu. Stejně je nahlížena i tvorba prozaická – prvek folklóru „povznesl“ exotická vyprávění i anakreontiku, sentimentální povídka však zatuhla v zjemnělém subjektivismu a nepodařilo se jí – dle Vodičky na rozdíl od anglické – nalézt vazbu k současnosti a společnosti (ibid: 213).

Bylo otázkou, jak se vyrovnat se subjektivními a individualistickými tendencemi v období počínajícího romantismu; tuto součást literární minulosti nakonec autoři „absorbují“ s odůvodněním „rozvoje nových, svobodnějších společenských vztahů“, které teprve umožňují písíciému subjektu hledat rozpory mezi touhou a skutečností (ibid: 311). Dílo Karla Hynka Máchy či Josefa Kajetána Tyla je vykládáno jako jakýsi předvoj k revoluční tvorbě 40. let. Máchy je sice popsán jako tvůrčí individualita, ale oproti starším výkladům je zdůrazněno jeho propojení se slovanskou myšlenkou (byl žákem Jungmanna, přispěl do *Ohlasu písní národních*, jeho deníky prozrazují básníkův zájem o osud utlačených národů a tříd). Nemohou-li autoři shledat národní a třídní tendence ve většině jeho díla, uchylují se k osvědčeným biografickým metodám. Výklad samotné Máchovy tvorby provádí Vladimír Štěpánek textocentricky, soustředí se na motivické protiklady a rozbor verše, což jsou metody pro tuto příručku

neobvyklé, na druhou stranu jsou nejlépe použitelné pro interpretaci básníka, který nezapadá přirozeně do vytyčeného konceptu, ale byl předchozím používáním kanonizován natolik, že jej nelze opomenout.

Větší pozornost je ovšem věnována období revoluce roku 1848, revoluční literatuře a její opozici. Revolučnost v literatuře a revolučnost v politice jsou zde ve vzájemném vztahu. Autor kapitoly Karel Dvořák se obsáhle věnuje historickému a ideovému pozadí této tvorby, jež si opět hledá pokrokovější a „empiričtější“ prostředky svého šíření – publicistiku. Na poli časopisů je sledován zápas mezi pokrokovou a zpátečnickou linií (proti *Časopisu českého muzea*, jehož konzervativismus se projevuje historickou literární tematikou, je stavěn *Lumír*, zaměřený na současnou problematiku a plodící nové básnické talenty). Porevoluční tvorba je vykládána jako nevyhnutelně směřující k realismu, přičemž dílo je tím realističtější, čím silněji poukazuje na nepřekonatelnost třídních rozporů. Povídky Františka Pravdy jsou deformovány iluzorní křesťanskou „nápravnou tendencí“ (ibid: 506), některé romány Boženy Němcové zase smířením či odstraněním rozporů; naproti tomu její *Babička* je oceněna jako paradox, v němž sama šlechta (ústy kněžny) uzná morální nadřazenost lidu (proště ženy).

Obligatoční kapitoly o společensko-ekonomické situaci a její interakci s literaturou nalezneme i v nadlouho poledním dílu *Dějiny*, vydaném již v 60. letech za redakce mladších badatelů (Miloš Pohorský, Jiří Brabec, Milan Jankovič, Zdeněk Pešat), větší prostor už je ale věnován „portrétům“ individuálních spisovatelů. Metodou však zůstává marxistická analýza. Tak například Pohorský v kapitolách věnovaných umělcům almanachu *Máj* nechce příliš vyzdvihovat jejich rané přihlášení k dílu Karla Hynka Máchy. Hálkova skladba *Alfred* „příliš zjevně prozrazovala vzory, v nichž se její autor vzhledl“ (ibid: 101), Světlé novela *Dvojí probuzení* byla „práce konvenčně romantická“ (ibid: 121). Od počátku pozitivně je hodnocena tvorba Jana Nerudy, jehož *Hřbitovní kvítí* není vysvětlováno porušováním estetických norem, ale „negativním postojem ke skutečnosti“ (ibid: 143), jímž básník dává najevo kritiku neutěšené společenské situace. V jeho případě má „máchovská“ poetika spíše pozitivní nádech, protože neuznává věčné jistoty, a pobízí tak k boji za proměnu skutečnosti (ibid: 147). Nerudova intimní lyrika je stavěna do protikladu k Hálkově či Heydukově – není idealizovaná, a proto lépe postihuje skutečnost (ibid: 149). Jeho dílo prozaické (*Arabesky*, *Malostranské povídky*) je prezentováno jako vývojový článek v řetězci (po Němcové) realistického obrázku, který se spíše než na děj zaměřuje na vylíčení postav a poměrů, v nichž žijí (ibid: 154).

V následující kapitole věnované 70. a 80. letům se autoři zmiňují (kromě dominantního tématu dělnického hnutí) i o oživení česko-slovenských literárních vztahů, z jehož podnětu

vznikly i v mé práci již zmíněné literárněhistorické práce Jaroslava Vlčka, směřující k ustavení svébytné slovenské literatury na podkladě existující tradice, což dodávalo historickým a bibliografickým nálezům národní nádech. Autoři oceňují Vlčkův zájem o současnou literaturu, která plní společenskou funkci. V tomto období nově vznikající obor literární historie autoři chápou jako navázání na Jungmannovy dějiny s rozvinutím nových vědeckých metod (ibid: 220).

Dále už je pozornost soustředěna na básnickou a prozaickou tvorbu druhé poloviny 19. století. U Svatopluka Čecha vyzdvihuje Karel Krejčí zájem o téma revolty a národní otázku ve vztahu k národům ostatním (*Evropa*), v historické epice (*Žižka* či *Husita na Baltu*, především pak *Dagmar*) už ale Čech přejal „falešný názor o potřebě okázalého ‚vyššího‘ stylu“, který zatlačil jeho bezprostřednost formální okázalostí a idealizací (ibid: 282–283). Podobné zaměření poetiky spatřuje Zdeněk Pešat i u Jaroslava Vrchlického, snaží se jej však hájit jako autora, který – byť některými označovaného za nenárodního, kosmopolitního a buržoazního – ve svých *Zlomcích epeje* nepoukázal jen na vzestup člověka, ale i na společenské rozpory současnosti (ibid: 299) – dle Pešata lépe než Neruda v *Písničkách kosmických* – Vrchlický se stal nejvýznamnějším básníkem své doby díky mizezi žité skutečnosti, ne díky své estetické „světovosti“ a formální vytríbenosti parnasistních veršů. Tuto vrstvu marxistická literární historie příliš neanalyzovala; i proto zde nejspíše najdeme jen letmou zmínku o dalším autorovi tohoto typu, Juliu Zeyerovi.

Marxistickou tendenci k „životu“, „skutečnosti“ a „současnosti“ lze silně spatřovat i v následujícím úseku zaměřeném na epigony velkých básníků (Čech, Vrchlický) a nastupující autory české moderny. Z „nástupců“ Vrchlického do poezie hlouběji zasáhli básníci zobrazující všední skutečnost (Klásterský, Kaminský), byť i těm je vytýkána „reflexivn[ost]“ a „subjektivizace“ (ibid: 367), naopak epigoni dekadentního ražení, přejímající jen ornamentální styl (Borecký, Kvapil) měli pro vývoj poezie jen „nepatrný význam“ (ibid: 366). Nová generace, projevující se individualismem a subjektivizací tvorby, má svou „pokrokovou“ větev, vztahující se ke skutečnosti a vyjadřující deziluzi z ní (prozaici Vilém Mrštík a Josef Karel Šlejhar, básníci Antonín Sova, Josef Svatopluk Machar a kupodivu i Otokar Březina²⁴) a na část „odpůrc[ů] dosavadní literatury“ negující společenskou úlohu umění a život samotný, kam

²⁴ U Březiny je, kromě rozvinutí abstrakce a „zobrazovací[ch] možnost[i] české poezie“ (str. 411), oceňováno i „vizionářství“ a „silný sociální patos“ (str. 410), který marxističtí literární historici shledávali v jeho posledních dvou básnických sbírkách (*Stavitel chrámu* a *Ruce*), kde se kromě subjektu a „Nejvyššího“ objevují lidské kolektivy; jejich přítomnost ve *Stavitelích chrámu* je vykládána jako „optimistick[á] ví[ra] v novou společnost“ (tamtéž).

autoři samozřejmě řadí české dekadenty z okruhu *Moderní revue* (Procházka, Karásek ze Lvovic, S. K. Neumann, přičemž tento dokázal jejich uzavřený svět překročit) (ibid: 369). Z básníků konce století je obsáhleji pojednán Josef Svatopluk Machar, vnímaný jako produktivní Čechův epigon, jenž – vycházející z jeho poetiky a kritiky morálky měšťácké společnosti – posunul básnický útvar zjednodušením a prozaizací blíže „tváři soudobého života“ (ibid: 508) a básník-prozaik Antonín Sova, který též dokázal překročit rámeček obdobné poetiky (impresivní lyrika, reflexe) směrem od sentimentu k hledání společenských rozporů (ibid: 531).

Spojení s tradicí, ale zároveň vývojovou pokročilost shledává Pešat i v prozaickém díle Aloise Jiráska, které usouvzážňuje s venkovskými povídkami a romány Hálek a Němcové, s Nerudovými „maloměstskými novelami“ i se zakladatelským dílem historického románu Waltera Scotta. Přisuzuje mu hlubší psychologické vykreslení postav než ve vesnické próze, absenci dříve užívané idealizace, ale především „smysl pro historickou věrnost“ (ibid: 434), jež je spojena se sociální otázkou a plní svou roli v revolučním třídním boji (vzpouza sedláků proti pánům ve *Skalácích*, husitské hnutí ve *Slavném dni* či v cyklu *Proti všem*, poukázání na bojovnou a národně uvědomělou stránku osvícenství v *Pokladu* či *F. L. Věkovi*).

Druhým autorem vyhovujícím koncepci pokrokové, tedy realistické a třídní, prózy byl Karel Václav Rais. V jeho případě nejsou dle autorky hesla Jaroslavy Janáčkové idealizující tendence v Raisově díle (*Zapadlí vlastenci*, *Pantáta Bezoušek*) problémem – nejspíše proto, že mají výchovný charakter, a směřují tak k zušlechťování společnosti. Autorka se obsáhle věnuje pojmu „věrné pravdy“, užití Raisem v jednu citátu, kde „věrné“ zastupuje „české“, a hodí se tak i do národovecké literárněhistorické koncepce, s níž jsou v souladu oba autoři. Selekcce materiálu ve prospěch prozaiků a básníků považovaných za národní, realisticky „pravdivé“, socialistické ve smyslu zobrazení rozporů mezi třídami, je v tomto období (přelom 19. a 20. století) obzvláště patrná v souvislosti s rodícím se symbolismem a dekadencí, v nichž se individuum i umění jako koncept obracejí k sobě.

Krátce po vydání třetího dílu *Dějiny české literatury* mělo původně dojít k publikaci dílu čtvrtého, který se již zaměřoval na období 20. století. Díl se připravoval v průběhu šedesátých let, kdy se ideový dozor nad tiskem i uměleckou tvorbou uvolňoval díky kritice stalinismu v Sovětském svazu, hospodářské krizi v Československu i reformním snahám uvnitř Komunistické strany (Lehár a kol. 2002: 772–773). To umožnilo autorům – z nichž někteří spolupracovali už na předchozím dílu *Dějiny* (Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Zdeněk Pešat), další se připojili nově (Miroslav Nosek, Věra Karfíková, Jiří Opelík, Ludmila Lantová, Eva

Strohsová) – oprostít se od dosud přísně vyžadovaných ideových požadavků kladených na výsledek práce literárního historika, ale v konečném důsledku toto rozvolnění znemožnilo publikaci knihy po roce 1968 v období nastupující normalizace. Dějiny, již prošlé recenzním řízením, byly po nástupu nového vedení Ústavu pro českou literaturu znovu přezkoumány a jediným novým posudkem (prof. Josefa Hrabáka) odsouzeny k uložení do šuplíku.²⁵

Již v původním úvodu z 60. let je zjevný odklon od jednotící ideové a interpretační linie, která se v předchozích dílech prolínala celkovou koncepcí publikace bez ohledu na autory kapitol. Zde autorský kolektiv již explicitně přiznává jednotlivým autorům za jimi zpracované části: „[R]edakce mohla ovšem usměrňovat autory jen v základní koncepci a v zásadách jednotlivých postupů. Nemohla jim však vnucovat své představy o jednotlivých dílech, osobnostech i vývojových otázkách[.]“ (Mukařovský a kol. 1995: 9). Předchozí díly pluralitu řečí nepřipouštěly, předpokládala se naprostá kontrola redakce nad obsahem. Jistý odklon od předcházející koncepce znamenal i deklamování zájmu o proměn *estetických norem*, z nichž se v nových *Dějínách* stala specifická kategorie literárního *vývoje*, který přestal být vysvětlován výhradně společensko-historickým kontextem, byť z něho periodizace dějin vychází i zde, včetně členění produkce podle tradičních žánrových a stylových schémat. Koncepční rozvolněnost i „ideovou nevyrovnanost“, která byla svazku vyčtena, ale u svazku v porovnání s předchozími díly pozorovat lze. Zpracování kapitol reflektuje metodu i badatelské zájmy jednotlivých přispěvatelů.

František Buriánek, který zpracoval první dvě desetiletí nového století, užívá především deskriptivní metodu psaní a usouvztažňuje veškerou literární produkci se společenskou situací, na jejímž pozadí vznikla; spíše než o pozitivistické vyvozování závěrů jde skutečně o kontextualizaci. Ač se ze široka věnuje politickým poměrům a společenským otázkám trápícím Evropu v období přelomu milénia, neupadá do vulgárně marxistického teleologického výkladu událostí a spíše nechává promlouvat různé hlasy doby. Je ovšem zřetelné zaměření pozornosti na řeč sociálnědemokratických sil, dělnického hnutí a českého národního hnutí v protikladu k individualistickým a estétským proudům. Toho si můžeme povšimnout, když Buriánek píše o dekadenci a symbolismu; kriticky výše hodnotí pozdní poezii Karla Hlaváčka (především *Mstivou kantilénu*), která obsahuje prvky revolty a společenského postoje, než ranou tvorbu jeho či dekadentů z okruhu *Moderní revue*, jež Buriánkovi připadá příliš sterilní, odvozená a „jednostranně soustředěná k psychickému světu výlučného jedince“ (ibid: 39). Více pozornosti věnuje českému symbolismu, v němž již pozoruje vpjatost lyrického subjektu do společnosti,

²⁵ Viz Dovětek k předmluvě k čtvrtému dílu Dějin české literatury z roku 1995.

konkrétně u Antonína Sovy zmiňuje sbírku *Vybouřené smutky* jako rozpor mezi touhou po svobodě a pozdější *Údolí nového království* či *Dobrodružství odvahy*, kde se tento rozpor přetavuje ve vizi proměny společnosti, což byl Buriánkově době stále žádaný koncept literární produkce. Dobově poplatná je i interpretace pozdního díla Otokara Březiny; podle Buriánka se Březina ve *Stavitelích chrámu* a v *Rukou* přiblížil „generac[i], která milovala život a usilovala změnit svět v lepší, spravedlivější“ (ibid: 38), jeho výklad se tak blíží některým marxistickým pokusům o zařazení Březiny mezi socialistické básníky.²⁶ Koncept společenské revolty Buriánka fascinoval natolik, že z něj, domnívám se, udělal dominantní pojící linku v moderní poezii. Na tento motiv se zaměřuje u nejstarší básnické generace (Svatopluk Čech, Josef Václav Sládek), u básníků symbolistického okruhu (Antonín Sova, Jan Opolský, Karel Hlaváček), u realisty Josefa Svatopluka Machara; další básníky zahrnul do vlastních kategorií „poezie revolty“ a „generace mladých buřičů“ (Petr Bezruč, Stanislav Kostka Neumann, Fráňa Šrámek či František Gellner). Nelze se ubránit dojmu, že si Buriánek tyto kategorie vytvořil proto, že mu vyhovovaly jako opěrné body v konstrukci narativu o literatuře směřující od individuální nespokojenosti k vizi přeměny společnosti, spíše než že by šlo o výsledek sledování poetických tendencí a individuálních charakteristik autorů. Někdy jsou hlediska zařazení autorů a děl do kapitol čistě praktická, definovaná např. spoluprací v rámci jistého projektu (konkrétně v oddílu *Poezie předválečné moderny* jde o autory, kteří přispěli do *Almanachu na rok 1914*, ač šlo o různě zaměřené osobnosti s nejednoznačným pojetím „modernosti“ nové poezie, byť se v jejich tvorbě objevovala echa dobově rezonující filosofie času či přírody). V oddílu básníků obnoveného národního vědomí se vesměs setkáme s již známými jmény Buriánkových „buřičů“, u nichž jde spíše o motiv domova či rodné země, který zapadá do jejich celkové poetické a ideové výbavy. Na tytéž motivy (neutěšená společenská situace, zobrazení „reality života“, tolik zprofanované marxistickou literární vědou a přechozími díly *Dějiny*) soustředí Buriánek pozornost i v případě prózy. U autorů ovlivněných naturalismem si všímá možnosti (Anna Maria Tilschová) či nemožnosti (Josef Karel Šlejhar) nápravy či zlepšení situace člověka, který je svým prostředím předurčen k negativní životní situaci. Próza, kterou Buriánek zahrnul do podkapitoly *Problematika individua*, je různého ražení od čistě dekadentní stylizace u Karáska přes psychologizující ženskou prózu Jesenské či Benešové až po proletářskou tematiku u Majerové; jednotlivce-hrdinu/hrdinku však Buriánek vždy pojímá jako určitý sociální typ; vnitřní svět hrdiny je konfrontován se společenskou „realitou“, jež ho obklopuje. Dalším pomyslným stupněm je próza *vzpoury individua*, v níž už Buriánek spatřuje protest a

²⁶ Na druhou stranu si Buriánek všímá i originality Březinových metafor („nezvyklé synestezie“) či pronikání řeči dobové vědy a techniky do jeho poetiky.

hodnotící vztah k životu. Kromě Františka Gellnera, S. K. Neumanna či Josefa Svatopluka Machara sem Buriánek zahrnuje i Jaroslava Haška, jehož s autory pojí kritika institucí působících na člověka i společenská satira, ale svým zobrazováním absurdity a bezvýhodné situace člověka má blíže k expresionismu a Richardu Weinerovi, kterého Buriánek vidí jako „český“ protějšek Kafky. V samostatných „medailoncích“ věnovaných již konkrétním literárním osobnostem postupuje Buriánek víceméně tradičně až pozitivisticky, obsáhle se věnuje životu autorů (včetně využití korespondence) a procesu vzniku díla, u samotného díla uplatňuje deskriptivní i analytickou metodu.

Obdobně si počíná i Eva Strohsová ve své podkapitole o S. K. Neumannovi. Dílo básníka usouvztažňuje s jeho životními osudy i společenskými náladami, znatelná je – podobně jako u Buriánka – také tendence k sledování vývoje básnickovy poetiky a pojmenování období tvorby, jimiž prošel. Vývojový akcent je zřetelný i přehledové kapitole autorky o české literatuře po první světové válce, stejně tak i potřeba kategorizace produkce do vymezených skupin, které jsou definovány protikladem (zde je to pokračující tvorba předválečných autorů – u Strohsové „šrámkovská“ a „čapkovská“ generace, která reprezentuje jakýsi literární „establishment“, a generace „wolkrovská“, směřující dopředu a reprezentující změnu)²⁷. Proměňuje se také hierarchie – dalo by se říci *struktura* – literárních směrů, a to na vyšší rovině jako pomyslný celek všech dobových proudů (proud demokratický či pragmatický oproti revolučnímu), žánrů (dynamické proměny literárního centra a periferie, prolínání žánrů) i na rovině nižší jako „tvar“ každého jednotlivého z nich – Strohsová například popisuje vitalismus jako směr, jehož původní podoba vrcholila v díle Fráni Šrámka a v poválečné době se jeho struktura přeskupila působením směrů, jako byl primitivismus či expresionismus (ibid: 157).

Biografickou metodu využívá též Miroslav Červenka, který se věnuje Karlu Tomanovi, ale zde již vystupuje do popředí a většinu textu zaujímá složka interpretační oproti čisté deskripci. Červenka si všímá protikladů a rozporů v Tomanově díle, motivy pečlivě analyzuje a přisuzuje jim často symbolickou platnost. I v tomto případě je u básníkovy jazykového projevu a látkové výbavy pozorována korelace s ideovými tendencemi intelektuálů symbolistického a anarchistického okruhu, životopisným materiálem i osobními intencemi autora, vyjádřenými v dopisech. Výchozím bodem pro Červenku je ale text-dílo, nikoli kontext.

