

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
Філалагічны факультэт
Кафедра тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства

УЗГОДНЕНА

Загадчык кафедры

_____ Марозава Т.А.

« 5 » сакавіка 2025 г.

УЗГОДНЕНА

Дэкан факультэта

_____ Важнік С.А.

« 6 » сакавіка 2025 г.

Гісторыя славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі

Электронны вучэбна-метадычны комплекс для спецыяльнасці:
1-21 05 04 «Славянская (чэшская) філалогія»

Рэгістрацыйны № 2.4.2-24 / 603

Аўтар:

Вострыкава А.У., кандыдат філалагічных навук, дацэнт;

Разгледжана і зацверджана на паседжанні Навукова-метадычнага савета БДУ
20.03.2025 г., пратакол № 8.

Мінск 2025

УДК 82.09(437)(075.8)
В 785

Зацверджана на паседжанні Навукова-метадычнага савета БДУ.
Пратакол № 8 ад 20.03.2025 г.

Рашэнне пра дэпаніраванне вынес
Савет філалагічнага факультэта.
Пратакол № 7 ад 06.03.2025.

А ў т а р:

Вострыкава Алена Уладзіміраўна, кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства філалагічнага факультэта БДУ

Рэцэнзенты:

кафедра славянскай філалогіі МДУ імя А.Куляшова (загадчык кафедры Сердзюкова К.І., кандыдат філалагічных навук навук, дацэнт);

Трус М.В., старшы навуковы супрацоўнік Цэнтра даследаванняў старадрукаў і рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

Вострыкава, А. У. Гісторыя славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі : электронны вучэбна-метадычны комплекс для спецыяльнасці 1-21 05 04 «Славянская (чэшская) філалогія» / А. У. Вострыкава ; БДУ, Філалагічны фак., Каф. тэарэтычнага і славянскага літаратуразнаўства. – Мінск : БДУ, 2025. – 81 с.: – Библиогр.: с. 77–81.

Электронны вучэбна-метадычны комплекс прызначаны для студэнтаў спецыяльнасці 1-21 05 04 «Славянская (чэшская) філалогія». ЭВМК уключае ў сябе тлумачальную запіску, якая адлюстроўвае структуру ЭВМК, а таксама мэты і задачы вучэбнай дысцыпліны, патрабаванні да яе асваення; тэарэтычны раздзел; практычны раздзел; раздзел кантролю ведаў з прыкладамі УСР; дапаможны раздзел, які змяшчае пералік літаратуры, якая рэкамендуецца для вывучэння дысцыпліны.

Электронны навучальна-метадычны комплекс прызначаны для студэнтаў першай ступені навучання філалагічнага факультэта БДУ.

ЗМЕСТ

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА	4
1. ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ	7
1.1. Літаратурная крытыка як навука.....	7
1.2. Гісторыя чэшскай літаратурнай крытыкі	8
2. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ	19
2.1. Тэматыка практычных заняткаў	19
2.2. Змест практычных заняткаў.....	19
3. Раздзел кантролю ведаў	35
3.1. Тэматыка кіруемай самастойнай работы.....	35
3.2. Змест кіруемай самастойнай работы.....	35
4. Дапаможны раздзел.....	77
4.1. Рэкамендаваная літаратура	77
4.2. Электронныя рэсурсы.....	80

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Электронны вучэбна-метадычны комплекс (ЭВМК) па вучэбнай дысцыпліне «Гісторыя славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі» створаны ў адпаведнасці з патрабаваннямі Палажэння аб вучэбна-метадычным комплексе па навучальнай дысцыпліне, зацверджанай загадам рэктара БДУ ад 23.05.2018 г. № 321-ОД і прызначанага для спецыяльнасці «Славянская філалогія». Змест раздзелаў ЭВМК адпавядае стандартам вышэйшай адукацыі першай ступені для дадзенай спецыяльнасці. Галоўная мэта ЭВМК - аказанне метадычнай дапамогі студэнтам ў засваенні і сістэматызацыі навучальнага матэрыялу ў працэсе падрыхтоўкі да атэстацыі па дысцыпліне «Гісторыя славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі».

ЭВМК уключае:

1. тэарэтычны раздзел (кароткі канспект, у якім адлюстраваны асноўныя пытанні для тэарэтычнага вывучэння дысцыпліны);
2. практычны раздзел (дадзены прыкладны пералік заданняў, якія выконваюцца на практычных занятках па дысцыпліне);
3. раздзел кантролю ведаў (матэрыялы для бягучай атэстацыі, якія дазваляюць вызначыць адпаведнасць вучэбнай дзейнасці навучэнцаў патрабаванням адукацыйных стандартаў вышэйшай адукацыі першай ступені і вучэбна-праграмнай дакументацыі, у т.л. пытанні для падрыхтоўкі да заліку);
4. дапаможны раздзел, які ўключае спіс рэкамендуемай літаратуры, пералік электронных рэсурсаў і інш.

Дысцыпліна «Гісторыя славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі» прадугледжана адукацыйным стандартам і тыпавым вучэбным планам падрыхтоўкі студэнтаў па спецыяльнасці 1 – 21 05 04 «Славянская філалогія». Яна можа зацікавіць таксама магістрантаў, аспірантаў і выкладчыкаў гуманітарных дысцыплін ВНУ, увогуле шырокае кола даследчыкаў.

Прапанаваная дысцыпліна паказвае славянскую (чэшскую) літаратурную крытыку як унутраную неабходнасць і аб'ектыўную заканамернасць станаўлення славянскіх нацыянальных літаратур. Аналізуе сувязь сацыяльна-палітычнай, культурнай сітуацыі і тэндэнцый у галіне літаратуразнаўства і крытыкі. Прасочваецца эвалюцыя славянскай літаратурнай крытыкі ад першых спроб навукова-крытычнага асэнсавання ў асобных славянскіх краінах да крытычнага літаратуразнаўчага мыслення сучаснасці. У межах дадзенага курса студэнты вывучаюць навукова-крытычную дзейнасць лепшых прадстаўнікоў славянскай літаратурнай крытыкі, а таксама пісьменніцкія крытычныя працы.

Мэта прапанаванага курса – даць студэнтам славянскага аддзялення ўяўленне пра літаратурную крытыку як навуку, акрысліць метадалагічныя асновы дысцыпліны, прааналізаваць асноўныя жанры крытычных работ. Сфарміраваць веды асноўных перыядаў станаўлення і развіцця славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі ад зараджэння да сучаснасці. Прадэманстраваць дынаміку славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі ў праблемна-тэматычным

і тэарэтычных аспектах. Паказаць адметнасць літаратурнай крытыкі ў асобнай славянскай краіне у адпаведнасці з абранай спецыяльнасцю.

Інфармацыйны змест ЭВМК прадугледжвае модульнасць навучання, што робіць яе максімальна зручнай у карыстанні.

У выніку вывучэння дысцыпліны «Гісторыя славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі» **студэнты павінны ведаць:**

- асноўныя літаратурна-крытычныя жанры, іх паэтыку і стылістыку;
- шляхі станаўлення і развіцця славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі;
- нацыянальныя адметнасці літаратурнай крытыкі ў чэшскіх землях;
- метады і прынцыпы эстэтычнага аналізу і аб'ектыўнай ацэнкі літаратурнага твора;
- лепшыя крытычныя і літаратуразнаўчыя работы, навукова-творчыя дасягненні чэшскіх крытыкаў і даследчыкаў літаратуры.

Студэнты павінны ўмець:

- характарызаваць асноўныя перыяды ў фарміраванні крытычнай думкі і метадалогіі крытыкі ў чэшскіх землях;
- аналізаваць гісторыка-літаратурныя і крытычныя публікацыі і даследаванні;
- аб'ектыўна ўспрымаць літаратурныя творы і працэс літаратурнай творчасці;
- выяўляць агульнае і адметнае ў літаратурна-крытычным працэсе ў чэшскіх землях;
- ужываць дасягненні чэшскай літаратурнай крытыкі ў навукова-даследчыцкай і педагагічнай дзейнасці.

У адпаведнасці з аб'ёмам, задачамі канкрэтнага курса выкладчык і студэнт маюць магчымасць выбраць з прадстаўленага шэрагу навуковых літаратуразнаўчых крыніц тыя працы, якія з'яўляюцца найбольш істотнымі, паказальнымі, важкімі для асэнсавання таго ці іншага літаратурнага факта або працэсу.

Агульная колькасць гадзін, якая даецца на вывучэнне дысцыпліны «Гісторыя славянскай (чэшскай) літаратурнай крытыкі» згодна з тыпавым вучэбным планам, складае 50 гадзін. Прыкладнае размеркаванне гадзін па відах заняткаў: лекцый – 20 гадзін, практычных заняткаў – 10 гадзін, УСР – 4 гадзіны. Агульная колькасць аўдыторных гадзін – 34.

Для кантроля якасці адукацыі выкарыстоўваюцца наступныя сродкі дыягностыкі:

- пісьмовыя кантрольныя работы;
- вуснае апытанне падчас заняткаў;
- напісанне рэфератаў па асобных раздзелах дысцыпліны;
- выступленне студэнтаў па распрацаваных імі тэмах на практычных занятках;
- прэзентацыя постацей літаратурных крытыкаў Чэхіі і аналіз прачытаных крытычных і літаратуразнаўчых прац гэтых даследчыкаў;

- напісанне крытычных артыкулаў і літаратуразнаўчых работ і эсэ;
- рэферыраванне і аналіз зместу літаратуразнаўчых часопісаў Чэхіі;
- абарона курсавых работ;
- пісьмовы залік;
- вусны залік;
- абарона дыпломнай работы.

1. ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

1.1. Літаратурная крытыка як навука

Існуюць розныя інтэрпрэтацыі паняцця “літаратурная крытыка”. Літаратурная крытыка – навука – літаратурна-мастацкая творчасць – публіцыстыка. Усе яны пэўным чынам ўзаемадзейнічаюць і судакранаюцца. Трэба падкрэсліць узаемадзеянне крытыкі з літаратуразнаўствам і з тэорыяй літаратуры ў прыватнасці, а таксама асаблівасці выкарыстання крытыкай тэарэтычных ведаў. Такім чынам. Літаратурную крытыку можна вызначыць як від літаратурнай творчасці, ацэнку і інтэрпрэтацыю мастацкага твора, а таксама з’яў жыцця, якія ў ім адлюстроўваюцца. Часта крытыка разглядаецца як галіна літаратуразнаўства, якая ў адрозненне ад гісторыі літаратуры аналізуе галоўным чынам працэсы сучаснага літаратурнага руху. Раней “літаратурная крытыка” мела сваю эвалюцыю. Але мэта крытыкі амаль заўжды разумелася як вытлумачэнне станоўчых і адмоўных якасцей і рыс мастацкага твора. Часта ўзнікала дыскусія, спрэчкі, паколькі погляды крытыкаў і тэарэтыкаў не супадалі і ў іх былі розныя эстэтычныя, ідэйныя і творчыя прынцыпы, рознае разуменне перспектывы мастацкіх тэндэнцый і кірункаў. Крытыка магла спрыяць прагрэсу ў развіцці літаратуры, а магла і тармазіць. Гэта фарміравала ролю літаратурнай крытыкі, якая спрыяла станаўленню кола чытачоў і ўздзейнічала на грамадскую думку. Гісторыя літаратуры як навука складалася пад уздзеяннем літаратурнай крытыкі, якая давала агляд сучаснай кніжнай і журнальнай прадукцыі і новых маладых пісьменнікаў. Многія творцы адзначалі той факт, што стан крытыкі адлюстроўвае ўзровень нацыянальнай літаратуры.

Сучаснае стаўленне да крытыкі як да складовай часткі літаратуразнаўства вельмі правільнае і аб’ектыўнае, паколькі крытыка закладвае базу для новых канцэпцый ў разуменні мастацкай літаратуры. Удзел крытыкаў у фарміраванні новых тэарэтычных кірункаў вельмі важны і сутнасны, а таксама адзначым іх ролю ў пераасэнсаванні значнасці ранейшых школ і метадаў. Існуюць перыяды найбольш актыўнага ўплыву крытыкі на развіццё славянскіх нацыянальных літаратур. У гісторыі чэшскай літаратуры былі перыяды, калі крытыка апераджала развіццё творчасці, а ў неспрыяльныя часы садзейнічала абуджэнню мастацкага мыслення ў пэўным кірунку.

Адзначым ролю літаратурнай крытыкі для тэорыі літаратуры, паколькі крытыкі ўдзельнічалі ў фарміраванні і пераглядзе, пераасэнсаванні школ, метадаў, тэорый. Пасутнасці тэарэтычны ўзровень моцна залежыць ад эрудыцыі аўтара і стану літаратурнай крытыкі.

Гісторыя развіцця тыпаў літаратурнай свядомасці ад старажытнасці да нашых дзён вельмі багатая і разнастайная. Важнымі становяцца суадносіны асабістых поглядаў крытыка і аб’ектыўнасці меракаванняў, мастацкі густ і эстэтычная ўспрымальнасць крытыка літаратуры. У крытычным творы праяўляецца таленавітасць яго аўтара. Чэшскі крытык Ф.К.Шальда крытыку поўнасю атаясамліваў з літаратурнай творчасцю, хаця немалаважнымі

застаюцца не толькі такія якасці крытычнага твора, як вобразнасць, экспрэсія, пафас, але і ўменне папулярызаваць новы твор і новую ідэю, навуковая аналітычнасць і публіцыстычная форма, дыскусійнасць, уласцівая крытычнаму агляду ці разбору. Крытык часта выступае як пасрэднік, бо ён рэкамендуе мастацкі твор і яго аўтара да прачытання і ўключэння ў нацыянальны культурны кантэкст ці не.

Метадалагічныя асновы дысцыпліны паступова развіваліся і недзе змяняліся. Складваліся асноўныя жанры крытычных работ. Крытыка становілася каталізатарам развіцця пэўных тыпаў мастацкага мыслення. Канкрэтныя спосабы ўвасаблення эстэтычных канцэпцый тлумачыліся менавіта літаратурнай крытыкай. Дыяпазон функцый літаратурнай крытыкі паступова пашыраўся. Раслі роля і месца крытыка ў літаратурнай, агульнакультурнай і грамадскай сферах, ад знаёмства чытача з літаратурай да ўплыву на аўтара твора і пісьменніцкі асяродак. Паступова фарміравалася прафесійная літаратурная крытыка. Такім чынам, літаратурная крытыка адлюстроўвае не толькі эвалюцыю мастацкіх нацыянальных сістэм і канцэпцый, але і развіццё эстэтыкі, філасофіі. Крытыка звязана з і ўплывае на публіцыстыку, што падкрэслівалі многія чэшскія даследчыкі. Такое прамежкавае палажэнне літаратурнай крытыкі паміж відам творчасці і публіцыстыкай спрыяла жанрава-стылёвай шматвектарнасці. Крытыкі шырока выкарыстоўвалі ў сваіх тэкстах падтэкст, іронію. Папулярнай стала форма эсэ, якая мае ў сабе рысы і якасці многіх жанраў і дае свабоду для суб'ектыўнага выказвання думак. Эсэ адпавядае сучаснасці і можа ўвабраць многія апавядальныя і аналітычныя прыёмы. Гісторыя чэшскай літаратурнай крытыкі суадносная з сусветнымі тэндэнцыямі. Яе вывучэнне спрыяе фарміраванню як тэарэтыка-літаратурных ведаў і кампетэнцый, так і глыбокаму спасціжэнню эвалюцыі чэшскага літаратурнага працэсу, персанальных мастацкіх стратэгий чэшскіх пісьменнікаў.

Назавем некаторых крытыкаў і даследчыкаў славянскіх літаратур у Беларусі: Г.Я. Адамовіч, А.Л.Верабей, А.У.Вострыкава, В.І.Гапава, А.К.Гарадзіцкі, Н.С.Гілевіч, А.А.Гугнін, Т.В.Кабржыцкая, С.В.Кавалёў, У.М.Казбярук, М.Р.Ларчанка, А.А.Лойка, А.В.Мажэйка, А.І.Мальдзіс, С.Дз.Малюковіч, У.І.Мархель, С.П.Мусіенка, П.І.Навойчык, В.В.Нікіфаровіч, В.П.Рагойша, Л.М.Самасейка, Г.П.Тварановіч, М.В.Трус, М.В.Хаустовіч, М.М.Хмяльніцкі, К.Р.Хромчанка, І.А.Чарота, І.В.Шаблоўская і інш.

1.2. Гісторыя чэшскай літаратурнай крытыкі

Асноўныя этапы развіцця чэшскай літаратурнай крытыкі, яе нацыянальная спецыфіка, галоўныя дасягненні ў эстэтычным асваенні рэчаіснасці трэба суадносіць з этапамі развіцця нацыянальнай літаратуры, культуры і гісторыі.

Перадумовы развіцця чэшскай літаратурнай крытыкі, спрэчкі пра змест і формы літаратурных твораў можна знайсці яшчэ ў гусіцкі перыяд і эпоху

Рэнсасу. Таксама існуюць разважанні сlynнага пісьменніка барочнага перыяду Я.А.Коменскага пра стан літаратуры яго часу.

Аднак, станаўленне больш-менш прафесійнай літаратурнай крытыкі адбываецца ў эпоху чэшскага нацыянальнага адраджэння (канец XVIII - пачатак XIX стст.). Для вытокаў чэшскай нацыянальнай крытыкі стаялі першыя “будзіцелі” (Ф.М.Пельцль, Ё.Добраўскі, В.М.Крамерыўс), якім належаць тагачасныя агляды чэшскай і іншаславянскіх літаратур. Вылучым працу Ф.Палацкага і П.Ё.Шафарыка “Пачаткі чэшскай паэзіі, асабліва прасоды” (1818), праграмны артыкул Ё.Юнгмана “Пра класічную дасканаласць літаратуры ўвогуле і чэшскай у прыватнасці” (1827), артыкул Ё.К.Хмеленскага “Слова пра крытыку” (1837), пра тэорыю і задачы літаратурнай крытыкі. Гэта ўсё вучоныя гісторыкі і філолагі, якія працавалі ў Каралеўскай чэшскай навуковай суполцы (1791), якая потым была рэарганізавана ў Нацыянальную Акадэмію навук.

Падкрэслім асобна вялікія дасягненні Ё.Добраўскага, які пачаў вывучаць чэшскія літаратурныя помнікі, што захоўваліся ў Стакгольме. Менавіта ён стварыў “Гісторыю чэшскай мовы і літаратуры”, дзе аналізаваў дзейнасць Яна Гуса, Пятра Хельчыцкага і Я.А.Коменскага. Добраўскі быў складальнікам чэшскай граматыкі, распрацоўваў сілаба-тоніку на чэшскай глебе, знаёміў Еўропу з нацыянальнай культурай чэшскіх земляў на лаціне і нямецкай мовае. Распачаў наладжванне міжславянскіх еўрапейскіх сувязяў, выступаў супраць мудрагелістасці ў літаратуры і навуцы і аддаваў перавагу зразумелым апавядальным формам, дбаў пра культуру і адукацыю шырокіх народных мас. Ягоны крытыцызм не дазваляў строгаму даследчыку прызнаць сапраўднасць Краледорскага і Зеленагорскага рукапісаў.

Другой вельмі значнай асобай быў Ё.Юнгман, які выдаваў свай часопіс “Крок”, дзе друкаваў Я.Колара, Ф.Палацкага, Ё.Шафарыка. Юнгман пашырыў і ўмацаваў міжславянскія і еўрапейскія кантакты чэшскай навукі і літаратуры. Праявіў сябе як філолаг, перакладчык і тэарэтык. Напісаў “Гісторыю чэшскай літаратуры” на чэшскай мове. Склад пяцітомны чэшска-нямецкі слоўнік. Пераклад творы Мільтана, Гётэ, Шылера на чэшскую мову. Названы будзіцель стаў аўтарам праграмнага артыкулу “Пра класічную дасканаласць літаратуры ўвогуле і чэшскай ў прыватнасці” (1827), дзе сцвердзіў неабходнасць узаемасувязі зместу, формы, ідэі. Выступаў за зразумеласць і даходлівасць мастацкіх твораў. Шукаў крытэрыі для ацэнкі твораў прозы і паэзіі.

Ф.Палацкі напісаў шматтомную “Гісторыю чэшскага народа” і выдаў шмат чэшскіх летапісаў. Разам з Шафарыкам надрукаваў кнігу “Пачаткі чэшскай паэзіі, асабліва ў галіне вершаскладання” (1818) у форме лістоў пра правілы для чэшскіх паэтаў, у якой абаранялася сілабіка. Палацкаму належаць работы па эстэтыцы і філасофіі на чэшскай мове. Ён спрабаваў напісаць гісторыю эстэтыкі з прыкладамі на матэрыяле чэшскай літаратуры.

Асобна вылучым Ё.К.Хмеленскага і яго артыкул “Слова пра крытыку” (1837), дзе разглядаюцца літаратурна-крытычныя сачыненні таго часу. Названы аўтар акцэнтаваў увагу на мастацкасці таго ці іншага твора, але мала ўвагі надаваў такому складніку як наватарства, таму і не ацаніў належным чынам

творчасць чэшскага рамантыка К.Г.Махі. Напісаў шмат аналітычных артыкулаў па драматургіі і тэатральным мастацтве. Разглядаў не толькі стан тагачаснай чэшскай літаратуры, але і крытыкі. Сцвердзіў думку, што патрыятызм можа прысутнічаць ў мастацкі невартасным літаратурным сачыненні. Абапіраўся на вопыт англійскай. Нямецкай і французкай літаратурнай крытыкі. Лічыў неабходным для крытыка мець адпаведнае прызвание і пэўны талент. Быў першым з чэхаў, хто звязваў свае творчыя інтарэсы выключна з крытычнымі даследаваннямі.

Сярод дзеячоў і творцаў Нацыянальнага Адраджэння як крытык сцвердзіў сябе і “бацька чэшскай драматургіі” **Ё.К.Тыл**, напісаўшы некалькі добрых літаратурных аглядаў. Абараняў нацыянальныя вытокі чэшскай літаратуры. Рэдагаваў часопіс “Кветы”, у дадатку да якога надрукаваў праблемны артыкул “Погляд на новую літаратуру” (1836), які меў вялікі грамадскі рэзананс. У ім драматург выступіў супраць творчых здабыткаў байранаўскага рамантызму К.Г.Махі, абвінаваціўшы паэта ў антыпатрыятызме. Гэта сведчыла пра тое, што чэшскае Нацыянальнае Адраджэнне фарміравалася ў фальклорным рэчышчы. Погляды тыла засведчылі стан чэшскай крытыкі 1830-х гг. **У 1840-я гг.** погляды на літаратуру паступова змяняліся, як і крытэрыі жанравых форм, стыля. Дамінаваўшыя дагэтуль агляды паступова змяняюцца аналітычнымі рэцэнзіямі і праблемнымі даследаваннямі, у якіх падаецца і аналізуецца канкрэтны мастацкі тэкст. Усталяванне прынцыпаў ранняга чэшскага рамантызму выклікае звязаныя з гэтым дыскусіі. Ідэйна-мастацкае наватарства К.Г.Махі ў ацэнках яго сучаснікаў ужо не такое адназначнае і цалкам адмоўнае. Артыкул К.Сабіны “Успаміны пра К.Г.Маху” (1858) становіцца першай станоўчай літаратуразнаўчай працай, прысвечанай паэту. Крытык В.Б.Нябескі выступіў з пастулатам права на шматстайнасць мастацкай літаратуры і шырокаму дыяпазону адлюстравання рэчаіснасці. Таксама ён прапанаваў пераасэнсаваць творчыя кірункі і розныя літаратурныя творы і нават характар чэшскай літаратурнай крытыкі.

Паступовае **фарміраванне прафесійнай літаратурнай крытыкі адбываецца на працягу ўсёй першай паловы XIX стагоддзя**. Гісторыя літаратурных часопісаў “Krok” (заснавальнік – Ё.Юнгман) і “Květy” (рэдактар – Ё.К.Тыл) – важнае сведчанне пазначанага працэсу.

К.Г.Бароўскага (1821-1856), літаратурны крытык, рэдактар, выдавец газет і часопісаў, аднадушна **назваюць заснавальнікам прафесійнай літаратурнай крытыкі**. Падкрэслім славянафільскія погляды Бароўскага, пра што сведчыць яго кніга нарысаў “Карціны Расіі”; праграмныя артыкулы “Глава пра крытыку” (1846), “Апошні чэх” (1846), “Народныя казкі і аповесці Бажэны Немцавай” (1845); літаратурна-крытычныя эпіграмы; дыскусіі з славацкімі пісьменнікамі і крытыкамі Л.Штурам, Ё.М.Гурбанам і інш. пра самастойнасць славацкай мовы і літаратуры. Уклад К.Г.Бароўскага ў станаўленне чэшскай прафесійнай крытыкі нельга пераацаніць. Ён быў прыхільнікам ідэй нацыянальна-вызваленчага руху. Пасля вучобы ў іезуіцкай семінарыі стаў антыклерыкальнанастроеным чалавекам і актыўным праціўнікам царквы. Сатыра

стала галоўнай рысай яго паэзіі. Эпізодам біяграфіі была праца выхавальнікам і настаўнікам ў Расіі ў сям’і славянафіла прафесара С.П.Шавырова, дзе ён зразумеў, што царызм і народ не адно і тое ж. Пасля вяртання на радзіму стаў пісаць артыкулы, якія моцна ўздзейнічалі на грамадскую думку яго сучаснікаў. Бароўскага ўспрымаюць як яскравага трыбуна, які вызначыў асноўныя кірункі развіцця нацыянальнай крытыкі і сцвердзіў комплексны падыход да аналізу мастацкага твора. Ён сфармуляваў пэўныя правілы для крытыкаў, якія дапамагалі захаваць аб’ектыўнасць падыходаў да мастацкіх з’яў.

Гаўлічак Бароўскі напісаў разгорнуты артыкул пра раман “Апошні чэх” слыннага чэшскага пісьменніка і свайго сябра Ё.К.Тыла, абвінаваціўшы яго ў непатрэбным сентыменталізме і патлумачыў ролю крытыка ў літаратурным працэсе. Выяўленне сапраўднай ролі і ўзроўня твора ён лічыў вельмі важным. На першае месца ставіў мастацкасць, улічваў і грамадска-палітычную значнасць твора. Адбылася палеміка паміж Тылам і Бароўскім на старонках часопісаў, дзе Бароўскі выказаўся супраць пахвал любога патрыятычнага, але мастацкі неважэснага твора літаратуры. Бароўскі быў супраць павярхоўных літаратурных аглядаў, якія панавалі ў чэшскім асяродку. Бароўскі першы вітаў творчасць Бажэны Немцавай, падтрымаў таленавітую першую жанчыну-пісьменніцу. У праграмным артыкуле “Глава пра крытыку” аддзяляў аналіз навуковых прац ад крытычнага разгляду мастацкіх твораў, чым падкрэсліў самастойнасць літаратурнай крытыкі ян навукі. Заклікаў крытыкаў арыентавацца на законы эстэтыкі. Выступаў за прафесіяналізм. Свабоду поглядаў і даходлівасць выкладу матэрыялу ў крытычных артыкулах.

Бароўскі асуджаў канцэпцыю мастацтва дзеля мастацтва, эсперыментатарства ў галіне формы без ідэйнай напоўненасці. Галоўнае для Бароўскага было праўдзівае адлюстраванне рэчаіснасці, такім чынам ён прасоўваў рэалістычную канцэпцыю мастацтва, думку карыснасці літаратуры для ўсяго грамадства. Тэндэнцыйнасць прызнавалася значнай для вызваленчага чэшскага руху. Пад тэндэнцыйнай паэт і крытык разумеў сэнс і пэўныя намеры пісьменніка. Роля бароўскага ў яднанні крытэрыяў эстэтычнага завасаення рэчаіснасці і патрыятычнасці мастацтва. Аналітычныя артыкулы самога бароўскага дэманструюць усебаковы аналіз тэкстаў. Крытык сцвярджаў неабходнасць увасаблення гістарычных тэндэнцый эпохі ў творы мастацтва, светапогляднай і палітычнай пазіцыі творцы. Без высокага ўзроўню мастацкасці думку не можа ўплываць на чытача, быў упэўнены чэшскі палымяны трыбун, пра што сведчыць і яго асабістая сатырычная паэзія. На чэшскай глебе тэорыя ідэйнасці мастацтва была вельмі плённай, хаця пазней тэрмін тэндэнцыйнасць сьтаў успрымацца як сінонім схематызму і спрошчанасці твора. Але ў гаўлічка Бароўскага гэту якасць трэба разумець як спалучэнне філасафічнасці і эстэтычнага пачатку ў сачыненнях пэўнага пісьменніка. У XX стагоддзі тэндэнцыйнасць часта разглядалася ў значэнні класавай скіраванасці альбо акцэнтацыі сацыяльнага пачатку ў творы, што не спрыяла аб’ектыўнаму аналізу мастацкай з’явы.

Літаратурна-крытычная дзейнасць Бароўскага не была працяглай, бо ён ададаў перавагу журналістыцы і палітыцы. Выдаваў часопісы і газеты, пераследаваўся ўладамі і быў высланы ў Ціроль, дзе моцна захварэў. Пасля вяртання з ссылкі памер ва ўзросце 35 гадоў. Падкрэслім, што праграма Бароўскага цалкам адпавядала тагачаснаму ўзроўню еўрапейскай літаратурнай крытыкі. Ідэі паэта на радзіме ўспрымаліся амаль як рэвалюцыяў нацыянальнай культуры.