²⁷ Strohsová si neklade nárok na úplnost a definitivnost: „nelze ji však [tuto polaritu dobové literární produkci – pozn. aut.] s generačním rozdělením ani ztotožnit, ani ji na ni zredukovat“ (ibid: 156) Kategorizaci jako takovou, označování protikladů a přeskupování složek v strukturách lze však vnímat jako příznak literárněhistorické metody. Tento způsob nazírání na materiál je typický jak pro dialektický marxismus (s ním autorku pojí i slovník a ideové zaměření), tak pro strukturalismus. Na některé podobnosti obou metodologických koncepcí jsem již poukázala ve své práci výše.

Více než předešlí přispěvatelé užívá Červenka repertoár marxistické literární vědy (zápas, prostá a reálná životní hodnota, obraz lidu) a hegelovské – ale i strukturalistické – nesjednocené protiklady (ibid: 128–135). To lze samozřejmě přičíst na vrub potřebám doby; nejde o žádnou vulgárně materialistickou analýzu. U Červenky se naopak projevuje potřeba komplexnějšího uchopení díla, postižení celkového významu, zájem i o jazykovou a zvukovou stránku verše. V kapitole odkazuje na svého učitele Jana Mukařovského, strukturalistu, který po nástupu nového režimu provedl sebekritiku, ale nikdy se metody, na jejíž tvorbě se podílel, zcela nezřekl. Vliv strukturalismu je patrný v metodě i slovníku několika autorů publikace. Poněkud odlišně působí psaní Přemysla Blažička, jenž se v knize věnuje Jiřímu Wolkrovi; k básníkovi a jeho dílu přistupuje více z pozice literárního kritika než historika či vědce. Kromě obligatorních pozitivistických pasáží, předkládajících básníkův životopis a popisujících genezi díla, si můžeme povšimnout i psychologizujících kritických částí, v nichž Blažiček využívá umělecký jazyk (oproti popisnému, ryze odbornému stylu jeho kolegů). Lyrický subjekt ztotožňuje s duševním nastavením básníka, dílo potom je básníkovou „zprávou o skutečnosti“ směrem ke čtenáři. Odstavcům věnovaným konkrétní básni i básnické sbírce dominuje interpretační složka, tážající se po smyslu, zatímco u Strohsové nebo Červenky jde primárně o věcnou analýzu.²⁸

Zcela jiný pohled zaujímá další z Mukařovského žáků, Mojmír Grygar. Jeho přístup k dílu Vladislava Vančury je textostředný a analytický. Tak jako spisovatel se i Grygar soustředí na jazyk a styl díla, otázkám automatizace a aktualizace jazyka a prolínání jeho vrstev (sám Vančura jako člen Devětsilu udržoval přátelské styky se zakladateli pražského strukturalismu a byl dobře obeznámen se soudobou literární vědou) a výrazové prostředky, jež autor užívá pro dosažení estetického účinku. Grygar se pokouší vysledovat proměny Vančurovy poetiky z hlediska typického pro strukturální metodu – jak je dílo uděláno v jazykové, významové a tematické rovině. Prostřednictvím těchto složek (slovo *složka* užívá sám Grygar) je vysvětlováno působení díla, u Grygara tedy jde o recepci, jak ji chápe Vodička. Předností Grygarovy metody je i nabídnutí jiného pohledu na některá Vančurova díla tematicky se dotýkající proletářství (především *Pekař Jan Marhoul*), než jaký byl dobově preferován; Grygarův zájem o Vančurův jazyk a jeho funkce poukazuje na mnohem širší významovou potenci tvorby.

Převážnou část *Dějin* věnovanou literatuře 30. a 40. let zpracoval Jiří Brabec. Na rozdíl od většiny ostatních přispěvatelů je Brabec především syntetikem a historikem v tradičním

²⁸ Autor Blažičkova hesla ve Slovníku české literatury po roce 1945, Jiří Holý, upozorňuje na vliv fenomenologie a některých osobností české literární kritiky (F. X. Šalda, J. Grossman) u tohoto autora (Holý 2007).

slova smyslu. Důležitější otázkou než smysl individuálního díla či skupiny děl je pro něho zachycení obecných tendencí tvorby z „vyšší“ perspektivy zahrnující široký kontext společenských i estetických vlivů. Kontextualizace probíhá u Brabce na úrovni literární produkce jako „celku“²⁹ i mezi jednotlivými autory, jejichž básnické dílo je konfrontováno s ostatními a jen skrze ně může být pochopeno, zároveň každé dílo spoluvytváří síť řeči své doby; dalo by se tedy uvažovat o struktuře, ač se k strukturální metodě Brabec výslovně nehlásí. Jako příklad lze uvést jeho analýzu poezie 30. let, kdy Brabec vymezuje estetické proudy – doznívající poetismus, „poezie smrti“, „poezie ticha a času“, přičemž tyto pojmy i jejich představitele vnímá v kontrastech a vývojových tendencích. Ukazuje například, jak se František Halas zvukovou stránkovou svého verše odklání od poetistické tradice nebo jak je struktura díla Josefa Hory ovlivněna vnesením nového prvku (styl psaní Borise Pasternaka, jehož překládal). Jde tedy o propojení pohledu dovnitř „struktury“ (díla či produkce) s pohledem ven, kde dochází k interakci prvků.

Tento syntetický pohled prolíná s textostředným Ludmila Lantová, jejíž historické psaní se v leccems podobá Evě Strohsové. Autorka též sleduje větší množiny (literární „-ismy“, které definuje jako „repertoár[y] výrazových tendencí“, tedy víceméně esteticky) a usiluje o zmapování jejich proměn v rámci literárního vývoje, byť její oddíl nemá tak teleologické vyznění. V kapitole věnované divadlu 20. let si všímá nejen proměn látkových a ideových, ale i žánrových, které stejně podstatně ovlivňují vyznění díla, což je i součástí strukturalistické teorie (neodlučitelnost obsahu a formy). Jako Brabec si i Lantová všímá dynamiky autorů a jejich reakce na proměny literárního a společenského prostředí, což se odráží v její podkapitole o Marii Majerové, autorce dříve interpretované jen v rámci „socialistického realismu“; Lantová ilustruje vývoj její poetiky od sociální črty přes impresionistickou prózu po společenský román, poukazuje i na spojitost s poetikou Šrámkovou či Gellnerovou.

Také Zdeněk Pešat, literární historik podílející se ještě na předcházejícím díle *Dějiny*, se oprostil od dřívějších materialistických schémat a ve čtvrtém díle se inspiroval Mukařovského strukturalismem. Ve svém textu o poválečné poezii deklaruje zájem o její „vývoj vnitřní, celkov[ou] proměn[u] její struktury i jejích funkcí“ (ibid: 184). Ten pak dále rozvádí na příkladu básnických generací, reprezentujících koexistující vrstvy literární struktury, jejichž pozice v hierarchii se dynamicky proměňovala. Pešat usiluje i o vysledování geneze poetických proudů, ne však v pozitivistickém smyslu, ale jako postihnutí pomyslných vývojových článků,

²⁹ zde myšleno jako široký záběr myšlenek, proudů, programů či „estetických norem“ (byť autor sám tento strukturalistický termín neužívá), nikoli jako metafyzicky postihnutelný celek, který někam směřuje (což je přístup např. Evy Strohsové).

v němž soubor nových norem (např. poetistických) interaguje se staršími vrstvami (expresionismus, který získal po válce novou podobu v díle Chaloupky či Vlčka; proletářská poezie „vycházející“ z předválečného sensualismu u Hory; různé podoby křesťanské lyriky přebírající prvky dalších proudů). Tendence sledovat estetiku básníka v širším kontextu norem je patrná i v Pešatově textu o Halasovi, kde dokonce operuje s pojmem kvality protikladné kvalitě předcházející, tedy s čistou dialektikou.

Základní schéma protikladů slévajících se v nový tvar dominuje i úseku Jiřího Opelíka, který ale k analýze díla více využívá interpretační postupy a kritické ohlasy tvořící obecné povědomí o díle; oproti tomu Antonín Jelínek postupuje především deskriptivně a interpretaci založenou na analýze protikladů využívá řidčeji, podobně i Radko Pytlík v textu o Jaroslavu Haškovi, který je směsí bibliografické deskripce a geneze díla, jež je vysvětlována Haškovou životní zkušeností a společensko-historickým kontextem, a analýzy díla, která zohledňuje formální postupy jako významovou složku díla (jak Hašek dosahuje komického efektu, jak utváří hlavní postavu a jakou funkci tato plní) i ideová schémata, připisovaná ovšem autorovi a jeho době spíše než vypravěči. Metodologická jednota předchozích dílů *Dějiny* – definovaná stranickými požadavky a jen občasně narušena neideovou analýzou literárních objektů, které byly příliš „hmotné“ a pevně usazené v českém kánonu, aby mohly být vynechány, a svou podstatou se vzpíraly marxistické interpretaci – koncem 60. let již pozbývala platnosti. S marxismem mnozí autoři tohoto dílu sdíleli slovník a dialektickou analýzu – která je ovšem typická i pro strukturalismus, jehož vliv zde byl patrný v zájmu autorů o výstavbu a významové potence díla – nikoli už však vulgárně materialistickou interpretaci literatury, což bylo nakonec důvodem opožděného vydání publikace. Zároveň si však publikace zachovala obligátní biografickou a bibliografickou aparaturu, vycházející z pozitivistické tradice.

3 Koncepty literární historie v České republice po roce 1989

Vývoj české literární historiografie po roce 1989 se pokusil, alespoň v základech, zmapovat Jiří Holý (Holý 2002: 207). Holý k roku 2002 celkově konstatuje nedostatek nových impulsů v literárních dějinách a nedostatečný objem nově vznikající produkce, a to především literárněhistorických syntéz, které by nebyly klasickými školními příručkami, ale měly ambici odborně postihnout vývoj a proměny české literatury. Tento okruh produkce v 90. letech reprezentují *Přehledné dějiny literatury české* od Arne Nováka a čtvrtý díl akademických *Dějin české literatury*, přičemž obě publikace jsou staršího data (Novákovy *Přehledné dějiny* jsou reedicí totožné publikace z let třicátých, osud posledního dílu zmíněných akademických *Dějin* jsem popsala v předchozím odstavci); nejde tedy o novou revizi českých literárních dějin z pohledu současných badatelských metod, jež se ostatně v této době stávaly předmětem jednotlivých úvah spíše než nástrojem pro vlastní psaní literárních dějin. Jak zmínil sám Holý, současná otevřenost a absence sjednocujícího narativu nemůže jednoduše vést k odmítnutí literárních dějin jako konstrukce, která ve světle současného teoretického myšlení neobstojí (tamtéž).

Na přelomu nového tisíciletí se tak objevilo několik impulsů otevírajících diskusi o stavu a výhledech literární historie. Jedním z nich byl přednáškový cyklus *K otázkám literární historie*, který uspořádala Společnost F. X. Šaldy, a v rámci něhož byly prezentovány příspěvky reflektující přínos novějších literárněteoretických metod (Lehárův strukturalistický pohled na literární vývoj na příkladu Jakobsonových analýz starší české literatury), historické proměny způsobu mluvení o české literatuře související s ideologiemi 20. století (Brabcovo *Panství ideologie a moc literatury*) či kořeny dobové „krize dějin literatury“, na něž poukazuje Hana Šmahelová v příspěvku *Kontexty současného literárněhistorického myšlení* (Šmahelová 2000: 115).

Studie Hany Šmahelové nejvíce dotýká obecných metodologických otázek. První náznaky problematizace literární historie spatřuje Šmahelová paradoxně v době, do níž bývá kladen její vznik – v osvícenské éře, kdy „minulost začala být reflektována jako předmět poznání a kdy ruku v ruce s tímto zájmem začala být shánka po idejích, z nichž lze minulost utřídit, scelit, vysvětlit a také jí dát perspektivu“ (s. 115). Vše, co zde Šmahelová vyjmenovává, je poptávkou po metodě – metoda, která definuje historii jako činnost směřující k poznání, je zároveň aspektem, jenž ji nutně zbavuje autonomnosti existence a dává jí epistemický rozměr. Historie, včetně té literární, je tak opět odhalena jako vědomý produkt lidské činnosti – řečeno Foucaultovou terminologií je Šmahelovou nahlížena jako dokument nalezených literárních

monumentů i jako monument petrifikovaný v učebních příručkách i akademických publikacích, jehož univerzalita a objektivní platnost je už od dob moderny zpochybňována v celém euroamerickém okruhu.

3.1 Revize strukturalismu v literární historii

Specifičností českého prostředí v polistopadovém období je motivace k reflexi metod psaní dějin založená ne tolik na vyčerpání starého a potřebě nacházet dosud neobjevené, jakou měli například američtí dekonstruktivisté „přesycení“ interpretačním dogmatismem nové kritiky, ale mnohem spíše na náhlém ocitnutí se v „bodě nula“ po dlouhých desetiletích metodologické strnulosti dané institucionálními požadavky. Hledalo se tedy, co vše bylo vymyšleno a dalo by se použít. Samozřejmě se nabízel strukturalismus. V době před komunismem se jednalo o nejprogresivnější metodu v literární teorii i historii, a ani za minulého režimu se ji nepodařilo zcela potlačit; Šmahelová poukazuje, že k tolerování strukturalismu jako metody přispělo i dílo některých předních sovětských literárních teoretiků (Šmahelová 2000: 118).³⁰ Zároveň se však jednalo o více než půl století starou teorii a problém metodologické vyčerpanosti postihl strukturalismus právě tak, jako v předchozích obdobích pozitivismus, jenž byl strukturalisty považován za sběratelství faktů neliterárního charakteru (ibid: 119). Odpověď se pokusili najít Jan Mukařovský ve vytyčení estetické funkce do středu zájmu badatele (Mukařovský 1966: 17–54) nebo Felix Vodička sledováním proměn její realizace na časové ose (Vodička 1969: 17–23), čímž ovšem literární dějiny nezavrhli „věčné“ představy vývojové zákonitosti směřující k dosažení cíle, s nímž už operovali pozitivisté.

Další problém myšlenky vývojové imanence spatřuje Šmahelová při samotném pokusu o psaní dějin. Metoda se ukázala být užitečná pouze v individuálních případových studiích (Mukařovského „máchovske“ a „poláčkovské“ studie) nebo úzce zaměřeném výseku dějin (Vodičkovy *Počátky krásné prózy novočeské*), nikoliv jako metoda univerzálně použitelná pro psaní velkých syntetických publikací. Uplatněním tohoto výrazně selektivního kritéria dostaneme konstrukt, v němž bude zastoupen pouze jeden typ produkce – ten, který literární historik Petr. A. Bílek přiřadil k vývojově podnětnému druhu kanoničnosti (Bílek in Bílek a kol. 2007: 16), což představuje jen malou část českého národního kánonu.³¹ Ačkoli se Šmahelová ve svém textu otázkou kánonu nezabývá, všimá si, jaké praktické dopady užití

³⁰ Šlo o ruské formalisty (Šklovskij, Žirmunskij, Tyňanov apod.), kteří patří k metodologickým zdrojům strukturalismu, ale i pozdější inspirace strukturální metodou u teorii románu Bachtina či Lotmana.

³¹ Otázka kánonu jako literárněhistorického konstruktů bude řešena v jednom z následujících oddílů práce.

Vodičkovy metody má: „básně Máchovy je [pravidla hry – pozn. aut.] splňují, poezie Chmelenského musí však z kola ven, stejně jako sítem dějin, nastaveným na parametry vývojové hodnoty Erbenových balad, propadne epika Kalinova“ (Šmahelová 2000: 121). A je vůbec estetická funkce a hodnota něčím stálým? O proměnách toho, co je společností považováno za estetické, píše Mukařovský (Mukařovský 1966: 19) a z této dynamiky ostatně vychází i Vodičkova koncepce. Šmahelová však připomíná, že estetika nebyla vždy tím, co určovalo kritéria literární produkce – strukturalistická metoda „funguje“ na romantickou poezii, hůře už se s ní operuje v literatuře národního obrození, kdy byla primárně zohledňována hlediska jazyková a ideová (Šmahelová 2000: 124), stejně tak sem můžeme doplnit období husitské nebo socialistickou agitační tvorbu 20. století, která do teleologické představy estetického vývoje také bude zapadat obtížně – a pokud bychom takový konstrukt chtěli obhájit, museli bychom si lépe ujasnit vztah estetické funkce k funkcím ostatním a jejich vliv na ni, čímž se rozplyne možnost vydělení jedné struktury ze sítě mnoha struktur a sledování pouze jejího vývoje izolovaně od ostatních. To je výsledek, k němuž dospívá i Vodička, když se pokouší usouvztažnit estetiku moderny s estetickými představami 19. století a konstatuje, že „nejde jen o jednu strukturu, ale celý konglomerát struktur namnoze protichůdných“ (Vodička 1969: 99). Tím se v podstatě vzdává představy kontinuity estetických vzorců, jež by se prolínala celými (či alespoň několik stovek let sledovanými) literárními dějinami, byť se představy kontinuity zcela vzdát nechce (ibid: 109–121); tato kontinuita literatury je však pojímána společensky, nikoli esteticky. Cestu ven z této metodologické „pasti“ spatřuje Šmahelová v odmítnutí objektivitu historického poznání, které hledá pravdu o dějinách vně poznávajícího subjektu (což je cesta pozitivistů i strukturalistů), a naopak zaměření se na samotné poznávání, na jehož základě historik teprve může konstituovat a „skládat“ dějiny (Šmahelová 2000: 128). Odvolává se na koncepci dějin německého hermeneutika Uwe Jappa, spočívající v propojování dílčích sond s širokým historickým kontextem a utváření (spíše než odhalování) vztahů mezi nimi. Takový model si ani neklade nárok na univerzální vysvětlení pozorovaných jevů, obtížně se v něm proto hledají „poruchy“ jako v případě původní Vodičkovy koncepce.

Další problém strukturalistické literární historie byl spatřován – konkrétně René Wellkem v jeho *Essays on Czech Literature* (1963) – v rozporu mezi deklamovanou teorií a ideologicky motivovanou praxí, který byl patrný u českých strukturalistů – více u Jana Mukařovského než Felixe Vodičky – po roce 1948. Konkrétně Mukařovskému vyčítal Wellek koncepci jím redigovaných *Dějiny české literatury*, v níž nebyly jednotlivé položky motivovány tím, co Mukařovský popisoval ve svých dřívějších teoretických pracích, tedy estetickou hodnotou danou správným poměrem naplnění a porušení estetických norem, nýbrž normami

zcela jinými – normami lidovosti, třídnosti a revolučnosti (Papoušek 2001: 346)³². Avšak i původní Mukařovského koncepci shledával Wellek nedostačující, neboť – zůstáváje zaujat jejími formalistickými kořeny (sám Mukařovského v *History of Modern Criticism* označil za formalistu) – kritizoval jednak hegelíánskou binaritu opozic podmiňující vývoj, jednak uzavřenost Mukařovského struktury ať už ve vztahu k strukturám neliterárním či překračujícím lokální národní koncepci.

Papoušek si všímá rozdílů obou literárních teoretiků pramenících do značné míry i z příslušnosti k jistému prostředí, v němž po válce žili – Mukařovský se musel vyrovnat s novým režimem a jeho ideovými požadavky na psaní dějin, Wellek se v Americe, kde od 40. let působil, blíže seznámil s angloamerickou tradicí akcentující spíše kritické myšlení o literatuře než hledání vývojových linií (ibid: 350), které se ostatně projevilo i v jeho představě propojení literárních dějin s kritickým hodnocením, jež ovšem není snůškou subjektivních dojmů, ale rozpoznáním nadčasových kvalit díla. Právě v této zdánlivě univerzálně literárních norem, které jsou přijímány jako samozřejmost, a nikoli zkoumány ve své dynamice, shledává Papoušek nejslabší bod Wellkovy koncepce, byť jinak oceňuje její odpoutání od vykonstruovaných, „vypreparovaných“ struktur, s nimiž pracovali „čeští“ strukturalisté, i její komparativní charakter zbavený národního patosu. Tyto hodnoty definované sebou samými vidí Papoušek jako součást myšlení a řeči amerických nových kritiků, s nimiž Wellek úzce spolupracoval (Haman – Holý – Papoušek 2006: 152). Dotýká se přitom problematiky kánonu: Je opravdu vždy pozice díla v literárních dějinách definována jejich estetickým vyřazováním? Náhle se dostáváme ke stejnému problému, který řeší Šmahelová v případě Vodičky a jeho vývojové hodnoty, která též staví estetiku do centra zkoumání. Jak Šmahelová, tak Papoušek upozorňují na položky literárních dějin, jejichž hodnota spočívá v jiných než estetických atributech (obrozenecká díla, Jiráskova *Lucerna*), Papoušek navíc i na územní limitovanost takového konstruktů. V českém prostředí může být pozice jistého díla zdánlivě neotřesitelná, v jiné kultuře může takové dílo tvořit jen okraj kánonu nebo se v něm nevyskytovat vůbec. Představa inherentní hodnoty historikova materiálu navíc naráží i na posuny v rámci vnímání literárnosti: Wellkova koncepce odmítá možnost, že by například texty písničkářů mohly být zkoumány jako poezie. Argumentuje přitom zjevností a samozřejmostí rozdílu mezi tímto typem tvorby, z nichž jeden stojí výše a druhý níže. Papoušek upozorňuje na absenci objektivního měřítka, jímž by Wellek mohl tuto hodnotu posoudit (ibid: 160) (oproti například

³² Papoušek ve studii upozorňuje, že Wellkova výtky není zcela oprávněná, neboť Mukařovský neměl sám na Dějinách velký podíl a jako vysokoškolský pedagog vychoval novou generaci strukturalistů (tamtéž).

Vodičkově či Mukařovského koncepci, kdy lze vývojovou hodnotu na dostatečném množství materiálu a za pomoci jeho lingvoliterární analýzy popsat).

A kdybychom zůstali u žánrů a děl, jež jsou dlouhodobě vnímána jako součást „vysoké“ literatury, problém porovnání hodnoty by nezmizel: „[J]e větším spisovatelem Shakespeare, Dante nebo Tolstoj?“ (ibid: 160). Protože ani Wellek, ani žádný jiný literární historik či teoretik se do těchto analýz nepouští, neboť nemá nástroje, jakými tuto hodnotu posuzovat, bude nutné se na problematiku kánonu dívat jinak – některé současné úvahy pojednávám níže.

3.2 Revize konceptu národní a nadnárodní literatury v literární historii

Konstrukt národní literatury je problémem, který se metodologie literární historie týká jen z části. Historik se v tomto případě neptá, jak analyzovat materiál, aby odhalil principy jeho fungování, ani jak jej seřadit, aby našel či zkonstruoval vývojovou řadu. Otázkou *jak* doplňuje otázku, *co* vlastně má tvořit onen zkoumaný materiál. V literárněhistorické tradici jsme se setkali s pojetím nacionality literatury definovaným ideologicky (u Jakubce, Vlčka či v marxistických příručkách), jako s představou ideového zázemí jednotlivých osobností (u Arne Nováka) i jako s dynamickou strukturou prvků působící na další národní struktury (u Jana Mukařovského). Tyto koncepce nám však ještě mnoho neprozradí o samotném historikově mechanismu výběru.

V literárněhistorických syntézách *české literatury* se nejčastěji setkáme s literární produkcí vydanou v českých zemích a rozčleněnou podle jazykového kódu pouze v případě nejstarších literárních památek. Čím více se historik blíží k současnosti, tím více nabývá český jazyk na významu; literatura psaná jinými jazyky je povětšinou vynechána, a jazyková kritéria třídění tak ztrácejí na významu a jsou nahrazena kritérii obecně historickými nebo estetickými. Tento přístup vykazují dějiny Vlčkovy, Jakubcovy, akademické dějiny ÚČL či stručné dějiny Balajkovy. Jinou strategii volí Arne Novák ve svých *Přehledných dějinách*, kde si jako východisko třídění vybírá myšlenkový směr a produkci česky psanou vkládá do celoevropského kontextu, nebo kolektiv autorů *České literatury od počátku k dnešku*, v níž má významné zastoupení i cizojazyčná produkce buďto synergicky propojená s českou (Janáčková) či vyčleněná jako samostatný oddíl (Holý, Lehár, Stich) (Holý 2002: 218).

Je ale jazykové hledisko jediným kritériem národní literatury? Je možné „českost“ literatury vymezit jinak, a je vůbec národní vymezování pro literární historii podnětné? Jedním z nejhlasilějších odpůrců vydělování literatury „obecné“, sledující mezinárodní tendence, a „srovnávací“, zabývající se jednotlivými národními literaturami, byl René Wellek, jehož dílo

alespoň částečně vycházelo v češtině od poloviny devadesátých let. Wellek si obecnou či světovou literaturu představoval jako celistvou strukturu, z níž nelze izolovat jazykově definované části, a pokud se toto děje, vede to pouze k metodologicky neproduktivnímu výčtu položek „mezinárodního obchodu“ v literatuře (Wellek 2005: 198–199).

Milan Pokorný ovšem upozorňuje na to, že ono dělení na „naše“ a „cizí“ a hledání vztahů a rozporů mezi nimi lze kromě komparatistiky stejně dobře uplatnit i na oblast literatury národní. Klíč k porozumění českého národního konceptu hledá Pokorný v období národního obrození. Slovanští buditelé byli inspirováni německou filosofií – Herderovou, ale především Hegelovou představou dějin jako pohybu aktivně stimulovaného masami (jako masa byla vnímána nejen kategorie „lidstva“, ale i kategorie „národa“) i osvícenskou představou rovnosti národů (Pokorný 2002: 127)³³. Trvaly ale spory o podobu vztahu části lidstva či společnosti k celku. Zatímco Jan Kollár prosazoval myšlenku „všeslovanstva“ a slovanské vzájemnosti, která měla vést k tomu, že se po dlouhodobé dominanci „germánského živlu“ ujme v Evropě vlády živel slovanský, Ludovít Štúr chtěl jednotlivým národům ponechat jejich specifičnost v rámci integrovaného společenství, jež by přijalo jako společný jazyk ruštinu – což je myšlenka, se kterou se v Čechách setkáme i u Josefa Jungmanna (ibid: 129). Pokorný ve studii poukazuje jednak na projektovou povahu národně pojatých dějin, včetně literárních, jednak na vztah jazykových a filosofických či ideologických kritérií nacionality. Potřeba vymezit se proti dominantní německé kultuře podněcovala zájem o jazyk, a zároveň jazyk sloužil k identifikaci národního společenství – a otázka identifikace musela být reflektována nejen ve vztahu k vnějšímu světu, ale i mezi jednotlivými slovanskými kulturami. Jak Pokorný, tak i například Slavomír Wollman (Wollman 1989: 17) spatřují přínos národní koncepce v emancipaci českého národa a v položení základů srovnávacím studiím národních kultur a literatur, pracujícím s charakteristickými rysy těchto literatur. Wollman navíc upozorňuje na to, že od počátku nešlo výhradně o komparatistiku slavistickou, ale již na počátku 19. století se objevila potřeba usouvztažnit specifika české literatury se západními literaturami (především německou, ale i anglickou či španělskou), vůči nimž se původní obrozenci chtěli vyhranit, neboť – řečeno s hegelovskou dialektikou – touha aktérů literárního prostoru vykonstruovat slovanskou či českou specifičnost se střetává s touhou být součástí světového literárního dění a vnímat sebe

³³ Jak popisuje Svatoň (Svatoň in Tureček 2009: 27), Německo bylo také místem, kde se národní koncepce kultury a literatury zrodila a vžila jako první. O zachycení německé kulturní identity se pokusila již roku 1810 Madame de Staël. Tím se jen potvrzuje, že české (či slovenské) národní obrození bylo podněceno a ovlivněno „západním“ myšlením, jemuž se pokoušelo vytvořit protiváhu; zároveň však vykazovalo specifické prvky související především s postavením českého, potažmo slovenského národa v Evropě.

sama v širokém kontextu. Dlužno dodat, že v porevolučním období, které dále sleduji, nabrala potřeba znovunalezení spojení se světem, znovu na závažnosti.

Vladimír Svatoň upozorňuje i na další jev, který je spojený především s 20. stoletím – vlny migrací mezi národy – a jeho dopad na národní koncepci. Všimá si, že mísení národů a globalizace národní koncepci nerozrušily, naopak otázky národní identity ještě posílily (Svatoň in Tureček 2009: 29). Vynořila se například otázka exilové či migrační literatury: Které tradici patří spisovatel, který vykročí ze svého rodného kulturního rámce a stane se součástí jiného? Svatoň uvádí příklad Vladimira Nabokova, patřícího svou tvorbou ruské i americké literatuře, a všimá si proměny jeho psaní a typologie jeho hrdiny při přechodu z ruského do anglického jazyka. Z hlediska české literární historie pak byla věnována pozornost tvorbě Čechů v cizím jazykovém prostředí, a naopak cizinců v české kultuře. O propojení obou prvků se zasloužila například konference *Střety národních a univerzálních modelů v české kultuře*, v jejímž sborníku nalezneme studie věnované podílu českých přistěhovalců na jihoslovenské kultuře na počátku 20. století (Sohrová 2002: 371–375), českým novinám a časopisům vycházejícím ve Spojených státech v témže období (Jaklová 2002: 190–202), účasti slovenských autorů na českém literárním provozu (Zelenková 2002: 377–389) nebo německy píšícím spisovatelům a jejich místě v českých literárních dějinách, včetně neustále se vracějící otázky „českosti“ či „německosti“ pražských německých autorů (Peřina 2002: 451–464). Sborník z této konference spolu s množinou dalších srovnávacích studií a monografií (jako příklad možno uvést sborník *Nadnárodní dimenze české národní kultury* PF JČU 2005, Peprníková *Anglie očima české literatury od středověku po rok 2000*, Bečkovy *Západoslovenské literatury v českém prostředí do roku 1918* nebo Hrdličkovy *Obrazy světa v české literatuře*) otevřel problematiku kontaktu české či česky psané literatury s literaturami „cizími“ a pomohl rozšířit množinu materiálu, o němž český literární historik může uvažovat jako o předmětu svého zkoumání.

Opustíme-li ale synchronní hledisko a začneme-li nad díly uvažovat jako nad pomyslnými „stavebními kameny“ pro konstrukt českých literárních dějin, nutně vyvstane otázka, co si počít například s německojazyčnými dramaty v Čechách uváděnými nebo s literaturou Čechů v exilu. Má být tato produkce zanesena na ose? Dalibor Tureček poukazuje na relativní bezpečnost a bezproblémovost jazykově vymezené produkce: izolujeme-li díla psaná česky, zdánlivě snáze získáme vnitřně konzistentní konvolut textů a odhalíme jeho „vývojové zákonitosti“ (Tureček in Papoušek & Tureček 2005: 18). Tím však ignorujeme typologickou příbuznost literárních procesů, jež se odehrávaly v rámci téhož areálu, a jehož se účastnili aktéři (autoři, recipienti, kritici) několika národností. Tureček argumentuje stavem literárního diskursu v samotné době jeho utváření: doboví příjemci např. Tylových her rozuměli

stejně dobře německy jako česky a dávali si je do kontextu s německými dramaty stejného zaměření. Řešením podle Turečka nejsou srovnávací dějiny české a německé literatury (které „zavánějí“ Wellekem odsouzenému pojetí světové literatury jako mezinárodního obchodu), nýbrž mikroskopický pohled na každý úsek („uzlový bod“) literárních dějin jistého areálu, v němž přirozeně koexistují a komunikují autoři a díla několika jazyků, a není tak příliš podnětné provozovat dějiny vzájemného působení dvou či více literatur, jež si kladou apriorní předpoklad jazykově ohraničených struktur³⁴ (ibid: 21). V Turečkově pojetí se tedy jedná o dějiny, jejichž primárním objektem zkoumání je synchronně pojatý „řez“ a jeho skladba. Jiný úhel pohledu na danou problematiku za využití stejných metodologických nástrojů prezentuje Peter Zajac. Zajac vychází z literárněhistorické tradice užívání určitých pojmů a jeho východisko má blízko k pojmu *diskurs*³⁵. Konkrétně na konferenci *Hledání literárních dějin v diskusi* (2005) se zabývá konstrukty národního obrození, romantismu a *biedermeieru* v českém a slovenském prostoru; rozdílnost diskursů je zde předpokladem a jejich oddělené zkoumání jeho logickým důsledkem. Národní koncept je v jeho pojetí jen pomocným hlediskem při zkoumání konceptu literárněteoretického a literárněhistorického. Jeho cílem není pouhé srovnání obou diskursů, ale poukázání na nejednoznačnost termínů. Má pro literárního historika smysl konstruovat epochu národního obrození či romantismu, pokud tomuto pojmu jinak rozumějí Češi a jinak Slováci? A jak potom přistupovat k vlastnímu psaní dějin – izolacionisticky jako ke konstruktu, který reflektuje lokální užívání termínu, ale umožňuje zachovat lineární řadu, nebo naopak inkluzivně s nutným předpokladem rezignace na teleologický vývoj? Jak Tureček, tak Zajac volí druhou možnost. V jejich bibliografii se nesetkáme s klasickými syntézami, předpokládajícími více či méně striktně načrtnutou vývojovou linku, ale s publikacemi reflektujícími **vždy jeden model kulturního jevu**, a to v širokém areálovém pojetí. Tureček – inspirován Zajacovým pojetím a ve spolupráci s ním – zahrnuje do své monografie *Český a slovenský literární klasicismus* (2017) nejen česká a slovenská pojetí klasicismu, ale potřebuje zmínit i francouzské a německé kořeny konceptu,

³⁴ Václav Smyčka a Václav Petrbok v úvodu sborníku *Jak psát transkulturní literární dějiny?* (2019) hovoří v souvislosti s tímto nově formulovaným Turečkovým pohledem na národní a nadnárodní literaturu o přechodu z myšlení komparatistického na myšlení transkulturní, neboť to odmítá pouhé srovnávání uzavřených celků, vycházejíc „z předpokladu, že kultury jako takové nejsou ničím homogenním, netvoří je od sebe jasně oddělené jednotky, ale vzájemně se prostupují, integrují se zde cizí prvky s původními a jsou neustále v pohybu“ (Smyčka & Petrbok 2019: 10).

³⁵ Sám Zajac odkazuje na Foucaultův pojem *archeologie* (spíše než na samotné slovo *diskurs*), což značí zaměření na stav věci v daném zkoumaném čase (oproti současnému zacházení s nimi). Ve vlastní práci označuje Zajac předmět svého zkoumání jako „synoptický prostor s mnoha proměnnými“ (Tureček 2012: 95), přičemž tento prostor je definován řečí spíše než geografickou lokací.

aby pojem ukázal ne snad v jeho úplnosti či kauzálních vazbách, ale v jeho mnohosti, rozporech, nezachytitelnosti.³⁶

Jak ale s národními koncepcemi pracují autoři syntetických příruček či odborných monografií, kteří si vytkli za cíl zmapovat *českou literaturu* v jejím vývoji, a museli tedy zachovat představu jak časové osy, tak národně více či méně ohraničeného materiálu, jenž umožňuje tuto osu konstruovat? Balajkovy *Přehledné dějiny literatury* (s podtitulem *Dějiny české literatury*; poprvé vydány 1970, v devadesátých letech vyšlo druhé vydání a další díl) se snaží o zasazení česky psané produkce do rámce euroamerické tradice. Kapitolám věnovaným české tvorbě předchází výklad nadnárodních tendencí pojatých buďto panevropsky (např. oddíly *Křesťanství*, *Evropský humanismus a renesance*, *Evropský klasicismus*, *Evropská literatura první poloviny 20. století*) nebo lokálně podle „ohniska“ jistého estetického či ideového konceptu (*Francouzský klasicismus*, *Národní obrození*, *Ruští radikální demokraté*). Oddíl věnovaný slovenské literatuře v druhém díle je spíše jen doplněním mnohdy chybějícího kontextu tvorby našich východních sousedů. Balajkovy *Přehledné dějiny* jsou především středoškolskou příručkou, zahrnutí jinojazyčné produkce plní tedy didaktickou úlohu; nejde o odbornou komparatistickou práci sledující metodologicky definovaný cíl.

Česká literatura od počátků k dnešku editovaná Lehárem a kol. je též především učebním materiálem, ale podle autorů – akademických pracovníků – je určena těm, „kdo chtějí spíš porozumět jevům a zdrojům jejich životnosti než biflovat jména a data“ (Lehár a kol. 2002: 5)³⁷. Kniha nabízí reflexe cizojazyčné literatury ve větší míře než většina učebnic (*Latinská literatura 12. a 13. století [a její vztah k novodobým národním literaturám]*; *Německé básnictví v Čechách 13. století*; *Hebrejské písemnictví v Čechách*; *Latinský humanismus*; *Německá literatura v českých zemích na počátku 20. století*). Hledisko „českosti“ je tedy většinou lokální; česky psanou literaturu v zahraničí reprezentuje jen poválečný exil. Kapitoly zaměřené na cizojazyčnou tvorbu na jednu stranu rozšiřují povědomí o jazykové různorodosti v písemnictví českých zemí, na druhou jejich oddělené zkoumání neopouští představu ohraničených struktur (byť zde prezentovaných jako didaktická pomůcka). Jinojazyčné úseky také zřetelně reflektují odborné zájmy jednotlivých autorů kolektivní monografie – nalezneme zde kapitolu o hebrejském písemnictví, ale ne například o slovenské literatuře (tu zastupuje v období

³⁶ Mnohost řečí v této a dalších Turečkových literárněhistorických publikacích není definována jen metodou či použitým materiálem, ale i badatelským zázemím jednotlivých osobností, jež do publikace přispívají a samy spoluvytvářejí diskursivní síť pojmu.

³⁷ V publikaci se proto silněji uplatňuje analytický způsob psaní spíše než didaktická interpretace, typická pro předchozí publikaci Balajkovu, nebo čistě deskriptivní styl Galíkova *Panormatu české literatury* (1994).

národního obrození jen Jan Kollár). Nutnost vypořádat se s národní koncepcí neodpadá ani v případě újeji zaměřených dějin, které stále zůstávají definovány časovou periodou.

Trvání v proměně Aleše Hamana mapuje literární produkci 19. století. Ačkoli je středem zájmu opět česky psaná produkce, bez reflexe „světové“ literatury se autor neobejde. Ne však proto, aby poukázal na jazykovou diverzitu – jak se můžeme domnívat, že tomu je v případě předchozích dějin – ale aby nastínil souvislost mezi literárním děním v Čechách a myšlenkami či koncepcemi, které kolovaly Evropou. České národní obrození nelze „očistit“ od francouzských a německých ideových kořenů a jejich praktické realizace v evropském areálu, podobně dílům českého romantismu nelze rozumět bez znalosti produkce přesahující území Čech, s níž ostatně byli aktéři literárního života v každodenním živém kontaktu. V těchto bodech má Hamanův přístup s koncepcí Turečkovou a Zajacovou, na svůj materiál však nehledí jen „synopticky“, ale i v diachronně probíhající akademické diskusi, trvající od 19. století až dodnes.

Prakticky stejnému účelu slouží zmínky o jinojazyčné literatuře i v *Dějínách nové moderny* (2010) Vladimíra Papouška a kol. Jazykové dělení v publikaci vůbec nenajdeme; produkce francouzská, anglická či ruská – a to nejen ta literární – koexistuje ve stejném časoprostoru i na stejných stránkách knihy. Prostředí Čech se pouze pod drobnohled autorů kapitol, je ale nahlíženo ve svém pohybu a komunikaci s okolím. Autoři prostřednictvím světové produkce poukazují na jistý typ či způsob myšlení, psaní či zobrazování skutečnosti neboli paradigma, jehož dosah překračuje hranice národního celku. „Prvky“ jedné národní kultury (pokud bychom ji chtěli pojmut jako ohraničenou strukturu) vstupují do řeči a provozu jiné národní kultury, ať už jde o výstavy – viz např. Edwarda Muncha v Praze roku 1905 (Papoušek a kol. 2010: 21), vydání vlivného spisu – uvést lze Prinzhornovu *Bildneri der Geisteskranken*, která podnítl tvorbu evropských i českých expresionistů (ibid: 65), nebo překlady zahraničních děl do češtiny – Čapkův překlad Apollinairova *Pásma* a jeho vliv na tvorbu Devětsilu (ibid: 372).

3.3 Reflexe kánonu české literatury

Jak jsme již poukázali v předchozích kapitolách, pojí se s každým psáním literárních dějin nutnost selekce materiálu. Literární historik či jiný uživatel literárních dějin, ať si pro svůj projekt zvolí jakoukoli metodu a cíl, se neobejde bez literárních textů, na nichž bude svůj koncept demonstrovat. Takovýmto používáním textů členy interpretační komunity – v tomto

případě literárních historiků či vyučujících dějin literatury – dochází k situaci, kdy jsou některá literární díla ke konstrukci dějin využívána častěji než jiná.

V českém kontextu zůstávalo téma literárního kánonu a kanonicity³⁸ dlouhá desetiletí bez významnější teoretické reflexe, byť čeští literární historikové pracovali s vybranými soubory děl již od dob ustavení literárních dějin jako akademické disciplíny v devatenáctém století. Literární historik a kritik Petr. A Bílek si v roce 2007 posteskl, že „[s] výjimkou recepce českého překladu Bloomova *Kánonu západní literatury* (2000) jako by našemu uvažování o literatuře veškeré problémy kanonicity řešily strukturalistické práce o normě a hodnotě ze 30. let minulého století“ (Bílek in Wiendl a kol. 2007: 10). Bloomova kniha, deklarující „západní“ literaturu, ale obsahující především kánon jemu blízký (angloamerický), byla reakcí na nové myšlenkové proudy zpochybňující pevnost kánonu a inherentní kvalitu vybraných děl především z ideologických pozic (feminismus, postkoloniální studia). České prostředí nemělo potřebu vyrovnávat s propastnými sociálními rozdíly; postmoderní přístup k historii odrážející diskursivní podstatu dějin, pluralitu řeči a zpochybnění kánonu jako pevně definovaného souboru prvků se ovšem do českých úvah o kánonu – souborně vydaných ve sborníku *Literatura a kánon* roku 2007 promítl velmi výrazně.