Крытычная дзейнасць К. Сабіны (1813-1877), яго праграмны артыкул “Дэмакратычная літаратура” (1848 г.) спрыяе ўсталяванню і распаўсюджанню рэалістычнага метаду сярод чэшскіх творцаў. Уклад Сабіны ў сцвярджанне рэалістычных прынцыпаў у чэшскай літаратуры надзвычай важны, бо неабходнасць рэалізму ў нацыянальнай літаратуры напачатку была абвешчана крытыкамі, а потым ён з’явіўся ў мастацкіх тэкстах таго ж Я.Нэруды. Сам Сабіна, на думку сучаснікаў, працягваў справу, распачатую К.Г.Бароўскім. Названы крытык, тэарэтык і літаратуразнаўца ўдзельнічаў у рэвалюцыйных падзеях 1848 гг. Быў сябрам К.Г.Махі. Раней за іншых ён ацаніў наватарства і сэнс мастацкіх пошукаў слыннага чэшскага рамантыка. Калі пачаў цікавіцца чэшскай крытыкай, то зразумеў, што крытыкі не пішуць пра дух твора, адстаюць ад патрэб свайго часу і не садзейнічаюць развіццю чэшскай літаратуры. Сабіна выступаў супраць каставасці і пасіўнасці крытыкаў. У сваіх артыкулах ён пісаў пра выхавальную ролю літаратуры і значнасць крытыкі.

У артыкуле “Дэмакратычная літаратура” даследчык і пісьменнік гаворыць пра духоўнасць, ідэйнасць і грамадскую значнасць мастацкай творчасці. Ён выступае супраць падзелу літаратуры на літаратуру для народа і для выбраных. Адпаведна карыснымі якасцямі, на думку Сабіны, становяцца зразумеласць і даступнасць сачыненняў, а таксама важна не забываць пра адукацыю народа. Так сцвярджае чэшскі дзеяч. Пафас Сабіны ў актуалізацыі дэмакратычнасці літаратуры. Літаратура павінна быць для народа і пра народ. Сучаснікі-пісьменнікі доўгія дзесяцігоддзі натхняліся артыкулам Сабіны і звярталіся ў сваіх творах да народнага жыцця. Пасля рэвалюцыйных падзей сярэдзіны XIX стагоддзя Сабіну арыштавалі і прыгаварылі да пакарання смерцю, замяніўшы яго на 18 гадоў зняволення. Пасля вызвалення ў 1857 г. друкавацца крытыку было забаронена. Нэруда запрасіў яго ўзначаліць аддзел крытыкі ў часопісе “Карціны жыцця” і быў ім вельмі задаволены.

Сабіна актыўна ўдзельнічаў у палеміцы маеўцаў (пісьменнікаў і крытыкаў, што групаваліся вакол часопіса “Май”) з кансерватыўным крытыкам Якубам Малым, які выступаў за вяртанне рамантычнай канцэпцыі і класіцызма. Сабіна выступіў з артыкулам “Літаратурныя карціны” (1859), дзе патлумачыў наватарства маеўцаў. Таксама заклікаў дзяржаву падтрымліваць нацыянальную культуру, а пісьменнікаў сцвярджаць прынцыпы гістарызму ў літаратуры. Таксама К.Сабіна, як яго папярэднік Ё.Добраўскі піша пра неабходнасць параўнальнага вывучэння літаратур, каб яскравей вылучыць нацыянальную спецыфіку. Разам з іншымі маеўцамі крытык заклікае ўсталёўваць кантакты з культурай іншых народаў, за што яго абвінавацілі ў касмапалітызме. Сабіне

належаць вельмі таленавітыя і аналітычныя рэцэнзіі і нарысы-партрэты Махі, Тыла, Галека, Нэруды. Асабліва шмат зроблена чэшскім крытыкам для рэабілітацыі, папулярызацыі і разумення творчасці і адметнасцяў рамантызма К.Г. Махі. Ён даследаваў філасофскія, эстэтычныя асновы яго паэзіі, светапогляд рамантыка. Сабіна параўноўваў рамантызм Махі і Байрана, ставіў чэшскага паэта ў еўрапейскі кантэкст. Відавочна, што Сабіна быў добра абазнаны ў сучаснай яму літаратуры.

Сабіна напісаў “Слова пра раман”, дзе падкрэсліў неабходнасць стварэння чэшскага рамана. Ён напісаў пра розныя жанры рамана, пра яго адметнасці, гісторыю ўзнікнення. Сваёй работай крытык марыў дапамагчы пісьменнікам. Сабіна распачаў напісанне “Гісторыю чэшскай літаратуры”, якую яму не давялося скончыць. Яму належаць работы і пра тэатр і драму чэшскіх земляў да XIX ст. Магчымаасць друкавацца пасля вызвалення Сабіна купіў здрадай, пагадзіўшыся стаць інфарматарам паліцыі. Патрыёты пра гэта даведаліся і ён вымушаны быў з’ехаць з краіны на пэўны час. Памёр у галечы і пагардзе ад ведаўшых яго. Яго літаратурна-крытычныя працы сталі вывучаць толькі ў другой палове XX стагоддзя, бо яны былі вартыя таго.

Чэшская літаратурная крытыка другой паловы XIX стагоддзя звязана з развіццём часопісаў “Lumir”, “Obrazy života”, альманаха “Maj”. Канцэпцыі “маяўцаў” і “люміраўцаў” былі супрацьлеглымі. Маеўцы былі пісьменнікамі старэйшай генерацыі (Немцава, Эрбен, Сабіна, Фрыч) і маладыя (Нэруда, Галек, Светлая). Яны выступалі за праўдзівае адлюстраванне жыцця народа. Гэта была новая літаратурная эстэтыка, якая супрацьпастаўляла фальклорнаму і рамантычнаму пачаткам рэалізм і кантакты з інанацыянальнымі літаратурамі.

Трэба згадаць палемічны артыкул Ё.Дурдзіка “Абарона крытыкі” (1874), які меў шырокі грамадскі і культурны рэзананс. **Я.Нэруда (1834-1891) як літаратурны крытык** другой паловы XIX стагоддзя пакінуў вельмі вялікі след у чэшскай культуры. Яго артыкулы і рэцэнзіі ў абарону рэалістычных прынцыпаў у літаратуры чыталіся і абмяркоўваліся. Нэруда шмат пісаў пра драматургію Гогаля і Астроўскага, пра свае ўласныя творы. Ён спрыяў пераадоленню правінцыйнасці чэшскай літаратурай і абмену каштоўнасцямі з развітымі еўрапейскімі літаратурамі. Ён заклікаў уключыць славянскія літаратуры ў еўрапейскі кантэкст, што было вельмі правільна і прагрэсіўна. Таксама ён суадносіў шляхі развіцця малой чэшскай нацыі і літратуры свайго народа з лёсамі іншых славян. Нэруда, Галек і Фрыч падрыхтавалі альманах “Май”, які стаў выходзіць з 1858 г. і быў прысвечаны памаяці Махі. Гэты літаратурна-мастацкі альманах выклікаў палеміку, бо там сцвярджалася канцэпцыя новай чэшскай рэалістычнай літаратуры, якая не адставала б ад еўрапейскай. Праціўнікам выступіў Якуб Малы, які быў супраць любога наватарства. Нэруда ж хацеў паспрыяць развіццю новых кірункаў чэшскай літаратуры. Захапленне выключна гісторыяй і мінулым ён лічыў “праклёнам для чэхаў”, які стрымлівае ўсё новае і пазітыўнае. Нэруды ратаваў за зварот да сучаснасці. Адным з важных тэзісаў пісьменніка і крытыка было адстойванне пазіцыі ідэйнасці ў паэзіі. Пад тэндэнцыйнасцю Нэруда бачыў сувязь з

перадавым мысленнем свайго часу. Таму лічыў гэта вельмі добрай якасцю мастацкага твора. Нэруда заўсёды падкрэсліваў грамадскую значнасць мастацкай літаратуры. Пазней методыку аналізу твора Нэруды называлі састарэлай. Той жа Ф.К.Шальда і А.Новак. І гэта ўсяго праз некалькі дзесяцігоддзяў, бо артыкулы Нэруды былі залішне публіцыстычнымі ў новыя часы. Але яго заклікі звяртацца да сусветнай класікі былі правільнымі і плённымі. Артыкулы чэшскага пражана спрыялі самавызначэнню новай чэшскай літаратуры. Нэруда пакінуў добрыя аналітычныя даследаванні паэзіі В.Галека, Св. Чэха, Я.Врхліцкага, прозы К.Светлай, Г.Пфлегера-Мараўскага. Амаль тры дзесяцігоддзі прайшлі пад знакам крытычнага і літаратурнага таленту Я.Нэруды, які сцвярджаў неабходнасць адлюстравання духу часу ў творы і актыўнае набліжэнне да Еўропы.

Чэшская літаратурная крытыка і рускае славянафільства – гэта асобная тэма, якая таксама далюстравалася ў пэўных асабістых і літаратурных стасунках і артыкулах. Водгукі чэшскай крытыкі 1860-80-х гг. на творчасць рускіх рэалістаў пражанаў і драматургаў паспрыяў развіццю і распаўсюджанню гэтай эстэтыкі ў чэшскім нацыянальным асяродку.

Чэшская літаратурная крытыка памежжа XIX-XX стагоддзяў адлюстравала прыход новых мастацкіх канцэпцый— Чэшскай мадэрны і дэкадансу. Адбылося ўзаемадзеянне рэалізма і іншых творчых метадаў. Літаратурна-крытычная дзейнасць Я.Врхліцкага, спрэчкі рэалістаў і дэкадэнтаў у часопісах “Lumir”, “Rozhledy”, “Moderní revue”, праграмныя маніфесты “Чэшскай мадэрны”(1895) і “Каталіцкай мадэрны” (1895) – усё гэта і стварала стракатасць крытычнага і літаратурнага жыцця названага перыяду ў чэшскіх землях. З’явілася шмат новых творчых канцэпцый. Шукаліся новыя мастацкія крытэрыі. Раней крытыка змагалася з ідэалізацыяй герояў. Цяпер гэта не адапавядала патрэбам часу. Разгляд грамадскі значных якасцей літаратуры і твора адыходзіць на другі план. Галоўным становіцца аналітычны разбор тонкасцяў стыля пісьменніка, эстэтычных і філасофскіх каштоўнасцей мастацкага тэксту., пасціжэнне настрояў, пачуццяў асобнага чалавека. У цэнтры ўвагі псіхалогія сучасніка.. Важным і цікавым становіцца ўнутраны свет персанажа і аўтара твора. Трэба адзначыць вчальную дыферэнцыяцыю як плыняў і метадаў у чэшскай літаратуры, так ў літаратурнай крытыцы. Ідэйна-мастацкія канцэпцыі дэклараваліся ў шматлікіх маніфестах і артыкулах. Па-ранейшаму існавала рэалістычная крытыка, якая не прыняла практыкі натуралістаў. Тут варта прыгадаць літаратурна-крытычную дзейнасць **В.Мршціка** і яго артыкул “Пра нашу крытыку” (1891); працы, прысвечаныя рускай і французскай класіцы, пазіцыям В.Бялінскага і М.Дабралюбава. **Т.Г.Масарык (1850-1937)** як літаратурны крытык быў звязаны з часопісамі “Час”, “Наша доба”. Масарык быў аўтарам публікацый пра рускую і еўрапейскія літаратуры, творчасць Ф.М.Дастаеўскага. Яго поглядам прысвечаны літаратурна-крытычныя пасажы ў кнізе К.Чапека “Размовы з Т.Г.Масарыкам”.

З’яўленне генерацыі крытыкаў-прафесіяналаў адбываецца на памежжы XIX-XX стагоддзя. **Літаратурна-крытычная спадчына Ф.К.Шальды (1867-**

1937) звязана з развіццём мастацкіх кірункаў памежжа стагоддзяў і першай трэці XX стагоддзя. Усе значныя з’явы чэшскай і замежных літаратур былі асэнсаваны і ацэнены крытыкам. Стыль артыкулаў Шальды спалучае экспрэсію і лірычнасць, іронію і акадэмізм. Дамінантным жанрам крытычных работ Шальды становіцца эсэ, якое стала вельмі распаўсюджаным у крытычных сачыненнях XX стагоддзя. Гэты жанр дазваляў спалучаць акадэмізм і вобразнасць. Літаратурную крытыку Шальда лічыў відам мастацтва. Быў упэўнены, што крытыкі ствараюць эстэтычныя каштоўнасці, называў іх паэтамі. Работы Шальды былі цесна звязаны і з жыццём і з літаратурным працэсам адначасова. У сваіх эсэ творца пісаў пра філасофскія і эстэтычныя погляды, выказваў грамадзянскую пазіцыю, асэнсоўваў традыцыі і адначасова перспектывы літаратурнага развіцця. Сачыненні Шальды вельмі моцна паўплывалі на развіццё чэшскай і славацкай культуры. Літаратурна-крытычныя работы даследчыка займаюць 13 тамоў. З 1928 па 1937 гг. Шальда вёў “Нататнік Шальды”, які ўяўляе сабой часопіс аднаго аўтара, у якім ён адгукаўся на значныя з’явы літаратуры Чэхіі і Славакіі, Еўропы. Асабліва вабіла крытыка французская літаратура, якой прысвечана шмат літаратуразнаўчых артыкулаў. Шальда, як і маеўцы, лічыў неабходным засвойваць дасягненні замежнай літаратуры і літаратуры папярэдніх эпох. Яму належаць артыкулы па знакавых творах мінулых стагоддзяў. Але цэнтр увагі – гэта літаратура канца XIX- пачатку XX стагоддзяў.

Вялікае значэнне мае яго артыкул “Сінтэтызм у новым мастацтве” (1891). Шальда быў адным з аўтараў маніфеста “Чэшскай мадэрны”. Ён садзейнічаў фарміраванню новых літаратурных кірункаў і жанраў чэшскай літаратурнай крытыкі. Партрэты класікаў чэшскай і сусветнай літаратуры даследчык змясціў у кнігах “Барацьба за заўтрашні дзень” (1905), “Душа і творчасць” (1913). У сваіх працах ён акрэсліваў новыя падыходы да ацэнкі мастацкага твора як выражэння асабістага “я” аўтара і адлюстравання грамадскага жыцця. Тэорыя літаратурнай крытыкі Шальды прадугледжвала разгляд крытычнай дзейнасці як аднаго з відаў творчасці. Жанр эсэ Шальда лічыў найбольш прадуктыўнай формай самавыражэння крытыка. Дыскусіі 1920-30-х гг., у якіх удзельнічаў Шальда, адлюстроўвае яго “Нататнік”. Ф.К.Шальда абараняў эксперыментарства, пісаў пра генезіс і эвалюцыю паняцця прыгожага, пра ролю светапоглядаў пісьменніка пры выбары мастацкіх сродкаў. Даследчык падкрэсліваў ролю пачуцця ўласнай годнасці пісьменніка, казаў пра сувязь творцы з эпохай. Шальда заўсёды прыводзіў прыклады творчых канцэпцый для падцверджання сваіх ідэй. Разважанні Шальжы былі праграмнымі для многіх пакаленняў чэшскіх літаратараў і чытачоў. Разам з так званымі “праблемнымі” артыкуламі чэшскі навукоўца стварае шэраг “медальёнаў”, у якіх аналізуе ідэйна-мастацкія канцэпцыі і стыль сучасных яму пісьменнікаў. Ён цікавіцца навінкамі і адначасова не забывае пра папярэднікаў, даследуе карані і вытокі сучаснага літаратурнага працэса. Засталіся вельмі тонкія назіранні Ф.К.Шальды пра творчасць К.Г.Махі, Б.Немцавай, Св. Чэха, Ф.Шрамэка, В.Нэвала і мн. іншых. Шальда лічыў неабходным улічваць гістарычную дыстанцыю, выносячы суджэнні па літаратуры мінулага. Увогуле быў упэўнены ацэньваць з пазіцыі

сучаснасці, кіруючыся сучаснымі падыходамі і крытэрыямі. Важнай для Шальды была цэласная ацэнка літаратурнага твора без залішняга ўсхвалення альбо ачарнення. Літаратурна-крытычная спадчына шальды ўспрымаецца сёння як цэласная сістэма крытыкі, на якую абавіраліся наступныя пакаленні вучоных-філолагаў.

Важнай была літаратурна-крытычная дзейнасць **О.Фішара** (1883-1938): згадаем яго праграмны артыкул “Пра літаратурную крытыку” (1916) у абарону традыцыйнага аналізу літаратурнага твора; кнігу “Пытанні літаратурнай псіхалогіі” (1917), якія напісаны ў рэчышчы аналітычнай крытыкі. На памежжы стагоддзяў развівалася дзейнасць **О.Госцінскага** (1847-1910), **Ф.В.Крэйчы** (1867-1941), які быў прадстаўніком рэалістычнага кірунку чэшскай літаратурнай крытыкі. Яго манаграфіі пра класікаў чэшскай літаратуры (“Юліус Зэер” 1901, “Ян Нэруда” 1902, “Карал Гінэк Маха” 1907, “Яраслаў Врхліцкі” 1913 і інш.) не страцілі сваёй актуальнасці і сёння. Дэмакратычная крытыка **Й.Водака** таксама стала ўнёскам у філалалічныя даследаванні літаратуры гэтага часу. Перспектыўным бачыцца вывучэнне дзейнасці **Я.Гэбаўэра** (1838-1907) і яго вучняў – **Я.Якубца** (1862-1936), **Я.Махала** (1855-1939), **Я.Влчака** (1860-1930). Выданне імі “Гісторыі чэшскай літаратуры” (1897-1921), “Гісторыі чэшскай літаратуры XIX стагоддзя” (1902-1907) сталі значнай з’явай культурнага жыцця на чэшскіх землях. Трохтомнік заснавальніка чэшскай славістыкі **Я.Махала** “Славянскія літаратуры” (1922-1929) дае нам уяўленне пра стан развіцця літаратуразнаўчых даследаванняў пачатку- першай трэці XX стагоддзя. Псіхалогію і філасофію творчасці, фармальны аналіз знойдзем у працах **А.Новака** (1880-1939), **А.Пражака** (1880-1956). Многія з названых даследчыкаў і крытыкаў пачалі сваю работу на памежжы XIX-XX стагоддзяў і працягнулі ў наступны перыяд.

Развіццё дэмакратычнай чэшскай крытыкі пасля ўтварэння Чэхаславацкай Рэспублікі. Суіснавала марксісцкая літаратурная крытыка і авангардысцкія тэорыі мастацтва. З’явіліся мадэрнісцкія канцэпцыі мастацтва і фармальная школы літаратуразнаўства.

Вельмі ўплывовым і папулярным быў крытык **Ф.Гётц** (1881-1974) і крытыкі “Літаратурнай групы” у Брно. Яны арыентаваліся на сусветны кантэкст.

Часопісы і творчыя аб’яднанні 1920-х гадоў таксама фарміравалі крытычнае і літаратуразнаўчае мысленне. У Саюз дзеячоў сучаснай культуры “Дзевятсіл” (1920) уваходзілі многія знакамітыя чэшскія пісьменнікі. Спецыфіка чэшскага авангардабыла ў тым, што аўтары адначасова займаліся тэорыяй і практыкай. Праграмны артыкул **І.Волькера** “Пралетарскае мастацтва” (1922) вельмі паўплываў на левае мастацтва. Палемічныя артыкулы **З.Нядлага**, **С.К.Нэймана**, **Ё.Горы** выклікалі сярод творчай інтэлегенцыі і пісьменнікаў вялікі рэзананс.

“Маніфест паэтызму” **К.Тэйге** і **В.Нэзвала** акрэсліў праграму спецыфічнага авангардысцкага кірунку чэшскай літаратуры, які не існаваў болей ні ў адной славянскай ці еўрапейскай літаратуры. Уклад Тэйге у асэнсаванне чэшскага літаратурнага працэсу першай паловы XX стагоддзя без перабольшванняў можна

назваць знакавым. В.Нэвал выступіў як тэарэтык чэшскага сюррэалізму. Яго кніга “Сучасныя паэтычныя кірункі” (1937) сфарміравала мастацкую практыку чэшскай паэзіі.

Навуковая крытыка **Б.Вацлавэка** (1897-1945) адлюстроўвае класічныя погляды на літаратуру, мастацтва і крытыку як такую. Яго кнігі “Чэшская літаратура XX стагоддзя” (1935), “Праз творчасць да рэалізму” (1937) і артыкулы “Нататкі пра крытыку” (1928), “Крызіс сучаснай чэшскай паэзіі” (1930), “Паэт і грамадства” (1933), “Да творчай сітуацыі ў сучаснай чэшскай літаратуры” (1936) і інш. дэманструе традыцыйныя падыходы да асэнсавання паэтыкі і ідэйнай спецыфікі твораў.

Пражскі Лінгвістычны гурток і яго дзейнасць – чэшская фармальная школа літаратуразнаўства. Яе здабыткі ўвасобіліся ў працах Р.Якабсона, **Я.Мукаржоўскага** і інш.

Нельга не згадаць пра ўклад **К.Конрада**, **У.Ванчуры**, **Ю.Фучыка**, **А.М.Пішы** ў развіццё чэшскай літаратурнай крытыкі першай паловы XX стагоддзя. Іх вылучае высокі ўзровень прафесіяналізму, увага да дасягненняў замежнай літаратуры і крытыкі.

Чэшская літаратурная крытыка другой паловы XX стагоддзя. Вялікае месца на старонках літаратурных газет і часопісаў займалі спрэчкі пра канцэпцыю нацыянальнай літаратуры. Гэта перш за ўсё палеміка “Захад ці Усход”. Падзеі 1948 г. перайначылі літаратурны працэс і тэндэнцыі развіцця чэшскай літаратуры і сутнасна змянілі чэшскае культурнае жыццё. Утварыўся Саюз чэхаславацкіх пісьменнікаў (1949). Адбылася празмерная палітызацыя крытыкі. Тут неабходна згадаць працу З.Няедлага “Пра рэалізм і псеўдарэалізм” (1948). З’езды пісьменнікаў сталі праводзіцца рэгулярна іх роля ў чэшскім літаратурным жыцці (1949, 1956) была вельмі вялікай, паколькі яны вызначалі кірункі і асноўныя мастацкія арыенціры. Адліга сярэдзіны 1950-х гг. спрыяла пранікненню ў літаратурнае жыццё заходніх школ і канцэпцый. Стала магчымай крытыка схематызму і тэорыі бескафліктнасці ў літаратуры, спрэчкі пра сацрэалізм, рэабілітацыя творчасці Ф.Кафкі, літаратурнага авангарду і мадэрнізму. Гэта значна ўзбагаціла чэшскае культурнае і літаратуразнаўчае асяроддзе, спрыяла ўзнікненню наватарскіх, сучасных канцэпцый і твораў.

Чэшскі структуралізм і працы Я.Мукаржоўскага (1891-1975) набылі новы рэзананс і папулярнасць. Шырока абмяркоўвалася яго манаграфія “Да пытання пра форму і структуру ў славесным мастацтве” (1966). Аналітычныя працы па версіфікацыі падштурхнулі тэарэтычнае чэшскае мысленне ў галіне літаратуры і літаратуразнаўства, а таксама далі новыя імпульсы развіццю паэзіі.

Змены ў гісторыі і культурным жыцці Чэхаславакіі адбыліся пасля 1968 года. Дысідэнцкая прэса і маніфесты канца 1960-х гг. сталі забароненымі. Адбыўся падзел чэшскай літаратуры і крытыкі на афіцыйную, эмігранцкую і самвыдатаўскую. Арыентацыя афіцыйнай крытыкі на міжваенную чэшскую літаратуру, марксісцкую крытыку, ідэалагічнасць і партыйнасць крытэрыяў ацэнкі літаратурнага твора выклікала значнае спрашчэнне ідэйна-тэматычнай і

мастацкай адметнасці чэшскай літаратуры, якая дапускалася да друку. Часопіс “Літаратурны штотомесячнік” стаў рупарам афіцыйнай крытыкі.

Самвыдатаўская і эмігранцкая крытыка існавала ў выдавецтвах “Петліцэ”, “Экспедыцыя”, “Кварт”, “Новае чэшскае мысленне”, “Дзе мая радзіма?” і інш.

Крытычныя артыкулы і манаграфіі Л.Вацуліка, С.Махоніна, М.Юнгмана, К.Лукеша, І.Мюлера, В.Гавэла, Ф.Пяроўткі, В.Чэрнага, І.Халупецкага, Л.Долежэла, І.Брабца, Ё.Вогрызка, І.Пехара, К.Хваціка, М.Чэрвенкі, А.Гамана, Я.Лопаткі, С.Рыхтаравай, Я.Гросмана, А.Броўска і інш., напісаныя ў часы нармалізацыі як альтэрнатыўнае бачанне альтэрнатыўнай афіцыёзу літаратуры, сёння ўтвараюць залаты фонд сучаснай чэшскай літаратурнай крытыкі.

Роспуск СПЧ пасля “аксамітавай рэвалюцыі” 1989 г., ліквідацыя часопіса “Літаратурны штотомесячнік” дала старт перазагрузцы літаратуры. Пераацэнка літаратурна-крытычнай спадчыны 1940-1980-х гадоў спрыяла абнаўленню крытычнага філалагічнага мыслення. Папулярнымі сталі новыя эстэтычныя канцэпцыі. Увага да постмадэрнізму ўводзіла чэшскую крытыку і чэшскую літаратуру ў еўрапейскае і сусветнае кантэкст. Адначасова з’явіўся феномен “вернутай літаратуры”, адбывалася яе асэнсаванне тагачаснай чэшскай крытыкай.

Перыядычныя выданні 1990-х гг.: штотыднёвік “Literární noviny”, часопісы “Tvar”, “Kritický sborník”, “Host”, “Proglas”, “Revolver revue”, “Listy”, “Prostor” і інш. – менавіта на іх старонках мы можам пабачыць узоры сучаснай літаратурнай крытыкі незалежнай Чэхіі. Развіццё чэшскай літаратурнай крытыкі на памежжы XX-XXI стагоддзяў прэзентуюць працы М.Шпірыта, П.А.Білэка, П.Білэка, М.С.Путны, Ё.Хухмы, Й.Траўнічка, Й.Пеняша, Я.Сломэка, Ё.Мэда, А.Гамана, Ё.Пэтаркі, П.Троста, Зд.Кожміна, Л.Махалы, Б.Дакоўпіла, П.Яначака і інш.

2. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

2.1. Тэматыка практычных заняткаў

№	Тэма заняткаў	Колькасць гадзін
1.	Прэзентацыя жыцця і творчасці чэшскага літаратурнага крытыка любога перыяду. Аналіз аднаго артыкула альбо часткі літаратуразнаўчай манаграфіі выбранага даследчыка.	2
2.	Напісанне крытычнага артыкула па творы сучаснага чэшскага аўтара.	2
3.	Чэшская літаратурная крытыка перыяду нармалізацыі.	2
4.	Пачынальніца беларускай літаратурнай багемістыкі Шаблоўская І.В.	2
5.	Сучасная літаратурная крытыка Чэхіі. Аўтары. Творы.	2

2.2. Змест практычных заняткаў

Тэма 1. Прэзентацыя жыцця і творчасці чэшскага літаратурнага крытыка любога перыяду. Аналіз аднаго артыкула альбо часткі літаратуразнаўчай манаграфіі выбранага даследчыка

Змест вучэбнага матэрыялу

Выбраць з прапанаванага спісу чэшскіх літаратурных крытыкаў і літаратуразнаўцаў адну асобу. Зрабіць прэзентацыю жыцця і творчасці. Акрэсліць сферу навуковых інтарэсаў творцы, яго прыналежнасць да пэўнай плыні літаратуразнаўства. Праналізаваць адзін артыкул альбо частку вялікай манаграфіі гэтага даследчыка.

Jiří Brabec, Antonín Brousek, Rudolf Černý, Václav Černý, Miroslav Červenka, Miloš Dvořák, Bedřich Fučík, Růžena Grebeníčková, Jan Grossman, Květoslav Chvatík, Milan Jungmann, Milan Jankovič, Jan Jakubec, Zdeněk Kalista, Oldřich Králík, Zdeněk Kožmín, Jan Lopatka, Sergej Machonin, Jan Mukařovský, Arne Novák, Mojmír Otruba, Antonín Matěj Píša, Milan Suchomel, Oleg Sus, Karel Teige, Mojmír Trávníček, Jaroslav Vlček, Felix Vodička, Josef Vohryzek, Jindřich Chalupecký, Milan Blahynka, František Buriánek, Julius Fučík, Kurt Konrád, Zdeněk Nejedlý, Hana Hrzalová, Oldřich Rafaj, Vítězslav Ržounek, Ladislav Štoll, Bedřich Václavek, Štěpán Vlašín.

Літаратура

www.slovníkceskeliteratury.cz [online] + літаратура па сваім крытыку.

Зрабіць бібліяграфічны спіс работ вылучанага для аналізу літаратурнага крытыка.

Тэма 2. Напісанне крытычнага артыкула па творы чэшскага аўтара

Змест вучэбнага матэрыялу

Прачытаць па сваім выбару мастацкі тэкст сучаснай чэшскай літаратуры і напісаць крытычны артыкул, эсэ, рэцэнзію. Арыентавацца на ўзоры крытычных работ чэшскіх даследчыкаў са спісу літаратуры да занятку. Агучыць сваю работу і адказаць на ўзнікшыя пытанні прысутных.

Літаратура

Antologie textů k dějinám české literární kritiky (XIX. století) Ed. Petr Hrtánek. Ostrava: OU v Ostravě 2008.

Antologie textů k dějinám české literární kritiky II (1. polovina XX. století) Ed. Petr Hrtánek. Ostrava: OU v Ostravě 2009.