Debaty se vedly o intersubjektivitě i funkci kánonu. Má každý uživatel literatury něco jako vlastní kánon? Tezi o individuálním kánonu v českém prostředí vyslovil literární historik Miroslav Červenka v diskusi, která probíhala mezi českými a slovenskými literárními vědci na půdě Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v roce 2006. Červenka zde odmítá názor, že literární kánon je racionalizovaný seznam děl předkládaných vzdělávacími institucemi k poznání dějin literatury, ale chápe jej jako „něco, s čím nějaká societa komunikuje spontánně, právě na základě svého prožívání“ (Wiendl a kol 2006: 33). Určujícím faktorem pro tvorbu individuálního kánonu je pro Červenku čtenářský prožitek, který je osobní a nepřenositelný na další členy komunity zacházející s literaturou. Takový pohled na kánon je v české akademické diskusi ojedinělý, ale snadno se s ním můžeme setkat v literární kultuře. Časopis *Host* zařazoval v roce 2007 do svých čísel rubriku *Můj literární kánon* s podtitulem *knihy, které v mé čtenářské zkušenosti vytvářejí obraz české literatury*, v níž byla spojena myšlenka kánonu jako osobní „seznam nejlepšího“ každého jednotlivého čtenáře s představou objektivní reprezentativnosti, kdy má výběr jedince zastupovat „českou literaturu“. Mezi respondenty ankety byli nejen

³⁸ Slova kánon a kanonický, původně značící měřítko kvality, později autentické texty obsahující Boží slovo (Kaplická Yakimova 2015: 9) začala být v dnešním významu šířeji užívána koncem 18. století německými preromantiky, kteří jimi označovali své současné i antické literární vzory (ibid: 11).

literární vědci, ale i filozofové či spisovatelé a básníci. Účastníkům byla ponechána naprostá volnost při koncipování odpovědi, takže se můžeme setkat se strohými odrážkami a jednoduchým zdůvodněním volby té či oné položky, ale i s obsáhlejšími teoretickými reflexemi pojmu „kánon“ včetně zpochybnění subjektivity kánonu (Thein 2007: 53) či redakcí časopisu vágně definovaného pojmu „obraz české literatury“ (Haman 2007: 72). Zajímavější bylo sledovat samotný způsob selekce materiálu: literární vědci se obvykle zaměřili na složku „obraz české literatury“, tedy díla, která v české literatuře vyčnívají svou estetikou, vývojovou podnětností, naléhavostí či neobvyklostí – nejpropracovanější kategorizaci ze zúčastněných aplikuje prof. Petr. A. Bílek (Bílek 2007: 43) – čímž dávali najevo jistý odstup od osobních preferencí ve prospěch literárněhistorické koncepce, zatímco pro beletristy a básníky byla klíčová intimní čtenářská zkušenost a otázka vlivu či inspirace, nikoli zkušenost sdílená a historická, jak bychom v případě pojmu *kánon* očekávali. Mezi „kanonické“ autory byli nejčastěji řazeni Karel Hynek Mácha a Božena Němcová (uvedlo je 6 ze 16 respondentů), Milan Kundera a Karel Čapek (5); z děl byl vícekrát zmíněn Máchův *Máj*, Němcové *Babička* a Kunderův *Žert*. Počet účastníků ankety o kánonu byl samozřejmě značně limitován, ale pokud bychom se takto tázali široké obce uživatelů literatury, pomohlo by nám to pochopit proces utváření kánonu? Již výše zmíněný filosof a filmový kritik Karel Thein označil sousloví „můj kánon“ za oxymóron, protože kánon „*je či býval ukládán jako neosobní měřítko*“ (Thein 2007: 53). Literární historik Aleš Haman *osobní kánon* zcela neodmítá. Poukazuje však na to, že takový termín nenáleží slovníku literárního historika (který se zabývá literaturou z diachronního hlediska), ale literárního kritika, jímž se může stát historik ve chvíli, kdy ze souboru známých prvků vybírá „*to, co z tohoto souboru má pro mne jako čtenáře aktuální hodnotu schopnou prezentovat ho jako celek tady a teď*“ (Haman 2007: 72). Ona „aktuální hodnota tady a teď“ je jednou z překážek k vnímání kánonu jako subjektivní veličiny – při jiné příležitosti a po aktualizaci jedincovy čtenářské zkušenosti bude jeho „kánon“ vypadat jinak. Druhým a zásadnějším problémem je, jakou vypovídací hodnotu má takto definované *nejnižší možné pole shody* (viz Papoušek 2007: 34). Působí skutečně díla na seznamu na jedince svou estetickou či jinou hodnotou, nebo se k nim jedinec hlásí, „*protože se mu říká, že se k nim hlásit má*“? (Papoušek 2006: 33). Díla na seznamech přece nereprezentují pouze vkus autora a nejsou ani časopisem deklamovaným „obrazem české literatury“. Povědomí o české literatuře není v případě těchto ani jiných čtenářů formováno jen vlastní četbou knih, ale také institucemi, do nichž je jedinec zapojen – povinná školní četba (viz v anketě tolikrát se vyskytující *Babička* a *Máj*), akademický diskurs na téma „česká literatura“ podpořený teoretickými nástroji, jehož vliv je patrný u respondentů-akademiků, či řeč literární revue, jež mapuje současnou produkci

a obeznamuje s děním v literární kultuře (a předpokládá tuto obeznámenost i u respondentů), to vše se promítá do myšlení jednotlivců o literárním kánonu, a tudíž i povědomí, co by do něj mělo patřit. Na stejný problém upozorňuje i Petr A. Bílek: kánon nám předkládá každý projekt dějin literatury, školní osnovy i instituce literárních cen (Bílek 2011: 90). S vědomím všech těchto „sil“, které naši představu o literárním kánonu utvářejí, lze přijmout spojení „individuální kánon“ jen jako metaforu, protože kánon je instituce společenská. Zmíněná anketa jistě nemže být zcela reprezentativním souborem českého kánonu, přesto se v ní některá díla opakují. Jak funguje mechanismus selekce a na základě jakých hodnot či kvalit se díla stávají kanonickými?

V „inspiračním bodě“ českých debat o kánonu, Bloomově *Kánonu západní literatury*, narazíme hned v předmluvě na sousloví *estetická hodnota* (Bloom 2000: 13). Bloom jej ale odmítá jako teoretický koncept, který byl „stvořen“ Immanuelem Kantem (a u nás především Janem Mukařovským). Estetická hodnota zde reprezentuje vlastnosti obsažené v díle samém: cizost, originalita, nezvyklost metafor (ibid: 18–22), které jsou schopni rozeznat lidé všech dob a kultur (již zmíněné poukázání na univerzalitu a nesmrtelnost Shakespearova díla). Dynamičtější náhled do fungování estetické hodnoty nabízí – pro českou literární historii neopomenutelní strukturalisté Jan Mukařovský a Felix Vodička, podle nichž se jedná o dynamický vztah mezi naplňováním a porušováním estetické normy vnímané společností. Strukturalisté již připisují ocenění díla společnosti, která s ním zachází, ale zůstávají ve svých úvahách v estetické rovině: hodnotným (přeneseně můžeme říci kanonickým) se stává dílo na základě toho, že společnost uzná jeho *estetičnost*. V čem ona estetičnost spočívá, kromě toho, že aktualizuje naše vnímání světa? Petr A. Bílek v eseji *Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárněhistorické konstrukty* vyčleňuje tři kategorie textů vybízejících ke kanonizaci, z nichž nás přinejmenším první dvě vedou k tradičním úvahám o estetické hodnotě. Jednou z nich jsou díla *vnímatelsky podnětná* – díla, k nimž se společnost neustále vrací a hledá v nich stále nové významy, která slovy podtitulu českého vydání *Kánonu západní literatury* „*prošla zkouškou věků*“; sám Bílek hovoří v případě těchto děl o výrazné estetické funkci. Další kategorii tvoří *vývojově podnětná* díla, na nichž lze snadno demonstrovat proměnu estetické normy či způsobu literární řeči; díla zosobňující produktivní novost. Teprve kategorie třetí se obvyklému pojetí estetická vymyká. Bílek ji nazývá „co zbylo, ale nemělo by být zcela zapomenuto“. Díla do ní zahrnutá většinou nejsou reprezentativní z hlediska originality či závažnosti literární řeči, ale z hlediska typu diskursu, který zastupují, např. tvorba menšin nebo populární produkce, která dokumentuje dobové smýšlení výrazněji než vysoká literatura (Bílek 2007: 16). Tato poslední kategorie je tedy původně jakýmsi „antikánonem“, jemuž se dostává pozornosti až se

současnými diskusemi o „otevření“ kánonu. Zmíněné Bílkovy kategorie jistě nejsou jedinými možnými motivacemi ke kanonizaci děl či autorů; při vší otevřenosti různým typům textů, tato koncepce stále předpokládá odbornou analýzu pozorného literárního historika, ale tak tomu při konstrukci kánonu nemusí vždy být. Jak jsme již zmínili, o tom, co je kanonické, nerozhodují ani pouze spisovatelé sílou své tvorby, ani jen erudovaní historici citlivým pozorováním materiálu. Do procesu kanonizace zasahují mnohé „neliterární“ aspekty, ideologie, politická objednávka či prostá použitelnost materiálu, s nímž tvůrci kánonů zacházejí, jak upozorňuje Vladimír Papoušek ve studii *Restylizace kánonu* (Papoušek 2007: 38-42). Příkladem nám mohou být proměny českého literárního kánonu přicházející ve 20. století s měnící se politickou situací: po druhé světové válce jsou ze zájmu literárních historiků (a tudíž i z vyjednávání o jejich možné pozici v kánonu) vyčleněni spisovatelé kolaborující s nacisty František Zavřel nebo Olga Barényi, normalizační vzdělávání a literární historie kanonizuje básníky Jiřího Tauerova a Ivana Skálu, zatímco po revoluci se do kánonu dostávají např. exiloví či katoličtí autoři (Papoušek 2007: 41). Papouškova studie ukazuje, jak je každý kánon spjat s dobou svého vzniku a jejími mimoestetickými potřebami, stejně jako mocenskými zásahy, kterým tu více, tu méně podléhají i literární historikové. Ale nejsou to jen velké dějinné události a změny smýšlení společnosti, co „hýbe“ s kánonem. Položkou v literárním kánonu se dílo může stát zkrátka proto, že se někomu hodí k realizaci aktuálního úkolu. Toho si všímá Dalibor Tureček ve studii *Povaha a způsob existence kánonu národní literatury* (Tureček 2007: 64–65) na příkladu „čítankového“ kánonu, který plní především didaktický účel. Ukazuje, jak v devatenáctém století, kdy měl učitel vést žáky ke vztahu k Bohu, k vlasti a praktickým činnostem, nebyli do čítanky zařazováni protestanti Kollár či Palacký nebo politicky nežádoucí Němcová a Havlíček, za to v ní našli místo vlastenečtí kněží Jablonský, Sušil a Vinařický. Z díla Erbenova se pak nevyskytuje žádná báseň z dnes kanonická sbírka *Kytice*, ale jeho edice slovanských bájí a pověstí. Ačkoli by se mohlo zdát, že po těchto revizích kánonu pojem „kánon“ ztratil svou moc a legitimitu, paradoxně právě ony ji stále znovu potvrzují.

3.4 Revize tradičního pojetí literatury: literární, nebo kulturní dějiny?

Odhalení kánonu jako nikoli božského principu, ale konstruktu společenství, jež do něho vkládá své mocenské ambice či praktické zájmy, otevřelo „dveře“ jeho rozšiřování o položky, které jako literatura nebyly vnímány a posuzovány. Marek Dobrý (Dobrý 2010: 13) spojuje toto otevírání hranic s obecnými úvahami o historii v postmoderní době, především s Whiteovým

ztotožněním dějin s narací a jím inspirovanou americkou školou *nové historie*, v jejímž podání se hranice mezi literárností a neliterárností smazávají. Literární tvorba a její kontext stojí pro historika na stejné úrovni jako materiál i jako metařeč o něm – v „literárních“ dějinách promlouvají položky celé kulturní a materiální produkce, a naopak literární historik, který podle klasické pozitivistické koncepce měl být objektivním pozorovatelem a zapisovatelem dějů, se sám stává vypravěčem příběhů (ibid: 14), což zdůrazňuje i Petr A. Bílek (Bílek in Bílek & Papoušek: 2011).

Důsledkem takového přístupu je propojování literární historie (a teorie obecně) s disciplínami jako je sociologie, kulturní studia či mediální studia. Co to v praxi může znamenat popisuje Petr A. Bílek ve stati *Diskurs, reprezentace, narativita, textovost a další pole interdisciplinárního překryvu* (Bílek in Bílek & Papoušek 2011: 99–111). Jde především o vzdání se myšlenky esenciality a celistvosti, ať už reprezentované uzavřenými interpretacemi děl nebo literárními kánony – jako *dílo* jsou chápány i jeho interpretace, adaptace či paratexty, které utvářejí kolektivní povědomí o díle (ibid: 100), což s sebou nese i zkoumání „cest“ k recipientovi, jež si dílo hledá v síti dobové řeči, a vědomí toho, že tento proces není možné postihnout v jeho úplnosti³⁹. Jedinečnost a umělecká originalita, typická pro mnoho děl vysoké literatury, je rozšířena o „běžnost“, seriálovost populární kultury – pojem *reprezentativnosti* se tak již nevztahuje jen k estetickým normám⁴⁰, ale získává i kvantitativní rozměr. Vystává tedy otázka, jakým způsobem nahlížet produkci, která je masová a opakovatelná. Bílek nabízí cestu diskursivního bádání, ať už v původním slova smyslu jako mnohosti řečí na určité téma nebo ve foucaultovském pojetí coby moci a potence řeči „překřičet“ řeči ostatní a dominovat v daném prostoru⁴¹ (ibid: 105).

Sám Petr A. Bílek se nevěnuje primárně oblasti literární historie či literární historiografie a je především teoretikem a esejistou; různé jevy „vážené“ i populární literatury analyzuje v jednotlivých případových studiích. V českém prostředí se ale objevily (a objevují) pokusy o soustavnější dějiny žánrů literatury, které náležejí mezi populární četbu a nejsou tradičně

³⁹ Bílek staví tuto nově založenou tradici zkoumání „marginální“ literatury a populární kultury do protikladu s tradicí literárněhistorickou, která byla na úplnosti založena, a aby pro ni analýzy celků byly badatelsky produktivní, kladla si podmínku komplexnosti díla ve smyslu „stylu“, „sémantického gesta“ nebo Ecova „intentio operis“. Přitom i díla vysoké kultury jsou společenstvím neustále redukována na fragmenty: „*Anna Kareninová* tak žije v kolektivním povědomí jako román o hrdince, která skočila pod vlak, *Babička* Boženy Němcové jako dílo, které psala v těžkém období po smrti syna Hynka“ (ibid: 102).

⁴⁰ Estetiky se ovšem nevzdává ani segment kulturních studií. Definiuje si ji ale pragmaticky jako prostředek porozumění a spojení mezi lidmi, k čemuž se populární kultura hodí více než „vysoká“ (Bílek in Bílek – Kaplický – Papoušek – Skalický 2018: 207).

⁴¹ První typ demonstruje na příkladu motivu alkoholu v literatuře počátku 20. století, druhý např. ve studii *Zvěčnění vůdcové* z též publikace (ibid: 81–88).

reflektovány pisateli literárněhistorických publikací. Tímto směrem se vydávají někteří pracovníci Ústavu pro českou literaturu; zmínit lze dvoudílné *Dějiny československého komiksu 20. století* Tomáše Prokúpk a kol. nebo *Dějiny české detektivky* Michala Jareše a Pavla Mandyse. Jak se liší psaní dějin populární literatury od psaní dějin vysoké literatury a vykazují toto psaní specifika, o nichž hovoří Bílek? Autoři *Dějin československého komiksu 20. století* uznávají, že předkládaná publikace je jen fragmentem poznání dějin komiksu⁴², pragmaticky vymezeným pro cíl historiků, zároveň však usilují o „skutečně komplexní, systematické a detailním knihovním a archivním průzkumem podepřené zmapování“ fenoménu (Kořínek–Foret–Prokúpek–Jareš 2014: 16), což se projevuje nejen rozsahem publikace uzpůsobeným široké materiálové základně (jež rozhodně není statickým, kanonickým výběrem nejlepšího – v knize nalezneme i komiksy, které dobově usilovaly o diskursivní dominanci, ale neuspěly), ale i periodizační tabulkou bibliografických údajů. Periodizace samotných dějin vychází primárně z obecněhistorických schémat, autoři ale uplatňují i členění „vnitřní“ podle komiksových milníků. Publikace se tedy nevzdává myšlenky vývoje, byť není nijak striktně vymezena a sledována – jde spíše o „zlomy“ v komiksovém diskursu, ať už jde o rezonující díla, o repertoár používaných prostředků nebo změnu v dominanci média, jímž je komiks komunikován.

Kapitoly knihy mají jednotnou strukturu se společenským a světovým komiksovým kontextem na začátku, jádrem mapujícím tvorbu několika vybraných osobností daného období a závěrem v podobě bilancování úspěšných a neúspěšných komiksů, jež se v rozmezí daných let objevily na trhu. Autoři kombinují deskriptivní a bibliografický styl psaní s interpretační složkou, reflektující vždy tu složku, která u daného komiksu působila dominantně na recipienty – na rozdíl od literárních dějin pracujících často s národními nebo estetickými konstrukty se zde otevírá širší invariant možností interpretace – například v případě *Rychlých šípů* je důraz kladen na jejich didaktické vyznění (ibid: 235), u komiksu *Chundeláček* na jeho formu, která v českém prostředí provokovala svou americkostí (ibid: 243).

Celkem očekávatelným rysem komiksových dějin je upozadění „textu“ ve prospěch „kontextu“, který je významově potentnější než dílo samo o sobě. Někdy je jím dokonce fyzicky utvářeno – redakce často vyzývaly čtenáře, aby napsali pokračování nebo doprovod ke

⁴² Autoři zmiňují hledisko reprezentativnosti komiksových autorů z hlediska kvantity tvorby, popularity cyklu, ale chtějí představit i méně známou produkci (ibid: 17), což souvisí se zmíněným otevíráním hranic kánonu marginální produkci.

komiksu, který se následně stal součástí díla⁴³ (viz např. s. 351). Z toho taktéž vyplývá, že dějiny komiksu nejsou nahlíženy jen jako interakce autorů a „zasvěcených“ recipientů jako v případě vysoké literatury, ale mnohem více jsou popisovány jako „produkt“ fanoušků, redaktorů a dalších účastníků literárního provozu, na jejichž recepci závisí diskursivní „hmotnost“ daného díla, a tím i jeho následná pozice ve více či méně pevně pojatém komiksovém kánonu⁴⁴. Proto autoři dějin komiksu operují i s daty týkajícími se nákladu a prodejnosti komiksu nebo jeho pozice v rámci jiného média, jehož byl součástí – typicky novin nebo časopisu – a zkoumají jeho prestiž, o níž nám leccos prozradí proměny umístění seriálu a jeho stránkový rozsah; zároveň se tím dílo a jeho dějiny stávají závislé na dalším médiu. *Dějiny české detektivky* oproti komiksovým dějinám neobsahují metodologický úvod; teoretická část publikace je věnována definicím pojmů a kategorizacím detektivních subžánrů. Vymezení materiálu obecně je autory vnímáno jako nejzávažnější teoretický problém. Zatímco komiks je snadno definovatelný svou formou, v případě detektivní prózy, jejíž příslušnost k žánru je dána jednak narativními postupy, ale – jak píše autoři – především společenskou dohodou (Jareš & Mandys 2019, nestránkováno). Proto se autoři rozhodli zdůraznit díla recipovaná jako žánrovou literaturu a marginalizovat „vysokou“ prózu využívající detektivní postupy (Čapkova *Hordubala* či Hostovského *Žháře*). Základní periodizace dějin je obecněhistorická a jejími mezníky jsou politické zlomy ve 20. století, podkapitoly patří dílům a autorům významným svým prvenstvím (Léon Clifton jako „první český detektiv“, Emil Vachek coby autor „první detektivky z českého prostředí“, Anna Sedlmayerová jako „první dáma české detektivky“), příslušností k populárnímu subžánru (rodokapsy a gangsterky 30. let), případně osudům děl a autorů v novém politickém kontextu (cenzura Fikera po roce 1948, Vachkův *Klubíčko* vyšetřující nacistické zločiny, návrat Škvoreckého tvorby po roce 1990). Politické dějiny a společenský diskurs obecně jsou (v souladu s periodizací) nastíněny jako nejsilnější „hybatele“ vývoje české detektivky⁴⁵. Na politický kontext kladou autoři větší důraz než tvůrci *Dějin komiksu*, stejně jako oni se však věnují nákladům děl a jejich čtenářské recepci; taktéž

⁴³ Bílkův pojem seriálovost, který jsme původně vnímali ve smyslu masovosti produkce a stavěli do protikladu k hodnotě originality ve vysoké literatuře, zde dostává další rozměr – komiks jako žánr vychází typicky na pokračování jako seriál a stává se „uzavřeným“ dílem teprve v okamžiku ukončení otiskování.