BURIÁNEK, František: Úvod do literární kritiky. Praha: Čs. spisovatel 1982.

ČERNÝ, Václav: Co je kritika, co není a k čemu je na světě. [In:] ČERNÝ, Václav: Tvorba a osobnost I. Ed. Jan Šulc. Praha: Odeon 1992.

Čítanka českého myšlení o literatuře. Uspořádal F. Buriánek. Praha: Čs. spisovatel 1976.

HAMAN, Aleš: Nástin dějin české literární kritiky. Jinočany: H&H 2000.

KAUTMAN, František: K typologii literární kritiky a literární vědy. Praha: Primus 1996.

Literární kritika. Výbor z českých teoretických statí uspořádal a úvodní studii napsal František Buriánek. Praha: Čs. spisovatel 1972. NOVÁK, Arne: Kritika literární. Praha: F. Topič 1917. Západní literární věda a estetika. Ed. Jiří Levý. Praha: Čs. spisovatel 1966.

Тэма 3. Чешская літаратурная крытыка перыяду нармалізацыі

Змест вучэбнага матэрыялу

Прачытаць артыкул рускай багемісткі С.А.Кожынай “Чэшская літаратурная крытыка перыяду нармалізацыі”. На яго аснове вылучыць асноўныя тэндэнцыі развіцця чэшскай літаратурнай крытыкі вылучанага перыяду і аформіць іх у выглядзе пісьмовых тэзісаў.

С. А. Кожина

Чешская литературная критика периода нормализации

1968 год для Чехословакии был особенно значимым по двум причинам: с одной стороны, он знаменовал собой вершину проводимых в стране в течение

1960-х гг. демократических преобразований, с другой — стал временем крушения надежд и веры в проводимые реформы. В апреле 1968 г. была подписана «Программа действий», осудившая несовершенство сложившейся в предыдущее двадцатилетие системы, нарушение прав и свобод человека. В мае была проведена очередная амнистия, подарившая свободу многим политическим заключенным. С «Программой действий» была тесно связана и экономическая реформа вице-премьера ЧССР О. Шика, подразумевавшая поиски «третьего пути» развития экономики и большую коммерциализацию рынка. Реакцией на эти демократические шаги стал ввод на территорию ЧССР в ночь с 20 на 21 августа 1968 г. войск стран Варшавского договора. Чехословацкое общество пережило настоящий шок. Первый секретарь КПЧ А. Дубчек, председатель правительства Й. Смирковский и другие лидеры Чехословакии были вывезены в Москву, где 27 августа они подписали так называемый «Московский протокол». Именно в нем впервые был использован термин «нормализация». «Нормализовать» необходимо было состояние партии и государственного аппарата, для чего нужно было устранить дискредитировавших. Полное название — «Программа выхода из кризисной ситуации». Документ, состоявший из 15 пунктов, формулировал стоявшие перед страной «проблемы» и пути их решения, а также легитимировал пребывание войск Варшавского договора на территории ЧССР. 410 С. А. Кожина себя в течение реформ 1960-х гг. членов КПЧ, восстановить дореформенную экономическую систему, чтобы решить насущные вопросы в кратчайшие сроки. В современной чешской историографии термином «нормализация» обозначается весь период с 1969 г. (избрание на пост первого секретаря КПЧ Г. Гусака) по 1989 г. («бархатная» революция). Он включает в себя процессы политической, экономической и культурной жизни Чехословакии, направленные на восстановление предшествующих реформам «Пражской весны» условий регламентации жизни государства на основе марксистско-ленинской идеологии, возвращение прежнего статуса КПЧ и сближение в решении этих задач с Советским Союзом. Особое внимание нормализационное правительство уделяло вопросам культуры и литературы. 30 августа 1968 г. было создано Управление по делам печати и информации, что фактически означало восстановление цензуры. Все официально публикуемые тексты начала нормализации служили своего рода инструментом для формирования у населения «верной» картины действительности, пропаганды одностороннего восприятия событий. Особенно сильное влияние политическая ситуация оказала на литературоведческую периодику, которая начинает навязывать писателям различные идеологические клише, что не могло не наложить отпечаток и на весь литературный процесс. В литературе периода нормализации вновь усиливаются различия между произведениями официально разрешенными, диссидентскими и изданными в эмиграции. Целью нашей статьи является описание художественных и идеологических требований официальной критики по отношению к произведениям, допускавшимся к печати в 1970–1980-х гг. Чешскую литературную критику рассматриваемого периода, находившуюся на службе режима, можно разделить на два взаимосвязанных направления:

политическое и теоретическое. Содержанием первого, непосредственно связанного с внутренней политикой, были развернутые на страницах крупных изданий («Руде право», «Творба», «Турбина», «Кветы» и т. д.) идеологические кампании против оппозиционно настроенных деятелей культуры и искусства 1960-х и представителей андеграунда и самиздата 1970-х гг. В начале 1970-х в официальных изданиях подверглись резкой критике как отдельные яркие представительнической литературы. «Бархатной» или иначе «нежной» революцией называют мирные гражданские манифестации и последовавшие за ними политические реформы в период с 17 ноября до 29 декабря 1989 г., приведшие к падению коммунистического режима в стране. Чешская литературная критика периода нормализации воспринимала авторов 1960-х гг., так и весь литературный процесс тех лет как «отклонившийся» от идей социализма. Из продажи были изъяты уже опубликованные произведения («Бутоны» (Poupata) Б. Грабала, сборник текстов 1938–1952 гг., был уничтожен на складах в 1970 г.), ставился вопрос о запрете издания переводов произведений западных авторов (например, романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол», участие в редактировании которого принимал эмигрировавший Й. Шкворецкий). Особенно ярко в деле переоценки предшествующего десятилетия проявили себя такие критики и публицисты, как Л. Штолл, В. Достал, В. Рзоунок и другие. Особую роль сыграла публикация в 1970 г. книги Й. Гаека «Миф и реальность января 1968 г.». Она стала первой официальной интерпретацией событий 1960-х гг. Одним из переломных моментов в истории послевоенной Чехословакии критик считает II съезд Союза чехословацких писателей 22–29 апреля 1956 г., на котором звучали открытые призывы к отмене цензуры, освобождению искусства от идеологии и т. д. Именно оппозиционно настроенная интеллигенция привела, по мнению Гаека, страну сначала к подписанию «Программы действий», а позже — к кризису 1968 г. В главе «Программа действий КПЧ — миф и реальность»⁶ автор подробно разбирает текст программы и его негативное влияние на обстановку в стране. Критике литературного процесса 1960-х гг. и его современного состояния были посвящены несколько статей Гаека, вошедшие впоследствии в сборник «Конфронтация» (1972). Примечательны идеологические кампании против писателей Л. Вацулика и М. Кундеры, некогда членов КПЧ, постепенно пришедших к критике режима. Например, в статье «Эжен де Растиньяк на шего времени» (1972), опубликованной в «Творбе», а затем вошедшей в сборник «Конфронтация», Гаек утверждает, что читательский успех романа «Шутка» (1967) Кундеры обусловлен исключительно «лихорадочным сумасшествием» 1960-х гг. Роман «Шутка» повествует о том, как студента Людвика из-за глупой шутки (он отправляет подруге легкомысленную открытку с подписью «Да здравствует Троцкий!») сначала исключают из института, а потом и из партии, как деформируется под влиянием эпохи его жизнь, превращая героя в озлобленно го циника, жаждущего отомстить подставившему его однокласснику Земанеку. Инструментом мести Людвик избирает жену Земанека — Гелену. Сокращение Гелены, по мнению Людвика, должно причинить Земанеку такую же боль, которую причинили

когда-то ему. Однако план Людвика превращается в очередную шутку судьбы — измена Гелены оказывается на руку Земанеку, нашедшему новую возлюбленную и ищущему повод для развода. Роман завершается целым калейдоскопом нелепых, трагичных и гротескных случайностей: провалив шейся попыткой суицида оскорбленной Гелены, смертью одного из действующих лиц, друга Людвика — Ярослава, и контрастирующей со всеми остальными сценами игрой Людвика на национальных инструментах. Подобная литература, по мнению Гаека, несомненно, может удовлетворить вкусу определенной категории читателей: «... если читателю удастся не замечать того факта, что в постельных состязаниях Людвика и Гелены на самом деле изображен акт преодоления социальной несправедливости и способ решения идеологических споров (а это надо хорошо постараться), то ему удастся воспринимать “Шутку” как вполне хорошую порнографию, к сожалению, слегка испорченную чередой напряженных философствований и банальными сантиментами». Идейным ключом к роману, по мнению критика, становится авторская позиция, согласно которой главного героя нельзя считать виновным в собственных злоключениях и в некоем помешательстве на плане мести — он лишь деформирован эпохой: «И это как раз то, что необходимо было произнести, чтобы открыть дорогу к 1968 г., чтобы группка честолубивых интеллектуалов получила моральное обоснование собственной роли гробовщиков социализма». Автор, как считает Гаек, своим романом лишь угождал вкусам «мало мещанского солипсизма» 1960-х гг., чем хотел добиться успеха произведения (в том числе и коммерческого). Статья Гаека помимо очевидной идеологической подоплеки со держит показательное рассуждение о взаимосвязи содержательного и формального планов произведения. Утверждая, что нельзя не разделять в произведении «идейную» и «эстетическую» стороны, он в то же время подчеркивает: «Поверхностность автора, весь его нарциссический, эксгибиционистский субъективизм непосредственно отражаются на художественной ценности и сюжетной организации романа, на появлении сюжетных дыр, низком эстетическом воздействии и неубедительности описания отдельных персонажей». Эти выводы демонстрируют отличительную особенность литературной критики нормализационного периода: ее отдаление от теории. Литературно критическая публицистика все меньше опирается на теоретическую базу, все чаще прибегает к оценке произведения через набор идеологических клише. Подобная участь постигла и роман Л. Вацулика «Секира» (1966) — еще одно яркое психологическое произведение 1960-х гг. Примечательно, что негативная характеристика, данная роману критикой, стала лишь 413 Чешская литературная критика периода нормализации следствием всей идеологической кампании начала 1970-х гг., направленной против писателя за текст «Две тысячи слов»*. Уже в начале 1970 г. в «Творбе» за авторством Й. Соболецкого выходит статья «Миф божьего человека», в которой автор пытается продемонстрировать извращенность и лицемерие «божьего человека», которым хочет казаться Вацулик. Соболецкий считает, что разложение писателя началось еще до вступления в партию (приводя в пример приветственную речь Вацулика,

в кото рой тот утверждал, что «принимает лишь основы коммунизма», однако не отрицал, что в дальнейшем некоторые его аспекты «будет трактовать лучше или иначе») и вылилось в роман «Секира», ставший «демонстрацией внутреннего идеологического беспорядка, депрессии и глубокого недоверия автора по отношению к социализму». Рассказчик (с достаточно выраженными автобиографическими чертами) после смерти отца возвращается в родную деревню. Вспоминая детство, отца, мать и брата, он анализирует собственное «я»; в форме риторических вопросов и саркастических замечаний переоценивает свое отношение к таким явлениям, как коллективизация, индивидуальность, положение личности в истории: «К сожалению, есть непреодолимое противоречие — хорошее дело должно быть мудрым, мудрости, однако, нам удастся достичь в том возрасте, когда мы уже не столь нестигаемы и когда в нас уже проникает слабость: давайте же оставим все коллективу, он сообразительнее!» Не касаясь мировоззренческого и этического аспектов, Соболецкий трактует роман с идеологических позиций, видя в нем «произведение, относящееся к официально пропагандируемому интеллектуальному критиканству, извращающему ценности и подготавливающему разрушение социалистической теории и практики». В конце 1970-х гг. критика обрушилась на активистов андеграунда и самиздата, в первую очередь на подписавших Хартию-77. Негативно были встречены произведения П. Когоута, как и Вацулик, прошедшего путь от активного члена КПЧ до ее критика, а позже — эмигранта. Критические статьи против этого автора андеграунда и самиздата выходили вплоть до 1979 г. и утихли после короткой заметки в «Руде право» об эмиграции Когоута в Австрию — «Петушок доукарекался» (1979). Подобным образом действовала пропаганда. Один из самых известных, наряду с «Программой действий», текстов пражской весны, осуждающий перегибы в политике КПЧ, разложение партии, бюрократизм и т. д.; призывающий к внутрипартийным реформам (но не отказу от коммунистических идей). Вышел сразу в нескольких печатных изданиях 27 июня 1968 г. (через день после официальной отмены цензуры). Когоут (Kohout) — по-чешски «петух». Пропагандистская публицистика была направлена и против В. Гавела. Статьи, осуждающие его деятельность и характеризующие Гавела как контрреволюционера и агента Запада, выходили до 1989 г. (например, «Руде право», 1989, № 4618). Об опубликованных в самиздате и за границей произведениях официальная периодика умалчивала. «Замалчивание» критикой проявлений художественного инакомыслия становилось одним из способов борьбы с ними. В конце 1970-х гг. статьи ряда официальных критиков против активистов оппозиционных движений были объединены в сборник «Во имя социализма и счастливой жизни — против вредителей и самозванцев» (1977). Второе направление официальной критики фокусировалось в большей степени на обновлении сформировавшегося еще в 1950-е гг. канона социалистического реализма. В программной декларации восстановленного Союза чешских писателей 18 ноября 1971 г. социалистический реализм был снова объявлен ведущим литературным методом, однако на практике он представлял собой

своего рода бес плотную конструкцию: «В реальности понятие “социалистический реализм” представляло из себя лишь фигуру речи, к которой обращались на официальных встречах и праздничных выступлениях», сами авторы все чаще употребляли термин «социалистическая литература». Назрела необходимость восстановить и обновить декларируемый как единственно правильный художественный метод. В этом смысле программным стало выступление Я. Козака на учредительном съезде чешских писателей 31 мая 1972 г. Козак, новый председатель Союза чешских писателей, разделил всех авторов на «здоровые силы» и «ревизионистское, либеральное» меньшинство во главе с Я. Сейфертом. По мнению Козака, такие авторы, как И. Клима, М. Кундера, А. Лустиг, М. Голуб и другие, под видом реформирования партии и социалистической литературы намеревались внедрить в художественную практику «снисхождение и смирение перед всеми буржуазными и мелкобуржуазными идеологическими тенденциями и настроениями, перед антикоммунизмом, его пропагандой и распространением». Авторы обновленного Союза чешских писателей наперекор им должны были создавать произведения, доступные для рабочего класса, способствовать его всестороннему развитию. В конце 1971 г. министерство внутренних дел постановило создать новый Союз чешских писателей, учредительное собрание которого проходило под названием «Литература на службе социализма — на службе человека» с 31 мая по 1 июня 1972 г. Я. Сейферт был председателем Союза чешских писателей в 1969–1970 гг. Чешская литературная критика периода нормализации призывает автоматически восстановить эстетические и тематические особенности социалистического реализма 1950-х гг: «В искусстве нет повторений. Социалистический реализм для нас — способ, которым литература реагирует на постоянно развивающееся социалистическое общество и которым его сама обогащает»²³. Он, однако, не предлагает никаких определенных ориентиров, будь то конкретные имена, произведения или приемы, сюжеты и мотивы. Вслед за Козаком попытки укрепить теоретическую базу социалистического реализма предпринимались рядом критиков, среди них В. Достал, Й. Рыбак, В. Рзоунок, П. Беличек, Г. Грзалова и др. Наиболее простой способ достижения намеченной цели выбрали Рыбак и Беличек, которые настаивали на необходимости возвращения к эстетическим и идеологическим идеалам литературы 1950-х гг. Так, Рыбак в статье «Наш писатель и общественность» (1974) объявляет образцами для современных писателей произведения признанных классиков социалистического реализма послевоенного десятилетия И. Ольбрахта, С. К. Неймана, В. Ванчуру, В. Незвала. Основными положительными чертами качественного литературного произведения критик называет его «правдивость и народность, способность противостоять врагу, нравственную чистоту; безупречность художественного произведения, воспринимаемого в едином ключе с незапятнанностью личности его творца»²⁵. Анализ произведения с учетом политической позиции автора, принятый в пропагандистской публицистике, распространился и на художественную критику. Рыбак также уделяет внимание роли эксперимента в

творчестве современных авторов: «Если творец тверд в своих убеждениях, он не должен бояться экспериментов и попыток применить их на практике. Откуда бы они ни брались». При этом к понятию «эксперимент» Рыбак подходит исключительно с формальной точки зрения: прибегая к экспериментальным элементам в поэтике, автор не должен заимствовать и передавать «содержательные компоненты, представления и взгляды иного мира, дух бунтарства, основанный на других идеях, идеях с противоположного берега. Именно такое чужеродное влияние, по мнению критика, господствовало в литературе 1960-х гг. и привело к кризису 1968 г. Вслед за Рыбаком Беличек в аналитических трудах, посвященных современной поэзии (например, «Перспективы молодой литературы», 1973), также опирается на идеалы, сформированные в послевоенной литературе, критикуя литературу 1960-х гг. за ее индивидуализм и безыдейность: «Молодой автор может выбрать из двух вариантов: литературы или ее имитации. Потому что литература может быть лишь одна: простая, правдивая и идейная. Идейность — не только политическая декларация. Идейность — стремление к жизненным ценностям. Только тогда, когда литература имеет идейное наполнение, она становится жизнью, реальным действием». Критические статьи Грзаловой в некотором отношении при мыкали к работам Беличека и Рыбака. В своем труде «Совместное формирование действительности» (1976) она говорит о том, что со временное творчество «возвращается к классическим основам социалистической литературы межвоенной и послевоенной, обновляются контакты с классической советской литературой и творчеством современных советских авторов»²⁹. Однако Грзалова воспринимает социалистический реализм нового времени не как механически воссозданные концепты 1950-х гг., а как синтез предшествующих достижений соцреалистического метода и современных экспериментов³⁰. К приведенному выше списку «образцов новой литературы» Рыбака Грзалова прибавляет имена Й. Кратохвила, К. Библа, Е. Ф. Буриана. Особый интерес работа Грзаловой представляет потому, что в ней автор выводит основные аспекты, на которых должно быть основано «идейно выдержанное» произведение: — партийность (классовый подход); — историзм; — связь прошлого и будущего («изображение жизни как целого как в его современном состоянии, так и в отношении к прошлому и будущему»); — назидательность; — коллективизм («Социализм ликвидирует разрыв между частной и общественной жизнью»³²). Этой схеме, по мнению Грзаловой, удовлетворяют произведения Я. Козака («Святой Михаил», 1972), Я. Коларжовой («Мой мальчик и я», 1974), Я. Рыбака («Время босых ног», 1973; «Европа танцевала вальс», 1974). В них она в первую очередь отмечает стремление к преодолению мещанства, обращенность к нуждам простого рабочего человека, доступность и народность³³. Однако не все критики призывали брать за основу канон соцреализма 1950-х гг. Так, например, вышеупомянутый Гаек в статье «Предпосылки для дальнейшего пути» (1972) рассуждает о том, что современной социалистической литературе следовало бы освободиться от строгого давления и найти свой собственный путь в развивающемся социалистическом обществе, что в определенном смысле

является признанием необходимости новых эстетических идеалов: «Чтобы искусство смогло стать освобождающей силой, активным творцом позитивных духовных, этических и чувственных идеалов, оно должно сначала само стать свободным». Под «освобождением» Гаек понимает, во-первых, определенную толерантность со стороны критики («художники должны быть уверены в том, что их не будут подозревать в злых умыслах, если у них не получится какая-либо книга, статья или пьеса»), а во-вторых — открытость официального литературного поля и критики к диалогу с оппозиционными деятелями искусства: «Только такие дискуссии могут стать действенным способом коллективного решения проблем, объективного подхода к их преодолению, эффективно го идеологического влияния партии на дальнейшее развитие страны»³⁶. Эта статья явно выделяется на фоне односторонних по отношению к художественному инакомыслию текстов данного автора. Интересную позицию в вопросе характеристики соцреалистического метода 1970-х гг. занял Достал. Критик считал, что только метод соцреализма позволяет автору «достичь точки наивысшего внутренне го расцвета и угодить демократическим чаяниям общества»³⁷, а потому, в отличие от Гаека, настаивал на том, что соцреалистический метод и его содержание все это время сохраняли актуальность и не нуждаются в изменениях и дополнениях. Критик, однако, обращал внимание, что на протяжении почти всего существования понятие «соцреализм» трактовалось негативно, так как было прочно связано с именем Сталина. Именно этим Достал объяснял отказ большей части передовых авторов от соцреалистического метода в 1960-е гг.: «Социалистический реализм был сдан в утиль вместе с остальными “останками сталинизма”. С того момента в обществе от него начали воротить носы, а со временем он вообще стал закрепляться за произведениями как негативная характеристика». Социалистический реализм 1970-х гг. критик характеризует как «правильный», освободившийся от предрассудков, создаваемый для народа и его блага. Период же 1950-х гг. Достал оценивает негативно, как состояние эйфории, в котором литературный процесс еще не умел «отделять зерна от плевел». Современный социалистический реализм 1970-х гг., по его мнению, «сумел вобрать в себя все позитивное, что в ограниченном ассортименте предлагали современные течения, но не путем заимствования внешних элементов и в погоне за модой, а благодаря поиску собственных ответов на вопросы, поставленные эпохой». О необходимости обновления эстетических идеалов пишет в своей масштабной статье «Нужды поколения» (1974) Пельц. Критик анализировал поэтическое творчество, однако выдвинутые им эстетические и идеологические принципы применимы в равной мере ко всем родам литературы. Основными качествами новой соцреалистической эстетики критик считает: — борьбу с индивидуализмом; — опору на общечеловеческие моральные ценности; — изображение элементарных житейских истин (использование в произведении таких сюжетов, как воспоминания о прошлом, родственниках, друзьях; отсылки к детству демонстрируют не столько эгоистичную заинтересованность персонажа в собственной личности, сколько попытки понять чаяния народа,

найти в себе причины для дальнейшей борьбы). Подводя итог, можно отметить, что для обоих направлений функционирования нормализационной критики характерны две основные тенденции: — осуждение развития искусства и литературы 1960-х гг.; — характеристика нормализационного процесса как рационального выхода из сложившейся кризисной ситуации; легитимация произошедших под влиянием политики явлений художественной жизни, ужесточение цензуры. Под влиянием «рекомендаций» со стороны официальной критики ведущими в рассматриваемый период становятся произведения, изображающие «процессы социального развития в недавнем прошлом», среди которых были и те, что «правильно» освещали конфликты предшествующих десятилетий (прежде всего, ситуацию 1960-х гг.). Произведения такого плана критик А. Фиалова называет «ретроспективными». В начале 1970-х гг. была предпринята попытка обновить жанр производственного романа (чеш. *budovatelský román*), излишний схематизм которого должен был быть преодолен с помощью усиления психологизма, изображения более правдоподобных сюжетов и социального контекста⁴⁵. Однако критикам, игравшим в период нормализации роль теоретиков литературы, не удалось оформить устойчивой и практически применимой методологической базы социалистического реализма. Неспособность объективно охарактеризовать допустимость и недопустимость тех или иных приемов или мотивов в произведении приводила, даже в рамках наиболее цензурируемых жанров, к трансформации, а в некоторых случаях деформации канона социалистического реализма. И если в начале 1970-х гг. критика основывала свои «рекомендации» на осуждении кризисной ситуации конца 1960-х гг., то уже к концу первого десятилетия нормализации подобные тенденции утратили актуальность и были заменены замалчиванием выступлений литературной оппозиции. В начале 1980-х гг. Чешская литературная критика периода нормализации наблюдается резкое сокращение идеологически ангажированных критических статей и критических обзоров. Происходит постепенное смягчение цензуры, обусловленное как внутрисоциальной ситуацией в стране, так и истощенностью эпохи застоя в Советском Союзе.

Літаратура

Кожина С.А. Чешская литературная критика периода нормализации. Славянский альманах, 2018 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/cheshskaya-literaturnaya-kritika-perioda-normalizatsii>. – Дата доступа: 01. 03.2025.

Тэма 4. Пачынальна́ца беларускай літаратурнай багемістыкі Шаблоўская І.В.

Змест вучэбнага матэрыялу

Азнаёміцца з літаратуразнаўчымі дасягненнямі прафесара Шаблоўскай І.В.

у прапанаваным ніжэй матэрыяле. Выбраць са спісу літаратуры кнігу, асобны раздзел ці частку і выступіць з паведамленнем па змесце і форме работы на занятках. Прааналізаваць спецыфіку падачы матэрыяла. Ахаарактарызаваць сваё ўспрыманне аўтара і яго тэксту, параўнаць з пазіцыяй знакамітай беларускай багемісткі.

Прафесар Шаблоўская І.В. (1939-2004) была літаратуразнаўцам-замежнікам. Яна больш за дваццаць гадоў узначальвала кафедру замежнай літаратуры на філалагічным факультэце БДУ. Разам з тым яна з'яўляецца аўтарам многіх навуковых прац па славістыцы і чэшскай літаратуры, якая была для яе вельмі важным накірункам навуковых росшукаў. Шаблоўская І.В. вядомая і як перакладчыца мастацкіх твораў з чэшскай мовы на беларускую і рускую. Ёй належыць першая на Беларусі праграма «Гісторыя чэшскай літаратуры» для студэнтаў-славістаў БДУ. Яна стала лаўрэатам прэміі за лепшы крытычны артыкул «Чэшская літаратура: далёкая і блізкая», надрукаваны ў часопісе «Полымя» у 1997 г.

Літаратуразнаўчыя даследаванні Шаблоўскай І.В. у галіне чэшскай літаратуры можна асэнсоўваць, зыходзячы з храналагічнага альбо тэматычнага прынцыпу.

У першым выпадку трэба звярнуцца да яе работ па чэшскім рамане першай паловы XX стагоддзя. Сярод раманістаў гэтага перыяду, беларуская багемістка вылучае асобы Яраслава Гашака, Карэла Чапека і Уладзіслава Ванчуры.

Яраславу Гашаку прысвечаны аналітычны артыкул «Вялікая кніга Яраслава Гашака» і кампаратыўныя работа «Зялёная галінка. Яраслаў Гашак і Франц Кафка: антыгероіка абсурду». У першай з названых прац Шаблоўская І.В. гаворыць пра незвычайнаць падходу чэшскага пісьменніка ў рамане «Прыгоды ўдалога ваякі Швейка» да тэмы Першай сусветнай вайны і вайны ў цэлым: «...гэта вясёлая кніга пра вайну <...>. У кнізе Яраслава Гашака не толькі няма звыклай для антываеннага эпасу “акопнай праўды”, няма ў ёй і звыклага стаўлення да вайны як да гістарычнай падзеі. Знойдзем тут зусім новы погляд на вайну, на Першую сусветную: быццам і не гістарычную падзею, а хутчэй п'яную сутычку дзе-небудзь на Жыжкаве, раёне Прагі, заселеным пераважна працоўным людзям». У такой канцэпцыі вайны слыннага чэшскага празаіка Шаблоўская І.В. бачыць глыбокія нацыянальныя вытокі, якія ідуць ад творчасці стырыка XIX стагоддзя К.Г.Бароўскага, а таксама ад таго дэмакратычнага асяроддзя, у якім фарміраваўся пісьменнік. Таксама ў артыкуле праводзіцца паралель з народнай смехавой культурай, пра якую пісаў М.Бахцін у сваёй слыннай манаграфіі пра Франсуа Рабле. Шаблоўская І.В. зазначае: «Раман Гашака належыць карнавальнай культуры з непрадказальнасцю яе ігравой клаўнады і блазанства, з яе глыбіннай мудрасцю, ананімнай апазіцыйнасцю грамадскай думкі». Вялікую ўвагу навукоўца надае перакладам гэтай кнігі на беларускую і рускую мовы. Таксама падрабязна аналізуецца жанравая прырода твора, называюцца дамінантныя рысы паэтыкі, такія, як карыкатура, пародыя, фарс, містыфікацыя і гратэск, прыём зніжэння велічнага і гераічнага.

«Спалучэнне неспалучальнага, кантраснасць выказванняў, змешванне высокага і нізкага, розных стыляў стварае палітру гашакаўскага рамана, у якім мудрасць схавана за блазнаваннем». Не абыйдзена ўвагай і вобразная сістэма слыннага твора. Многа гаворыцца пра незвычайнасць самога цэнтральнага героя, Швейка, пра складанасць і дваістасць вобраза, пра неадназначнасць успрымання яго літаратурнай крытыкай у розныя часы. Літаратуразнаўца прыходзіць да высновы, што «гумар Швейка, іронія Гашака фалькларызаваныя, успрымаюцца як сучасны варыянт эпічнасці чалавека, чалавека, якому абрыдла цывілізацыя войн». У гэтым, на нашу думку, актуальнасць чэшскага рамана і яго літаратуразнаўчай рэпцыі. У другім з названых артыкулаў І.В.Шаблоўская параўноўвае мастацкія светлы двух такіх «непараўнальна розных пісьменнікаў», як Кафка і Гашак, называючы іх «пражскімі Апосталамі». Беларуская даследчыца мяркуе, што іх аб'ядноўвае тое, што абодва ў сваіх творах выступалі супраць таталітарызму, імперскаці і ўціску асобы. «Абодва пісьменніка разумелі абсурд жыцця, абодва не маглі з ім ужыцца. Адзін—апостал трагічны. Апостал страху. Другі – вясёлы. Апостал смеху. Абудва выказалі сваю эпоху, свой час як трагедыю. Адзін у форма пасіўнага яе адмаўлення. Другі—актыўна шукаючы выйсце».

Многа І.В.Шаблоўская пісала і пра творчасць К.Чапека, адкрываючы яго беларускаму чытачу і навуковай супольнасці. Нас цікавяць погляды багемісткі на раманістыку чэшскага гуманіста. На думку даследчыцы, Карэл Чапек моцна паўплываў на развіццё рамана ў еўрапейскай літаратуры XX стагоддзя, бо пашырыў яго жанравыя параметры, спалучыў навуковую фантастыку з сацыяльнай прозай, раман-утопію з сацыяльнай прыпавесцю. Увогуле Шаблоўская І.В. упэўнена, што для Чапека прыпавесць была спосабам мастацкага мыслення. Чапек можа быць цалкам арганічны даследаваны ў паралелях з Г.Уэлсам, А.Франсам, А.Талстым, Р.Брэдберы, К.Ванегутам і іншымі. Ён сваімі раманами выйшаў па значнасці за межы чэшскай літаратуры і ўяўляе сусветны мастацкі феномен. Менавіта такая пазіцыя прэзентуецца ў артыкулах літаратуразнаўцы.

Аб'ектам асэнсавання для Ірыны Вікенцьеўны стаў і творчы сусвет слыннага чэшскага пісьменніка-наватара першай паловы XX стагоддзя Уладзіслава Ванчуры. Ён паўстае ў навуковых працах даследчыцы як мысліцель і белетрыст, талент якога выявіўся ў прозе, драматургіі, публіцыстыцы, сцэнарысцка-рэжысёрскай дзейнасці. Шаблоўская І.В. аналізуе яго раманы «Пекар Ян Маргоўл», «Палі ворыва і вайны», «Вясёлае лета», «Гартанны», «Маркета Лазарава», «Канец старых часоў», «Тры ракі», якія яна ставіць у кантэкст пошукаў еўрапейскай тагачаснай літаратуры. Асоба вылучаецца манументальная эпопея Ванчуры ў рэчышчы гістарычнага жанру «Карціны з гісторыі народа чэшскага» у трох тамах, апошні з якіх выйшаў пасля смерці чэшскага пісьменніка. «Гісторыя паўстае на старонках эпопеі Ванчуры ў жывых і канкрэтных постацях князёў, палкаводцаў, простага люду. Народ, шматпакутлівы і неабаронены, паказаны як творца гісторыі», -- менавіта такой канцэпцыі прытрымліваецца ў сваім рамане У.Ванчура па меркаванні

беларускай багемісткі. Шаблоўская І.В адзначае камапазіцыйную мазаічнасць рамана-хронікі чэшскага раманіста, якая не перашкаджае цэласнасці ўспрымання. Таксама акцэнтуюцца моватворчыя намаганні аўтара ў тэксце сваёй незвычайнай ва ўсіх адносінах кнігі. Падкрэсліваецца і зладзённасць гістарычнага твору пісьменніка, паколькі той ствараўся напярэдадні і ў часы Другой сусветнай вайны, заклікаў да супраціўлення ворагу, быў прасякнуты ідэямі свабоды і незалежнасці. Літаратуразнаўца лічыць важным, што другі знакавы чэшскі раманіст другой паловы XX стагоддзя Мілан Кундэра захапляўся Ванчурам і разглядаў яго раманы ў кантэксце сусветнай літаратурнай традыцыі. «Адмыслова валодаў пісьменнік рамяством раманіста, спалучаў апісальніцтва і ўмоўную паэтыку, выдатна ведаў і скарыстоўваў сусветны вопыт, застаючыся пры гэтым адным з самых чэшскіх аўтараў», -- піша пра яго даследчыца.

Сярод чэшскіх раманістаў другой паловы XX стагоддзя Шаблоўская І.В. шмат увагі надавала творчасці Мілана Кундэры і Багуміла Грабала. «Раман Кундэры мае сваю акрэсленую тэарэтычную мэту, намагаецца быць адпаведным сучаснаму чалавеку, складанаму духоўнаму свету чалавека эпохі таталітарызма. Чалавека, які вымушаны жыць у прасторы хлусні і ўціску, гвалту і масавай псіхалогіі. Чалавека, інтэлект якога ўзбагачаны здабыткамі сусветнай культуры на працягу тысячагоддзяў. Чалавека, які пакутуе ад свае моцы і немачы. Паэтыка прозы Мілана Кундэры мае арганічным вытокам канцэпцыю рамана, якую пісьменнік распрацоўваў на працягу чвэрці стагоддзя», -- зазначала літаратуразнаўца [1, с.93]. Творчыя здабыткі пісьменніка Ірына Вікенцьеўна разглядала праз непарыўную сувязь тэорыі і мастацкай практыкі Кундэры. Яна анцэнтавала інтэлектуальнасць і філасафічнасць прозы гэтага чэшскага аўтара, што дазваляла ёй упісваць чэшскага творцу ў кантэкст сусветнай літаратуры XX стагоддзя і разглядаць яго ў адным шэрагу з такімі слыннымі мастакамі слова, як У.Фолкнэр, Р.Музіль, Г.Гессэ, Г.Г.Маркес і іншымі. Багемістка падкрэслівае схільнасць раманіста да асэнсавання мастацтва ў філасофскім плане, што, бясспрэчна ўплывае на яго прозу і надае ёй пэўныя ўласцівасці: аналітычнасць і эсэізм. Таксама важным яна лічыць тое, што раманіст напісаў шэраг эсэ пра творчасць паэтаў Г.Апалінэра і В.Нэвала і раманы У.Ванчуры. Прычым, творчасць У.Ванчуры Мілан Кундэра аналізуе ў кантэксце мастацкіх светаў М.Сервантэса, М.Пруста, Д.Джойса, Ф.Кафкі, Г.Броха, Р.Музіля. Літаратуразнаўчыя здабыткі сучаснага чэшскага раманіста, які пайшоў з жыцця летам 2023 г., змашчаны ў двух манаграфіях «Мастацтва рамана», адна з якіх выйшла на яго радзіме, у Чэхаславакіі, а другая, з такой жа назвай, -- на французскай мове ў Парыжы праз некалькі дзесяцігодзяў пасля першай. Шаблоўская І.В. упэўнена, што ў іх творца сфармуляваў сваё мастацкае крэда, прадставіў сваё разуменне рамана, «зыходзячы з асабістага вопыту і нацыянальных традыцый». М.Кундэра меркаваў, што ў XX стагоддзі раман стаў формай пазнання рэчаіснасці, эпохі, свету, у большай ступені, чым сацыялагічныя і гісторыяграфічныя навукі і сваімі раманамі намагаўся адкрыць новыя старонкі чалавечай экзістэнцыі. Даследчыца звяртаецца да разгляду як «чэшскіх» раманаў, напісаных у Чэхаславакіі, так і да «французскіх» раманаў,

якія пабачылі свет у эміграцыі. Яна вылучае асабліва тэму памяці і бяспамятства ў раманах, тэму Бацькаўшчыны пісьменніка і яе несвабоды ў савецкія часы. Хвалявала чэшскага творцу і тэма эміграцыі, у якой вымушана апынуліся многія людзі. Выявіўшы ў сваіх навуковых штудыях ідэйна-тэматычную і мастацкую спецыфіку многіх раманаў Мілана Кундэры, Шаблоўская І.В. урэшце рэшт сцвярджае: «Кундэра стварыў арыгінальную і адмысловую форму сучаснага рамана, падобнага і непадобнага на класічныя ўзоры. Палітра раманнай прозы Кундэры шырока ўключае фантастычнае і гратэск, філасофскі аналітызм і псіхалагічны досвед, іронію і апісальніцтва» [1, с.91]. Асаблівасці паэтыкі Кундэры-практыка беларуская даследчыца тлумачыць яго канцэпцыйнай рамана як антытаталітарнага жанру.

Аўтарам, які вабіў і прыцягваў навукоўцу, быў Багуміл Грабал, які, як ніхто іншы, змог увасобіць у сваёй прозе чэшскую ментальнасць і нацыянальны характар, спецыфічна чэшскае стаўленне да жыцця і арыгінальнае бачанне свету. Гэтага пісьменніка яна называла «чэшскім дыямантам у кароне сусветнай літаратуры». І сцвярджала, што «менавіта стыхія паўсядзённасці, будзённага як праява існасці зацікавіла раз і назаўсёды Грабала і прынесла яму сусветную вядомасць. Дарэчы, ён яе вывучаў не па Фрэйду... А па аўтэнтычнаму жыццю» [1, с.294]. Шаблоўская І.В. аналізуе раманы Грабала «Пастрыжэнне», «Занадта гулкае адзінота», «Я абслугоўваў англійскага караля». На яе думку, «пісьменнік стварыў і ўдасканалваў на працягу дзесяцігоддзяў свой адмысловы тып прозы, у тым ліку рамана, які натуральна ўвабраў сюрэалізм і нацыянальную традыцыю гашакаўскай “шынкоўскай гісторыі”, постмадэрнісцкую іронію і рэфлексію Карэла Чапека, пікарэскны раман і раман выхавання, які мае вытокам літаратуру нямецкага барока. Раманы Грабала – суцэльныя маналогі, споведзі аўтара, у якіх плынь свядомасці спалучана з аналітычнай эсэістыкай, пакуты канкрэтнага героя пададзены ў кантэксце Духу чалавечага і набываюць маштабы сусвету. Сусвет месціцца ў думках героя, ён часцей за ўсё набліжаны да самога аўтара. Аўтар-апавядальнік стварае трагічны ўніверсум існасці, быцця чалавечага ў адзіноце».

Яшчэ адным прадметам вывучэння і даследавання слыннай беларускай літаратуразнаўцы становіцца раман «Чэшскі соннік» Людвіка Вацуліка. Раман адлюстроўвае існаванне чэшскай інтэлегенцыі, пісьменнікаў, самога аўтара пасля падаўлення Пражскай вясны, у часы так званай нармалізацыі ў Чэхаславакіі. Кніга мае дзённікавую форму. Запісваюцца снабчанні, менавіта праз іх выражаецца рэчаіснасць. Гісторыя кахання, падтэксты, паралелі з раманам Хэмінгуэя «Бывай, зброя!», матывы раздзеленасці, страты, адзіноты, прыроды, горада Прагі, вымысел і дакументальнасць, панаванне пачуцця наканаванасці многіх няшчасцяў, жанравая прырода рамана – пра ўсё гэта піша даследчыца, доказна і аргументавана. Шаблоўская І.В. сцвярджае, што Людвігу Вацуліку ўласціва дысідэнцтва формы, іншадумства паэтыкі. У якасці галоўнай яна вылучае праблему «асобы і ўлады ва ўмовах несвабоды таталітарызму».

Дагэтуль мы прытрымліваліся храналагічнага падыходу пры разглядзе літаратуразнаўчай спадчыны слыннай беларускай багемісткі і выяўлялі, якія асобы чэшскай літаратуры з першай і другой палой XX стагоддзя сталі аб'ектам

яе філалагічнай рэфлексіі. Аднак трэба назваць тэму, якая была магістральнай для Ірыны Вікенцьеўны: славянская ваенная проза. Менавіта ёй прысвечаны кандыдацкая і доктарская дысертацыі Шаблоўскай І.В. Славянская літаратура пра вайну даследуецца ў яе манаграфіі, дзе выяўляецца адметнасць гэтага ўнікальнага феномену, які ствараўся на працягу паловы стагоддзя. Ірына Вікенцьеўна лічыць, што ваенную прозу на дадзеным этапе развіцця наўрад ці можна назваць гістарычнай. Да ваеннай прозы беларуская даследчыца падыходзіла ў кампаратыўным аспекце, параўноўваючы беларускую і чэшскую літаартуры, амерыканскую і беларускую прозу пра Другую сусветную. Яна пісала ўвогуле пра розныя славянскія літаратуры і пра тое, якія адметнасці мела ваенная проза заходніх і паўднёвых славян у параўнанні з усходнімі. «Ваенная проза вяртала чалавека, заідэалагізаванага, таталітарнага, да этычных каштоўнасцяў, да духоўнага існавання, ад класавага да агульначалавечага, -- у гэтым, на маю думку, прызначэнне філасофскай функцыі ваеннай прозы, так бы мовіць, яе экзистэнцыяльнасці...Ваенная проза з'яўляецца вынікам эвалюцыі прозы пра Другую сусветную вайну і існуе ў полі гэтага больш шырокага паняцця»,-- зазначала багемістка.

Такім чынам, можна зрабіць высновы, што менавіта прафесар Шаблоўская І.В. стала першапраходцам у асэнсаванні і вывучэнні спецыфікі зместу і формы чэшскага рамана. Яна ўвяла ў беларускі навуковы і культурны ўжытак многія слыннымя імёны майстроў чэшскай прозы XX стагоддзя, напісаўшы вельмі змястоўныя даследаванні пра Я.Гашака, К.Чапека, У.Ванчуру, Б.Грабала, М.Кундэру, Л.Вацуліка, майстроў чэшскай ваеннай прозы. Важным становіцца камапаратыўны аспект у выяўленні месца і мастацкай адметнасці свету чэшскіх раманістаў ў славянскіх літаратурах, еўрапейскім і сусветных кантэкстах. Менавіта такі падыход да спадчыны чэшскіх творцаў прадэманстраваў упісанасць іх пошукаў у агульныя тэндэнцыі развіцця розных літаратур свету.

Літаратура

1. Шаблоўская І.В. Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: Рэцэпцыя. Тыпалогія. Кантакты. Мінск: Радыёла-плюс, 2007.
2. Шаблоўская І.В. Паэтыка чэшскага рамана XX стагоддзя. Мінск, 1995.
3. Шабловская И. В. Чешская литература периода второй мировой войны (1938/39-1945 гг.): Автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук / АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. М., 1970.
4. Шабловская И. В. Проза Европейских социалистических стран 60-70-х годов о Второй мировой войне. Общее и особенное: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-а филол. наук: 10.01.04 / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. М., 1988.
5. Шабловская И.В. Самой высокой мерой: современная проза европейских социалистических стран о войне. Минск : Университетское, 1984.

Тэма 5. Сучасная літаратурная крытыка Чэхіі. Аўтары. Творы

Змест вучэбнага матэрыялу

Выбраць з прапанаванага спіса літаратуры аўтара і зборнік. Зрабіць кароткае паведамленне па змесце, падыходах да літаратурнага матэрыялу. Пачытаць поўнаасцю адну крытычную работу, асэнсаваць і падрабязна прааналізаваць, вылучыўшы асноўныя ідэі. Ахарактарызаваць жанравую спецыфіку літаратурна-крытычнага опусу. Сфармуляваць сваё стаўленне да крытычнай работы, падыходаў і метадаў.

Літаратура

- Blažíček, Přemysl: Kritika a interpretace. Praha: Triáda 2002.
Brousek, Antonín: Podřezávání větve. Praha: Torst 1999
Frye, Northop: Anatomie kritiky. Brno: Host 2003.
Kožmín, Zdeněk: Studie a kritiky. Praha: Torst 1995.
Králík, Oldřich: Platnosti slova (Studie a kritiky). Olomouc: Periplum 2001.
Lopatka, Jan: Šifra lidské existence. Praha: Torst
Mokrejš, Antonín: Duchovní svět F. X. Šaldy. Praha: Torst 1997.
Opelík, Jiří: Milované řemeslo. Praha: Torst 2000.
Pechar, Jiří: Nad knihami a rukopisy. Praha: Torst 1996.
Štolba, Jan: Nedopadající džbán. Praha: Torst 2007.
Trávníček, Mojmír: Sdílet věčné (Studie, profily a kritiky). Olomouc: Periplum 2002.
Týž: Eseje, portréty, vyznání. Vsetín: Dalibor Malina 2007.
Vohryzek, Josef: Literární kritiky. Praha: Torst 1995.

3. Раздел кантролю ведаў

3.1. Тэматыка кіруемай самастойнай работы

№	Тэма заняткаў	Колькасць гадзін
1.	Рэферыраванне і аналіз праграмага артыкула структураліста Я.Мукаржоўскага “Пра мову паэзіі”	2
2.	Арнэ Новак як літаратуразнаўца і літаратурны крытык	2

3.2. Змест кіруемай самастойнай работы

КСР 1. Рэферыраванне і аналіз праграмага артыкула структураліста Я.Мукаржоўскага “Пра мову паэзіі”

Заданне: Прачытаць у арыгінале адну з шасці частак (на свой выбар) артыкула чэшскага структураліста Яна Мукаржоўскага “Пра мову паэзіі”. Вылучыць і запісаць 20 асноўных тэзісаў гэтай часткі.

O jazyce básnickém

Jan Mukařovský

1. Básnický jazyk jako jazyk funkční a jako materiál

Celý souhrn otázek, týkající se básnictví vůbec a zejména básnického jazyka, změnil v posledních letech pronikavě svou tvářnost. Změnu tuto umožnila moderní jazykověda, která si uvědomila rozrůznění jazyka podle cílů, za kterými se jazykový projev děje, podle funkcí, ke kterým jsou jednotlivé jazykové prostředky i celé jejich soubory určeny a přizpůsobeny. Tak objevil se i básnický jazyk jako součást jazykového systému, jako trvalý útvar, který má svůj vlastní zákonitý vývoj, jako významný činitel ve vývoji jazykového vyjadřování vůbec.

Básnického jazyka jako jednoho z jazyků funkčních týká se tato studie. Vzhledem k tomu však, že donedávna bývalo pojetí jeho, třebaže bohatě rozrůzněné, ve všech svých obměnách zásadně odlišné od dnešního, nebude snad od místa říci úvodem stručně, čím vším se stanoviska dnešního básnický jazyk **není**, v čem netkví jeho podstata.

Není především daleko vždy vyjádřením **ozdobným**. Má ovšem tuto vlastnost v jistých vývojových obdobích, a to takových, která pocítují rozdvojení mezi vyjadřovaným obsahem a jazykovým výrazem, hodnotíce výraz jako roucho obsahu. Jsou však i období, kdy obě tyto složky splývají k nerozlišení a kdy se toto jejich těsné sepětí stává charakteristickým rysem básnického vyjádření. Ani **krása** není stálým znakem básnického slova: dějiny básnictví jsou plny případů, kdy básník úmyslně vyhledával jazykový materiál v slovníkových oblastech lhostejných k měřítku krásy nebo dokonce záporných vzhledem k němu; tak Neruda měl — podle známého výroku

Šaldova — „strašnou odvahu, že vzal slova z ulice, nemytá a nečesaná, a učinil z nich posly věčnosti.“ Básnický jazyk není však totožný ani s jazykem určeným k vyjadřování citů, **emocionálním**. Rozdíl je již ve směřování obou těchto jazyků: emocionální jazyk směřuje podle své podstaty k výrazu citového hnutí co nejbezprostřednějšimu, a proto i omezenému svou platností na jedinečné psychické rozpoložení mluvčího individua; cílem jazykového výrazu básnického je však vytváření hodnot nadosobních a trvalých. Básnictví může ovšem užít k svým účelům prostředků jazyka emocionálního a užívá jich hojně, zejména v obdobích, kdy básnický výraz zdůrazňuje svůj vztah k jedinečné osobnosti svého tvůrce; přece však je emocionální vyjádření toliko **jeden** z mnohých prostředků, jež si básnictví k svým cílům z bohaté zásoby jazyka vůbec osvojuje — stejně sahá i k jiným jazykovým vrstvám. Jsou také období, kdy se v básnictví odklon od citovosti výrazu stává programovým požadavkem: srov. u nás Machara, Gellnera.

Básnický jazyk není dále plně charakterisován ani **názorností** („plastičností“). Jsouť období, kdy se — opět programově — chýlí k abstraktnosti, nenázornosti. Tak na př. mívají před zdůrazněnou názorností pojmenování obavu období klasicismu. Ostatně i sám význam slova „názornost“ je mnohoznačný a rozumí se jím po každé něco jiného: jednou vyvolání zřetelné představy, jindy doprovázení slova shlukem neurčitých představ sdružených atd. Básnický jazyk pak během svého vývoje spíše kolísá mezi názorností a nenázorností, než se kloní k prvnímu z těchto pólů. V souvislosti s tím třeba podotknout, že ani **obrazný** ráz není bezvýjimečně charakteristický pro básnický jazyk: jednak je běžné obrazné pojmenování v jazyce vůbec, netoliko básnickém, a to i obrazné pojmenování „živé“^[1], jednak naopak jsou ve vývoji básnictví případy odklonu od pojmenování obrazného nebo aspoň od jeho převahy.

Konečně ani **individuálnost**, zdůrazněná osobitost jazykového výrazu, necharakterisuje básnický jazyk obecně: nehledě k tomu, že výrazně osobitý sloh je možný i mimo básnictví, na př. v projevu vědeckém, je třeba mít na zřeteli, že jsou celá vývojová období, kdy se básnický jazyk osobitosti vyjádření vyhýbá. Tak na př. v obdobích klasicismu bývá stanoveno, kterých slov, ba i kterých básnických obrazů se v poesii smí užít, aby tak byla postavena hráz individuální invenci. Jsou dokonce celé oblasti básnictví, jejichž slohový kanon se skládá z pevných konkrétních konvencí, formulí, závazných pro každého tvořícího jedince; srov. po té stránce na př. bohatýrský epos řecký nebo slovanský: „dlouhostinné kopí“, „bílá řadra“, „siné moře“. M. Jousse v knize „Études de psychologie linguistique“ (Paris 1925, str. 113) praví o tom: „Vypravování guslarů, stejně jako vypravování Homéra nebo proroků a rabínů, stejně jako listy Barucha, sv. Petra, sv. Pavla atd. záleží v seřadování cliché poměrně nečetných. Rozvíjení takového cliché děje se automaticky, podle pevných pravidel. Toliko jejich pořádek se může měnit. Dobrý guslar je ten, kdo s formulemi hraje jako my s kartami, kdo je dovede různě uspořádat podle účinu, jakého jimi chce dosáhnout“. Osobitost je zde zřejmě odkázána do druhé řady a je jí zůstaven toliko vliv na sestavování obrátů předem daných.

Takový je výčet vlastností, jež bývaly a zčásti bývají dosud prohlašovány za charakteristické pro básnický jazyk vůbec, jež však ve skutečnosti vyznačují jen jednotlivá vývojová období nebo jednotlivé speciální aspekty básnictví. Lze z něho usoudit, že vůbec žádná vlastnost necharakterisuje básnický jazyk trvale a obecně. Básnický jazyk je trvale charakterisován jenom svou funkcí; funkce však není vlastností, nýbrž *způsobem využití* vlastností daného jevu. Staví se tak básnický jazyk po bok četným jiným jazykům funkčním, z nichž každý znamená přizpůsobení jazykového systému nějakému cíli vyjádření; cílem vyjádření básnického je estetický účín. Estetická funkce však, která takto dominuje v jazyce básnickém (jsouc v jiných funkčních jazycích toliko zjevem průvodním), přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám — a je tak pravým opakem skutečného zaměření na cíl, jímž je v jazyce sdělení.

Estetické „zaměření na výraz sám“, které ovšem platí netoliko pro výraz jazykový a netoliko pro umění básnické, nýbrž pro všechna umění a pro jakékoli estetické, je zjev **podstatně** jiný než logické zaměření na výraz mající za úkol jeho zpřesnění, jak je zejména zdůrazňuje t. zv. směr logistický („vídeňský kruh“) a z něho zvláště R. Carnap. Především již sám pojem jazyka je zcela jiný pro logiku než pro estetiku, třebaže se logisté (ostatně v souhlase i s jinými směry současné logiky) opírají víc než logika starší o skutečný jazyk, postupující od celkového kontextu k větě a od ní teprve k pojům (M. Schlick v přednášce na filosofickém sjezdu v Paříži 1937). Pro estetiku jazyka básnického a řeči vůbec rozumí se jazykem určitý národní jazyk se všemi konkrétními vlastnostmi, které vzešly a neustále vzcházejí z jeho historického vývoje. Pro logisty je však označením „jazyk“ míněn jistý logický kontext, charakterisovaný tím, že si uvnitř něho významové jednotky, spjaté vzájemnými logickými vztahy, určují vzájemně smysl; nepřihlíží se „k významu znaků (na př. slov) a ke smyslu výrazů (na př. vět), nýbrž jen k druhu a seřazení znaků, z kterých jsou výrazy vybudovány“ (Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Wien, str. 1). Jediný podklad a zákon významové souvislosti v „jazyce“ logiky tvoří proto podle názoru logistů syntax; v jazyce „přirozeném“ však, jak ještě uvidíme, je významová souvislost řízena zároveň a ne vždy zcela souběžně dvojím druhem vztahů: jednak vztahy syntaktickými, jednak čistě významovými (významová výstavba textu). Jazyk toho druhu, jaký mají na mysli logisté, může si vytvořit i jednotlivý badatel (srov. Carnap, *Philosophical and Logical Syntax*, 1935). Takový [115]samostatný jazyk má i každá z věd a všechny vědy dohromady směřují k vytvoření „jednotného“ vědeckého jazyka; srov. známé snahy logistů o „sjednocení vědy“. Je tedy logistický pojem jazyka zcela odlišný od pojmu jazyka jakožto prostředku dorozumění v životní praxi: co platí o jednom, nemusí nikterak nutně platit o druhém; proto také zaměření na výraz, jak o něm uvažuje estetika, je nadobro nesrovnatelné s oním, které mají na mysli logisté; nemělo by smyslu uvažovat o specifické diferenci mezi obojím tímto zaměřením. Logisté sami si otázku specifické difference ovšem kladou a pokládají básnictví za záležitost výrazu emocionálního; třebaže se v tom shodují s Ballym, je tento názor s hlediska dnešního zkoumání pochybený (v. výše).

Avšak ani sám pojem „zaměření na výraz“ neznamena pro logisty totéž, co pro současnou estetiku. V estetice míní se jím soustředění pozornosti na výraz v celé jeho rozmanitosti, zejména funkční; nemizejí přitom z obzoru vnímatelova nikterak mimoestetické funkce jazykového znaku, zejména žádná z oněch tří základních, jež Bühler ve své Sprachtheorie označil jmény funkce zobrazovací, expresivní a apelativní: jazykový výraz při estetickém zaměření osciluje volně mezi nimi, a může kdykoli ke kterékoli z nich se připojit i odklonit se od ní, rozmanitým způsobem je kombinovat atd; to je právě noetický dosah odpoutání jeho od jednostranného sepětí s kteroukoli z nich tím, že je „zachoulen“ sám do sebe. Logické „zaměření na výraz“ znamená naproti tomu služebnost jazykového výrazu zřeteli logickému: zdůrazňuje se tedy zřetelně **jediná** z funkcí jazykového znaku a tato funkční izolace se znatelně projevuje snahou o očištění jazykového projevu od všech zřetelů mimologických. Skutečný jazyk není se stanoviska logiky nikdy dosti dokonalý (Carnap, Logische Syntax der Sprache, Wien 1934, str. 3). Krajiní mezí a zároveň ideálem jazyka logiky jsou „absolutní“ znaky, v nichž by význam daný vztahem k reální skutečnosti zcela ustoupil „smyslu“, čerpanému z logického kontextu („jazyk“ matematických formulí); jde-li však o vztah k realitě (věty „synthetické“ podle odborné terminologie logiky), pak je tento vztah kontrolován co do pravdivosti („validita“ a „kontravalidita“ synthetického soudu podle terminologie logické). Na rozdíl od toho v básnictví, kde převládá funkce estetická, nemá otázka pravdivosti vůbec smyslu; projev „míní“ zde nikoli onu realitu, která tvoří jeho aktuální téma, ale soubor realit všech, universum jako celek nebo — přesněji — celou životní zkušenost autora, po případě vnímatele. Nesrovnatelnost estetického „zaměření na výraz“ s logickým je tak prokázána dvojitě: netoliko vzhledem k pojmu jazyka, ale i vzhledem k samému pojmu „zaměření“.

Po tomto odbočení vracíme se k samému básnickému jazyku. Okolnost, že básnické vyjádření má cílem výraz sám, nezbavuje básnický jazyk praktické důležitosti: právě pro svou estetickou „samoúčelnost“ je básnický jazyk nad jiné způsobilý k tomu, aby neustále oživoval poměr člověka k řeči a řeči ke skutečnosti, aby neustále nově odhaloval vnitřní složení jazykového znaku a ukazoval nové možnosti jeho užití. Nadvláda estetické funkce v básnickém jazyce není ovšem výlučná: je v něm stálý spor a stálé napětí mezi samoúčelností a sdělením, takže jazyk básnický třebaže svou samoúčelností stojí v protikladu k ostatním jazykům funkčním, není od nich odtržen nepřekročitelnou hranicí. Má ostatně velmi málo vlastních prostředků jazykových, t. zv. „poetismů“, jež jsou nejčastěji lexikální, někdy také morfologické nebo syntaktické; většinou čerpá ze zásoby, kterou mu poskytují ostatní vrstvy jazyka, přejímaje z ní často i velmi specifické způsoby vyjadřování, jež se při normálním užití omezují na jedinou jazykovou vrstvu. Tím se básnický jazyk od ostatních jazykových vrstev zároveň i odlišuje — neboť každá z nich užívá zpravidla jen vlastních svých prostředků kromě ovšem obecného majetku jazykového — i s nimi úzce spíná, stává se prostředníkem jejich vzájemného styku a prolínání.

Přesto však je mezi vrstvami jazykovými jedna, k níž má básnický jazyk vztah těsnější než k ostatním; je to jazyk spisovný. Básnictví a s ním ovšem i básnický jazyk může bez závady existovat i v takových národních jazycích, které spisovné formy

nemají, anebo v takových jazykových útvarech, které se spisovným jazykem nemají [116]co činit, srov. lidové básnictví. V t. zv. básnictví „umělém“ je však spojení jazyka básnického se spisovným do té míry těsné, že na př. ve slovnících a gramatikách kodifikujících spisovný jazyk bývají citovány příklady z děl básnických.