⁴⁴ Uvedený rozdíl mezi vysokou a populární/masovou literaturou samozřejmě nelze vnímat zcela binárně a v opozici; jak uvidíme později, do teorie českých literárních dějin vstupují i myšlenky reflektující mnohem širěji pojaté zacházení s dílem (kanonická čtení ve školách, symbolické zjednodušení díla v běžné řeči nebo v popkultuře), která už nepředpokládají vzdělaného „insidera“ jako jediného spolutvůrce literárních dějin. Jde mi pouze o míru, jakou jsou obě skupiny účastníků diskursu (s vědomím, že pro jejich striktní oddělení neexistují jasná kritéria) přítomny v řeči literárního historika, jak se vyjevuje v jeho dějinách.

⁴⁵ Nejde však o čistou deskripci nebo hledání kauzalit; primárním hlediskem je diskursivní moc politických orgánů (stát a jeho nakladatelství, cenzura) a dopad dobových ideologických předpokladů na podobu české detektivky, především z hlediska reprezentace postavy detektiva, jím řešených úkolů a překážek, se kterými se vypořádává.

usouvztažňují českou tvorbu se „světovou“ a vnímají díla v jejich intermedialitě (např. filmové adaptace detektivních příběhů).

Obě zmíněné publikace (systematické dějiny věnované dějinám české populární literatury/kultury či jejich jednotlivým jsou v českém prostředí teprve na počátku) se nijak zásadně neliší od příruček dějin „vážné“ literatury v otázkách periodizace, kategorizace a selekce materiálu – kterou ostatně musí provést pisatel jakýchkoli dějin – ale výrazně se liší v poměru zkoumání a interpretace textu a kontextu. O co méně sleduje historik žánrové literatury vývoj či proměny estetických norem nebo významových potencií svého objektu (jenž má z povahy jiné ambice), o to více pozornosti věnuje pohyb recepce díla a společenského diskursu, s nímž je v kontaktu každá vrstva literatury, ale pro masové žánry je naprosto zásadní.

3.5 Hledání nových metod literární historie

Doposud jsme se zabývali specifickými oblastmi, které prošly po roce 1989 revizí, protože se tradiční způsob zacházení s nimi zdál ve světle nových přístupů, které se ve druhé polovině 20. století objevily v západním světě a teprve ve svobodném prostředí se mohly stát vážným předmětem akademických diskusí. Nejzávažnější otázkou ale bylo, jak lze (a lze vůbec) psát literární dějiny, když byla platnost jednotlivých kategorií, s nimiž literární historik operuje, zpochybněna či problematizována? Odpověď se pokusili najít Vladimír Papoušek a Dalibor Tureček ve sbírce studií *Hledání literárních dějin* (2005), reflektující zkušenosti obou literárních historiků s provozováním této disciplíny za hranicemi i potřeba ji vnímat v širších souvislostech, než nabízel národní koncept či estetický textocentrismus (Papoušek & Tureček 2005: 7).

Jak uvádí Petr. A Bílek v závěrečném doslovu, doplněném soupisem českých literárních dějin, všechny tyto – od nejútlejších příruček po tisícistránkové monografie – jsou víceméně chronologickým vývojovým příběhem s pevně stanovenými „hrdiny“ a hrdinskými činy v podobě literárních děl, jež jsou vždy pevně vsazena tu do jedné, tu do jiné „kapitoly“ dějin (Bílek in Papoušek & Tureček 2005: 79). Nepřekračují tedy představu linearitu času, jež připadá Turečkovi příliš plochá a jednodimenzionální, a proto uvažuje – podobně jako již zmíněný slovenský kolega Peter Zajac – o vícerozměrném modelu, kdy se prostor minulosti střetává s prostorem současnosti a promítá do něj fragmenty svého tvaru (ibid: 15). Položky v tomto modelu si uchovávají svou totožnost v průběhu času, ale vstupují do stále nových

vztahů a „nabalují“ na sebe další významy, případně je ztrácejí či pozměňují (tamtéž). Oproti strukturalistické teorii tak nejde o ohraničené struktury prvků směřující k nějakému dalšímu stavu, ale o volnější vztahy mezi prvky, které nelze zastihnout v jejich úplnosti, a nelze je tedy ani nazývat strukturami a sledovat jejich vývoj. Na každý pokus o takové vymezení je tedy nutné nahlížet jako na konstrukt, nikoli jako na objektivní popsateľnou veličinu. Rozšiřování vztahů Tureček uvádí na příkladu žánrů (prolínání různých dobových typů řeči v jednom díle – Tylovy kouzelné hry, Máchova *Márinka*), na příkladu souvislostí „vážného“, vysokého díla tvůrčího génia a dobové řemeslné produkce (rysy sentimentální tragédie v Máchově díle) nebo na příkladu jinojazyčné kulturní produkce, mající často stejné původce a recipienty (ibid: 18), jak jsme již popsali v podkapitole o konceptu národní literatury.

Ideu dějinné kontinuity založené na výběru těch „správných“ prvků, které nám pomohou zkonstruovat vývojovou linku, ve svých úvahách odmítá i Vladimír Papoušek. Takové zacházení s literárními texty považuje za subjektivní mocenský akt, který dává absolutní moc v hodnocení danému literárnímu historikovi, přičemž hodnocení vnímá Papoušek – po vzoru amerického literárního historika Stephena Greenblatta – jako akt vyjednávání hodnoty díla v různých historických periodách (Papoušek in Papoušek & Tureček 2005: 38); souhlasí tedy s názorem René Wellka, že bez hodnocení se literární historik neobejde (a distancuje se tím od představy vědeckého objektivismu v literárních dějinách), ale zároveň odmítá jeho představu (či představu Harolda Blooma) o inherentní hodnotě⁴⁶, již lze rozpoznat.

Takováto rekonstrukce hodnot nás přivádí zpět k úvahám o kánonu. „Greenblatovský“ přístup sice odkrývá kánon jako výsledek společenské činnosti, ale – jak píše Papoušek (ibid: 39) – sám o sobě nezpochybňuje jeho složení a společenskou funkci. Cílem není kánon „zbourat“ nebo stvořit jiný, ale odhalit a popsat procesy jeho formování, tedy nechat promlouvat dobovou řeč kolem literárních děl a naslouchat hlasům hodnotícím dílo ve chvíli, kdy ještě není ustaveno jako onen nehybný pilíř literárního kánonu. V relativizaci kanonických děl a historikově touze po vlastním mocenském zásahu do kánonu spatřuje Papoušek nebezpečí používání novohistorické⁴⁷ metody. Jiný problém tohoto modelu vidí Dalibor Tureček v naprosté nivelizaci estetické funkce literatury, která se tak ze základního „kamene“ historikovy analýzy stává něčím, co nemá větší hodnotu než věci, jimiž historik vysvětluje řeč doby, například právní spisy nebo lékařské předpisy (Tureček tamtéž 2005: 22). Možnost

⁴⁶ Již byla pojednána výše.

⁴⁷ Greenblattův termín „new historicism“ referující k návratu literárních studií od textostředné interpretace k historicitě a zároveň se vymezující proti kauzálnímu, pozitivisticky pojatému historismu (viz např. Dobrý 2010: 13).

„utopení“ textu v mozaice historických souvislostí si ostatně uvědomoval i sám Greenblatt (Papoušek *ibid*: 41), na druhou stranu si v jeho studiích Papoušek všímá Greenblattova zaujetí estetickým aspektem, intencí textu literárního i neliterárního charakteru působit krásně (*ibid*: 42) a vzbudit v recipientovi *úžas* (viz zmínku Greenblattova eseje *Resonance and wonder* na předchozí stránce knihy). Jak tedy literární historik může najít „správný poměr“ textu a kontextu, literární specifičnosti a historické obecnosti?

V kapitole *Historické čtení* se Papoušek vymezuje jak proti pozitivistickému konceptu obklopujícímu dílo co největším počtem historických faktů ve snaze ustavit jeho historicitu v její úplnosti, tak proti kanonickým zacházením s literárními texty, jež konstruují řady děl na základě jejich vývojové hodnoty nebo představě božské velikosti autora. Oběma přístupům vyčítá cíl, pro který je samotné dílo jen podpůrným prostředkem – konstrukci velkých, jednotlivé dílo přesahujících dějin (*ibid*: 64). Nedává z hlediska *literárního* historika větší smysl sledovat dějiny v díle – tedy stanovit si *dílo* jako výchozí prostor pozorování – než dílo v dějinách? V tomto případě nejde o literární aluze na historické události, ani o naratologické kategorie času a prostoru, ale o způsob řeči textu a způsob zobrazování skutečnosti v textu, který patří své době a kultuře. Za pomoci Diltheyho pojmu *znovuprožívání* Papoušek vysvětluje, proč jsou to právě díla pevně spjatá se svou dějinnou situací, která promlouvají ke čtenáři, zatímco při čtení mytologizujících příběhů odehrávajících se v jistém bezčasném čtenář pocítuje rozpaky (*ibid*: 71). Dlužno dodat, že i zmíněné fantastické ságy či hollywoodské filmy míchající realie jsou součástí své doby a reflektují minimálně vkus jisté části publika, ani ony se tedy nevymykají dějinnosti. Smyslem úvahy ovšem je odmítnout tezi o nadčasovosti či nečasovosti literárních děl, kterou ostatně podporují i výše vzpomínané kanonické dějinné konstrukty.

Mluvíme-li o příslušnosti díla (či autora nebo recipienta) k řeči své doby, musíme si ujasnit, jakým způsobem si tuto řeč vymežíme a jak budeme sledovat její proměny v čase. Papoušek vztahuje tuto řeč (můžeme ji nazvat termínem *diskurs*, řeč na určité téma) k dalšímu Foucaultovu pojmu *epistémé* a ke Kuhnovu pojmu *paradigma*. Epistémé tvoří jakýsi univerzální rámec možného vědění, jaké je přístupné danému společenství žijícímu a tvořícímu v jistém místě a čase, a má tedy podle Papouška jazykový a ontologický charakter (Wiendl a kol. 2006: 23), zatímco pojem *paradigma* má charakter institucionální – neslouží k obecnému vyznání se ve světě, ale k identifikaci sebe jako člena jisté společenské instituce, jejíž provoz je určován systémem pravidel, na nichž se členové dohodli (tamtéž; Papoušek in Papoušek & Tureček 2005: 51). Thomas S. Kuhn tento způsob sdílení pravidel nachází ve vědě a aplikuje

svou metodu na provoz vědy. Funguje ale na stejném principu i literatura? Papoušek upozorňuje, že v literárním provozu je mnohem obtížnější vymezit identitu skupiny, která dané paradigma provozuje: literární proudy či „školy“ nejsou tak pevně vyhraněné jako vědecké obory a jejich teoretické odnože (na nezachytitelnost literárních struktur v jejich objektivně popsatelem tvaru už poukázal ve své stati Dalibor Tureček). Pro literární provoz tedy není účelné uvažovat o *disciplinárních maticích*, vyžadujících hluboké znalosti disciplíny (účastníci literatury je mít nemusejí, a přesto se v jejich řeči bude paradigma otiskovat), ale spíše volnější sdílení „obrazů“ skutečnosti – představ lásky, krásy či bolesti, které dané společenství má (ibid: 52). Může jít také o představu něčeho, co je považováno společenstvím za „naše“, za projev „naší“ kultury, nebo o obecnou oblibu nějakého způsobu zobrazování, který se šíří společenstvím a členové společenství ho sdílejí (tamtéž); na tomto místě by též bylo možno uvést úvahy Richarda Dawkinse o *memech* jako replikátorech uloženém v lidském mozku, které lidé šíří mezi ostatní spolu s myšlenkami, slovy či gesty (Dawkins 1998: 174). Popsat způsob a cesty šíření těchto částic potom může být novou výzvou pro literárního historika.

Zůstaneme-li u Kuhnova pojmu *paradigma*, jeho složkou nejlépe použitelnou pro oblast literární historie jsou podle Papouška *symbolická zobecnění* čili obecně přijímaná zjednodušení matic příliš složitých pro běžný provoz (Papoušek in Papoušek & Tureček 2005: 54). V literatuře může být takovým symbolickým zobecněním jistá část dějové linky románu či dramatu, například široce známý tragický konec hlavních postav Shakespearovy hry *Romeo a Julie*, replika „Být, či nebýt?“ z *Hamleta* nebo první sloka Máchova *Máje*, stále se opakující ve školské metařeči nebo v odkazech vyskytujících se v jiných kulturních produktech. Papoušek ukazuje, jak tyto zobecňující modely nelze vynechat z historikovy analýzy, protože se zdaleka neuplatňují jen v „neodborném“ zacházení s texty, ale i v akademickém diskursu (ibid: 55) a každý historik, který je součástí diskursivní sítě, se s nimi setkává. Ostatně takové zjednodušení komplexní záležitosti na symbol se neuplatňuje jen v metařeči o literatuře, ale i v literární řeči samotné – stačí si vzpomenout například na symbol smrti Boha a nástupu nadčlověka odkazující na myšlenky Friedricha Nietzscheho na počátku 20. století či na Marxův *Komunistický manifest* v proletářské poezii, aniž by spisovatel či básník musel být důkladně obeznámen s původními texty. Kromě symbolických zobecnění se v literárním provozu setkáváme i s metafyzickými částmi paradigmat (tamtéž), mající podobu axiomů, se kterými je pracováno jako s danostmi, již není třeba zpochybňovat. Sem podle Papouška náleží kanonické konstrukty ustavivší jisté autory a díla jako nedotknutelné hodnoty (o kategorii hodnot se zmiňuje též Kuhn), veškeré výroky o významnosti, velikosti či kvalitě díla, stejně jako –

povětšinou školské – zacházení s literárněhistorickými „směry“ a „periodami“ včetně výčtu jejich položek. Zde je ovšem dobré připomenout, že Kuhn má u toho typu na mysli axiomy vědy, tedy části paradigmatu zdatně se lišící od hodnot jako produktu hodnocení, s nímž často pracuje metafyzika literatury.

Úkolem literárního historika pracujícího s paradigmaty a jejich složkami je sledování těchto vzorců v řeči literárního společenství v průběhu času, podobně jako T. S. Kuhn poukazuje na proměnu řeči vědeckých komunit, a ruší tak představu lineárního pokroku ve vědě; paradigmaticky pojaté literární dějiny zase opouštějí představu literárního vývoje. Přitom jsou si oba koncepty vědomy přítomnosti a symbolických neoddiskutovatelnosti metafyzických matic, které nejde jednoduše popřít, ale je třeba s nimi v dějinách pracovat, neboť jsou součástí historikova materiálu – nejen v objektech-literárních dílech samých, ale i v jejich používání.⁴⁸ Tento přístup umožňuje podle Papouška pozorovat autentickou řeč, hodnocení a mocenské zásahy v literatuře, a při tom se zdržet vlastních soudů a manipulací s texty pro účely vlastního konstruktů (Papoušek in Wiendl a kol. 2006: 18). Jiní literární historici, například Miroslav Červenka nebo Aleš Haman, hledali v paradigmatické koncepci podobnosti s koncepty strukturalistickými – především s Mukařovského esteticou normou a Vodičkovou vývojovou hodnotou, jejíž jednoduchou postihnutelnost ostatně autor sám, jak již bylo zmíněno výše, v 60. letech zpochybnil (ibid: 25–26). Vznikla zde potřeba usouvztažnit nový typ myšlení s tím, co v české tradici již bylo známé a dostatečně dlouho používané, na druhé straně pak potřeba se vůči stejným přístupům vymezit – například právě nabídnutím alternativy k estetizujícím dějinným konstruktům a rozšířením historikova záběru či nahrazením představy vývoje paradigmatickými zlomy.

V diskusi, která *Hledání literárních dějin* následovala, se ale objevil i přístup hledající spojnice a spíše kontinuální přechod mezi staršími a novějšími „vrstvami“ uvažování o literární historii. Dalibor Tureček ve svém příspěvku (ibid: 54) poukazuje na proměnu v rámci přemýšlení o textu i u samotných strukturalistů. Všimá si, že u nejmladší strukturalistické generace (Zdeněk Pešat, Milan Jankovič, Miroslav Červenka) se uplatňuje procesuální přístup k textu, tedy důraz nikoli na samotný znak a jeho smysl, nýbrž na proces vznikání smyslu ve vědomí a zkušenosti recipienta, což je podle Turečka současné „stádium“ teoretického nazírání

⁴⁸ Podobné myšlenky o psaní literárních dějin rozvíjí V. Papoušek i v publikaci *Maxwellův démon*, tentokrát však ne na příkladu Kuhnových paradigmat, ale spíše s pomocí *Tropiky diskursu* Haydena Whitea, který přemýšlí o metafoře jako o fundamentálním prostředku řeči (nejen literárního) historika (Papoušek 2017: 104–115). Domnívám se, že zde je možné nalézt paralelu s Kuhnovým (a Papouškovým) uvažováním o symbolickém zobecnění v paradigmatech.

na text (po přístupu ontickém a funkcionálním). Nabízí se tak i procesuální nahlížení i na literární dějiny, které přestávají být uzavřeným „skladištěm“ objektů (pevným literárním kánonem). Zatímco u Vladimíra Papouška jsme se v některých pasážích setkali se zproblematizováním textu jako zásadní položky literárních dějin (respektive rozšíření jeho významu nad rámec sledu písmen i procesu čtení, prolínání textu a kontextu), Turečkovy úvahy se primárně soustřeďují na text, jak je tradičně chápán, a na možnosti připuštění kontextu jako zvláštní kategorie, jíž je možno text interpretovat. Text a kontext zde mají každý své „místo“ v dějinách a textu jako kategorii jsou ponechány pevné kontury. Spíše než povahu textu řeší Tureček vymezení množiny materiálu. Polemizuje především s tradičním dělením na vysoké a nízké, kdy esteticky hodnotné texty mohou mít menší vypovídající hodnotu z hlediska dobové produkce (ibid: 60), neodmítá však kategorii *literárnosti*, ovšem ve smyslu *fikčnosti* (autoreference) díla. Materiálem pro literárního historika jsou potom texty, u nichž je čtenářem rozpoznána fikčnost a estetičnost v různém poměru (ibid: 62). Tureček tento přístup nevnímá v kontextu sociologie literatury, ale spíše recepčních a hermeneutických koncepcí. Zároveň si je však vědom odlišnosti používání pojmu „text“ různými teoretiky a historiky a jeho praktické ztotožnění s řečí v pojetí Stephena Greenblatta a Vladimíra Papouška (ibid: 67).

V diskusi se ovšem objevil i hlas Miroslava Červenky, pro něhož jsou literární dějiny bez striktního vymezení toho, co je *literatura*, nemyslitelné. Nepřináší sice nové návrhy definice literárnosti, ale z jeho řeči vyznívá, že má na mysli písemné projevy s estetickou funkcí (proto také označuje středověké texty, v nichž estetično nedominovalo, za „písemnictví“) (ibid: 73). Estetická funkce je pro něho – možná i proto, aby ze strukturalismu, jež zastával, sundal nálepkou objektivismu – produktem volního aktu a gesta umělce či literárního teoretika (ibid: 83). Červenka se nebrání ani klasifikaci děl a literárních prostředků v dějinách a jejich kladení do opozic; odmítání takové binarity si všímá právě v úvahách Dalibora Turečka, který naopak upozorňoval na fakt, že mnoho děl se jednoduché kategorizaci vzpírá, jak již bylo vzpomenu.

S tím ovšem vyvstává otázka, jak může literární historik s takovými díly pracovat, aby mohl splnit svůj cíl – napsat literární dějiny. I Tureček uznává, že se nelze zcela vzdát nadřazených pojmů pro ten či onen typ tvorby, ale je třeba je vnímat v diskusi a usouvztažňovat je se skutečným vyzněním díla, které svými prostředky odkazuje k oněm typům tvorby (ibid: 86), zatímco Papoušek vidí literárněhistorické kategorie jako pragmatické nástroje, které k něčemu slouží – ostatně ve shodě se svou teorií metafor a symbolických zobecnění v literárních paradigmatech. Zaměření nikoli na stanovení obsahu, ale na reálné používání a různorodé vykládání pojmů je zřetelné i z příspěvku Petera Zajace, jehož záběr navíc přesahuje

národní měřítko a poukazuje nejen na individuální, ale i kulturní rozdíly. Podobný přístup ke *konceptům* romantismu či realismu zaujímal už René Wellek, v jehož *Konceptech literární vědy* – ve stejné době vydaných v češtině – pojmy též „migrují“ mezi teoretiky a historiky celé Evropy. Wellkův přístup je na jednu stranu více individualistický, na druhou stranu méně nakloněný významové mnohosti termínů a jejich „odnoží“ (subjektivní romantismus, *biedermeier*...), což je naopak pro Zajace a Turečka základním předpokladem jejich uvažování.