Spojení to bývá leckdy vykládáno tak, že jazyk básnický je jeden z odstínů jazyka spisovného, řídící se obecnou zákonitostí tohoto vyššího útvaru. Tak pojmají jejich vzájemný poměr zejména puristé očišťující spisovný jazyk od prvků cizorodých, t. j. netoliko cizích, ale i domácích nespisovných, odporujících normě spisovného jazyka. Pokusí-li se však podrobovat této kázni i jazyk básnický, zjeví se valná část jeho uměleckých postupů v jejich očích jako svévolné porušování jazykové „čistoty“, právě proto, že omezení jen na jistou oblast jazykových prostředků básnictví nezná. Odtud pak boje mezi puristy a básníky o právo na svobodu tvorby nebo naopak na její omezování; i u nás zažili jsme v nedávné době takovéto tažení proti druhým. Odlišnost jazyka básnického od spisovného je tedy jasně zřejmá. To však není na závalu jejich těsné spojitosti, která záleží v tom, že jazyk spisovný i v obdobích, kdy básnictví porušuje jeho normu co nejradiálněji, tvoří pozadí, na kterém je jazyková stránka básnického díla vnímána. Právě **odchyly** od spisovného usu jsou v básnictví hodnoceny jako umělecké postupy. To pak neplatí o žádné jiné vrstvě jazyka (funkční, společenské a j.), ani o takové, z které v dané chvíli básnictví čerpá nejvydatněji; tak na př. i básně psané zcela argotem nebo dialektem, pokud jsou pocíťovány jako součást „umělého“ básnictví, mají za pozadí spisovný jazyk, třebaže jeho normu radikálně porušují. Se strany jazyka básnického se jeho intimní poměr ke spisovnému jazyku projevuje vlivem, jež básnictví vykonává na vývoj spisovné normy. Vliv ten není ovšem takový, že by vše, co po stránce jazykové básnictví vytvoří, přecházelo ihned a automaticky do spisovné normy. Zejména právě nejnápadnější jazykové výtvořiny básnictví, t. j. neologismy, ujímají se ve spisovném jazyce dosti zřídka; zato však tím účinněji projevuje se působení básnické řeči ve výstavbě jazykového projevu na př. tím, že básnictví dodává spisovnému usu nová spojení slov, nové typy významové konstrukce větné atd. Vliv básnického jazyka na spisovný je ostatně také různý v různých dobách, tak na př. u nás byl nejsilnější v době obrozenské, kdy byla podniknuta vědomě záměrná přestavba spisovné normy; charakteristická je již sama okolnost, že se tato přestavba počala **básnickými** překlady Jungmannovými. Přesto ovšem podržuje jazyk jak spisovný tak básnický samostatnost svého vývoje a svéprávnost svých měřítek: to, co by pro spisovný jazyk bylo revolučním převratem, je v básnictví prostým uměleckým postupem, a naopak mnohdy jistý slohový útvar, který se se stanoviska básnictví jeví velmi osobitým a zvláštním, je se stanoviska soudobé spisovné normy zcela pravidelný; se zásadní platností ukázal to na jazyce Máchově B. Havránek (v. jeho studii „Jazyk Máchův“ ve sbor. „Torso a tajemství Máchova díla“, Praha 1938).

Uvědomili jsme si postavení básnického jazyka uvnitř celého jazykového systému. Je však nyní ještě třeba pohlédnout na něj se strany opačné, to znamená, věnovat pozornost postavení jazyka uvnitř básnického díla. Čím je jazyk v básnictví? Je zde **materiálem**, podobně jako v sochařství kov a kámen, v malířství barevná hmota

a hmota obrazové plochy atd. Také on vstupuje do uměleckého díla zvenčí, jakožto jev smysly vnímatelný, aby se zde stal nositelem nehmotné struktury uměleckého díla; také on dochází v uměleckém díle zpracování, přetvoření za tímto účelem. Přesto však je značný rozdíl mezi jiným uměleckým materiálem a jazykem. Kámen, kov, barevná hmota atd. vstupují do umění jako pouhé jevy přírodní, jež teprve v umění přijímají znakovou povahu, počínají něco „znamenat“. Jazyk je znakem již svou vlastní podstatou: i sám přírodní jev, který je jeho podkladem, totiž zvuk lidského hlasu, vychází z mluvidel již formován k tomuto účelu.

Znakovým charakterem blíží se jazyku jakožto uměleckému materiálu toliko materiál hudby, tóny, jež také nejsou pouhými přírodními zvuky, ale součástí tónového systému; jen jako takovým je jim rozuměno. I hudební tóny jsou do jisté míry nezávislé na své zvukové realizaci: školení hudebníci dovedou číst partituru podobně nehlasně jako čtenář knihu. Na rozdíl od jazyka je však existence tónů omezena téměř jen na hudbu; [117]příroda tónů až na mizivé výjimky nemá (jako téměř jediný případ přírodního tónu bývá citován zvuk sesouvajících se písečných dun), v oblasti lidské působnosti objevují se tóny mimo hudbu jen na samém jejím okraji a v těsné souvislosti s ní; takové jsou na př. trubkové signály. Proto není tón vklíněn do životní praxe a nestává se nositelem určitého významu: „význam“ hudební melodie zůstává pouhou intencí bez určité kvality, schopnou pojmout téměř neomezené množství významů konkrétních. Řeč naproti tomu existuje a působí mimo básnictví jako nejdůležitější systém znaků, jako znak kat'exochén: tvoří tmel lidského soužití a upravuje poměr člověka ke skutečnosti i ke společnosti.

Proti materiálu sochařství a malířství má tedy řeč navíc povahu znakovou a z ní plynoucí poměrnou nezávislost na smyslovém vjemu: proto neapeluje básnictví přímo na žádný lidský smysl (odmyslíme-li ovšem jeho zvukovou realizaci, jež je však po stránce umělecké předmětem umění zvláštního, recitace), ale nepřímou na všechny. Proti materiálu hudby má řeč zase navíc existenci a působnost i mimo umění, a té vděčí za významovou určitost i za intimní vklínění do souvislostí denního lidského života. Vyzdvihujeme-li takto přednosti řeči jakožto uměleckého materiálu, nesmíme ovšem zapomenout ani na nevýhody tvořící jejich rub. Hlavní z nich je ta, že básnické dílo, opírající se o jazyk, jev historicky proměnlivý, podléhá i po svém ukončení snaze proměnám než díla umění jiných. Jeho umělecká výstavba může být dalším vývojem jazyka citelně porušena, ba i rozložena: to, co bylo básníkem míněno jakožto esteticky účinné, může této účinnosti pozbyť, a naopak mohou nabýt estetické účinnosti složky, které původně zůstaly nedotčeny uměleckým záměrem.

První případ nastává, stane-li se esteticky záměrné přetvoření jisté jazykové složky obecným usem, k druhému dochází tehdy, jeví-li se na podkladě změněného jazykového cítění obecný usus doby básnickovy jako cosi nezvyklého, neobyčejného. Jiná nevýhoda řeči jako básnického materiálu je ta, že se jí básnické dílo omezuje na příslušníky daného jazykového společenství: pro lidi, kteří jazyk básnického díla neznají, neexistuje ani básnické dílo samo, ba také těm, kdo sice jeho jazyk znají, ale nikoli jako mateřštinu, je básnické dílo přístupno jen nedokonale a neúplně: nevládnou totiž celým bohatstvím asociací spojujících slova i formy daného jazyka navzájem i se

skutečností. Čím více se uplatňuje jazyková stránka v některém básnickém díle, tím silněji je poutáno k danému národnímu jazyku; odtud i nesnadná přeložitelnost nebo dokonce nepřeložitelnost některých básnických děl, zejména lyrických.

Je tedy jazyk básnický — jako ostatně každý funkční jazyk — zaklíněn do systému **určitého** jazyka národního. Tato okolnost má závažné důsledky, které přes všechnu zdánlivou její samozřejmost nebyly donedávna jasné ani teoretikům básnictví a literárním historikům. Záleží v tom, že jistý básnický postup nabývá v různých jazycích vlivem rozdílné jejich povahy podob navzájem zcela odlišných. Tak na př. týž metrický vzorec může v dvou různých jazycích zvládat zcela různými způsoby jazykový materiál a působit různým dojmem. Příkladem bylo by lze ze zkoumání posledních let uvést celé množství, spokojíme se však jediným, přejatým z Jakobsonových „Základů českého verše“ (Praha 1926, str. 52 n.): A. V. Jung přeložil Puškinův čtyřstopý trochej „Burja mgloju nebo krojet“ doslovně českým „Bouře mlhou nebe kryje“; přesto však je české znění hluboce odlišné od ruského jednak kvantitou (která je v ruštině složkou přízvuku, v češtině volná), jednak tím, že přesná shoda rozlohy stop s rozlohou slov, která se zde projevuje, je v češtině mající přízvuk na první slabice slova velmi běžná, v ruštině však — pro volnost přízvuku — poměrně řídká, a proto v daném verši onomatopoicky působivá. I v jiných případech jeví se stejná závislost básnického výrazu na povaze daného jazykového systému; proto také všeevropská literární hnutí, jako symbolismus, futurismus atp., uplatňující stejné programové požadavky na různých jazycích mohou v jednotlivých národních literaturách dospět k výsledkům navzájem značně odlišným: český symbolismus je v podstatě jiný zjev a má jiný smysl v domácím literárním vývoji než na př. symbolismus francouzský nebo ruský. A z toho opět lze pochopit, proč evropský [18]literární vývoj jeví i v 19. a 20. stol., v dobách tak značných mezinárodních styků, mnohem větší různotvárnost než na př. soudobý vývoj malířství nebo architektury.

2. Vývojová proměnlivost básnického jazyka, jeho druhové rozlišení, jeho zdokonalitelnost

Jsa úzce spjat s jedné strany s osudy domácího jazyka, s druhé pak s vývojem domácí a světové poesie, nemůže básnický jazyk setrávat uprostřed tohoto dvojího pohybu beze změny; k proměnlivosti vede jej ostatně i převládající estetický ráz, neboť estetická účinnost každého postupu mizí po jisté době následkem automatisace, t. j. zevšednění a zobecnění. V čem však záleží vývoj básnického jazyka? V tom, že se bez ustání proměňuje způsob, kterým básnictví užívá jazykových prostředků poskytovaných mu celým příslušným jazykem národním, i že podléhá změnám jejich zásoba. Proměna bývá mnohdy značně rychlá: ani tvorba jediné generace nebývá v celém svém průběhu jednotná po stránce jazykové, ba mnohdy i u téhož spisovatele pozorujeme proměny jazyka od díla k dílu. Jak se na př. během poměrně krátké doby přetvořil básnický jazyk Vl. Vančury! Třebaže základem větné výstavby u tohoto spisovatele zůstal v celé dosavadní tvorbě jazyk biblický, je podstatný rozdíl mezi větou „Pekaře Marhoula“ nebo „Posledního soudu“, plnou dadaistických významových zvrátů, a monumentální větou „Obrazů z dějin národa českého“.

Obnova v jazyce básnickém jeví se i vzhledem k předešlému období vývojovému i ve srovnání s normou spisovného jazyka jako jisté násilí na jazyce, a mluví se proto o **deformativním** rázu básnického jazyka. Je ovšem třeba tohoto označení, byť v podstatě výstižného, užívat opatrně: o **zjevné** násilí směřující ke skutečnému rozbití nebo aspoň uvolnění předchozích forem básnického vyjádření nebo forem běžného spisovného sdělení jde jen u některých škol a v některých vývojových obdobích; jindy bývají odchylky od básnické tradice nebo od spisovného usu méně citelné, takže mají spíš jen ráz zvláštního užití daných výrazových prostředků. Je možné i to, že v některých dobách (a také v některých literárních druzích) dojde ke značnému sblížení básnického jazyka se spisovným, takže dojem odchylnosti básnického vyjádření téměř zmizí a básnické druhy stanou bez rozlišení v těsné blízkosti sdělovacích druhů písemnictví. Přihází se to zejména tehdy, vyjdou-li si obě strany vstříc do poloviny cesty, to znamená, přijme-li i jazyk sdělovacího písemnictví silné zabarvení estetické. Takový stav vidíme zejména za období klasicismu a je touhou všech klasicisticky smýšlejících teoretiků. Žádný z nich — ani největší oddálení spisovného a básnického jazyka ani jejich největší sblížení ani zlatá střední cesta — není trvalým ideálem, neboť básnický jazyk je stálá proměna.

Jaká je však podstata vývojových proměn básnického jazyka? Taková, že se soubor jazykových složek stále přebudovává vzhledem k estetické účinnosti celého projevu. Po každé jiné složce staví se do popředí a tím mění se i seskupení všech ostatních, neboť všechny složky básnického díla jsou navzájem spjaty mnohonásobnými vztahy protkávajícíchmi strukturou díla. Jakmile se některá složka ujme vedení, strhuje za sebou ty, které jí stojí nejbližší, jiné opět odsunuje do pozadí. Tak na př. stane se dominující složkou intonace. Vedoucího postavení nabude tím, že splyne v nepřetržitou linii, schopnou nést mohutné rozlohy významu. Ihned ustoupí do pozadí [119]všechno, co by mohlo této její plynulosti bránit: ostrá artikulace jednotlivých hlásek, důraznost přízvuku a s ní i zvuková samostatnost slova, zřetelné členění věty pomocí důrazů a paus; všechno to pozbývá určitých obrysů a splývá v jediné měkké vlnění (srov. na př. verše Vrchlického nebo Nezvalovy). Zároveň projevuje se vliv tohoto přesunu i v oblasti významové: básník vyhýbá se slovům významově ostře ohraničeným a volí výrazy bohaté vedlejšími asociacemi představovými i citovými. Také větná vazba podřídí se plynulosti intonační linie: nebude hromadit věty podřadné a ztlumí protiklad nadřízenosti a podřízenosti, jenž by vyžadoval náhlých přechodů tónové výšky; věty hlavní pak půjdou za sebou bez zřetelných syntaktických i významových hranic, mnohdy splývající v útvary syntakticky neurčité. Dokonce na samém způsobu rozvíjení tématu, na komposici, bylo by možno zjistit vliv intonace; v kratších lyrických básních stává se někdy intonace nositelem tematického členění. A tak vidíme, jak vlivem jediné složky je uvedena v pohyb celá složitá struktura jazykového projevu a jak se jím básníkův výraz odlišuje od běžného způsobu vyjadřování. Nastane-li pak se změnou básnického směru i změna vládnoucí složky, nastává nová přestavba odcizující nově básnický jazyk stavu předešlému i běžnému jazykovému usu. Jednoduché schema, které jsme takto načrtli, má ovšem výhody i nevýhody každého schematu: osvětluje sice názorně způsob, jakým se proměny v básnickém jazyce dějí, ale zůstává daleko za jejich skutečnou složitostí a

mnohotvárností. Kdybychom ty chtěli poznat, nezbývalo by než projít podrobně aspoň jistý úsek skutečného konkrétního vývoje — to však by přesáhlo rámec zásadní úvahy.

Je jen ještě třeba podotknout, že, říkáme-li „básnický jazyk“, provádíme již tímto označením schematisující abstrakci. Nejen od národa k národu, ale také uvnitř daného národního písemnictví existuje vlastně celé množství básnických jazyků. Každý básnický druh představuje jazykový útvar do jisté míry soběstačný; někdy bývá jazykové odlišení jednotlivých druhů podtrženo i užitím různých dialektů, tak na př. v antickém básnictví řeckém. Zejména se však jazykově navzájem odlišují tři základní útvary básnické: epika, lyrika i drama. Drama je na rozdíl od obou ostatních básnictví dialogu, kdežto epika a lyrika jsou útvary monologické; již tento rozdíl působí různost jazykových prostředků a způsobu jich užití. Lyrika pak bývá přímo definována jako básnictví jazykové a je také hlavním nositelem vývoje básnického jazyka; zejména rytmus je zde kvasem, který uvádí jazykové složky básně v neustálý pohyb. Všechny jazykové (a ovšem i mimojazykové) složky jsou ve vztahu k rytmickým rámcům: tak na př. eufonie bývá na ně přímo zavěšena (srov. Máchův Máj), intonace rozvíjí se souběžně nebo protikladně s členěním básně ve verše i s vnitřním členěním verše pomocí rytmických předělů, volba slov podle počtu slabik děje se pod vlivem požadavků metrického schematu; syntaktická a významová stavba věty může se členění rytmickému podřizovat nebo se s ním rozcházet. A to vše znamená nesmírně mnoho po stránce jazykové: jaké vítězství na př. byla pro český verš a jeho vývoj to, že lumírovci, a zejména Vrchlický, uvolnili shodu mezi koncem verše a koncem věty: mohl-li verš generace další zaznít monumentální kantilénou volného verše Březinova, bylo to z valné části připraveno jejich rytmickým a současně jazykovým činem. Rytmus a lyrika je osudová dvojice, jež do značné míry řídí osudy básnického jazyka v celé jeho rozloze, počítaje v to i jazyk epické prózy a dramatu. Také jazyk epický má svůj zvláštní ráz daný úkoly, které mu připadají. Př[120]devším vstupuje v intensivní styk s tématem, které svou soudržností klade překážky jazykové samoučelnosti; proto se epický výraz blíží k samému rozhraní mezi jazykem básnickým a sdělovacím, přijímaje mnohdy dokonce zdánlivou tvářnost pouhého nástroje. I v krajních případech je však poměr básníka epického k slovu jiný než poměr takového mluvčího, kterému jde o pouhé sdělení; básník vždy myslí „na věty, které musí mít svůj ráz, svůj sloh, svou vazbu a svůj pořádek, na slova a jejich bohatost, jejich otřelost, šťavnatost i vyčichlost, i na všechna nebezpečí, která mu chystá tento materiál, z něhož pracuje“ (M. Majerová, Pohled do dílny, 1929, 13). Ústřední prvek epického jazyka je věta, složka prostředkující mezi jazykem a tématem, nejnižší dynamická (t. j. v čase se uskutečňující) jednotka významová, zmenšený model celkové významové výstavby projevu. Rozvoj epiky je proto souvztažný s rozvojem věty; a tak i epika je vklíněna do rozvoje jazyka básnického, přejímajíc jazykové výboje lyriky a prostředkujíc jejich přechod do jazyka sdělovacího.

Tolik o druhovém rozlišení básnického jazyka. Zbývá na konec ještě otázka, zda jeho vývoj může mít za následek zdokonalení. Má-li tazatel na mysli zdokonalení absolutní a neproměnně závazné, je mu nutno odpovědět, že každá doba a každý stav básnické struktury má svou vlastní míru umělecké dokonalosti i po stránce jazykové:

jazyk básnictví staročeského nebyl ani po stránce umělecké méně dokonalý než básnický jazyk dnešní, třebaže je o šest set let starší. Je však možná i jiná dokonalost básnického vyjádření, dokonalost virtuální, záležející ve schopnosti daného národního jazyka zvládat úkoly předkládané určité literatuře obecnými literárními proudy nebo immanentními vývojovými předpoklady. Tato schopnost vzrůstá hromaděním úkolů již rozřešených. I když se táž situace nikdy nevyskytne ve vývoji dvakrát, dochází k situacím navzájem do jisté míry obdobným často, a tu při novém řešení umožňují starší zkušenosti v zacházení s jazykovými prostředky cestu nikoli hladší a jednodušší, ale komplikovanější a umělejší. Zdokonalení virtuální, jak jsme je výše charakterisovali, nesměruje tedy k automatickému napodobení vzorů, ale ke zvyšování úrovně kladených úkolů i jejich řešení.

Právě česká literatura, zejména počínajíc obrozením, které zahájilo nové budování literární tradice, poskytuje mnohý zajímavý příklad zdokonalování v tomto smyslu. Srovnajme na př. poesii lumírovskou s puchmajerovskou! Tyto dvě básnické školy jsou navzájem spojeny značnou obdobností po stránce básnického rytmu: jedna před romantických uvolněním vztahu mezi prosodickou základnou a metrem, druhá pak po úplné jeho likvidaci směřují stejně k přesné, pokud možno, realizaci metra jazykovým materiálem. Přesná realizace metra přivozuje však jednotvárnost rytmu, kterou se puchmajerovci snaží různými způsoby, leč bez úspěchu zastříti, kdežto lumírovci téměř o století později zvolí k tomu cíli za účinný prostředek intonaci, strhující všechny přehradu a zatlačující rytmus v celkovém dojmu do pozadí. Zde nelze jinak než mluvit o zdokonalení, zejména jsme-li si vědomi toho, že i k tomuto řešení byly již u puchmajerovců nesmělé náběhy (Šafařík). Jakmile se pak český verš naučil zacházet s intonací, stala se tato jazyková složka častěji předmětem estetické aktualizace; její využití bylo však dále propracováváno: jestliže lumírovci potřebovali k vyzdvžení intonace neúměrného násilí na slovosledu i na slabičném skladu slov (viz lumírovské „zkratky“ jako: slední, hled), bylo v dalších školách dosaženo souvislé intonační linie s daleko menším nákladem prostředků, dokonce i bez jakéhokoli přestavení normálního slovosledu (překlady K. Čapka, Nezval).

Není tedy, proč bychom měli popírat možnost zdokonalení básnického jazyka ve vývoji, pojímáme-li jen toto zdokonalení jako dynamického činitele.

3. Zvuková stránka básnického jazyka

Projdeme nyní souborem složek jazykového systému, abychom zjistili, jakým podílem se jednotlivé z nich účastní výstavby básnického díla. Třeba nejprve připomenout, že ve shodě s výstavbou jazykového znaku se tyto složky řadí ve dvě skupiny. První z nich zahrnuje ony, které mohou, třebaže nemusí nutně a bezpodmínečně, dospěti realizace smyslu vnímatelné; jsou proto „skutečností“, která je nositelem nehmotného významu jazykového znaku; de Saussure, jemuž přísluší zásluha rozlišení základních stránek jazykového znaku, nazval je termínem „signifiant“; my spokojíme se běžným, třebaže nepřiliš přesným označením „složky zvukové“ (přesný termín „složky fonologické“ nevyčerpává celý rozsah zvukové stránky jazyka básnického, jež obsahuje i složky nenáležející do fonologického

systému, na př. zabarvení, timbre). Druhá skupina zahrnuje složky postrádající vnimatelnosti i jen potenciální: jsou to složky významové v širokém slova smyslu, tedy i gramatické; terminologie de Saussurova má pro ně název „signifié“. Tato dvojíto rozčlenění neznamena však popření podstatné jednotnosti jazykového znaku; té nasvědčuje již okolnost, že žádná z obou skupin nepostrádá zcela vlastností skupiny druhé. Složky „zvukové“ nejsou jen pouhým smysly vnimatelným nositelem významu, ale mají i samy významovou povahu; proto nepozbývají existence ani tehdy, nedostane-li se jim zvukové, ba ani jiné (na př. optické) realizace, jak tomu je při řeči „myšlené“. Jsou především částmi jazykového znaku a pak teprve jevem akustickým; mohou dokonce nabýt i významu zcela konkrétního, na př. při onomatopoeii, kdy „znamenaají“ zvuky nejazykové. A naopak nepostrádá zase skupina složek významových, i když nemůže dospět vnimatelnosti, spojení se skutečností: záležít samo určení významu v tom, aby poukazyval k oné skutečnosti, kterou znak míní; je tedy po stránce vztahu ke skutečnosti znak jazykový skutečně symetrický: stránka zvuková od skutečnosti vychází, stránka významová k ní směřuje, třebaže jen prostřednictvím jevů psychických (představy, city, volní hnutí řeči vzbuzené).

Odhalení základů vnitřní výstavby jazykového znaku, jak je provedl de Saussure, odlišilo jazykový znak stejně od pouhých „věcí“ akustických (zvuky přírodní atp.), jako od pouhých dějů duševních. Otevřely se jím nové cesty netoliko linguistice, ale i teorii básnictví. Především bylo zkoumání poesie napříště osvobozeno od neoprávněné víry v přímou závislost básnického díla na akustické realizaci: padlo tak tvrzení, že skutečným životem žije dílo jen při hlasitém přednesu, tvrzení nepravdivé, neboť existují i básníci (netoliko čtenáři), kterým tane na mysli dílo psané, nikoli mluvené; pozbyly dále smyslu úvahy o jednoznačné onomatopoické nebo citové expresivitě jednotlivých hlásek. S druhé strany otevřel se výhled na znakovou povahu básnického díla v celku i v částech: básnické dílo vyvázáno z příliš jednoznačné souvislosti se skutečností vyjádřenou jeho obsahem i z jednoznačné závislosti na duševním dění autorově a čtenářově; byla tak upoutána pozornost k jeho vnitřní výstavbě, aniž bylo — opět pro svou znakovost — vyrváno ze souvislosti s jevy okolními. Stalo se však zároveň zřejmým, že dílo může jevy, které s ním přicházejí ve styk (básníka, čtenáře, sociální skutečnost atd.), toliko mnohoznačně „znamenaat“, nikoli být mechanicky nutným a jednoznačným následkem kteréhokoli z nich. Tak na př. může též stav básnické struktury v různých prostředích „znamenaat“ různé stavy společenské organizace. Podle vzoru jazykového dění byla básnická tvorba pojata jako součinnost autora s vnímatelem, nikoli již jako ničím neomezené sebevyjadřování autorovo nebo naopak jako automatická reakce na sociální objednávku. V dalších kapitolách vysvitne ještě i další vliv moderní linguistiky na poetiku: totiž ten, že linguistika dodala model strukturního rozboru **celého** básnického díla, nikoli jen jeho stránky jazykové. Je přirozené, že činu de Saussurovu připadá přitom jen význam ini[122]ciativy, ovšem geniální; teprve další rozvoj linguistiky odhalil a stále ještě odhaluje výstavbu jazykového znaku; také teprve tento další vývoj umožnil aplikaci linguistických metod na problémy poetiky.

Přistupujeme k první ze dvou velkých skupin složek básnického díla, ke **stránce zvukové**. Je již z předchozích výkladů jasné, že tato stránka nesmí být ztotožňována s akustickou realizací básnického textu: již O. Zich rozlišil (ve studii „O typech básnických“ v Čas. pro mod. fil. 6, a knižně, Praha 1937) zvukové kvality dané v textu samém od těch, které závisí na rozhodnutí recitátorově; toliko první z nich tvoří skutečnou „zvukovou“ stránku básnického díla; nesmíme se ovšem domnívat, jak opět ukázal již Zich, že je přesná hranice mezi „zvukovými“ složkami v díle obsaženými a oněmi, které jsou na textu nezávislé: každá z těchto složek je do větší nebo menší míry textem dána a opět více nebo méně na něm nezávislá. Charakteristika zvukové stránky básnického jazyka byla dále umožněna linguistickým bádáním fonologickým, jehož předmětem jsou právě ony zvukové vlastnosti řeči, které jsou linguisticky „relevantní“ tvořící součást jazykového systému. Třeba ovšem dodat, že ne všechny zvukové vlastnosti básnického textu nezávislé na zvukové realizaci jsou v přísném slova smyslu fonologické, pokládáme-li za předmět fonologie skutečně jen zvukovou stránku jazykového **systému** (langue); mnohé ze zvukových vlastností, o které má teorie básnického jazyka zájem, patří do oblasti norem méně abstraktních, než jsou zákony „jazyka“, totiž do oblasti t. zv. „mluvy“ (parole). Tak na př. zabarvení hlasu; jsou však básníci, u kterých text sám předurčuje časté změny hlasového zabarvení; zabarvení stává se tak součástí básnické struktury a musí být předmětem zkoumání poetiky.

Probereme nyní, ovšem jen v stručném obryse, možnosti básnického využití jednotlivých zvukových složek jazyka, jež jsou: hláskové složení jazykového projevu, intonace, síla výdechu, zabarvení hlasu a tempo. Jak již naznačeno, podléhá každá z nich v jiné míře předurčení textem. Tak hláskové složení je textem dáno zcela a jen podružné vlastnosti artikulace mohou být do jisté míry v moci recitátorově; intonace a síla výdechu řídí se textem již v menší míře; ještě méně snadno vykonává text vliv na zabarvení hlasu a na tempo. Třeba dodat, že recitátor může si mnohdy (na př. při zacházení s intonací) osobovat právo volně disponovat těmito složkami ještě i nad míru vymezenou textem, ovšem za cenu špatné realizace textu a dokonce i fyziologických hlasových „zábran“ (viz o tom u Sieverse v pojednání „Ziele u. Wege der Schallanalyse“, Heidelberg 1924). Mluvíme-li o předurčení zvukové stránky textem, máme na mysli jen přednes adekvátní, hlasově nedeformovaný, poddávající se požadavkům kladeným dílem.

První na řadě ze zvukových složek je hláskové složení textu a hláskový sled. **Hláskovým složením** míníme poměrné zastoupení jednotlivých hlásek daných fonologickým systémem národního jazyka, kterým je text psán; toto zastoupení může být v různých projevech, netoliko básnických, různé a odlišné od průměru platného pro daný jazyk. V básnictví musí být tyto odchylky hodnoceny jako činitel estetického účinku, třebaže se výběr hlásek děje bez vědomého úmyslu autora; jako všude jinde v umění platí i zde, že estetická záměrnost nepředpokládá nutně vědomý úmysl. Ke zjištění charakteristiky hláskového složení je třeba srovnávat statistiku hlásek zastoupených v daném textu s průměrnou frekvencí jednotlivých [123]hlásek v daném jazyce vůbec. Při textech delších bylo by možno klást i otázku, je-li hláskové složení

průběhem textu stále stejné či proměnlivé. O vlivu hláskového složení na stavbu díla jedná kniha A. Artjuškova „Zvuk i stich“ (1923).