Nejistota a snad i obavy z toho, jak moc je literárněhistorické koncepce (ať už jde o literární celky a periodizaci, pojem národní literatury nebo literární kánon) možno relativizovat je znatelná z úvah Pavla Janouška, který nebyl přímo účasten diskuse k *Hledání literárních dějin*, ale s návrhy diskutujících se obeznámil a reagoval na ně několika polemikami, včetně statě *O novém literárněhistorickém paradigmatu, dějinách, kánonu a literárních vědcích*, již přednesl na kolokviu FF JČU věnovanému kánonu. Janoušek účastníky dokonce podezírá z odmítnutí psaní dějin vůbec: „[tato metodická skepse] v krajním domyšlení znamená, že dějiny se psát vůbec nedají, a tudíž ani nemají“ (Janoušek 2006: 20 – Host 6/2006) – dlužno dodat, že příspěvek vznikl ještě před tím, než Tureček, Zajac a Papoušek své vlastní dějiny sepsali. Janoušek nazývá odhalení konstrukčního charakteru dějin ironicky „revolučním objevem“ a vyvozuje z něho důsledek znegování a „zbourání“ literárněhistorické tradice. Badatelé „nové historické školy“ se tak v Janouškových očích stávají jakýmiś avantgardisty posedlými „kultem nového a jiného, které je automaticky lepší než to staré“, a dokonce se „oddávají dekonstruktivistické víře, že esenci lze snad na chvíli zahlédnout po odstranění všech konstrukcí, za které ji skryly předchozí generace“ (ibid: 20–21). Domnívám se, že Janouškova kritika vychází z nepochopení myšlenek i záměrů badatelů. Odhalení *podstaty věci* nepřinese ani proponované sledování mocenských struktur či diskursivních souvislostí a žádný z teoretiků to ani netvrdí. Nepodléhají ani představě, že se literární historik obejde bez kánonu nebo bez národního konstruktu – Tureček a Zajac, kteří se zabývají literaturou 19. století, s národním konstruktem operují už jen proto, že tento koncept existoval a byl předmětem diskusí i literární tvorby. Janoušek badatelům vytýká (jimi samými problematizované) myšlení v binárních opozicích, ale je otázkou, zda do něho není lapen sám. Vždyť i Vladimír Papoušek píše, že nové myšlení o literární historii nemá být negací předchozího, ale jen uvědoměním si jeho limitů, s čímž se ztotožňuje i Janoušek (ibid: 20), a nabídnutím nového možného směru. Sebereflexe historika, pro kterou Janoušek pléduje, znamená odmítnutí soudu nad stávajícími dějinnými koncepty a vlastní nadřazenosti nad dějinami – a toto Papoušek explicitně uvádí už v *Hledání literárních dějin* (Papoušek in Papoušek & Tureček 2005: 65).

4 Metodologie vybraných literárněhistorických publikací 21. století

Autoři, kteří se účastnili debaty o hledání nových cest literární historie v rámci kolokvia *Hledání literárních dějin v diskusi*, případně na ni reagovali na dalších konferencích či v odborných médiích, nezůstali ve svém uvažování o dějinách pouze na teoretické rovině. Své modely se pokusili přenést do praxe sepsáním vlastních literárních dějin. Vladimír Papoušek se svým týmem vydali prozatím (2021) třídílné *Dějiny nové moderny*, zachycující období let 1905 až 1947 v české literatuře; Dalibor Tureček je autorem (spolu s Peterem Zajacem či Alešem Hamanem) tří publikací nazvaných *České literární romantično* (2012), *Český a slovenský literární parnasismus* (2015) a *Český a slovenský literární klasicismus* (2017); Pavel Janoušek a kolektiv napsali taktéž třídílné *Dějiny české literatury 1945–1989* (2010).

4.1 Dějiny nové moderny

Dějiny nové moderny (2010) se už v předmluvě hlásí ke stejnému úkolu, jaký mělo *Hledání literárních dějin* – neustále aktualizovat a posouvat možnosti psaní dějin literatury (Papoušek in Papoušek a kol. 2010: 9), a to bez ambice zpochybnit či nahradit předchozí koncepce. Za klíčová slova postupu, na němž se autorský tým shodl, lze označit slova „pohyb“ a „dějinnost“, která jsou vyjádřením přesvědčení, že dějiny nelze jednou provždy pevně ustavit jako nehybný monument (proto by tak neměla působit ani předkládaná publikace), ale zároveň lze zkoumaným jevům – dílům, myšlenkám, promluvám – porozumět jedině v kontextu doby, v níž vznikla a do níž svou řečí patří, což je přístup, k němuž se Vladimír Papoušek hlásí už v *Hledání literárních dějin*. Tam můžeme spatřovat původ a základ metodologie prvního dílu *Dějiny nové moderny*, související s odmítnutím vývojových řad. Snad i proto byl pro publikaci zvolen takto široký formát (jen studie mapující 18 let v české literatuře pokrývají bezmála 400 stránek), který umožňuje sledovat dynamiku daného období plasticky a v teprve se rodících proměnách, u nichž nebylo jisté, jakým způsobem a jakou měrou ovlivní budoucí stav. Volba rozsahu ovlivnila i selekci materiálu – historici vycházejí z „literárních textů, tedy těch, které v průběhu dějin nabyly, udržely si prostřednictvím různých výkladů, hodnocení a označování statut ‚díla‘, ale i těch, které na tuto funkci pouze aspirovaly, nebo status ‚díla‘ ztratily“ (Bílek & Papoušek in Papoušek a kol. 2010: 12). To s sebou nese i zkoumání procesů, kterými se toto vykládání a přeznačování dělo. Zmíněný mocenský a politický boj upomene na Michela Foucaulta, dobové preference a tabu také na Stephena Greenblatta a jeho *Shakespearean Negotiations* (1988). Zkoumání komerčních strategií a mediálních reprezentací je potom užitečným nástrojem

kulturních studií, jak jsme již mohli vidět ve studii Petra A. Bílka a ve dvou výše zmíněných dějinách populární literatury.

Do uvažování o dějinách nové moderny však nevstupuje pouze řeč teoretiků z oblasti humanitních věd. Vladimír Papoušek se pokusil v úvodní studii uvést do praxe Kuhnovu myšlenku paradigmatických zlomů, přičemž paradigmatickým je v tomto případě způsob „vidění, představ a citu, kter[ý] se vyjevuje prostřednictvím literárního textu“ – primárním hlediskem se tak stává diskurs či kolektivně sdílená víra, ale tato zůstává sledována na *literárním*⁴⁹ materiálu. Za takovou paradigmatickou změnu, která stojí na počátku moderní literatury, lze podle Papouška označit přesun od mimetického zobrazování k abstrakci, související s rozpadem jistot a víry v poznatelnost světa (Papoušek *ibid*: 43–44). Tuto změnu lze pozorovat v Poeově poezii, Strindbergových dramatech, stejně jako v Hlaváčkových básních. Pomocí teorie paradigmat tak lze zkoumat například „českou“ literaturu v kontextu „světové“, aniž bychom se museli uchýlovat k pozitivistickým hledáním kauzalit nebo „vlivologii“; zároveň tím vymezujeme kulturní okruh, v němž k dané změně v paradigmatu myšlení dochází. Že na paradigma nemůžeme nahlížet zcela homogenně, dokazují jednak případy individuálních osobností „rozkročených“ mezi starým a novým paradigmatem nebo reprezentující staré i poté, co se nové paradigma stane institucionalizovaným, viz Muchovy obrazy v době, kdy se ornament stal zločinem⁵⁰. Literární a umělecká paradigmatata taktéž neslouží ke sledování vývoje, ale spíše oněch zlomů či poruch, které právě ustavení jasně vývojové linky, již by bylo možné predikovat, brání. Jako příklad ze zvoleného období uvádí Papoušek problematiku morální intence literární postavy – dosud bylo vždy zjevné, proč se postava chová právě takto, až Dykova *Milá sedmi loupežníků* toto spojení rozruší (*ibid*: 47). Paradigma se může stát „záchytným“ bodem literárního historika, ne ale pojátkem mezi celky.

Zatímco Papouškova studie ukazuje, co je možné nazvat paradigmatem v literatuře na příkladech ze sledovaného dvacetiletí, následující stať Josefa Vojvodíka nastiňuje již zcela konkrétní proces formování takového paradigmatu na počátku 20. století a všechny typy diskursů, které do něj vstupují – moderní věda, Freudova psychoanalýza, Nietzscheova filosofie

⁴⁹ Literárnost materiálu zde není pojata strukturalisticky či formalisticky jako projev s dominantní estetickou funkcí, ale jako intersubjektivně vnímané označení, které textům uděluje společenství, jež s nimi jako s literaturou zachází. Leckde však nastává přesah k dalším druhům umění, které jsou též ovlivněny tímž myšlenkovým paradigmatem.

⁵⁰ Sám Papoušek píše na s. 54: „nové modernistické paradigma bude ještě dlouho koexistovat s tradičně ustavovanými literárními koncepty“. Potvrzuje se tak jistá odlišnost paradigmatických struktur v umění oproti „tvrdým vědám“, kde díky lepší možnosti „transefru“ teorie mezi kulturami dané paradigma zahrnuje širší okruh „vyznačů“ a je univerzálnější.

nebo Husserlova fenomenologie tak, jak se jejich řeč realizuje v literárních textech napsaných v době vydání či zpopularizování těchto děl a myšlenek v jistém kontextu. Nemuselo jít, a často ani nešlo o programové převzetí konceptu nebo jeho doslovné převedení do podoby literárního díla, ale mnohem spíše o ona *symbolická zobecnění*, o nichž hovoří už Kuhn a o kterých píše Papoušek, že se „rozpadají do množství často protichůdných diskursivních prvků“ (Papoušek in Papoušek & Tureček 2005: 55), což Vojvodík ukazuje na příkladu pojmu „ornament“ či „primitivismus“, kterým někteří modernisté opovrhují jako zdobností, jiní v něm spatřují základní tvar všeho (Vojvodík in Papoušek a kol. 2010: 62), nebo na příkladu duševní nemoci, jež může znamenat uměleckou kreativitu, ale i rozvrat řádu (ibid: 67–68).

Zachytit konkrétní paradigmatické zlomy v momentu jejich utváření je potom úkolem jednotlivých kapitol, periodizovaných – stejně jako doprovodná „plocha času“, mající za cíl seznámit s vydanými tituly ze všech druhů a vrstev kultury, ale též s událostmi, které podnítily posun v dobové řeči – podle jednotlivých let dvacetiletí. Výběr tématu každého roku je motivován jeho diskursivní potencií, ale i osobními badatelským zájmy autorů kapitol, kteří představují různé styly psaní, ale pojí je široce kontextuální pojetí zkoumaného objektu či události. V případě každého roku jde o jakousi „case study“ zaměřenou na konkrétní problém prostupující literární kulturou, jenž se ocitá pod autorovým drobnohledem. Téma a řeč o něm nahrazuje osobu spisovatele, literární směr či individuální dílo v pozici „stavebního kamene“ dějin (použijme tuto metaforu s vědomím, že každé psaní dějin je konstrukce – stavba) a jako takové obtížně umožňuje hledat vývojovou linku, které se autoři vzdávají, ale nebrání potenciálnímu čtenáři ji nalézat samostatně. Čtenář ji může shledávat v oné měnící se (lámající se?) řeči, jejíž zlomy načrtávají Papoušek a Vojvodík v úvodních studiích, může si ji sám konstruovat z reflektovaných děl či titulů uvedených v *Ploše času*. Vývojová linka ale není zjevnou vlastností dějinného konstruktů, jak můžeme pozorovat v pozitivistických či strukturalistických dějin. Již v prvním díle bylo deklarováno, že metodologické zázemí *Dějin nové moderny* nemá být definitivní a bude se proměňovat (ibid: 9).

Následující dva díly původní paradigmatickou teorii nepopírají – naopak ji ještě rozšiřují i na oblast literární historie samotné, kdy její pisatel může být „lapan“ v původním paradigmatu, nebo jej novým nahlížením svých *objektů*⁵¹ proměňovat. Zároveň však Papoušek v úvodních studiích ke druhému dílu *Dějin*, věnovanému období let 1924–1934 (periodizace

⁵¹ Objekt je zde pojat logicky jako prvek množiny literární tradice, která z podstaty nemůže být úplná, protože žádná řeč není schopna pojmut vše. Objekty – a mohou jimi být autoři, díla, myšlenky či „pouhé“ metafory – viz pozn. pod čarou č. 46 či druhý díl *Dějin nové moderny* a stať o metafoře (Papoušek in Papoušek a kol. 2014: 19–20) – si historik nutně vybírá podle svého zaměření a použitelnosti pro svůj vlastní model dějin.

opět vychází z událostí uměleckých/literárních, nikoli oblíbené obecné historie), odmítá předat historikovi plnou moc a svévoli nad objekty svých dějin. Ačkoliv je v této době – jak můžeme vidět i z metodologických kapitol *Dějiny* – inspirován teorií řečových aktů, literární vědec nemůže podle Papouška být pouhým „performerem“⁵² dějin, což je přístup vyplývající z Fishovy teorie „interpretačních komunit“ nebo z Davidsonovy představy úspěšných metafor. Řeč historika se musí střetnout s řečí textu, texty „vstupují do vyjednávání o sobě samých“ (Papoušek in Papoušek a kol. 2014: 13). To je přístup blízký Greenblattovi, který oproti radikálnějším teoretikům z řad analytiků respektuje historický horizont, v němž dílo vzniklo, do něhož patří a vědomí jehož dějinnosti historikovi nedovoluje s textem zacházet zcela volně. Cílem nových *Dějiny* má být nalezení vhodné rovnováhy mezi oněmi *konstativny*, znamenajícími shromážděná data bez pojící linky – jež sám Papoušek shledává v *Mapách a Ploše času* (ibid: 14), zaujímajícími už v prvním díle (i zde) téměř polovinu objemu knihy – a *performativny*, představujícími historikovu intenci a řeč, tedy naraci, už podle Haydena Whitea nutný prostředek každého historika. Historik se tedy snaží nejen uchopit svůj materiál, interpretovat ho a představit výsledky publiku (v tom případě bychom si mohli vystačit s recepčními teoriemi), ale také usiluje o přijetí svého dějinného rozvrhu ze strany tohoto publika – interpretační komunity. Do centra historikova záběru se tak dostává jeho vlastní řeč a prostředky, na kterých závisí její úspěšnost – slovník, metafora, adekvátnost řeči vzhledem ke kontextu, v němž je vyslovována. Byl-li první díl *Dějiny* ve své teoretické části především návrhem nového metodologického přístupu k dějinám a jeho aplikací na vymezené období, druhý díl se od provozu a paradigmat literárního dění obrací k provozu a paradigmatům řeči o něm. Oproti předchozímu dílu autoři navíc upustili od roční periodizace v jednotlivých kapitolách a zcela se zaměřili na individuální témata a jejich reflexi v daném období, více se tak rozpouští i vývojový aspekt, snad ještě pozorovatelný v prvním dílu.

Třetí díl, zahrnující období let 1934–1947, se od reflexe práce historika vrací zpět k jeho materiálu, tedy literatuře. Nejde už však tolik o možnosti zkoumání její dějinnosti, které bylo ostatně podrobně rozebráno v raných úvahách. Jedná se především o aplikaci teoretických východisek druhého dílu, která sloužila k vlastní sebereflexi, také na oblast literatury. Řečové akty nepronáší pouze historik, ale i každý spisovatel, básník a kritik. Instrukce literatury ovlivňuje a je zpětně ovlivňována interpretační komunitou jejích recipientů i tvůrců. Cílem teoretických úvah třetího dílu ale není detailně analyzovat procesy formující řeč a psaní

⁵² Slovo užívám v odkazu na Austinovu teorii konstativních a performativních řečových aktů, kdy konstativy jen konstatujeme stav věcí, kdežto performativy jej aktivně měníme a přetváříme.

jednotlivých aktérů, nýbrž z nich vyvodit důsledky pro fungování instituce literatury jako takové. Metodologicky vychází hlavní teoretik kolektivu Vladimír Papoušek opět ze Searlovy teorie institucionálních faktů a postanalytického přístupu k jazyku, reprezentovaného teorií řečových aktů v pojetí autorů jako je J. L. Austin, J. Searle nebo J. Hillis Miller. Ukazuje, že i na samotné literární dílo lze nahlížet jako na soubor řečových aktů, které ale nepronášejí pouze postavy mezi sebou (ty ostatně nemusejí být v díle přítomny), ale i autor směrem k dalším účastníkům literárního provozu – autorům, kritikům, čtenářům – a jejich prostřednictvím usiluje o uznání svého díla jako literatury. Z Papouškova pohledu je tedy každý řečový akt v literatuře – včetně čisté deskripce, která by se jinak dala chápat jako konstativ – vlastně performativem (Papoušek in Papoušek a kol. 2017: 13). Na základě čeho dochází k onomu uznání díla za literaturu, je předmětem dalších úvah. Odpovědí podle Papouška není specifický literární jazyk ani významové sjednocení, jak se domnívali ještě strukturalisté, ani „fikčnost“ oblíbená teoretiky možných světů, ale institucionálně nastavená pravidla toho, čemu dané společenství říká literatura. V nich se podobně jako u Mukařovského střetá individuální intence autora s kolektivní intencí společnosti a podobně jako Greenblatta probíhá „rozhovor“ živých s mrtvými skrze text (ibid: 18).

Prvotní teorie *Dějiny nové moderny*, vycházející především z Kuhnových paradigmat a Greenblatovy představy „nové historie“, tak byla aktualizována koncepcemi Searlovými – viz i Papouškovo spojení Greenblattova a Searlova pohledu na společenskou úlohu literatury v pojmu „cirkulace⁵³ řečových aktů“ (ibid: 23) – s nimiž souvisí nejen zaměření na řeč a jazyk, ale i na institucionální zacházení s literaturou, zahrnující různé ideologické či mocenské motivace, jak jsme mohli pozorovat i v úvahách o kánonu (viz oddíl 3.3 této práce) nebo modální strategie, sloužící autorovi k dosažení úspěšnosti jeho řečového aktu, tedy jeho díla. A právě na těchto způsobech, jakými se dílo pokouší stát úspěšnou literaturou, je založen i zobecňující „model“ daného období. V literatuře 30. a 40. let sleduje Papoušek několik takových strategií: *vzestupnou*, která reprezentuje víru ve změnu stávajícího stavu a naději na lepší budoucnost. Tuto strategii nevolí pouze autoři utopické literatury či cestopisů do sovětského svazu, kde je tato víra očividná a související s dobovými politickými tendencemi, ale i někteří spirituální autoři jako Jan Čep, který onu víru nespátřuje ve společenské proměně, ale v metafyzické jistotě, že vše včetně lidské existence má svůj smysl. V době ohrožení existence českého státu tuto strategii v podobě hrdinské oběti zvolil Karel Čapek v *Matce* (ibid:

⁵³ Cirkulace je vypůjčena z Greenblattova termínu „cirkulace sociální energie“, který zmíněný využívá v knize *Shakespearean Negotiations* (1988) pro propojení „vnitřka“ textu s vnějším společenským kontextem, do něhož vstupuje.

27). Jiné texty však volily strategii opačnou, *sestupnou*, typickou motivy destrukce či úpadku, která se v různých podobách realizovala v dílech Jaroslava Durycha, Egona Hostovského či Jaroslava Havlíčka. S vypuknutím války se této strategii chopila i Milada Součková nebo Josef Hora. *Neutrální* strategii, která nesměruje ani k jednomu pólu, pak charakterizuje odklon od palčivých problémů a únik k tradici, popisnosti, idyličnosti, který se projevil v období druhé světové války, například u Karla Poláčka či Františka Kubky (ibid: 22; 27). I v tomto případě jde jen o jistý návrh, jak produkci daného období syntetizovat – pomocí konstruovaného hlediska, které nutně nemůže zahrnout „vše“ a vyjevit smysl této produkce, ale může být orientačním úhlem pohledu pro historika či čtenáře.

4.3 České (a slovenské) literární *-ismy*

Trilogie publikací, které editovali Dalibor Tureček, Peter Zajac a Aleš Haman má s *Dějiny nové moderny* společný cíl vnést do diskursu nový způsob myšlení o úzce vymezené části literárních dějin a autorské mnohohlasí reprezentující různost pohledů a nemožnost dosáhnout celistvého tvaru zkoumaného předmětu. Na rozdíl od *Dějin* však nemá tento předmět vymezen časovou periodou, ale koncepčně – jde o pojmy romantismu, parnasismu a klasicismu, o jejich terminologickou analýzu a nabídnutí nové možnosti jejich uchopení s využitím Zajacova synopticko-pulzačního modelu. Model chápe Tureček jako provizorní a z podstaty neúplný systém popisu literárněhistorického problému, který nutně koexistuje s předchozími modely a vystavuje se pozdější falsifikaci (Tureček a kol. 2012: 94), což je přístup, s nímž se ztotožňuje i Papoušek v *Dějínách nové moderny*; zatímco Papoušek akcentuje institucionální povahu takového modelu, Tureček jej chápe hlavně jako produkt rozumění a recepční aktivity a soustředí se na jeho fenomenologickou podstatu⁵⁴. I jeho zajímá problematika vztahu literárněhistorického modelu k realitě, nezabývá se však vztahem „objektivní“ reality a její konstrukce člověkem, jako to činí John Searle, jeden z důležitých inspiračních zdrojů Vladimíra Papouška v *Dějínách nové moderny*; realita je pro Turečka, stejně jako pro Vladimíra Svatoně, jehož cituje, něčím, co literární historik musí interpretovat a kategorizovat tak, aby dosáhl

⁵⁴ Zároveň nelze říci, že by Papoušek či autoři *Dějin nové moderny* psaní dějin jako recepční aktivitu nerefletovali. V úvodu druhého dílu Papoušek píše, že literární historik na sebe bere úkol – jako románový hrdina – „projít i se svými přáteli oním temným a obtížně dostupným hvozdem“ (Papoušek in Papoušek a kol. 2014: 7) a je odkázán na své vlastní čtení prostoru, který má před sebou. Jen je tato aktivita usouvztažňována s jinými než recepčními teoriemi.

porozumění: „Dobry model nereprodukuje skutečnost co možná nejpřesněji, ale naopak ji záměrně zjednodušuje a tím nám pomáhá pochopit alespoň část komplikované reality“ (tamtéž). Modelem, kterým se autoři inspirovali, je synopticko-pulzační model, s nímž přišel slovenský literární historik Peter Zajac. Ten klade důraz na procesualitu dějů, přesouvání vrstev a vytváření zlomů a diskontinuit v nich. Jde tedy o jeden z dalších modelů literárních dějin odmítající myšlenku lineárního vývoje pevně ustavených prvků. Zároveň tento model nepracuje ani s myšlenkou kolektivně sdíleného vzorce jako Kuhnova paradigmatická teorie, spíše než sdílené akcentuje model pluralitu a různorodost, která jakékoli vzorce problematizuje a naznačuje jejich flexibilitu – což je vhodně zvolená metodika autorů vzhledem k úkolu sestavit nikoli dějiny jako takové, ale *model* literárních –ismů objevujících se ve středoevropském prostoru (kdežto *Dějiny nové moderny* už svým názvem a zaměřením tuto ambici mají).

Dějinný přístup je ovšem patrný i zde – jednotlivé kapitoly sledují ustavování konceptu (zde romantismu) jak původními „představiteli“ a kritiky tohoto „směru“, tak i literárními historiky, kteří jej převzali a dále používali ve svých vlastních modelech. To je patrné především ze studií Martina Hrdiny, který sleduje „cestu“ romantismu jako pojmu nejen českou literární historií s cílem ukázat ono přesouvání jeho významu mezi různými osobnostmi a typy myšlení (pozitivismus, duchověda či strukturalismus, reprezentované ale vždy konkrétními lidmi v konkrétních dílech), zároveň však bez teleologického aspektu. Hrdinovy statě rovněž rozkrývají způsob usouvztažňování konceptu romantismu s dalšími koncepty v různých metodologiích literárních dějin, od stavění do *opozice* přes hledání *souvislostí* po konstruování *vývoje* (Hrdina *ibid*: 84), což ilustruje problém každých dějin pracujících s periodizací: nutnost zvolit si typ vztahu mezi starým a novým (v případě *Dějiny nové moderny* by takovým vztahem, domnívám se, byla *proměna sdílené víry*), přičemž ale historik naráží na prvky, které nestojí v opozici, nelze u nich dokázat přímou souvislost (kauzalitu), případně nepřijímají nové paradigma. Předělům mezi starým a novým se samozřejmě nemohli vyhnout ani autoři z okruhu této série publikací o literárních –ismech, pokud chtěli s termíny pracovat v chronologickém pohledu. Peter Zajac vytvořil (a Dalibor Tureček dále zpracoval) představu *dobového uzlu*, představující situaci, kdy se (podobně jako při změně paradigmatu) „rozhoduje o povaze doby“ (*ibid*: 88), přičemž „uzel“ symbolizuje složitost proměny a mnohvrstevnatost dobového diskursu. „Klíčky“ tohoto uzlu směřují na obě strany – tam (do budoucna) i zpět (do minulosti), což má reprezentovat různé intence iniciátorů proměn, které nikdy nemíří jedním směrem, a opět tak ruší linearitu. Jako příklad „zauzlení“ romantismu uvádí Tureček Čelakovského *Tomana a lesní pannu*, úvodní báseň *Ohlasu písní českých* (1839), která měla autora „posunout“ z diskursu klasicismu a osvícenství do diskursu romantismu. Na diskusích, jichž se účastnili

Čelakovský, jeho současníci i literární vědci desítky let poté – v korespondenci, kritikách i literárních dějinách – Tureček ukazuje, jak složitý proces to byl (a stále probíhá) a jak nejednoznačný každý takovýto předěl je. Zároveň se zde rýsuje i odlišnost v přístupu teoretiků z okruhu Dalibora Turečka a Vladimírem Papouškem v *Dějínách nové moderny*, kdy první jmenovaní – byť dějiny apriori psát nechtějí – zaujímají k věci spíše historický přístup a literárněhistorický předěl dopodrobna analyzují, zatímco Papoušek se zaměřuje na hledání obecných zákonitostí a principů, jak k nim dochází, a detailní práci s literárním materiálem „přebírají“ spíše autoři jednotlivých „praktických“ kapitol.

Rozdílnou funkci v *Českém literárním romantičnu* a následujících publikacích zaujímá i obrazový doprovod k jednotlivým kapitolám. Setkáme-li se v *Dějínách nové moderny* s podobiznami knižních obálek, návrhů scén pro divadelní hry či výtvarných děl, jejich účelem je ilustrovat řeč doby i na jiném než textovém materiálu, který je primárním předmětem zkoumání, a ukázat, že performativním aktem směrem k publiku je i paratext⁵⁵, zde narazíme na reprodukce obrazů, které nemají přímou souvislost se zmiňovanými literárními díly⁵⁶. Přesto i ony s nimi vytvářejí spojitou síť znaků. Nemají ovšem ilustrovat dobový diskurs, který už je literárním historikem nějak předem vyjednan a uchopen pro jeho potřebu, nýbrž mu teprve posloužit jako podklad pro jeho možné teoretické uchopení. Má-li historik před sebou otázku, co je „romantismus“, „parnasismus“ či „klasicismus“, komparace výtvarného a literárního díla mu může pomoci najít odpověď. Proto je každá reprodukce doprovázena popisem obsahujícím srovnání s básnickou či prozaickou tvorbou z téhož areálu a času, v níž autor pozoruje příbuzné znaky, nazývané Turečkem *markery* (Tureček in Tureček 2012: 99). Tyto markery neboli příznaky toho či onoho –ismu lze podle něho sledovat na třech rovinách: filozofické, ikonografické a poetické. To zároveň znamená, že každý ze zkoumaných termínů se týká všech oblastí lidské kultury, a literární historik – pokud chce dobře porozumět svému předmětu – nemůže zůstat jen u literárního materiálu (*Dějiny nové moderny* svou metodou zaměřenou na řečové akty znamenají totéž, ale v praktických analýzách se stále soustřeďují především na literární materiál).

⁵⁵ Chápáno tradičně naratologicky jako text, který „doplňuje“ dílo definované sledem písmen a interpunkčních znamének (obálka, předmluva, nakladatelské údaje atd.); zde jím myslím i obrazovou, ne jen textovou složku paratextu. Na jistou problematičnost oddělování textu a paratextu (či kontextu obecně) poukázaly už předchozí kapitoly.

⁵⁶ Takové ilustrace můžeme nalézt i v *Dějínách nové moderny* především na titulních stranách, ale i v textu (např. Malevičův *Černý čtverec v bílém poli* jako jiný než vědecký/filosofický způsob hledání „prvotního tvaru“). Převažují však ilustrace spojené s konkrétními literárními díly a autory.

Co je ovšem na publikacích Turečka a kol. mnohem zřetelnější a silněji akcentované než v předchozím zmíněném cyklu, je dynamika literárního provozu a analýza procesů odehrávajících se „za textem“, a to na zcela konkrétních příkladech a za účelem nikoli odhalení performativních či mocenských strategií aktérů, ale vysledování způsobů zacházení s koncepty a vlivů, jež se podílely na tom, že byl onen koncept (romantismus, parnasismus, klasicismus) či ono literární dílo, o němž je v souvislosti s daným konceptem řeč, vnímáno dobovým i pozdějším publikem právě takto. Textologická a ediční problematika, reprezentovaná zásahy do textů, načasování a frekvencí vydávání, je něčím, co silně ovlivňuje průběh recepce konceptů v čase a prostoru. Je-li je možné nějak uchopit, pak na základě recipujícího vědomí literárního historika a jeho předchůdců, což je dalším z důvodů volby okruhu recepční teorie jako metodologické opory publikace.

Pro prozatím poslední dva díly (*Český a slovenský literární parnasismus*, 2015 a *Český a slovenský literární klasicismus*, 2017) nepřinášejí výraznější metodologickou změnu oproti první knize o romantičnu (která je i díky tomu teoreticky „nejvydatnější“ a předznamenává způsob nahlížení autorů na problematiku v následujících dílech, jež předpokládají základní obeznámenost čtenáře s teorií předloženou v prvním díle); jsou spíše důkladnou aplikací zmíněných principů v případových studiích, zvaných v každém díle *Argumentum*. Odlišnost lze ovšem spatřovat v *Klasicismu* (2017), kde autoři pracují s markery konceptu na mnohem delších časových plochách, což je pochopitelné vzhledem k historii pojmu „klasický“ a „klasičnost“, majícímu kořeny již v antice a vykládanému v různých dobách různě, ale vždy s odkazem na antické kategorie, kdežto romantismus (či autory hledané „romantično“, akcentující ještě více markery než velké celky) a parnasismus jsou úžeji spojené s 19. stoletím, na které se autoři specializují.

4.4 Dějiny české literatury 1945–1989

Čtyřsvazková publikace *Dějiny české literatury 1945–1989*, jejímiž autory jsou Pavel Janoušek a Petr Čornej a která vznikla – jako stejnojmenná čtyřdílná publikace psaná v 50. a 60. letech – pod záštitou Ústavu pro českou literaturu AV ČR, byla vydána ze všech jmenovaných dějin nejdříve (2007), tedy bezprostředně po diskusích o literárněhistorických metodách a kánonu. Autoři již v úvodu deklarují, že vstupují „do přímé polemiky s těmi, kteří zpochybňují samotnou možnost pojmenovat minulost“ (Janoušek 2007: 12). Konkrétní jména ani metodologické „školy“ nejmenují, ale na následujících řádcích specifikují, co odmítají: popření možnosti dějiny vůbec napsat, svévolné a účelové konstruování dějin podle aktuální potřeby

historika a konečně výklad dějin vyhovující předem stanovené ideologické perspektivě (což by bylo možno v mnoha případech ztotožnit s bodem druhým). Odmítnutí tradiční historiografie, tedy „psaní dějin“, jehož je Janoušek zastáncem, je patrné z publikací Turečka a jeho kolektivu, jejichž „synoptické pozorování“ jistého výseku skutečnosti a detailní analýzy vztahů, do nichž jeho prvky vstupují, prakticky vylučuje napsání literárněhistorické syntézy už svou samotnou detailností a mnohostí řeči na téže téma, která je historikem reflektována, ale i složitostí „uzlového bodu“, jenž tvoří pojítka mezi chronologicky definovanými útvary. Turečkův přístup byl Janouškem odmítnut už ve zmíněné polemice v časopise *Host*, kdy píše o nahrazení statických bodů body pulsujícími, které mají podle Janouška problematizovat linearitu dějin, ale ve skutečnosti znemožňují její uchopení (Janoušek 2007: 20). Otázkou je, zda by Janoušek uznal *Dějiny nové moderny* jako literární dějiny dle jeho představy; Papoušek a kolektiv sice ambici je takto nazývat a časová periodizace každého dílu také odpovídá tradičně vnímaným dějinám, metodologií by se však tyto dějiny možná zařadily do Janouškovy kategorie účelové konstrukce, neboť Papoušek už od počátku diskusí o dějinách zdůrazňoval pragmatické zacházení s literárními texty různými uživateli.

Autory preferovaný přístup k psaní dějin a jejich cíl má být „zachytit množství různorodých faktů“ a „usilovat o nadindividuální poznání a výklad ‚logiky dějin‘ literárních procesů a děl“ (Janoušek 2007: 13). Už samotné spojení podstatného jména „fakta“ se slovesem „zachytit“ implikuje, že půjde o v podstatě pozitivistické sbírání údajů o autorech, dílech a kontextu tvorby. Podobně i logika dějin, byť je zde užita v uvozovkách, naznačuje možnost vysledování kauzálních zákonitostí a směru, kterým se dějiny hýbaly (ač i samotným autorům onen termín zřejmě připadal zastaralý a příliš spojený se „starší vrstvou“ historických metodologií jako právě pozitivismus nebo marxismus, ale stále cítili potřebu vystavět příběh, který vyjeví nějaký celkový smysl). Janoušek dokonce hovoří o „organickém výkladu historického řetězce“ (tamtéž), tedy takovém, který vychází ze samotného čtení literárního materiálu a není dopředu určen žádnou metodologií (a ke škodě věci s různými metodologiemi není ani konfrontován). Záměr autorů oprostít se od ideologického hodnocení produkce v období českých dějin, které bylo silně ideologiemi ovlivňováno, je jistě posunem dopředu; zde se však zároveň realizuje v čistě dokumentární a kategorizující podobě, bez pokusu o hlubší reflexi a analýzu vztahů mezi jednotlivými prvky a vrstvami diskursu. Autoři se tak vlastně pokoušejí o jistý spojitý „metapříběh“ nad příběhy o literatuře, které konstruovaly různé skupiny účastníků literárního provozu.

S tím souvisí i obširná reflexe periodizace a kategorizace dějin, kterou musí řešit každý historik, který se rozhodne pro tradiční členění materiálu do relativně uzavřených celků reprezentujících vývojové epochy. Základní periodizace celého souboru vychází z událostí politické historie, a je tedy pevně spjata se společenským diskursem své doby, který do značné míry determinuje i literární produkci (představy o ní či témata v ní reflektovaná). I jednotlivé díly publikace jsou uspořádány víceméně podle vnějších okolností a vzniká zde období poválečné, období budovatelské, období rozvolněné a období normalizační. Každý celek je dále kategorizován podle žánrových schémat. Kromě klasické prózy, poezie a dramatu se zde objevuje i literatura pro děti a mládež (tak tomu bylo i v předchozích akademických dějinách) a nově je reflektována literatura faktografická, populární a také film a rozhlas. Zahrnutí faktografické a populární literatury do vlastních, specifických „příhrádek“ lze považovat za důsledek jistého rozvolnění a rozšíření konceptu literatury v druhé polovině 20. století (pomineme-li absenci teoretického uchopení těchto pojmů, které už vzhledem ke koncepci těchto dějin rušilo příběhovou linii) – tento typ produkce se objevoval i v předchozích obdobích dějin, za „kanonický“ však považován nebyl – film a rozhlas, domnívám se, představují v tomto období (byť o nich se dá uvažovat už v první polovině 20. století) nový a diskursivně potentní způsob uměleckého ztvárnění literatury, který vyžaduje pozornost literárního historika tradičního i moderního „stříhu“.

Oproti akademickým dějinám minulého století se v těchto *Dějínách* mnohem více uplatňuje synergické propojení textu s kontextem v jednotlivých kapitolách a interpretační složka příběhu, vždy zacílená na konkrétní problém poetiky toho či onoho autora (což je důsledkem zvýšení rozsahu publikace, a naopak zúžení časové periody, která je zkoumána). Přibyla též grafická složka ilustrující literární život doby (včetně reálií literárního, popř. divadelního provozu ve zkoumaném období) i způsob přenášení ideových schémat do jiného než jazykového kódu (například budovatelské plakáty oslavující techniku a pracujícího člověka, zdobné iniciály v historických románech akcentující tradici atd.). Autorský kolektiv se zde viditelně dohodl na podobě jednotlivých kapitol – a byť se skládá z osobností různého zaměření – celek nepůsobí tak „individualisticky“ jako předposlední opus Ústavu pro českou literaturu ze 60. let. Lze spekulovat, že potřebu dát najevo tvůrčí a badatelskou individualitu vystřídala potřeba znovu se vrátit k ucelenému, přehlednému konceptu, definovanému tentokrát už nikoli vnějším úkolem, ale potřebou předložit čtenáři příběh, v němž se „vyzná“ – jak ostatně zmiňuje Janoušek už v úvodu publikace (Janoušek *ibid*: 15).

Čtenář je autory pojmán pragmaticky jako pravděpodobný recipient předkládané publikace (dalo by se říci „implikovaný čtenář“, ale bez vážnější teoretické reflexe), ne snad jako konstrukt sloužící pro metodologické vymezení dějin. Ty plní svůj základní didaktický úkol (píše-li Janoušek o přiblížení období čtenářům, kteří je nezažili, má patrně na mysli studenty a mladé zájemce o literární historii) a kromě předání jasně strukturovaného příběhu o literatuře a literární produkci mají předat i hodnoty – „osobnosti a díla, o kterých jsme přesvědčeni, že jsou hodnotou a že by jako hodnota měla být i do budoucna prezentována“ (ibid: 18). Charakteristickým rysem Janouškova přístupu i je i národní pojetí, příjemcem *Dějin* je „kolektivum označované jako český národ“ (ibid: 12) a materiál publikace je jazykově vymezen (je reflektována i exilová a překladová literatura). To představuje do jisté míry polemiku s areálovým pojetím literatury u Turečka i euroamerickým diskursem u Papouška; ač lze přijmout autorův argument o vynucené uzavřenosti kultury v socialismu, v úvahu přicházejí nadnárodní konfrontace s typy řeči, jež se netýkaly pouze české literatury (existencialismus, surrealismus, postmoderní román), ale také s literaturou „východního bloku“ (reflektovány jsou pouze překlady „světové“ produkce a vztahy se slovenskou literaturou, a to ve specifických kapitolách). Tento působ psaní dějin by ale vyžadoval akcentaci poetiky, zatímco zde se autoři zaměřují především na literární provoz a společenský kontext, reprezentovaný střety mezi oficiálním a neoficiálním.

Závěr

V průběhu téměř půldruhého století, kdy se literární historie etablovala ve světě i v Čechách jako specifická disciplína literární vědy a nabyla institucionálního (a leckdy institucionalizovaného) charakteru, se v myslích literárních dějepisců vynořovala stále tatáž otázka: Jak napsat dějiny české literatury tak, aby vyhovovaly aktuálním požadavkům? Přičemž definované požadavky se lišily: od požadavku shromáždit a utřídit co nejvíce faktů a souvislostí o životě autora a jeho díle, čímž mělo být dosaženo maximálního možného poznání dějin, přes požadavky ideologického charakteru, mající za cíl „vložit“ do dějin člověka či lidstvo jako jejich aktivní tvůrce, ale přesto stále věřící v odhalení pravdy o dějinách, až po požadavek oproštění se od hledání věčné pravdy a reflexe vlastního psaní dějin a jejich metody, která je jednou z mnoha možných. Požadavky ovšem nesměřují jen k metodě jako takové, ale i k publiku, kterému jsou určeny: řeč literárního historika má oslovit odbornou komunitu i čtenáře s různou zkušeností a představou, co jsou „literární dějiny“. Tím se sama vřazuje do kontextu dalších řečí – reflektuje a využívá řeč o dějinách, která již existuje, a zároveň se vůči ní vymezuje, aby přinesla něco nového. Jinak tomu nebylo ani v dějinách řeči o české literatuře.