Vedle hláskového složení a ještě viditelněji než ono je činitelem estetického účinku básnického díla i **hláskový sled**. Jeho záměrným uspořádáním vzniká zvukový efekt zvaný **eufonií**. Je dnes již nepochybně jasné, že estetická působivost hlásek má svůj zdroj v seřazení, kterým se na ně upozorňuje, kdežto platnost významová se připojuje teprve dodatečně jako důsledek styku eufonického hláskového vzorce s obsahem; je proto netoliko mnohotvárná (onomatopoeia, citová a představová expresivnost), ale i mnohoznačná: nelze nikdy tvrdit, že by to nebo ono hláskové seskupení, ta nebo ona hláska nutně a samy ze sebe vyjadřovaly akustickou skutečnost, optickou nebo jinou představu, po případě cit, jejichž napodobením, zobrazením nebo výrazem se v daném případě jeví. Zejména jednotlivé hlásky jsou samy o sobě významově indiferentní: každá z nich je schopna vyjadřovat i zvuky, představy, city navzájem protikladné. Eufonické uspořádání sledu hlásek děje se nejčastěji tak, že se jistá hláska mnohonásobně opakuje nebo že se opakuje jednou, po případě i několikrát celé jisté seskupení hlásek v sestavě buď stejné nebo poněkud obměněné. Bývá také využíváno kvalitativních vztahů mezi hláskami nestejnými, tak na př. jsou samohlásky sestavovány v pořadí podle výšky svých svrchních tónů (v češtině stupnice: u, o, a, e, i), nebo jsou proti sobě kladeny tak, aby vynikl jejich výškový protiklad (u-i). K eufonickým činitelům patří v češtině i dlouhé samohlásky; eufonická záměrnost v zacházení s délkami se projevuje jednak jejich nadměrným užíváním, jednak nakupením dlouhých samohlásek na nápadných místech textu, na př. na koncích veršů. V eufonické funkci uplatňuje se ovšem délka mnohem spíše jako jistá kvalita artikulační než jako trvání v čase; to proniká k čtenářově pozornosti teprve tehdy, stává-li se časový rozdíl mezi slabikou dlouhou a krátkou podkladem básnického rytmu, jak je tomu při prosodii časoměrné.

Ve všech uvedených případech potřebuje však eufonie zpravidla ještě opory v rytmickém, syntaktickém nebo významovém členění kontextu: jen seskupení takto vyzvednutá jeví se záměrnými. K *nahodilým* seskupením stejných hlásek nebo i celých opakujících se hláskových skupin dochází pro omezenost hláskového repertoáru — tak na př. při pouhých pěti českých samohláskách — i v textech postrádajících eufonické, ba dokonce estetické záměrnosti, avšak takováto seskupení unikají zpravidla pozornosti čtenářově. Nejčastější a nejúčinnější oporou eufonie bývá rytmické členění verše; oplátkou stává se silně zdůrazněná eufonie ve veršovaném díle významným druhotným činitelem rytmu; srov. na př. Máchův *Máj*, kde eufonické vzorce zpravidla netoliko zdůrazňují verš jako jednotku, ale dokonce často podtrhují jeho vnitřní rozčlenění. Jsou i doklady prosodických systémů, v kterých eufonie nabyla funkce rytmického činitele základního: aliterující starogermánský „Stabreim“. Na rozhraní eufonie a básnického rytmu nachází se ovšem i rým a zjevy s ním příbuzné jako asonance; také při rýmu převažuje leckdy funkce rytmická nad eufonickou, jeť signálem ukončení základní rytmické jednotky, verše. Eufonie, třeba zdánlivě nejzevnější složka básnického textu, může nabýt postavení strukturní dominanty, t. j.

složky uvádějící právě svým vyzdvížením v pohyb složky ostatní a upravující míru jejich aktualisace; tak je tomu na př. s eufonií v Máchově Máji.

Narazili jsme již několikrát na souvislost hlásek a jejich sledu s významem; šlo o význam nebo spíš ilusi významu tkvící v hláskách samých. Hlávky nebo jejich sled mohou se však stát činitelem významovým i nepřímým, jako zprostředkovatelé významových vztahů, a to tak, že uvádějí ve vzájemný významový styk slova zvukově podobná. Na této funkci hlásek jsou založeny některé figury jako parechese, aliterace a zčásti paronomasie; pracují s ní také slovní hříčky jako kalambur; typickým jejím případem je pak rým. Vedle funkce eufonické a rytmičké má rým i úkol významový: odhalovat skryté možnosti významových vztahů mezi slovy; tento jeho sémantický dosah vyjádřil Baudelaire, když praví, že „básník, který přesně neví, kolik možných rýmů obnáší každé slovo, není schopen vyjádřit sebe menší myšlenku“ (Oeuvres posthumes 1908, 17).

Nejbližší vyšší jazyková jednotka po hlásce je **slabika**; i ta náleží ještě plně do oblasti „zvukové“ (fonologické) nejsou samostatným nositelem významu: jednoslabičné slovo je právě již slovem, nikoli pouhou slabikou. Básnické využití slabičného skladu slov může se dít vzhledem k intonaci, expiraci, tempu, rytmu i významu; je tedy mnohostranné a jeho zkoumání je pro poetiku velmi důležité; základ k němu položen u nás O. Zichem v čl. „O rytmu české prózy“ (Živé slovo I, 66—78). Pro intonaci nabývá slabičný sklad slov významu tím, že slova o jistém stálém počtu slabik slouží leckdy v textech s aktualizovanou intonací za podklad intonačních kadencí; zcela podobně užívají texty, v nichž se výrazně uplatňuje expirace, slabičných útvarů jisté délky za podklad klausulí. Na tempo působí slabičný sklad tím, že hojnost slov mnohoslabičných nutně výslovnost zpomaluje, zejména právě v češtině, jejíž nepřilíš důrazný počáteční přízvuk nestačí převážit slabiky nepřízvučné. Co se týče básnického rytmu, může se slabika stát i jeho prosodickou základnou, a to tak, že počet slabik charakterisuje verš jako rytmickou jednotku; verš takto rytmovaný nazývá se slabičným (sylobickým). Avšak i v přísně metrických systémech připadá slabikám důležitá rytmická úloha: rytmická diferenciací odstraňující jednotvárnost metra bývá zde určována hlavně slabičným skladem lexikálního materiálu; tak na př. zcela jiný je rytmický charakter verše trochejského, skládá-li se tento verš převážně ze slov čtyřslabičných, než je-li vyplněn slovy většinou dvojslabičnými. Konečně vykonává slabičné složení slov vliv i na stránku významovou; je umožněn okolností, že některé významové kategorie slov jsou charakterisovány poměrně pevným počtem slabik v slovech, která do nich náleží; tak na př. slovesná substantiva v češtině jsou často mnohoslabičná (předvídání, kupování, odhadování, zakopávání atd.), příslovce časová a místní bývají často jednoslabičná (zde, tu, tam, kam, kde, sem, teď, již, hned, dnes atd.). Následek této okolnosti je pak ten, že, uplatňuje-li se v textu — na př. z důvodů rytmických — jistý typ slabičného skladu slov, zdůrazňuje se tím i jistá významová kategorie a naopak zase zdůraznění jisté významové kategorie může vykonávat vliv na rytmus prostřednictvím slabičného skladu; srov. naši studii „Polákova Vznešenost přírody“ (Praha 1934).

Další zvuková složka jazyka je **intonace**.

Tímto termínem uvykla si linguistika označovat zjevy týkající se hlasové výšky: jsou to jednak poměrná výšková úroveň hlasu (vysoká — střední — nízká), platná pro celý text nebo delší jeho úsek, jednak výškové vlnění na dané úrovni, jazyková to „melodie“, lišící se ovšem od melodie skutečné, hudební tím, že nezná pevných výškových hodnot ve svém průběhu neproměnných, totiž tónů, spjatých určitým systémem. Funkce intonace v jazyce je mnohonásobná. Především je činitelem syntaktickým a její úkol v této funkci je opět několikerý: 1. sjednocuje slova a slovní výrazy, z kterých se skládá věta (souvětí), a je tak jedním ze základních příznaků věty; 2. odlišuje vzájemně věty oznamovací, zvolací a tázací; 3. slouží k vyjádření vztahů mezi slovními výrazy, po případě celými větami položenými vedle sebe beze spojek. Jako činitel syntaktický je ovšem intonace pevně uzákoněna a je proto záležitostí větné fonologie (S. Karcevskij, Sur la phonologie de la phrase, TCLP 4). Jiná funkce intonace je významová; tak na př. může výškový protiklad podtrhovat významový protiklad slov i vět; odstíny intonační mohou být symptomem odstínění významového; vedle funkce v členění syntaktickém — podporuje intonace i významové členění věty. Třetí konečně funkce intonace je expresivní a apelativní: může totiž jednak vyjadřovat citové zabarvení slova nebo věty, jednak signalisovat výzvu, s kterou se projev, třeba i na pohled neapelativní, obrací k posluchači. V obou jmenovaných funkcích nemá intonace jednoznačné uzákoněnosti, jakou má intonace větná, přesto může být její tvar určen významem nebo uspořádáním textu (srov. intonační rozdíl mezi „pojď sem!“ a „sem pojď!“).

Básnický jazyk využívá intonace ve všech třech jejích funkcích; pro daný text je po stránce umělecké výstavby charakteristické již samo zjištění, v které z nich se jí v textu užívá nejčastěji. Podrobnější intonační rozbor básnického textu vyžaduje zejména zjištění, jak intonace působí na ostatní složky po stránce estetické aktualizace i jak je jimi navzájem ovlivňována; přitom jde i o otázku její strukturní nadřazenosti nebo podřazenosti. Významný pro básnické dílo je také průběh intonační *linie* (hladký, splývavý či přerývaný) i výšková úroveň, které si text při přednesu žádá; také srázná či povlovná stoupavost intonačních vln a hustota nebo naopak řidkost intonačních vrcholů mají vliv na zvukové utváření textu. O všech těchto vlastnostech básnické intonace pojednává známá Sieversova studie „Über Sprachmelodie in der deutschen Dichtung“ (Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912); na rozdíl od Sieverse třeba ovšem zdůraznit, že teprve vyšetřením vztahu jednotlivých vlastností intonace k ostatním složkám díla (na př. k větné výstavbě syntaktické i významové, k volbě lexikálního materiálu atd.) může být její danost textem prokázána a linguisticky definována. Zvláště účinným nástrojem vytváření intonační linie v češtině je pro svou „volnost“, t. j. značnou nezávislost na gramatické výstavbě, slovosled; nejhojněji využili ho lumírovci; poválečná poesie, ač aktualizovala opět právě intonaci, zřekla se jeho pomoci (K. Čapek, Nezval).

Grafickým znakem, jenž intonaci v textu odpovídá, je interpunkce: je proto při intonačním rozboru básnického textu velmi důležité zjišťovat poměr mezi básnickovým interpunkčním usem a normálním užitím interpunkce, a to i tehdy, když básník nekladl vědomý důraz na svůj kladný či záporný poměr k interpunkci a k její

úpravě. Grafickými znaky intonačních vlastností textu mohou se stát i různé typy sazby (kursiva, versála), je-li jich za tím účelem užito uprostřed textu normálně sazeného, jak činili s oblibou symbolisté. Téže platnosti může nabýt i členění textu v řádky, je-li jím naznačeno stoupání či klesání intonace a p.; Mallarmé u své básně „Un coup de dés“ mluví o grafickém uspořádání stránky přímo jako o „partituře“.

Také konečně členění textu v odstavce má dosah intonační: tak na př. věta stojící v textu jako samostatný odstavec má zcela jinou intonaci (a ovšem i význam, zejména významovou závažnost), než kdyby se nacházela v delším odstavci jako pouhá jeho součást; i delší odstavec představuje však osobitý intonační útvar, charakterisovaný zejména jistým druhem závěrečné intonační kadence. Důležitý úkol může připadnout intonaci — zejména v lyrické básni — při organizaci celkového kompozičního půdorysu: text bývá v takových případech členěn pomocí opakovaného intonačního útvaru probíhajícího buď celými úseky textu nebo charakterisujícího aspoň v podobě „kadence“ konec nebo i začátek úseku (srov. Žirmunskij, Kompozicija liričeskich stichotvorenij 1921).

Je konečně nutno zmínit se i o vztahu intonace k básnickému rytmu: je to vztah velmi podstatný, třebaže s ním tradiční metrika málo počítá. Není-li ve verši jiného vedoucího prosodického činitele, přejímá intonace tuto funkci automaticky sama, tak na př. v „nejvolnějším“ typu moderního verše českého. Ani tehdy však, je-li vedoucí prosodickou složkou jiný zvukový prvek, na př. přízvuk, nepřestává intonace být pozadím, na kterém se metrický půdorys rozvíjí. Verš podobá se větě: podobně jako ona je charakterisován jednotou své intonační organizace, a tato „veršová“ intonace se s intonací větnou v průběhu básně neustále buď kryje nebo kříží. Intonace ohraničuje tak základní jednotku veršového rytmu, jednotku, bez níž i nejpravidelnější sled rytmických signálů nepůsobí dojmem „verše“. Odtud její základní význam pro básnický rytmus; vedle toho slouží ovšem i rytmické diferenciaci, zejména právě svým stálým potenciálním sporem s intonací větnou, jenž může být aktualizován v podobě různých druhů „přesahů“ (enjambement). O intonaci jako rytmickém činiteli viz naši studii „Intonation comme facteur du rythme poétique“ (Archives néerlandaises de phonétique expérimentale, t. VIII-IX, 1933).

Nejblíže ze zvukových složek je intonaci **intensita výdechu**, expiration; i jí využívá básnictví k svým účelům. Expiration je v češtině hlavní zvukovou složkou přízvuku; proto zastává ve verši „přízvučném“ úlohu předního nositele metrického půdorysu. Je však zároveň i činitelem rytmické diferenciaci, neboť výdechový proud vlní se neustále a také vrcholy jeho intensity jsou velmi navzájem odstíněné: jen zřídka jsou přízvuky dvou sousedních slov stejně intenzivní; nauka o „větném“ přízvuku, vybudovaná pro češtinu zejména Gebauerem a Trávníčkem, daleko nestačí vystihnout tuto bohatou proměnlivost. Také příčiny této proměnlivosti jsou mnohonásobné; jsou rázu syntaktického, významového i rytmického (máme zde na mysli „přirozený“ rytmus mluvy vůbec). Zvláštní je vztah vlnění výdechové intensity k intonaci. Oba jevy jsou po některých stránkách souběžné, tak na př. podobně jako intonace uzavírá věty, větné členy, významové úseky atp. kadencemi, poskytuje expiration k jejich závěrům „klausule“. Často bývá jistý závěrečný zvukový útvar, nesený slovním celkem o jistém

počtu slabik, zároveň i kadencí i klausulí; o tom, čím je, rozhoduje převládání buď intonace nebo expirace v textu. Obě se totiž navzájem vyvažují; při nadvládě intonace převládá tendence k nepřetržitému plynutí dechového proudu, ke stírání všech hranic mezi slovy, větnými členy, významovými úseky; při nadvládě expirace je naopak snaha rozhraní zdůrazňovat a tím členit dechový proud v úseky. Příkladem prvního typu je poesie Vrchlického, druhého pak Nerudova. Prvním ukazatelem takovýchto rozdílů je sluchový dojem; objektivní zjištění může však být podobně jako při intonaci provedeno jen syntaktickým a významovým rozbořem, který ukáže, jakými vlastnostmi textu je nadvláda intonace či expirace dána; to platí rovněž o zjišťování odstínů expirace samé.

Přístupme nyní k další zvukové složce básnického díla, k **hlasovému zabarvení**, („timbre“; v jazykovědě označuje „timbre“ i výšku svrchních tónů při samohláskách). Na rozdíl od všech dříve jmenovaných složek zvukových není hlasové zabarvení fonologickou složkou, aspoň v češtině, vůbec. Také nelze tvrdit, že by mohlo být jakkoli předurčeno výstavbou textu; jediný prostředek, kterým může být v textu implicity dáno, je citové odstínění obsahu. Ani tento prostředek není však sám o sobě postačitelý: dokladem toho jsou četné režijní poznámky v dramatických textech („hněvivě“, „vesele“, „rozmarň“ atp.), jimiž se autor [127] snaží sdělit herci svou představu o proměnách hlasového zabarvení. Přesto však není timbre pouhá „zvuková“ záležitost, nýbrž vykonává vliv, často rozhodující, na smysl textu. Je schopen vyjádřit netoliko prchavé zbarvení citové, ale i významový odstín tak systematický, jako je ironie. Ironie má ovšem k dispozici i prostředky čistě významové (zejména různé druhy dvojmyslu); přesto však je v textu psaném chudší o důležitý nástroj, jímž je ironické zabarvení hlasu; někdy dokonce využívá tohoto nedostatku záměrně k svému maskování (viz Durychovy ironické essaye z knihy „Ejhle člověk“). Timbre nevyjadřuje tedy jen subjektivní citové odstíny, ale i hodnocení činící si nárok na objektivitu: do významové stránky textu vnáší se jím stanovisko k osobám i věcem. Má proto i pro rozbor básnického díla zjištění timbrových proměn důležitost.

Je však za podmínek výše vylíčených možné? Přijde na to, co je naším cílem. Kdybychom chtěli v jistém textu krok za krokem zjišťovat, na kterých místech nastávají proměny timbru a jaká je jejich kvalita, nedospěli bychom ovšem k tvrzením průkazným a obecně platným, už proto nikoli, že hodnocení, jehož zvukovým ekvivalentem je hlasové zabarvení, nezávisí — přes svou tendenci k objektivitě — **jen** na smyslu vloženém do textu autorem, ale také na interpretaci a stanovisku čtenářově. Avšak takového podrobného zjišťování nepotřebujeme k svému účelu; toho bude zapotřebí toliko herci nebo recitátoru, ti však k němu dospějí jinou cestou než vědeckou, cestou uměleckého tvoření. Teoretikovi stačí, bude-li moci ukázat o jistém textu zcela *obecně*, zda a jakou měrou s nimi počítá; místo a kvalita *jednotlivých* proměn nemusí jej již zajímat. A takovéto zjištění nemožné není: již sama hojnost hodnotících výrazů a obrátů spojená s proměnlivostí stanoviska hodnocení, ba i bohatství prchavých a navzájem kontrastujících odstínů citových dosvědčuje badateli potenciální přítomnost timbrových proměn v psaném textu. Diagnosu usnadňuje dále i vztah existující mezi timbrem a intonací: intonace totiž,

pokud v textu převládá, vyžaduje si, jak výše řečeno, nepřetržité zvukové linie, kdežto timbre, má-li být pocíten, musí směřovat k náhlým jejím proměnám. Je-li tedy text zaměřen na intonaci, nemůže být zároveň zaměřen na využití hlasového zabarvení; tuto these jsme se pokusili prokázat ve studii „[Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog](#)“ (Slovo a slovesnost V.). Alternativa mezi intonací a timbrem může usnadnit zkoumání tím, že předem vylučuje texty s aktualizovanou intonací, snadněji na první pohled rozeznatelné než texty s aktualizovaným timbrem. Je přirozené, že nejčastěji a nejzřetelněji se timbre uplatňuje v dialogu, kde na sebe bezprostředně narážejí hodnotící postoje účastníků k věcem i jejich vzájemné citové vztahy. Proto připadá zjišťování timbru a jeho úlohy strukturní zvláště významná úloha v poetice dramatu; ne v každém dramatickém dialogu ovšem hlasové zabarvení dominuje — jsou i dialogické útvary s převládající intonací. Timbre může se však význačně uplatnit také i v dílech lyrických a epických, tak na př. převažuje zřetelně v zvukové stránce Erbenovy Kytice. Na důležitost timbru pro básnictví upozornil Jul. Tenner ve studii „Über Versmelodie“ (v Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft VIII); základní jeho these, že totiž „pro podstatu a povahu hudebnosti jazykového projevu rozhodujícím činitelem je zvukové zabarvení“ („Klangfarbe“, 354) je zřejmě upřílišená; vede mimo jiné i ke směšování hlasového zabarvení s expresivním působením eufonie.

Zvuková složka, ke které nyní přejdeme, totiž **tempo**, má povahu značně odlišnou od všech předešlých: není hlasovou kvalitou, ale vlastností trvání. Nabývá však přesto nepřímo rázu kvalitativního tím, že tempo jazykového projevu je pro posluchače převážně záležitost významová, a to i v řeči nebásnické, zejména v hovoru: změnou tempa může být provedeno odstupňování významové závažnosti, tempem může se projevovat emocionální zbarvení významu atp. Možnosti předurčení tempa textem nejsou příliš značné; poněkud vyšší míry dosahují jen v textech rytmovaných, t. j. ve verších a v rytmičné próze, a to proto, že žádoucí tempo přednesu může zde být dáno uspořádáním a poměrnou délkou rytmických úseků. Jde v podstatě o věc dvojí: jednak o tempo celkové, jednak o proměny tempa během [128]textu. Celkové tempo může být do jisté míry dáno zvukovou organizací a smyslem textu; tak na př. text protkaný výraznými schematy eufonickými při hlasité četbě vyžaduje přednes pomalejší než text s převládající výdechovou intenzitou; co se týče smyslu, lze soudit, že text provázený citovým odstínem radosti nutí k přednesu rychlejšímu než text zabarvený smutkem nebo resignací. Mnohem důležitější než tempo celkové jsou však pro nás proměny tempa během přednesu, tedy agogika, pokud ovšem může být textem předurčena. Ke změně tempa vede v básnickém díle nestejná délka sousedních rytmických úseků; dochází k ní na př. tehdy, následuje-li při volném rytmu verš značně dlouhý po verši velmi krátkém nebo také střídají-li se ve verši iktovém nepravidelně „takty“ mnohoslabičné s „takty“ krátkými. I v pravidelném verši metrickém může dojít ke střídání tempa vlivem textu, na př. při konfrontaci veršů členěných dipodicky s verši téhož metra, ale postrádajícími dipodického členění; verše dipodické žádají si při přednesu rychlejší tempo než ostatní. V Nerudově „Baladě horské“ je tak odlišena řeč stařeny od řeči děvčátka.

V souvislosti s tempem je záhodno učinit aspoň zmínku o **pausách**. Jazyková pauza může ovšem být dána různými prostředky, zejména intonační kadencí, expirační klausulí nebo přestávkou. Pausy jsou nutným činitelem členění jazykového projevu; některé z nich jsou členy samého gramatického systému, tak na př. ty, které vyjadřují syntaktické členění větného celku a jeho zakončení. Jiné pausy, již méně systemisované, jsou prostředkem členění významového. Všechny druhy paus mohou být v básnictví aktualizovány nakupením, nápadně pravidelným opakováním nebo užitím na neočekávaných místech, srov. na př. aktualizaci paus u Máchy (Šalda v studii „K. H. Mácha a jeho dědictví“, Duše a dílo, Praha 1913) nebo u Dyka. Nezvyklé užití paus může být tematicky motivováno, na př. vzrušením promlouvající osoby. Avšak i tehdy, není-li takové motivace, je pauza nositelem významu, stačíc na př. sama o sobě „znamenat“ citové vzrušení. Může se dokonce stát ekvivalentem významu zcela určitého, je-li determinována vklíněním do okolního kontextu; to se přihází na př. v dialogu, kde odpověď nebo naopak otázkou může být pouhé odmlčení. Jindy opět naznačuje sice pauza uplývání významového proudu, avšak nenaznačuje jeho konkrétní náplň; toho druhu jsou pausy vyznačované v textu několika tečkami, vyzývajícími čtenáře k „domyšlení“ řečeného: může tak být dosaženo lyrické neurčitosti významového obrysu, ale také naopak může být podán i zcela určitý náznak něčeho, co autor nechce přímo vyslovit. Ve verši jsou vedle paus syntaktických a významových i pausy rytmické, dané rytmickým členěním; tyto dva druhy paus vstupují v složité vztahy pozitivní a negativní, t. j. shody a neshody, jež jsou nevyčerpatelným prostředkem rytmické diferenciaci i významového odstínění. Je dokonce možné, aby se pausy staly ve verši přechodně jediným nositelem rytmického i významového kontextu; děje se to tehdy, vyskytne-li se uprostřed básně verš nebo i celá sloka, vyplněné jen pausami; srov. o tom J. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka (1924), 22.

Termín „pauza“ je přejat z hudební terminologie; je však třeba rozlišovat zřetelně mezi pausou hudební a jazykovou. Pauza hudební je členem měřitelné časové řady hudebního rytmu, kdežto pauza jazyková, zejména pokud se vyskytuje v řeči nerytmované, není, jak již řečeno, pociťována jako měřitelná časová kvantita, a to ani tehdy, je-li zvukově realizována skutečnou přestávkou. Ve verši má ovšem jazyková pauza k hudební o něco blíže než v řeči nevázané, ale ani tehdy není s ní totožná, neboť i sám básnický rytmus, pokud není „časoměrný“ [2], je spíše založen na periodicitě posloupnosti než na členění časové řady v úseky navzájem srovnatelné svým trváním. Není proto správné, pokoušejí-li se někdy metrikové zavést do metrických schemat grafické značky hudebních paus na př. k označení rozdílu mezi veršem akatalektickým a katalektickým nebo k „vyrovnání“ veršů o různém počtu slov, které se střídají v téže strofě; vkládá se tak do schematu odstín časové měřitelnosti, jenž je, jak řečeno, ve většině případů básnickému rytmu cizí. Dojde-li ovšem k tomu, že při **akustické realizaci** básnického textu i nerytmovaného bude učiněna citelnou měřitelnost paus a distancí mezi nimi, jde o umělecky záměrnou **transposici** zákonitosti hudebního rytmu do jazykového projevu; ta však je již záležitostí svobodného rozhodování umělce, který text realizuje, nikoli textu samého; srov. po té stránce jevištní tvorbu E. F. Buriana,

jejíž zásady byly formulovány v jeho článku „Příspěvek k problému jevištní mluvy“ (Slovo a slovesnost V.).

Uzavíráme přehled zvukových složek básnického jazyka; sluší jen ještě podotknout, že — vyjma příležitostné zmínky, které se staly a ještě stanou — necháváme stranou veršový rytmus, ačkoli jeho nositelem smysly vnímatelným je vždy soubor složek zvukových a z nich opět vždy zejména ta, která je v daném prosodickém systému prvkem základním. Nebylo možné zatížit studii beztak obsáhlou podrobnějším přehledem prosodie a metriky; byl ostatně podán již v pojednání „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“ (Vlastivěda III, 1934).

4. Slovo v básnictví

Předmětem této kapitoly i všech následujících bude stránka významová v širokém slova smyslu počínajíc slovem a končíc významovými útvary nejvyššího řádu. Pro přehlednost pojednáme postupně a odděleně o slově, větě a vyšších významových jednotkách, dále o monologu a dialogu i o „významu nevysloveném“. Rozdělení toto, třebaže teoreticky nezcela přesné, jeví se nejvýhodnějším proto, že postupuje od nejjednodušších významových jevů k nejsložitějším.

Slovo, ač nejnižší poměrně samostatná významová jednotka jazyková, není přesto nejzákladnějším a nejjednodušším významovým prvkem jazyka.

Významovým prvkem jazyka jsou **morfémy**, jež ovšem naprosto postrádají samostatnosti, mohou se vyskytovat jen jako části slova. Rozlišují se morfémy kmenové, odvozovací a koncovkové. Morfém kmenový je nositelem jádra významu slovního, morfém odvozovací zařaduje slovo do jisté lexikální skupiny vnášeje tak do jeho významu odstín společný všem slovům odvozeným pomocí tohoto morfému; sluší dodat, že kromě odvozovacích přípon patří k odvozovacím morfémům i předpony; morfém koncovkový konečně zařaduje slovo do morfologického systému a zároveň je výrazem jeho včlenění do syntaktické výstavby větné. Všimneme si nyní způsobů, jakými může být toto vnitřní složení slova básnicky aktualizováno.

První z nich záleží v tom, že se upozorňuje na „morfologické švy“, oddělující navzájem jednotlivé morfémy, z kterých se slovo skládá. Upozornění děje se na př. tím, že se konfrontují pomocí rýmového spojení nebo sousedství v kontextu dvě slova, z nichž jedno „obsahuje“ druhé v svém hláskovém složení; navozuje se tak zdání složenosti slova rozsáhlejšího a tedy i zdání příslušného morfologického švu v něm; srov. Hlaváčkův rým „natryskla — skla“ nebo větu Demlovu (Šlápěje I, 60): „Ten slavičí kлокot opsal jsem z Velkého Přírodopisu jen proto, aby se vědělo, že se v Šlápějích pěje. Šlápěje. Pěje.“ Jindy se konfrontují dvě slova zvukově podobná, z nichž každé má morfologický šev na jiném místě: „dodnes — odnes“ (rým Hlaváčkův); vzniká tak esteticky účinná nejistota o vnitřním členění slova. Podobná hra, zasahující zdánlivě do morfologického skladu slova může být provozována i s mezislovným předělem: jediný slovní celek se může vlivem konfrontace jevit rozložen vedví (srov. Hlaváčkův rým „do karty — oka rty“) nebo může nastat zdánlivé přemístění mezislovného předělu (Hlaváčkův rým „plazili se — lysé“). Iluze mezislovného

předělu uprostřed slova vzniká i při rýmu, nejčastěji komicky míněném, jenž rozštěpuje slovo: „Mysliveček a je-/ho pes šli do háje“ (Hajniš, Kopřivy, Na veršotepce a rymohonce).