Pozoruhodným zjištěním pro mne bylo, že v českém prostředí nikdy nedošlo k pevnějšímu oddělení pozitivistické a duchovědné metody psaní literárních dějin. Jakubec ve svých pracích tenduje jak ke sběru fakt z autorova života a doby a cíli ustavit (byť ne zcela úplný) „obraz“ literárních dějin, tak k vlastním kritickým soudům a sledování světa idejí. Vznikla také syntetická příručka *Literatura česká devatenáctého století*, do níž přispěli autoři založení spíše pozitivisticky i spíše (či výhradně) duchovědně. Toto souvisí, domnívám se, s přežívajícím konceptem národního obrození, pro které byla „duše národa“ klíčovou kategorií, a sledovali ji i literární historici včetně Jaroslava Vlčka. První systematické literární dějiny české i slovenské vznikly velkou mírou z potřeby vymezit národní literaturu jako něco specifického, poukázat na její hluboké kořeny a přinést jistou naději pro její budoucí vývoj. Proto historici nezůstávali jen u čisté deskripce či analytického hledání příčin a následků, ale usilovali i o pozdvihnutí národa a jeho kultury.

Jako jistou spojnicí mezi těmito nejstaršími proudy systematického bádání o literárních dějinách a nastupujícím strukturalismem lze vnímat stať Miloše Weingarta, poukazující na jistou strnulost dobového literárněhistorického myšlení, které se počátkem 20. let ocitlo na

rozcestí. Produktivním se mu zdálo být spojení pozitivistického základu s formálním zkoumáním, na něž podle Weingarta nebyl dosud kladen dostatečný důraz.

Toho se zanedlouho chopila skupina badatelů z okruhu Pražského lingvistického kroužku, k níž se Weingart také jistý čas hlásil, a jejíž strukturalistická metodologie prosazovaná na poli jak lingvistiky, tak literární vědy (a potažmo i literární historie), dosáhla značného věhlasu a v českém prostředí se uplatňovala tak významně, že se ji nepodařilo vymýtit či fundamentálně předělat ani (zvláště po 2. světové válce) sílícím a prosazovaným marxismem; strukturalismus jako metoda byl jako metoda se značnou „gravitační hmotností“ dlouhodobě konfrontován nejen s marxismem, ale i dalšími, nově se prosazujícími metodami v posledních desetiletích. Sám strukturalismus ušel dlouhou cestu od případových analýz inspirovaných ruským formalismem po uvažování o vyšších celcích, jež se dynamicky proměňují a jsou ovlivňovány jinými celky.

Právě zde nacházela metodologie styčnou plochu s marxismem, který taktéž akcentoval dynamiku ve střetu opozic a v teleologickém principu; pověstným kamenem úrazu se pro něj stal, alespoň v době, kdy byla do české literární vědy mocensky implementována zvládnutá podoba marxismu, problém estetické funkce. Strukturalismus se jako první metodologická „škola“ zaměřil na literárnost a literární estetiku jako centrální koncept literární teorie i historie – tato funkce literatury byla „prázdná“, směřovala k sobě samé (viz Mukařovského a Vodičkovy představy estetické a vývojové hodnoty) – zatímco funkce literatury a její vývoj pro marxisty musela být naplněna pravdou žité zkušenosti a směřovat k společenskému pokroku. Obě metodologie měly proto odlišný pohled na to, kteří autoři a díla jsou hybateli dějin a jak jejich roli vykládat. Zároveň však koexistovaly v odborných a vzdělávacích institucích i v řeči a psaní literárních historiků, kteří se podíleli na velké několikadílné syntéze *Dějin české literatury*.

Jisté nucené zakonzervování myšlení o literárních dějinách v období socialismu způsobilo v okamžiku rozvolnění opět metodologickou „bezradnost“ a obrácení se k sobě samotnému. Hledalo se, která z metod, jež tu už byly, je dále použitelná a produktivní, a zároveň se reflektovaly a utvářely nové. Tendence navázat na strukturalistickou tradici se střetaly s novým způsobem myšlení o dějinách, které se již několik desetiletí prosazovalo v západním diskursu, a které znamenalo otevření se metodologické pluralitě. Skončila doba velkých programových tezí, ke kterým se hlásili ještě strukturalisté. Metodologické koncepce, které se v českém prostředí nově objevily v posledních 30 letech (či spíše 20 letech; období 90. let je v české literární vědě typické zaměřením na metodologii interpretace literárního díla spíše než

literární historie) již nemají ambici být univerzálním nástrojem poznání dějin, ale jedním z návrhů, který je vhodný pro určitý typ úkolů. Skutečně produktivními (z hlediska novosti pohledu na to, jak dějinné procesy vykládat) se mi jeví pouze přístupy autorů z okruhu Vladimíra Papouška a Dalibora Turečka, pro něž je – alespoň dle mého pozorování – metodologická reflexe neméně důležitá než samotný výsledek v podobě napsaných dějin. Ty ani dost dobře nelze separovat od metodologické části, a to především v Turečkově trilogii, v nichž jsou metodologické teze aplikovány na konkrétní řešený model; v Papouškových *Dějínách nové moderny* fungují, domnívám se, vcelku nezávisle na teoretickém aparátu, ale zůstávají s ním kompatibilní. Oboje tyto dějiny nejsou klasickým velkým příběhem, ale příspěvkem k diskusi o problému.

Zároveň však nelze tvrdit, že právě tyto koncepce (nebo jedna z nich) se dlouhodobě prosadí v myšlení o literárních dějinách, ani nelze predikovat, které nové metodologie se objeví a jak moc budou těmito (nebo jinými mnou zmíněnými i nezmíněnými) metodologiemi inspirovány. Jako „protipříklad“ uvádím koncepci Pavla Janouška, který zastává tradičnější přístup k psaní dějin, který není (a nemůže být) zcela překonán, protože je pro jistý typ úkolu a publika vhodný a postačující. Ostatně diskuse o literárních dějinách se netýkají jen literárních vědců, ale vstupují i do vyučovací praxe či mediálního prostoru. A protože se v českém prostředí v posledních dekáдах nemluví pouze o metodě myšlení a psaní o dějinách, ale i specifických problémech, které se literární historie úzce dotýkají (literární kánon, problematika „české“ a „světové“ literatury, dějiny populární kultury), zmiňuji je v jedné z podkapitol s cílem ukázat, že diskuse týkající se literárních dějin je mnohem širší. Hovoříme-li o době, již právě žijeme, úkol zachytit to podstatné z hlediska „vývoje“ (či dynamiky) je obtížné až nemožné; i proto věnuji pozornost tolika různým aspektům literárních dějin v období, které jsem si pojmenovala „současnost“ oproti kapitolám věnovaným starším vrstvám diskursu a období jejich nejvyšší produktivity. Co z tohoto období přežije, co způsobí „paradigmatický zlom“, co se stane „uzlovým bodem“ či co získá „vývojovou hodnotu“, záleží na řeči lidí budoucích.

Literatura

BALAJKA, Bohuš et al. *Přehledné dějiny literatury 1. Dějiny literatury české a slovenské s přehledem vývojových tendencí světové literatury*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970. 463 s. Knižnice všeobecného vzdělání. Kostka.

BALAJKA, Bohuš, BLAJER, Zdeněk a CHAROUS, Emil. *Přehledné dějiny literatury. II., Dějiny české a slovenské literatury s přehledem vývojových tendencí světové literatury od první světové války do r. 1945*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1993. 128 s. Maják. ISBN 80-04-25706-2.

BEČKA, Jiří a kol. *Západoslovenské literatury v českém prostředí do roku 1918: sborník studií*. Praha: Slovanský ústav AV ČR, 2003. 215 s. Práce Slovanského ústavu. Nová řada; sv. 17. ISBN 80-86420-15-9.

BENJAMIN, Walter. O pojetí dějin. *Neue Rundschau*. S. Fischer, 1950, **63**(3). ISSN 0028-3347.

BÍLEK, Petr A. et al. *Literatura a kánon*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy, 2007. 72 s. Opera litterarum bohemicarum studentium magistrorumque; 5. ISBN 978-80-7308-193-5.

BÍLEK, Petr A. Můj literární kánon. *Host*. 2007, **23**(2), 43-44.

BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Překlad Ladislav Nagy a Martin Pokorný. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2000. 637 s. Obzor; sv. 24. ISBN 80-7260-013-3.

ČTVRTNÍK, Mikuláš. *Duchové dějiny: v kontextu české a evropské historiografie 19. a 20. století*. Vydání první. Praha: Argo, 2019. 380 stran. Historické myšlení; svazek 78. ISBN 978-80-257-2809-3.

DAWKINS, Richard. *Sobecký gen*. Překlad Vojtěch Kopský. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1998. 319 s. Kolumbus; sv. 141. ISBN 80-204-0730-8.

Dějiny české literatury: Literatura od konce 19. století do roku 1945. 4. díl. 1. vyd. Praha: Victoria, 1995. 714 s., rejstř. ISBN 80-85865-48-3.

DILTHEY, Wilhelm. *Uvedení do vědy duchové: Pokus položit základ ke studiu společnosti a dějin*. Praha: Rozhledy, 1901.

DOBŘÝ, Marek. Jak nezabít literaturu kulturou. *Slovo a smysl: Časopis pro mezioborová bohemistická studia* [online]. Praha: Vydavatelství FF UK, 2010 [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/335>

FAJKUS, Břetislav. *Filosofie a metodologie vědy: vývoj, současnost a perspektivy*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1304-0.

FLACCUS, Quintus Horatius. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. 6. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Překlad Čestmír Pelikán. V Praze: Herrmann & synové, 2002.

GALÍK, Josef et al. *Panorama české literatury: (literární dějiny od počátků do současnosti)*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 1994. 547 s. ISBN 80-85839-04-0.

HALAMOVÁ, Martina, ed. a PAPOUŠEK, Vladimír, ed. *Nadnárodní dimenze české národní kultury I: seminář doktorandů bohemistiky pořádaný katedrou bohemistiky Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity [dne 21. září 2005 v Českých Budějovicích]*. Vyd. 1. České Budějovice: Tomáš Halama pro Pedagogickou fakultu Jihočeské univerzity, 2005. 189 s. ISBN 80-903600-2-5.

HAMAN, Aleš. Můj literární kánon. *Host*. 2007, **23**(3), 72-73.

HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2007. 370 s. ISBN 978-80-86078-71-7.

HAMAN, Aleš. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-57-9.

HAMAN, Aleš a kol. *Český a slovenský literární parnasismus: synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Vydání první. Brno: Host, 2015. 426 stran. ISBN 978-80-7491-255-9.

HAMAN, Aleš, HOLÝ, Jiří a PAPOUŠEK, Vladimír. *Kritické úvahy o západní literární teorii*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2006. 204 s. ISBN 80-86078-58-2.

HOLÝ, Jiří. Česká literární historiografie, její formování a její obrazy německojazyčné literatury v českých zemích. *Estetika*. 2002, **38**(2-4), 207-223.

HOLÝ, Jiří. Přemysl Blažiček. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2007 [cit. 2021-5-1]. Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=24&hl=p%C5%99emysl+bla%C5%BE%C3%AD%C4%8Dek+>

HRDLIČKA, Josef. *Obrazy světa v české literatuře: studie o způsobech celku*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2008. 256 s. ISBN 978-80-86702-41-4.

CHVATÍK, Květoslav. *Strukturální estetika: Řád věcí a řád člověka*. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85865-03-3.

JAREŠ, Michal a MANDYS, Pavel. *Dějiny české detektivky*. Vydání první. V Praze: Paseka, 2019. 485 stran, 10 nečíslovaných stran obrazových příloh. ISBN 978-80-7432-977-7.

JAKLOVÁ, Alena. Čechoamerická periodika ze začátku 20. století. *Estetika*. 2002, **38**(2-4), 190-207.

JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. Artes et litterae. ISBN 80-85787-83-0.

JAKUBEC, Jan. *Antonín Marek: jeho život a působení i význam v literatuře české*. Praha: Nakladatel Frant. Bačkovský knihkupec, 1896. 241 stran. Všeobecná zajímavě poučná knihovna; číslo XVI.

JAKUBEC, Jan. *Dějiny literatury české*. 2. vyd. Praha: J. Laichter, 1929-1934. 2 sv.

JANOUSEK, Pavel. *Dějiny české literatury 1945-1989: 1945-1948*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 431 s. ISBN 978-80-200-1527-3.

JANOUSEK, Pavel. O novém literárněhistorickém paradigmatu, dějinách, kánonu a literárních vědcích. *Host*. 2006, **22**(6), 20-24.

KAPLICKÁ YAKIMOVA, Vera. *Literární kánon a překračování hranic: formování literárního kánonu v cizím prostředí*. Vydání první. Praha: Academia, 2015. 195 stran. Episteme: edice Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Theoria. ISBN 978-80-200-2585-2.

KUBÍČEK, Tomáš. *Felix Vodička – názor a metoda: k dějinám českého strukturalismu*. Praha: Academia, 2010. Literární řada. ISBN 978-80-200-1868-7.

KUHN, Thomas S. *Struktura vědeckých revolucí*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1997. 206 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 64. Oikúmené. ISBN 80-86005-54-2.

- LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2002. 1078 s. Česká historie; sv. 4. ISBN 80-7106-619-2.
- LIFŠIC, Michail. *Literature and Marxism: A Controversy*. New York: Union Labor, 1938.
- LUKÁCS, György. *The meaning of contemporary realism*. 1st ed. London: Merlin, 1963.
- LUKÁCS, György. *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha: Odeon, 1976. Estetická knihovna.
- LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. xxv, 110 s. Theory and history of literature; v. 10. ISBN 978-0-8166-1173-7.
- MACURA, Vladimír, ed. a JEDLIČKOVÁ, Alice, ed. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Vyd. 1. Brno: Host, 2013. 839 s. ISBN 978-80-7294-848-2.
- MARX, Karl a Friedrich ENGELS. *Ke kritice politické ekonomie*. Praha: SNPL, 1953. Velká knihovna marxismu-leninismu (Státní nakladatelství politické literatury).
- MOCNÁ, Dagmar. *Možnosti literárněhistorické interpretace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2017. ISBN 978-80-244-5211-1.
- MOCNÁ, Dagmar a Jana VRAJOVÁ. *Metody literární historie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4478-9.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. K úkolům časopisu Česká literatura. *Česká literatura*. 1953, **1**(1), 3-7.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě. *Tvorba*. 1951, **20**(40), 964-965.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. Estetická knihovna.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed., DAŇHELKA, Jiří a HRABÁK, Josef, ed. *Dějiny české literatury. I., Starší česká literatura*. 1. vyd. Praha: Československá akademie věd, 1959. 531 s.
- NOVÁK, Arne, Dušan JEŘÁBEK a Vlastimil VÁLEK. *Česká literatura a národní tradice*. Brno: Blok, 1995. ISBN 80-7029-056-0.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Maxwellův démon: objekty, slovníky a řečové akty v literatuře*. Vydání první. Praha: Akropolis, 2017. 150 stran. ISBN 978-80-7470-163-4.
- PAPOUŠEK, Vladimír. Wellekovo pojetí české literární historie. *Česká literatura*. Ústav pro českou literaturu, 2001, **49**(4), 346-355. ISSN 0009-0468.

- PAPOUŠEK, Vladimír a BÍLEK, Petr A. *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2011. 224 s. ISBN 978-80-87481-61-5.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 627 s. ISBN 978-80-200-1792-5.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny. 2, Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014. 622 s. ISBN 978-80-200-2296-7.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny "nové" moderny. 3, Věk horizontál: česká literatura v letech 1935-1947*. Vydání první. Praha: Academia, 2017. 833 stran. ISBN 978-80-200-2736-8.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Pokušení neviditelného: myšlení moderny*. Praha: Akropolis, 2019. ISBN 978-80-7470-263-1.
- PAPOUŠEK, Vladimír a TUREČEK, Dalibor. *Hledání literárních dějin*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2005. 92 s. Scholares. ISBN 80-7185-760-2.
- PEPRNÍK, Jaroslav. *Anglie očima české literatury od středověku po rok 2000*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001. 491 s. ISBN 80-244-0225-4.
- PEŘINA, Josef. Jedno, či dvě literární společenství? *Estetika*. 2002, **38**(2-4), 451.
- PETRBOK, Václav, ed. et al. *Jak psát transkulturní literární dějiny?*. Vydání první. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i. ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš – Akropolis, 2019. 286 stran. ISBN 978-80-88069-92-8.
- POKORNÝ, Milan. Národní identita jako filosoficko-historický fenomén v české literatuře 19. století. *Estetika*. 2002, **38**(2-4), 126-142.
- POSPÍŠIL, Ivo a ZELENKA, Miloš. *René Wellek a meziválečné Československo: (Ke kořenům strukturální estetiky)* [elektronický zdroj]. [Brno: Masarykova univerzita. Středisko pro pomoc studentům se specifickými nároky, 2005].
- PROKŮPEK, Tomáš et al. *Dějiny československého komiksu 20. století. 1, 1900-1964*. Vydání první. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. 424 stran. ISBN 978-80-7470-061-3.
- PŘIBÁŇ, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945-1990. 2. [díl], 1948-1958*. V tomto uspořádání vyd.1. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2002. 628 s. Dokumenty; sv. 2. ISBN 80-85778-36-X.

SOHROVÁ, Marie. Ke kulturnímu přínosu českých přistěhovalců v jihovýchodní Evropě na přelomu 19. a 20. století. *Estetika*. 2002, **38**(2-4), 371-377.

ŠMAHELOVÁ, Hana. Kontexty současného literárněhistorického myšlení. *Česká literatura*. 2000, **48**(2), 115-132.

TAINÉ, Hippolyte. *History of English Literature*. New York: The Colonial Press, 1799.

TEIGE, Karel. Umění dnes a zítra. *Ústav pro českou literaturu AV ČR* [online]. 2014 [cit. 2021-5-1]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA1/53.pdf>

THEIN, Karel. Můj literární kánon. *Host*. 2007, **23**(5), 53-54.

TUREČEK, Dalibor, ed. *Národní literatura a komparatistika*. Vyd. 1. Brno: Host, 2009. 280 s. Teoretická knihovna; 22. ISBN 978-80-7294-305-0.

TUREČEK, Dalibor a kol. *České literární romantično: synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2012. 342 s. ISBN 978-80-7294-733-1.

TUREČEK, Dalibor a kol. *Český a slovenský literární klasicismus: synopticko-pulzační model kulturního jevu*. První vydání. Brno: Host, 2017. 613 stran. ISBN 978-80-7577-186-5.

VÁCLAVEK, Bedřich, VALOUCH, František, ed. a DVOŘÁK, Jaromír, ed. *Tradice a modernost: výběr z díla Bedřicha Václavka*. Vydání první. Praha: Odeon, 1973. 269 stran, 12 nečíslovaných stran obrazových příloh. Paměti korespondence dokumenty; svazek 50. V Redakci krásné literatury.

VLČEK, Jaroslav. *Dejiny literatúry slovenskej*. Obnovené vydanie z roku 1890. Turčiansky Svätý Martin: Matica slovenská, 1923.

VLČEK, Jaroslav. *Literatura na Slovensku, její vznik, rozvoj, význam a úspěchy: příspěvky k dějinám písemnictva československého*. V Praze: Slavík a Borový, 1881. Knihovna československá.

VLČEK, Jaroslav, Arne NOVÁK, Josef HANUŠ, Jan JAKUBEC, Jan KABELÍK a Jaroslav KAMPER. *Literatura česká devatenáctého století: od Josefinského obrození až po českou modernu*. V Praze: Jan Laichter, 1905. Laichterův výběr nejlepších spisů poučných.

WELLEK, René. *A History Of Modern Criticism: Volume 7: German, Russian, Eastern European Criticism, 1900-1950*. New Haven and London: Yale University Press, 1991. ISBN 0-300-05039-9.

WELLEK, René. *Essays on Czech literature*. Hague: Mouton & Co., 1963. 214 s. Slavistic printings and reprintings; 43.

WELLEK, René a Austin WARREN. *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1949.

WELLEK, René a PAPOUŠEK, Vladimír, ed. *Koncepty literární vědy*. Překlad Vladimír Papoušek. Vyd. tohoto souboru 1. Jinočany: H & H, 2005. 229 s. ISBN 80-7319-037-0.

WELLEK, René a WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Překlad Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996. 555 s. Velká řada / Votobia; sv. 25. ISBN 80-7198-150-8.

WEINGART, Miloš. *Problémy a metody české literární historie*. In: Sborník Filozofické fakulty University Komenského v Bratislave. Bratislava: Universita Komenského v Bratislave, 1922.

WIENDL, Jan, ed. *Hledání literárních dějin v diskusi: záznam diskuse z literárněvědného kolokvia konaného 22. a 23. září 2005 v Českých Budějovicích*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2006. 144 s., [8] s. obr. příl. Scholares. ISBN 80-7185-775-0.

WOLKER, Jiří. Proletářské umění. *Var.* 1922, **1**(9), 271-275.

WOLLMAN, Slavomír. *Česká škola literární komparatistiky: (tradice, problémy, přínos)*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1989. 138 s. Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia; XCVIII (1987).

ZE STAGEIRY, Aristoteles. *Poetika*. Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0.

ZELENKOVÁ, Anna. Slovenská účast v českém literárním vývoji do roku 1848 (metodologické tézy a východiská). *Estetika*. 2002, **38**(2-4), 377-391.