Přistupujeme k charakteristice způsobů básnického využití jednotlivých druhů morfémů jakožto významotvorných prvků; budou ovšem probrány jen morfémy odvozovací a koncovkové, protože o jádru slovního významu mluvíme později.

Morfémy **odvozovací** mohou být aktualizovány především nadměrným hromaděním: užije-li se v celém textu nebo některém jeho úseku nápadného množství slov odvozených jistou příponou, je tím netoliko upozorněno na příponu jako na útvar hláskový, ale je i zdůrazněn významový odstín, který tato přípona do slov vnáší; tak na př. vyzdvížením přípony *-ost* je čtenář veden k tomu, aby na předmětnost nazíral nepředmětně, totiž se stanoviska jejích vlastností (touto příponou odvozují se často substantiva z adjektiv). Jiný způsob aktualizace odvozovacích morfémů, opačný vzhledem k předešlému, je ten, že se vedle sebe nakupí různé odvozeniny od téhož kmene; totožnost kmene může přitom být i jen zdánlivá, t. j. podložená pouhou hláskovou shodou kmenových slabik: „spí myrty s *mírnými* lístky i *mírnými* stíny“ nebo „hází vám dolů s oblohy květy *šeřků* — zvolna se *šeřť*“ (Biebl, Zlatými řetězy).

K odvozovacím sufixům možno připočísti, ač nepatří sem vždy, i záležitost t. zv. gramatických kategorií (substantivum — adjektivum — sloveso atd.) a slovesných vidů; oba tyto jevy docházejí totiž často, ač ne po každé, vyjádření odvozovacími prostředky. Gramatická kategorie může nabýt estetické účinnosti hromaděním slov k ní příslušných a zejména hromaděním jich na nápadných místech textu; tak na př. nakupení sloves na koncích veršů zabarvuje v Máchově Máji celý text významovým odstínem „aktivity“ (Šalda), t. j. dějovosti, charakteristické pro gramatickou kategorii sloves. Slovesný vid bývá také aktualizován nahromaděním jistého vidového odstínu; vedle toho dodává mu však estetické účinnosti nadměrné užívání málo obvyklých vidových forem; často je tímto způsobem aktualizován vid u Nerudy, srov. na př. jeho oblíbená vidová diminutiva jako „pozajásat“, jež ovšem mají vzor v běžném usu („povyskočit“), ale jsou mnohdy nezvyklá. — Jako další případ využití odvozovacích přípon bylo by možno uvést básnické neologismy; ty však tvoří zároveň i charakteristické „prostředí“ básnického slovníka a stane se proto o nich zmínka níže.

Morfémům **koncovkovým** připadá, jak již řečeno, ve složení slova úloha prvku gramatického ve vlastním slova smyslu; mohlo by se proto zdát, že pro svou systematickosti a významovou abstraktností jsou básnické aktualizace neschopny. I ony nabývají však estetické účinnosti, je-li na ně upozorněno tím, že se nadměrně užívá jistého gramatického tvaru, viz na př. neobvyklá *instrumentální* příslovečná určení v Máchově Máji: „A *šírou dálkou* tma je pouhá“ — „V kol *suchoparem* je koření líbá vůně“. Estetické účinnosti koncovek může se básník dobrat také tím, že jisté koncovky užije při slově, kterému je tvar touto koncovkou vytvořený cizí; tak na př. nacházíme u Březiny ve verši „a ze stromu tvého slzami horkými *teku*“ (báseň „Čas lije se.“ z Tajemných dálek) tvar, jež jsme jinak zvyklí nacházet nejvýš v mluvnickém paradigmatu. Aktualisace koncovky upozorňuje ovšem především na význam, jež

koncovka do tvaru vnáší; nevadí nikterak, že tento význam je jen „abstraktní“, ba naopak: právě prostřednictvím této významové abstraktnosti koncovky může básnické slovo často proniknout až ke kořenům básnickovy noetiky; tak nezvyklé užití první osoby slovesa „téci“ je symptomatické pro Březinovo pojetí subjektu lidského jednání.

Od vnitřního skladu básnického slova přecházíme nyní **k slovnímu významu**. Na prvním místě setkáváme se zde s pojmem básníkova lexika, totiž souboru slov v jistém básnickém díle použitých. Charakteristická pro tento soubor jsou ovšem hlavně ona slova, kterých básník užívá nejčastěji a nejzáměrněji; úplný seznam slovního materiálu použitého v jistém díle je spíše v zájmu linguistiky než teorie básnictví. Netřeba zde vykládat příliš široce, že každé individuum má svou vlastní zásobu slov. Výběr její bývá řízen dispozicemi daného jedince (okruhem jeho zájmů, společenskou i krajeovou příslušností, mírou vzdělání atd.) i aktuálními cíli sdělení; pokud do něho zasahuje i záliba individua pro jistá slova, po případě i odpor k jiným, je vždy již, aspoň zčásti, přítomen záměr estetický. Ten je ovšem velmi zdůrazněn při slovním výběru básnickém. Netvrdíme však nikterak, že by básník vyhledával vždy výraz „krásný“, ani to, že by zřetel k estetické účinnosti byl při jeho výběru slov vždy výlučný nebo i jen rozhodující: jeť vždy v básnictví oscilace mezi estetickou funkcí a ostatními. Tvrdíme však, že volba slovní zásoby v básnickém díle, ať vzchází z jakýchkoli zřetelů, stává se nutně členem umělecké výstavby díla, vstupuje v složité vztahy k ostatním jejím složkám a musí proto být posuzována i zkoumána se stanoviska této strukturní záměrnosti. Tak na př. užití náboženské terminologie jako složky lexikální zásoby v jistém díle může ovšem být geneticky vysvětlováno jako důsledek výchovy, které se básníkovi dostalo, jeho společenského zařazení, jeho zaměstnání atd., po případě i jako projev snahy básnickovy získat si pochopení jisté části publika nebo aktivně na publikum působit atd.; pokud však jde badateli o samo umělecké dílo, mohou se zřetele ty a jim podobné uplatnit jako předmět zkoumání až v druhé řadě; nejdříve musí být jasno, jaký **umělecký** úkol splňuje volba slovního materiálu v daném díle.

Otázky proto zní: z kterých oblastí obecného lexika je čerpána slovní zásoba díla? — jaké jsou vzájemné významové vztahy těchto jednotlivých oblastí: převažuje některá nad ostatními nebo se uplatňují všechny stejnou měrou? a jsou-li stejnoměrně zastoupeny, jeví se jejich vzájemný vztah jako soulad nebo jako rozpor, po případě protiklad? zabarvují se nějak navzájem významově? jakým způsobem se tyto jejich vzájemné vztahy promítají do výstavby díla? — je volba slovního materiálu v celém díle stejnosměrná nebo se dějí během díla přesuny v jejím skladu (na př. zdůraznění některé lexikální složky v popisných částech epického díla na rozdíl od částí výpravných)? — je účast slov významově neplných (synsémantika) úměrná účasti slov významově plných nebo se naopak slova významově neplná uplatňují nadměrně? — je básníkova slovní zásoba rozsáhlá nebo omezená? — v jakém vztahu jsou zřetele, kterými se volba slovního materiálu v básnickém díle řídí, k jiným složkám umělecké výstavby (na př. k rytmu, k větné výstavbě, k tématu atd.)?

Seznam otázek mohl by být ještě rozmnožován, ovšem bez překročení hranic umělecké struktury. Dokonce i samo vymezování slovních oblastí, z nichž básník čerpá, musí se do jisté míry dít se stanoviska básnictví samého: tak na př. pojmy

archaismu a neologismu se jeví teorii básnického jazyka poněkud jinak než jiným odvětvím linguistiky. Praktický, sdělovací neologismus vzniká z potřeby vytvořit jméno pro věc novou nebo aspoň postrádající dosud zvláštního označení; neologismus básnický však nevyvěrá z této potřeby, ba spíše naopak zastupuje často — se stanoviska praktického zcela neúčinně — běžné označení věci známé, aby tak bylo upozorněno na sám fakt jazykového novotvoření. Za těchto okolností je zřejmé, že se básnická neologisace řídí zcela jinými pravidly a má zcela jiný vzhled než neologisace praktická: rozdíl je i v tom, že neologismus básnický si nečiní nárok na obecné přijetí a na trvalost, poněvadž tento nárok byl by v rozporu s jeho nejvlastnějším určením, stavět se proti automatisaci pojmenovacího aktu. Co se týče archaismu, míní se zpravidla tímto termínem užití staršího, již neobvyklého, ale kdysi skutečně platného slova nebo způsobu vyjádření; v básnictví jsou možny i archaismy „umělé“, t. j. takové, které nikdy neexistovaly ve skutečném usu, ale jež působí *dojmem* dávného způsobu vyjadřování; nezáleží tu právě na genesi výrazu, ale na funkci.

Které slovníkové oblasti má básník k dispozici? Spíše než při kterémkoli jiném jazykovém projevu lze tvrdit, že všechny, již proto, že básnictví není při své volbě poutáno žádným zřetelem praktickým. Volba tato pohybuje se po linii souvislostí *věcných* (na př. dům — okno — střecha), *zvukových* (na př. láska — máj — čas — hlas — háj atd.), *morfologických* (v širokém slova smyslu: dům — domácí — domovní — doma; dům — domu — domem — domy), *funkčních* (slovníky různých prostředí společenských, různých dialektů, různých funkčních stylů). „Vlastní“ lexikální pro[132]středky jazyka básnického jsou t. zv. poetismy; ty však tvoří jen jednu z lexikálních oblastí, mezi kterými a z kterých si básník vybírá, a jsou i doby, kdy se jim vyhýbá. Samo označení „poetismus“ není zcela jednoznačné: jednou míní se jím tradiční zásoba slov pocítovaných jako „básnická“ (*or*), jindy soubor slov charakterisujících nápadně slovní zásobu jistého básníka nebo jisté školy; tak na př. jedním z poetismů Wolkerů a jeho napodobitelů je slovo „pecen“.

Na významový ráz básníkovy slovníku mají však vliv netoliko slovníkové oblasti, odkud svá slova čerpá, ale i celkový sémantický záměr, kterým se volba i aplikace slov v jeho díle řídí. Tak na př. existují básníci i básnické školy směřující k významovému zbarvení, které bychom mohli označit jako maximální zintensivění buď představové nebo citové; k takovéto „lexikální nadsázce“ emocionální směřoval na př. Vrchlický; jiní naopak vyhledávají utlumení představové živosti nebo emocionality, tak je po stránce emocionální protikladem Vrchlického Machar. U jiných básníků nebo škol lze opět zjistit obecnou tendenci k zbarvení lexika významovým odstínem „všednosti“ nebo naopak „výjimečnosti“, „vznešenosti“ nebo „nizkosti“. Takovéto celkové lexikální zbarvení může souviset s volbou tématu, ale tato souvislost není bezpodmínečná ani jednostranná: totéž téma může být zařadeno dvojím různým zpracováním do dvou různých významových „tónin“ jen vlivem různého lexikálního zbarvení; přihází se také, že je v témže díle současně dáno několikrát lexikální zbarvení, vzájemně se prolínající, aby tak bylo dosaženo kontrastního účinku; příklady této lexikální techniky lze najít v prózách Vančurových.

Již několikrát, naposled v těsně předcházejících řádcích, narazili jsme na fakt, že významový aspekt slova není dán toliko slovníkovou oblastí, z které slovo pochází, ale také konfrontací se slovy jinými, vedle kterých se ocitne v textu. Nemáme zde však na mysli významovou *dynamiku* kontextu, o které bude řeč níže, nýbrž efekt v podstatě stále ještě *statický*, jež bychom mohli nazvat vzájemným „zrcadlením“ významů, na sebe narážejících. Zevním důkazem statickosti významového zrcadlení je ta okolnost, že k němu zpravidla dochází na textové rozloze co nejmenší, té totiž, kterou zaujímají dvě sousední slova, často ještě gramaticky co nejtěsněji spjatá; typem takového sousloví je spojení adjektiva se substantivem. V jednom ze svých náčrtů předmluvy ke „Květům zla“ napsal Baudelaire: „Poesie se pojí k umění malířskému, kuchařskému a kosmetickému tím, že má možnost vyjádřit každý pocit líbeznosti, hořkosti, blaženosti nebo hrůzy *spojením* jistého adjektiva s jistým substantivem, významově podobným nebo naopak protikladným“ (Oeuvres posthumes 1908, 18). Paradoxní formulací je zde charakterisováno zrcadlení jako vytvoření *nového* významu, jenž není obsažen v žádném z obou navzájem konfrontovaných slov. Příkladem budiž nám sousloví, nalezené u Tomana (Stoletý kalendář): „smyslné chrámy“ („Tvé platany a kašny se mnou jdou, — tvé chrámy smyslné i modré nebe“). Jaký významový proces nastává při vzájemném nárazu těchto dvou slov, obou běžných, ale pocházejících z tak rozdílných významových oblastí? Především procitnou v každém z nich významové souvislosti obsažené v něm potenciálně: slovo „smyslný“ bude pojednou pocíteno jako příslušné do významových oblastí erotiky a smyslového vnímání a ozve se v něm i radostný citový přízvuk; slovo „chrám“ naproti tomu bude uvedeno v aktuální vztah k významové oblasti náboženské s citovým zabarvením vážným. Oba tyto nesouhlasné komplexy pak splynou v složité významové ovzduší, k jehož přímému a výslovnému vyjádření by bylo třeba mnohem více slov než dvou: byla by to celá kulturně historická úvaha.

Takovým způsobem uplatňuje se významová konfrontace slov: vzniká sice posloupností slovních jednotek, ale jejím výsledkem je statické „významové ovzduší“. Na tom nic nemění ani okolnost, že setkání slov nemusí být zcela bezprostřední, nýbrž může se stát na jistou vzdálenost, je-li na významovou sounáležitost konfrontovaných slov nějak upozorněno. Tak je tomu na př. při rýmu: jeden z nejpodstatnějších významových úkolů rýmu je právě uvádět ve styk významové oblasti slov, která se rýmují; nad Nezvalovým rýmem „hruškou — tužkou“ mohli bychom rozpříst podobnou úvahu jako výše. — Zvláštní druh konfrontace nastává při opakování téhož slova, zejména bezprostředním (epizeuxis); týž význam dvakrát opakováný obráží se v sobě samém a mění se tak z pevně ohraničeného významu v neurčité významové ovzduší. Sluší na konec ještě podotknout, že významová konfrontace pro svou schopnost sbližovat významy velmi navzájem vzdálené může vyústit v esteticky účinnou slohovou „zkratku“ (brachylogie). Hojně dokladů takového jejího využití najdeme v básních Nerudových, na př. „na *zvonivých* jedem *saních*“ (Prosté motivy), t. j. na saních, tažených spřežením, které má na postroji rolničky a zvoní jimi za jízdy; je tedy k rozvedení zkratky třeba dvou vedlejších vět o mnoha sloví, jimž v textu básníkově odpovídá pouhé adjektivum, skloněné ovšem v jistém významovém úhlu k sousednímu substantivu.

Nezanecháváme ještě zdaleka úvah o slově jakožto nejnižší samostatné významové jednotce — přesto se však ocitáme na rozhraní: od otázek básnického lexika jest nám totiž přejít k otázkám **básnického pojmenování**, od záležitosti obecné volby slovní zásoby k záležitosti aktuální aplikace slova v určitém případě, na určitou mimojazykovou skutečnost materiální nebo psychickou. Jakožto lexikální jednotka má slovo jen potenciální vztah ke skutečnosti: obsahuje velmi mnohé možnosti aktuální aplikace. Dokud je pocíťováno jen jako složka lexika, jsou dány toliko *hranice* jeho možných věcných vztahů, a to významem, pocíťovaným ovšem jen jako soubor všech možných sémantických schopností daného slova, nikoli jako aktuální sémantický ekvivalent určité skutečnosti. Při aktuální aplikaci vystupují věcný vztah i význam slova ze své potenciality: ze všech možných věcných vztahů slova uplatňuje se toliko jeden, ten však jako živá sémantická energie a jeho vlivem nabývá určitosti i význam. Jinými slovy: dokud slovo pojímáme jako lexikální jednotku, uplatňuje se především jeho význam (odtud definice významu ve slovnících); jakmile je však užito slova k pojmenování, vystoupí do popředí hlavně jeho věcný vztah. Tato převaha věcného vztahu nad významem stává se zřejmou zejména při pojmenování obrazném, jež vyhledání věcného vztahu mezi pojmenovanou skutečností a slovem ukládá čtenáři jako úkol — význam slova, jehož bylo k obraznému pojmenování užito, zůstává přitom často v pozadí.

Již Zich upozornil na tuto „druhotnost“ významu při pojmenování obrazném v své studii „O typech básnických“ (Čas. pro mod. fil. VI, 104): „Čteme-li v Nerudově Romanci helgolandské: „A člunek jeho jako liška běží“, má býti tímto určením vyjádřena jen rychlost a záškodnost člunu či vlastně jeho lupičského majitele. Bylo by nejvýš nesmyslné, žádati pro dokonalé pojetí tohoto obrazného rčení, aby si tu čtenář představil běžící lišku — snad na vlnách?! K mylnému výkladu svádí tu název „básnické figury“ či „obrazy“.“

[134]Aktuální aplikace jazykového znaku, jíž je pojmenování, má povahu jednorázového *aktu*, kterým se vhodné slovo vyhledává; zásobou, z které se vybírá, je celý slovník jazyka se všemi vzájemnými spoji a zvrstveními slov, jež jej protkávají.

V plné míře to ovšem platí jen o pojmenování zcela prvotním, takovém totiž, při kterém je pojmenovaný akt teprve vydělován z reality, po případě, jde-li o pojem „abstraktní“, teprve pojmenovacím aktem samým tvořen. Obvyklá aplikace slov je ovšem více nebo méně automatisována; často vzniká dokonce iluze nutného a podstatného spojení slova s jistou skutečností; srov. fakt zjištěný psychologii dítěte, že děti mnohdy přikládají vlastnosti věcí slovům sloužícím obvykle k jejich pojmenování: na otázku, proč se mraky tak jmenují, odpovídá dítě: „protože jsou šedivé“, slovu „deštník“ přičítá jistou sílu „protože nás tím někdo může bodnout do oka a zabít nás tím“ (J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, 1938, 51 a 31).

O opravdovém uvedení v pohyb celého lexika pojmenováním lze tedy mluvit jen v poměrně velmi řídkých případech pojmenování prvotních nebo jim blízkých. Nesmíme však zapomínat, že mezi oběma krajními případy — naprostou aktualisací lexika a naprostou automatisací pojmenovacího aktu — je bohatá skupina odstínů, z

nichž mnohé jsou značně časté: hledání slova, které nám dosti rychle „nenapadá“, není tak řídké ani v jazykovém styku denního života, nemluvě o případech formulace odpovědné, na př. vědecké, právnické, diplomatické. Zpravidla se ovšem při takovémto částečně oživeném pojmenovacím aktu neocítá v pohybu lexikální systém skutečně celý, nýbrž jen některý úsek. Existuje však možnost zvýšit uměle oživení pojmenovacího aktu, ba dokonce vyzdvihnout kterékoli pojmenování na úroveň pojmenování prvotního a to tak, že se zvolí k pojmenování slovo pro danou věc neobvyklé. Je zde několik stupňů: především může být zvoleno slovo s danou věcí sice spjaté, ale zřídka s ní skutečně spojované, totiž vzdálenější synonymum obvyklého jejího označení; vyšší stupeň oživení pojmenovacího aktu nastává tehdy, je-li k pojmenování užito slova spojovaného zpravidla s věcí jinou — takové pojmenování je obrazné; nejvyšší stupeň aktualizace pojmenovacího aktu je pak ten, je-li obrazné pojmenování vybráno z významové oblasti zcela cizí příslušnému pojmenování obvyklému — tehdy dostoupí obraz úrovně pojmenování prvotního. Tyto různé stupně nemusí být vždy spojovány s estetickou záměrností a nemusí se jich užívat jen v básnictví; přesto je každý z nich v básnictví častější než jinde.

Mluvili jsme dosud o pojmenovacím aktu jako o „hledání“ vhodného výrazu; je však třeba podati jeho přesnější linguistickou charakteristiku. Podal ji S. Karcevskij v svém článku „Du dualisme asymétrique du signe linguistique“ (TCLP 1, 88), když ukázal, že hledání jazykového výrazu pro pojmenování děje se současně dvojím směrem: jednak v řadě synonymické (různá pojmenování možná pro touž věc), jednak v řadě homonymické (různé možné významy téhož slova). Nazírá se tedy při pojmenování zároveň i na jazyk se stanoviska pojmenovávané skutečnosti (synonymita) i na pojmenovávanou skutečnost s hlediska daného lexikálního systému (homonymita). Lexikální systém a skutečnost jsou přitom vždy, ne-li skutečně, aspoň potenciálně, stavěny proti sobě a uváděny v pohyb jako celky, neboť i řada synonymická i řada homonymická jsou virtuálně nekonečné: ideálně vzato může být každá věc označena kterýmkoli slovem i naopak každé slovo může znamenat kteroukoli věc — to plyne z konvenčního vztahu mezi skutečností a jazykovým znakem. Pojmenování, pro které se mluvčí rozhodne pojmenovacím aktem, leží na průsečíku obou jmenovaných řad, homonymické a synonymické; průsečík tento není ovšem, zejména při pojmenování prvotním dán předem, nýbrž vzniká teprve pojmenovacím aktem, jenž navazuje věčný vztah mezi slovem a skutečností. Toto zjištění je důležité také pro teoretické pochopení básnického obrazu: existovalo totiž domnění, že k jeho vzniku je zapotřebí jisté „analogie“ mezi věcí, která je pojmenována, a věcí, jejíhož jména se používá (srov. již Aristotelovu Poetiku, čes. překl. Grohův, 1929, 40); byla tedy předpokládána jistá před[135]zjednanost vztahu mezi slovem a věcí dokonce při samém básnickém obraze. Ve skutečnosti je však toto předzjednání pouhá iluze, neboť „obdoba“, kterou předpokládala stará poetika, teprve pojmenováním vzniká.

Je nyní třeba — přesto že o pojmenování básnickém bylo již mnohé řečeno — ujasnit si soustavněji některé jeho charakteristické vlastnosti. Jde především o to, jak rozumíme termínu „básnické pojmenování“. Již na začátku této studie odmítli jsme

jeho bezvýhradné ztotožňování s pojmenováním obrazným. Nutno však dodat, že ani „výjimečnost“, odlišnost od pojmenování běžného netvoří jeho nezbytný příznak. V každém téměř básnickém textu najdou se i pojmenování nejběžnější — a také ona jsou součástí básnické struktury. Má-li být zjištěna rozborová technika a strukturní funkce pojmenování v jistém básnickém textu, musí být vzata v úvahu pojmenování všechna a právě kvantitativní i kvalitativní poměr mezi pojmenováními běžnými a výjimečnými nebo mezi pojmenováními obraznými a neobraznými, jaký bude v daném textu shledán, může ukázat cestu zkoumání dalšímu. Ukázali jsme již také, že rozdíl mezi pojmenováním obrazným a neobrazným není nepřekročitelný, nýbrž že mezi oběma těmito druhy existují mezistupně a přechody: pojmenování obrazné není než krajně vypjatá synonymita, po případě homonymita. Sluší dodat, že obraz ani v básnictví není vždy pojmenování „nové“ a „nezvyklé“; srov. t. zv. obrazová clichés, často „všednější“ než pojmenování neobrazné.

Třebaže však přechod mezi pojmenováním obrazným a neobrazným je plynulý, nelze přehlížet zvláštní postavení obrazného pojmenování v básnictví a osobitou problematiku tohoto pojmenování. Je zde především moment volby: jsou pojmenování obrazná v jistém básnickém textu volena z týchž lexikálních oblastí jako pojmenování neobrazná nebo z jiných? Jsou sama volena z prostředí jednotného nebo z několika prostředí navzájem kontrastujících? — Dále je moment vztahu mezi pojmenováním obrazným a obvyklým označením dané věci: jsou obě z téže lexikální oblasti nebo z oblastí různých? Jsou emocionálního přízvuku stejného nebo různého, po případě kontrastujícího? Konečně je otázka obrazového typu: převažují v daném textu obrazy metaforické nebo metonymické a synekdochické? Tak na př. převažuje metaforické zaměření u lumírovců, metonymickosynekdochické u symbolistů.

Obrazné pojmenování je zřídka záležitost slova jediného: zpravidla se „rozvíjí“, t. j. zasahuje celý větší úsek kontextu okolního (obrazný podmět strhuje do svého významového okruhu sloveso atp.). Je-li na rozvíjení obrazů položen záměrný důraz, vznikají jím rozsáhlé obrazové roviny („plány“), jež mohou být do té míry zpodrobněny, že se jeví samostatným obrazovým tématem; tak je tomu na př. při rozvinutém příměru. U symbolistů se rozvíjení básnických obrazů v téma děje za stálého kolísání mezi vlastním a obrazným významem slov, z kterých se rozvinutý obraz skládá; vzniká tak významový efekt slovesné „realisace“ básnického obrazu, jenž byl v pozdější poesii vystupňován do té míry, že obraz převážil skutečnost, jím míněnou. Dodejme, že obrazového rázu mohou nabýt i vyšší významové jednotky než slovo; obrazným může být motiv (na př. motivy lásky a máje v Máchově Máji), epická nebo dramatická postava a v jistém slova smyslu i celé dílo.

5. Významová dynamika kontextu

Zabývající se slovem a jeho významem, pobývali jsme v oblasti významové **statiky**, třebaže jsme se při pojmenování, které je aktem, octli již na samém jejím rozmezí s významovou **dynamikou**.

Co rozumíme protikladem těchto dvou pojmů v sémantice? Kdy je významová jednotka dynamická, kdy statická? Postavme proti sobě dva krajní případy: slovo,

jakožto typ jednotky statické, a celý jazykový projev, jakožto představitele významové dynamiky. Významová staticčnost slova záleží v tom, že jeho význam je nám dán jedním rázem a zcela ve chvíli, kdy slovo je vyřčeno. „Smysl“ jazykového projevu, třebaže také existuje — ovšem jen potenciálně — již v okamžiku, kdy je jazykový projev počat, dochází teprve v čase postupného uskutečnění. Je tedy jazykový projev významový proud, který strhuje jednotlivá slova do svého souvislého plynutí, odnímaje jim značnou část samostatnosti věcného vztahu a významu: každé slovo zůstává v něm významově „otevřeno“ až do chvíle, kdy se projev skončí; dokud projev plyne, je každé z jeho slov přístupno dodatečným posunům svého věcného vztahu i proměnám významu vlivem další souvislosti; může se na př. přihodit, že se počáteční emocionální zabarvení slova změní pod tímto vlivem v pravý opak, že se jím význam slova dodatečně zúží nebo rozšíří atd.

Významová jednotka dynamická se tedy liší od statické tím, že je dána jako postupně uskutečňovaný *kontext*. Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou je, jak zřejmo, vzájemný: dynamická jednotka, jsouc sama o sobě pouhou sémantickou intencí, potřebuje jednotek statických k svému ztělesnění; jednotka statická nabývá naopak teprve v kontextu aktuálního vztahu ke skutečnosti. Naprosto nesprávné by bylo pojímat tento vzájemný vztah podle modelu dvojice: stavba — stavební materiál; dynamická jednotka „neskládá“ se toliko ze statických, nýbrž přetváří je a zase ani statická jednotka se vůči kontextu nechová passivně, nýbrž klade mu odpor vykonávajíc svými významovými asociacemi tlak na směr jeho významové intence, ba snažíc se i o úplné osamostatnění. Významová statika a dynamika jsou dvě síly navzájem protikladné, přitom však bytostně spjaté, tvořící spolu základní dialektickou antinomii každého významového procesu. Konkrétní protiklad slova a jazykového projevu byl nám jen jediným příkladem z mnoha možných. Nenít' statickou jednotkou jen slovo, po případě lexikalisované (t. j. významově ustrnulé a dokonale sjednocené) sousloví, ale i nejmenší jednotka obsahová, t. j. motiv. A není naopak dynamickou jednotkou teprve celý projev, nýbrž již odstavec, věta atd. Protiklad významové statiky a dynamiky není dokonce omezen jen na význam jazykový nebo jazykem vyjádřitelný, nýbrž objevuje se všude, kde proti sobě stojí jednorázová významová jednotka a plynulá souvislost, do které tato jednotka je zařad'ována; tak na př. v duševním životě přijímá podobu antinomie mezi představou a souvislým proudem duševního dění; dochází uplatnění ve filmu při protikladu mezi záběrem a celkovým průběhem; zasahuje do dějepisectví v podobě protikladu mezi „faktem“ a „smyslem událostí“.

Avšak ke vzniku antinomie mezi významovou statikou a dynamikou není třeba ani přítomnosti dvou významových jednotek, podřízené a nadřízené; jeť v pravém slova smyslu všudypřítomná, jsouc obsažena v každém významovém faktu, i je-li vzat jen sám o sobě. Pohlédneme na př. na slovo, jehož významovou výstavbu jsme v předešlé kapitole probírali, a na větu, o které bude řeč v nejbližších odstavcích. Je zcela jasné, že předcházejíce od slova k větě, přestupujeme hranici mezi statikou a dynamikou významu. Avšak již při aplikaci slova na skutečnost užili jsme termínu „pojmenovací akt“, tedy termínu naznačujícího dynamičnost. A skutečně se také

pojmenování v pravém slova smyslu prvotní děje nejčastěji slovem, jež je zároveň větou; srov. dětská slova — věty „kůň“, „vůz“ atp. Již v slově je tedy potenciálně obsažen prvek významové dynamiky. S druhé strany je opět ve větě skryta možnost významu statického; nasvědčuje tomu lexikalisace vět příliš běžných, jako pozdravů a formulí („pozdrav Bůh!“ atp.); ostatně se každá věta již ukončená jeví v protikladu k významové dynamičnosti věty následující, teprve počaté, jako jednotka statická.

Po těchto obecných poznámkách přistoupíme k nejnižší dynamické jednotce jazykové, **větě**, abychom si položili otázku básnického využití její výstavby. Výstavba tato je vlastně dvojnásobná: jednak gramatická, jednak čistě významová. — Možnosti básnického využití výstavby *gramatické* jsou poměrně jednoduché. Již rozdíl mezi větou holou a rozvitou může se stát zdrojem estetické účinnosti, je-li záměrně přivozena převaha jedné z těchto možností. Také rozdíl mezi větami s přísudkem slovesným a neslovesným může být básnicky využito: „příznakovým“ členem této dvojice je věta s přísudkem neslovesným; proto nadměrné užití takových vět působí estetickou aktualisací syntaktické výstavby (srov. Trávníčkovy zjištění o jmenných větách neslovesných u Mahena ve sborníku „Mahenovi“ Praha 1933 i v čl. „Však nechci, aby slova šuměla“ v knize „Nástroj myšlení a dorozumění“, Praha 1940). Věty spojují se v souvětí souřadná nebo podřadná; také převahou jednoho z obou těchto typů v textu může být dosaženo estetického účinku, a to opět dvojím způsobem v každém z obou těchto případů: při převaze souvětí souřadných může být zdůrazněno slučovací spojení sousedních vět spojených ve větný celek, nebo naopak může být položen důraz na jejich vztahy jiné, významově určitější (stupňování, přirovnání, účinek, podmínka, adversace atp.); druhým z těchto dvou způsobů je větná stavba aktualisována na př. v poesii V. Dyky. Převažují-li souvětí podřadná, může se jejich umělecké využití dít rovněž dvojí cestou: buď se nadměrně užívá podřadných vět pojících se k jedinému slovu věty hlavní (všechny druhy vět relativních), nebo se naopak zdůrazňují ony typy vět podřízených, které se vztahují k celé hlavní větě (na př. věty časové atp.). Také poměrný podíl jednotlivých větných členů nebo vět v souvětí na celkové rozloze věty může se stát estetickým činitelem, aniž ovšem je norma dokonalosti předem dána: i rovnovážnost i nedostatek rovnováhy větné stavby mohou odpovídat uměleckému záměru autorovu. Ani její porušení (na př. výšin z vazby) není zbaveno možnosti estetického účinku. Nikdy ovšem nestačí jen zjišťovat vlastnosti výstavby větné: právě pro svou „formálnost“ vyžaduje syntax ještě víc než jiné složky konfrontace s celkovou strukturou díla.

Jak je tomu však s **významovou** výstavbou věty? Mohlo by při prvním pohledu vzniknout zdání, že se kryje s výstavbou větnou.

Již mladogramatikové však vytušili, že je ve větě ještě jiná významová souvislost než jen ta, která je dána syntaktickými vztahy; odtud rozlišení mezi podmětem a přísudkem gramatickým a „psychologickým“, jež vzešlo z poznání, že se „aktuální“ [3] významové členění věty nekryje vždy s formálním členěním syntaktickým. Podmětem „psychologickým“ rozumí se významový komplex, od kterého věta vychází a o kterém se přísudkem něco vypovídá; ten však není vždy totožný s podmětem gramatickým (srov. na př. větu „v rybníce — bylo mnoho ryb“).

Podobně ani „psychologický“ přísudek nemusí se krýt s gramatickým (tak na př. ve větě: „na měsíci — není živých bytostí“ obsahuje psychologický přísudek oba hlavní gramatické členy větné). Moderní linguistika postoupila v této věci dále tím, že položila důraz na jednotu větného významu; srov. čl. Jul. Stenzela „Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition“ (v Jahrbuch f. Philologie I, 1925, str. 160 až 201). Důležité je také zjištění spojitosti větného významu s intonací, učiněné S. Karcevským v studii „Sur la phonologie de la phrase“ (TCLP IV, 188n.): „Větný celek (phrase) je aktualizovaná sdělná jednotka. Nemá vlastní gramatické výstavby. Ale má osobitou výstavbu zvukovou, jež je dána intonací. Kterékoli slovo a kterékoli seskupení mající jakoukoli gramatickou formu nebo i pouhá interjekce mohou se stát, vyžaduje-li toho situace, sdělnou jednotkou“. Vološinovův čl. „Konstrukcija vyskazanija“ (Literaturnaja učeba 1930, 65—87) odhalily fakt významové dynamiky. V naší studii o „Genetice smyslu v Máchově Máji“ (sbor. Torso a tajemství Máchova díla, 1938) byla pak zjištěna polarita mezi významovou statikou a dynamikou.

Vycházejíce z jmenovaných premis chceme se pokusit o výčet a charakteristiku hlavních principů větné významové výstavby. Jsou celkem tři:

1. První z nich je jednotnost větného smyslu, na kterou jsme zaměřeni od chvíle, kdy nějakou počínající významovou řadu pojmáme jako větu, i když tento celkový smysl zůstává pro nás potenciální, dokud věta není ukončena. Správně ukázal Karcevskij k tomu, že jakýkoli soubor slov, je-li nám větnou intonací signalisován jako věta, je pro nás „sdělnou jednotkou“ („unité de communication“), do které vkládáme, třeba i násilně, celkový smysl. Této základní vlastnosti významové výstavby větné využívá moderní básnictví hojně různými způsoby: tak symbolismus donucoval na základě postulované jednoty větného smyslu čtenáře k tomu, aby hledal souvislost mezi několika obrazovými „plány“, které se uvnitř věty protínaly; některé pozdější směry (na př. futurismus nebo dadaismus) nutí čtenáře, opět na téměř základě, vkládat významovou záměrnost do nahodilých seskupení slov.

2. Druhý princip větné významové výstavby lze označit jako „významovou akumulaci“. Zakládá se na dvou okolnostech. První z nich je ta, že významové jednotky, z kterých se věta skládá, jsou vnímány v nepřetržité posloupnosti bez ohledu na složitou architekturu syntaktických podřízeností a nadřízeností; vzniká tak řada, kterou lze schematicky vyznačit: $a - b - c - d$ atd. Přistupuje však ještě okolnost druhá, totiž ta, že každá jednotka následující po jiné je vnímána již na pozadí jejím i všech dřívějších, takže při ukončení věty je v mysli posluchačově nebo čtenářově simultánně přítomen celý soubor významových jednotek, z kterých se věta skládá.

Postup významové akumulace, ke které tímto způsobem dochází, bylo by lze schematicky vyznačit takto (Малюнак 1):

a-b-c-d-e-f				
a	b	c	d	e
a	b	c	d	
a	b	c		

a	b
a	

Малюнак 1

Vodorovná abecedně uspořádaná řada písmen v první řádce schematu znamená posloupnost významových jednotek uvnitř větného celku; svislé sloupce pod každým z písmen prvního řádku pak vyjadřují schematicky postup významové akumulace: ve chvíli, kdy vnímáme jednotku *b*, je již v našem povědomí jednotka *a*, při vnímání jednotky *c* známe již jednotky *a-b* atd.

Nutno podotknout, že stále, i při výsledném nakupení všech významových jednotek věty, záleží na pořadu, v jakém nakupení vzniklo. Věta „na stole mezi knihami stála lampa“ není celkovou organizací svého významu totožná s větou gramaticky stejnou „lampa stála na stole mezi knihami“ a obě dvě jsou významově jiné než věta třetí, opět gramaticky jim rovná „mezi knihami na stole stála lampa“; příčina významových rozdílů mezi nimi je ta, že významová akumulace má v každé z nich jiné pořadí. Teorie „psychologického“ podmětu a přísudku nestačí ke zdůvodnění všech těchto rozdílů, neboť předěl mezi psychologickým podmětem a přísudkem je stejný ve větě první a třetí; Mathesiovo citované pojetí větného skladu jako „aktuálního členění“, kladouc důraz na „slovosled“ jako činitele větné výstavby, blíží se již našemu pojmu akumulace.

Básnická aktualizace významového nakupení děje se tím způsobem, že se postup akumulační komplikuje a brzdí hromaděním významů navzájem velmi odlehlých uvnitř téhož větného celku: srov. na př. větný typ Vančurova Posledního soudu, kde tato tendence byla vyhrocena v experiment: „Smál se potruje ramenem, které nosívá střelnou zbraň, jako hospodyně, jež v důvodném veselí roztřeše nad zástěrou kličku tkalounu.“

3. Třetí v řadě je princip oscilace mezi významovou statikou a dynamikou; je dán tím, že každá významová jednotka ve svazku větném (slovo, větný člen) jednak směřuje k tomu, aby navázala bezprostřední věcný vztah ke skutečnosti, kterou sama o sobě znamená, jednak je vázána souvislostí věty jako celku a teprve prostřednictvím tohoto celku navazuje styk se skutečností. Jde tedy o polaritu mezi pojmenováním a kontextem, jež v různých případech může docházet různého vyřešení. Tak na př. u Máchy převládá samostatnost věcného vztahu jednotlivých pojmenování nad soudržností větného kontextu; zde mají svůj pramen na př. četná zeugmata v Máchově slohu, dále významová nekongruence slovních spojení, jako „večerní máj“, „rozlehlý strom“, jakož i syntaktická nesoudržnost. U K. Čapka jeví se naopak převaha nepřetržitosti kontextu nad nezávislostí jednotlivých pojmenování; odtud měkká vlnitost větné intonace a sklon k oslabování syntaktických rozmezí. Složitější je případ poesie Březinovy; zde totiž projevují jednotlivá obrazná pojmenování snahu vydat každé samo ze sebe svůj osobitý kontext. Činí to rozvíjejíce se v rozsáhlé obrazové „plány“, které na sebe navzájem narážejí; celkovému kontextu pak připadá úloha je

koordinovat, ale zůstává přitom mnohdy na pouhé významové intenci — odtud mnohoznačnost celkového smyslu některých Březinových básní.

Úhrnem lze říci o významové výstavbě věty, že jsouc méně „formální“ než výstavba syntaktická, prostředkuje mezi ní a individuální významovou náplní každé jednotlivé věty. Zároveň má však, jak zřejmo, i dosti obecných vlastností, aby byla dostupna vědeckému rozboru. Z obou těchto důvodů je důležité pro teorii básnického jazyka věnovat jí pozornost. Zejména zkoumání umělecké výstavby básnické prózy a jejího imanentního vývoje není možné bez přihlížení k významové výstavbě věty; tím lze také vysvětlit, proč vědecké zvládnutí prózy pokročilo dosud méně než studium poesie.

Věta není ovšem poslední a nejvyšší stupeň v hierarchii významových jednotek vyplňujících rozlohu mezi slovem a celkem jazykového projevu. Jednotky vyššího řádu jsou na př. odstavec, kapitola. Jsou však to ještě jednotky jazykové? Jsou jimi v tom smyslu, že jsou součástmi jazykového projevu: nemůže přesahovat rámec jazyka, co je dáno sledem jazykových znaků. Nepojednává-li o nich jazykověda, je to jen proto, že jejich výstavba není řízena zákonitostí gramatickou: nejvyšší gramatickou jednotkou jazyka je věta. Viděli jsme však, že věta není toliko výstavba syntaktická, ale zároveň i významová. A všechny principy významové výstavby věty mohou být aplikovány i na výstavbu vyšších celků. Věta také často významově poukazuje k širšímu kontextu, zejména k onomu, který před ní předcházela.

Uvedli jsme výše na objasnění principu významové akumulace tři věty stejného složení lexikálního stejné výstavby gramatické, ale mající různý pořádek významových jednotek. Dvou z nich užijeme zde ještě jednou, abychom na nich zjistili způsob, jakým věta poukazuje k širší významové souvislosti. Znějí takto: 1. „Lampa stála na stole mezi nakupenými knihami“ — 2. „Mezi knihami nakupenými na stole stála lampa“. První z nich předpokládá, že byla již řeč o **lampě**, druhá, že se v předchozím kontextu již mluvilo o **stole**. Vzhledem ke kontextu následujícímu nejsou již obě věty tak jednoznačné: po obou mohla by na př. zcela dobře následovat věta: „Seděl u ní zahloubán v četbu jakýsi člověk“; přece však by věta „Knih bylo velmi mnoho“ mohla spíše následovat po větě první než druhé. Zpětná významová determinace kontextu se tedy osvědčuje silnější než postupná; to je zcela přirozené. Pro nás je na věci poučné to, že přechod od věty k vyšším významovým jednotkám je plynulý, bez podstatného předělu. Třeba nakonec poznamenat, [140]že ani po stránce gramatické není zde nepřekročitelná hranice: navázání větného celku na větný celek bezprostředně následující může se stát i prostředky gramatickými, tak na př. mohou být oba celky spjaty ukazovacími zájmeny nebo adverbii; také může být podmět společný.

Pro teorii básnictví je sourodost významové výstavby větné s výstavbou vyšších významových jednotek, ba i celého textu velmi důležitým pracovním předpokladem. Tvoří totiž most, po kterém lze přejít od rozboru jazykového ke zkoumání celkové významové výstavby textu. „Komposiční rozbor“ není odsouzen ke ztrnulé statičnosti, jsou-li na něj aplikovány zásady významové dynamiky, jejichž výčet byl

podán při rozboru významové výstavby větné; nabývá tak možnosti vyústit ve zjištění „formálního“ a přece konkrétního „sémantického gesta“, jímž je dílo organisováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu. Přes svou zdánlivou „formálnost“ je sémantické gesto něco zcela jiného než forma pojatá jako vnější „roucho“ díla; je faktem sémantickým, významovou intencí, třebaže kvalitativně neurčitou. A právě proto, že je podstaty významové, umožňuje pochopení a určení vnějších souvislostí díla s básnickovou osobností, se společností, s jinými oblastmi kultury. Pojem sémantického gesta, třebaže se týká *vnitřní* výstavby díla, odstraňuje poslední zbytky herbartovského formalismu ze strukturní teorie básnictví.

Zbývá ještě přihlédnout k vyšším jednotkám významovým obsahově konkretisovaným, totiž k těm, které bývají nazývány tematickými složkami básnického díla; jde zejména o pojmy motivu, děje, celkového **tématu**. Bývá zvykem stavět tyto prvky mimo souvislost s jazykem nebo aspoň vymezovat poměr jazyka k nim jako pasivní podle zásady, že obsah si určuje formu. Předěl mezi nimi a prvky jazykovými není však daleko tak ostrý, aby bylo možno bez výhrady stavět tyto dvě skupiny proti sobě jako o dvě věci zcela různé: viděli jsme již (při úvaze o básnickém obraze), že i jazykový, slovní význam může být tematisován, a naopak může mnohdy motiv, jednotka obsahová, dojít vyjádření jediným slovem a tak splývat se slovním významem; také lexikalisace motivu, t. j. ustrnutí jeho v jednorázovou konvenční významovou jednotku podobnou slovu, není nemožná, jak názorně ukazují lexikalisované motivy, z kterých se skládají lidové pohádky. Kromě toho ukázalo moderní zkoumání přesvědčivě, že i téma, zejména právě básnické, je v oboustranné, vzájemné souvislosti s jazykem: neřídí se jen jazykový výraz tématem, ale i téma jazykovým výrazem. Velmi názorný doklad toho byl podán v Jakobsonově studii „K popisu Máchova verše“ (sb. Torso a tajemství Máchova díla). Ukazuje se tam, že Máchovo pojmání prostoru je jiné ve verších schematu jambického než ve verši trochejském: v jambických verších jeví se prostor jako jednosměrné continuum dané pohybem od pozorovatele do pozadí, v trochejských pak jako neklidná různosměrnost. Pojetí prostoru je tedy u Máchy v těsném vztahu k rytmu, a to ve vztahu oboustranném, takže nelze říci, která z obou složek druhou předurčuje. Rytmus je však převážně záležitost jazyková, opřená o zvukovou organizaci textu; pojmání prostoru patří naopak ke stránce tematické. Ani téma nevymyká se tedy linguistickému rozboru, jehož úkolem je **celá** struktura básnického díla; linguistický způsob práce znamená zde metodologické zaměření, nikoli látkové omezení vědeckého výzkumu.

6. Monolog a dialog. „Skrytý“ význam

Prošli jsme v několika předchozích kapitolách hierarchií zvukových a významových složek básnického díla. Tím však není ještě vyčerpána celá problematika básnického jazyka. Zbývá především záležitost účasti subjektu při jazykovém projevu, t. j. rozdílu mezi monologem a dialogem, i otázka „nevysloveného“ významu.

Monolog a dialog jsou dva základní aspekty významové organizace jazykového projevu i zároveň dvě navzájem protikladné formy jazykové výstavby ve smyslu funkčním; proto se v linguistice mluví o „řeči“ monologické a dialogické (srov. L.

P. Jakubinskij, O, dialogičeskoj reči“ ve sb. Russkaja reč I, 1923). Přesto však jsou monolog a dialog víc než jen pouhé funkční jazyky, neboť o monologičnosti anebo dialogičnosti jazykového projevu rozhoduje okolnost, zda projev vychází od jednoho nebo více subjektů — rozhodování o aplikaci kteréhokoli z jiných funkčních jazyků je však záležitost subjektu jen jediného. Je tedy rozdíl mezi monologem a dialogem základnější než ostatní druhy funkčního rozlišení jazyka, což nepřímou vysvětluje i z okolnosti, že při dialogu může každý z účastníků užívat jiného funkčního stylu; funkční rozlišení jeví se tak vzhledem k rozdílu mezi monologem a dialogem jako druhotná nadstavba.

Básnictví je rozdílem mezi řečí monologickou a dialogickou rozštěpeno ve dvě nerovné části: na jedné straně jsou lyrika s epikou jako útvary monologické, na druhé pak drama jako básnictví dialogu. Neznamena to ovšem, že by dialog jako způsob jazykového výrazu byl zásadně vyloučen z lyriky a epiky (viz na př. lyrické „spory“ a dialogy osob v epice) nebo naopak monolog z dramatu (viz na př. vypravování vložené do dramatického dialogu). Praví se tím jen, že projev lyrický a epický předpokládají jediného mluvčího („básníka“), kdežto drama mluvčích několik; je-li tato (leckdy jen pomyslná) hranice překročena, přechází lyrika nebo epika v drama i naopak: tak na př. rozhovor sporných stran v lyrickém „sporu“ („Spor duše s tělem“ a pod.) může být pojímán i dramaticky. Rozdíl mezi monologickým zaměřením epiky a lyriky i dialogickým zaměřením dramatu se však projevuje i jinak než jen jazykově: tak na př. je dramatický dialog vázán oběma vlastnostmi posluchačova času, totiž jeho aktuální přítomností i uplýváním („transitorností“ podle terminologie Zichovy, viz Estetiku dram. umění, 1931, 219), kdežto monolog epický a lyrický mají jen po jedné z těchto vlastností: epický toliko plynutí, nikoli však přítomnost, lyrický toliko přítomnost, nikoli však plynutí. Zasahuje-li tedy rozdíl mezi monologičností a dialogičností tak hluboko do samé noetické základny jazykového projevu, je z toho opět zřejmo, že protikladnost obojího tohoto zaměření je podstatná, nikoli jen jazykově funkční.

Přes vzájemnou protikladnost se však zaměření monologické s dialogickým nejen nevylučují, nýbrž navzájem prolínají: i v projevech zjevně monologických můžeme často zjistit přítomnost latentní dialogičnosti a naopak; to neplatí jen o projevech básnických, nýbrž o jazykových projevech vůbec. Básnictví ovšem intensivně využívá významových odstínů, které tímto způsobem vznikají. Tak na př. básnický sloh V. Dyka mající zalíbení, jak již výše řečeno, ve větných spojeních souřadných a přitom nikoli slučovacích, jako jsou spojení adversativní, stupňovací, vysvětlovací atd., je právě pro tuto svou vlastnost pln skryté dialogičnosti, které dramaturgicky využil E. F. Burian, když povídku „Krysař“ převedl téměř beze změny textu z monologu básníkovy v dialog mnoha dramatických postav. Dialogičnost nevznikla zde teprve dramaturgickou úpravou, ta ji jen odhalila; již v epické verzi básníkově byla přítomna jako složka významové výstavby i jako činitel estetické působivosti díla. Jako případ zjevu opačného, totiž monologičnosti skryté v dialogu, lze uvést některá místa z dramat symbolických, zejména Maeterlinckových, kde jednotlivé promluvy různých osob na sebe navazují tak těsně, že vlastně tvoří souvislý monologický kontext, rozdělený mezi několik partnerů; je to ostatně jen básnické využití situace, dosti časté v intimním

hovoru, při které jsou rozmlouvající osoby do té míry spjaty společenským zájmem a cítěním, že je mezi nimi krajně oslabeno významové napětí, jež bývá podkladem rozdělení rolí v dialogu.

Dialogičnost a monologičnost jsou tedy vlastně společně přítomny již při vzniku každého jazykového projevu, ať jeho zjevná forma je monologická či dialogická, ba jsou dokonce obsaženy již v samém duševním dění, z kterého jazykový projev vzchází; vztah mezi „já“ a „ty“, na kterém je dialog osnován, nepotřebuje k své aktivaci individuů dvou, nýbrž stačí k ní vnitřní napětí, rozpory a neočekávané zvraty, dané dynamikou psychického života každého jedince. Zjevná i potenciální dialogičnost jazykových projevů má tedy svůj kořen ve skryté „dialogičnosti“ průběhu duševního života. Proto se také i v zjevném dialogu, mezi několika účastníky, odráží psychické dění bezprostředněji než v monologu. „Psychologická situace“ mezi účastníky hovoru má stálý vliv na průběh dialogického projevu; mnohdy pak do něho zasahuje do té míry přímo, že některý z mluvčích odpovídá ne tak na slova partnerova jako spíše na psychické dění, které je doprovází. Stává se dokonce, že psychickou reakci pokládá mluvčí za dostatečnou odpověď, na kterou ihned reaguje, nepřipouští partnera k slovu („Nemusíte nic říkat, vím, co chcete odpovědět, ale já...“).

Ocítáme se zde na rozhraní mezi jazykem a psychickým děním, ba vidíme dokonce psychické dění vnikající do jazykového projevu jako jeho součást. K přímé účasti psychická, jaká nastává, když se psychická reakce partnerova stává odpovědí, může ovšem dojít jen za té podmínky, že se psychické dění stává, neměnic své podstaty, *sdělitelným významem*.

Co se týče významové povahy duševních stavů a dějů, je za dnešního stavu psychologie již jasné, že celý duševní život je významovými prvky prosycen i tehdy, nejde-li o jeho sdělování. Celá tvarová psychologie vychází z předpokladu, že vnější popudy řadí se v povědomí individua spontánně a bezprostředně v útvary organisované jednotným „smyslem“, tedy jistým druhem významu. Jsou dokonce badatelé (na př. Vološinov), kteří předpokládají, že *celá* oblast duševního dění tvoří strukturu významovou; co není významem, není podle nich ani již psychickým dějem, nýbrž děním biologickým. A toto mínění není bez podstaty: v přemnohém vjemu můžeme pozorným rozbořem objevit složky, které, ač pociťovány jako inherentní vnímané skutečnosti, jsou v podstatě významem, jež do vnímané skutečnosti vnáší vnímající subjekt. Tak na př. rozeznáváme zdánlivě pouhým viděním stůl stojící od převrženého, ačkoli rozeznání prvé z obou poloh jako normální předpokládá znalost funkce stolu: stůl je nám již při vnímání zařízením pro jídlo a práci; proto jen takové jeho položení, které umožňuje tyto úkony, jeví se nám spontánně jako normální. Sám tvar různých předmětů *vidíme* jako zákonitě uspořádaný jen tehdy, víme-li k čemu tyto věci slouží; předměty, jejichž funkce neznáme, mohou se nám jevit jako tvarově nepřehledné, ba i jako beztvaré.

Domníváme se proto, že nejsme příliš daleko od pravdy, charakterisujeme-li vzájemný vztah jazykového projevu a příslušného psychického dění jako vztah dvou souběžných a souvztažných významových řad. Rozdíl mezi oběma těmito řadami je

ovšem ten, že jen význam jazykový je plně sdělitelný máje k dispozici soustavu symbolů smysly vnímatelných, kdežto význam psychický takovéto možnosti systematického projevu postrádá: má k dispozici toliko symptomy, které jej vyjadřují jen velmi neúplně, totiž *spontánní* mimiku, gesta, činy, úhrnem „chování“ („behaviour“). Klademe důraz na „spontánní“, protože, stávají-li se gesta, mimika atd. vědomými a dokonce systematickými, jde již o *transposici* duševního dění do jistého systému znaků, zcela podobně jako když je vědomě sdělujeme pomocí znaků jazykových.

Zkoumání vztahu mezi jazykem a duševním děním je stejně v zájmu linguistiky jako psychologie. Se strany jazykovědy jde zejména o otázku, jakými způsoby psychické dění souběžné s jazykovým projevem může dát najevo svou přítomnost, po případě i svou konkrétní významovou kvalitu **bezprostředně**, aniž je deformováno transposicí do systému jazykových znaků a jejich zákonitosti. Není ovšem úkolem naší studie zabývat se touto otázkou do podrobností a v celém jejím rozsahu: chceme toliko načrtnout, a to ještě jen v nejhrubším obryse, způsoby **básnického** využití souvztažnosti mezi významovým procesem duševního dění a jazykem.

První z těchto způsobů je poměrně velmi jednoduchý: jde o **zamlčení** významu v podstatě již jazykového, totiž takového, který by mohl být bez obtíží slovy formulován. Máme na mysli tak zvanou „narážku“. Dochází k ní často i v řeči sdělovací, omezí-li se mluvčí na pouhý náznak nějakého faktu, myšlenky, hodnocení atp.; takovéto zamlčení mívá svůj důvod v ohledu na partnerovo cítění soukromé nebo mravní, po případě v ohledu na censuru společenskou, politickou atd. Co je takto v řeči sdělovací dáno zřeteli rázu „praktického“, může se v básnictví stát samouúčelným prostředkem estetického účinu, i když tato samouúčelnost nevylučuje genetický vliv jmenovaných zřetelů praktických. Narážka může být v básnictví rozvinuta i v systematický umělecký postup. Tak na př. je na ní založena významová výstavba poesie Dykovy, a to i lyriky intimní, kde „zamlčování“ nemá vůbec praktického důvodu. Technika narážky je zde taková, že se o faktech zcela konkrétních mluví obecnými větami rázu gnomického; čtenáři se ukládá, aby uhadoval zamlčený konkrétní význam ze vzájemné významové souvislosti takovýchto gnomických vět.

Složitější je další případ, totiž jazykové vyjádření „nevyslovitelného“ psychického významu. Víme každý z vlastní zkušenosti, že jazykový výraz, tak snadno poměrně zvládající vnější skutečnost, stává se ihned chabým a nedostatečným prostředkem, žádá-li se na něm, aby vyjádřil průběh našeho duševního dění. Požadujeme na něm v takovém případě něco, co je cizí samé podstatě a určení jazyka, totiž to, aby se smysly vnímatelný jazykový symbol, nositel *jazykového* významu, stal nositelem významu *psychického*. Právě tento paradoxní experiment stal se však uměleckým problémem básnického směru zvaného symbolismus. Způsob, jakým jej symbolická poesie, aspoň v své nejčistší formě, u nás představované zejména O. Březinou, vyřešila, je znám: významová výstavba symbolické básně je zařízena tak, aby *každé* slovo bylo pocíťováno jako obrazné. Je-li toho dosaženo, dochází ke zvláštnímu významovému zjevu: třebaže básník mluví téměř napořád o hmotných skutečnostech vnějšího světa, jsou jeho výroky, poněvadž bez ustání obrazné,

promítány *jinam* než do vnější skutečnosti. Jejich „vlastní“ význam je kladen právě do oblasti „nevyslovitelných“ významů psychických. Řekli jsme výše, že se básnické obrazy Březinovy zhusta tematisují; ústřední téma celé básně však přitom, ba právě proto zůstává neurčité, často doopravdy nevyslovitelné; ne nadarmo opatřil Březina titul jedné ze svých básní otazníkem: „Zem?“ Vlastní domov „smyslu“ je v Březinově poesii mimo jazyk: ve skrytém království psychických významů.

Třetí konečně případ básnického využití souvztažnosti mezi jazykem a psychickým děním je ještě paradoxnější obou předešlých; vzešel z poznání, že zřetelněji než „slovníkem“ svých významů je duševní dění charakterisováno způsobem jejich spojování: kdežto jazykové spoje mezi lexikálními jednotkami jsou syntaktickologické, je psychickému životu vlastní přecházet od jednotky k jednotce cestou asociace, jež nazírána se stanoviska logiky působí dojmem nezdůvodnitelné nahodilosti (ovšem právě jen se stanoviska logického, neboť se stanoviska psychického dění samého má — jak ukázala moderní hlubinná psychologie — i asociace svou přísnou, ač velmi složitou zákonitost). Vycházejíc z poznání o asociativní podstatě významových spojů psychických, pokusilo se básnictví učinit z jazyka co možná přímý výraz duševního dění tím, že normální logickou souvislost jazykových významů nahrazuje jejich asociativním přiřadováním. Logické vztahy stojí **nad** konkrétními významy; jejich přirozená tendence, dostupující téměř cíle v matematických a logických formulích, směřuje k tomu, aby se zbavily konkrétního významu až do nejmenších zbytků; naproti tomu mají spoje asociativní svůj zdroj ve významech samých a dávají se jimi od etapy k etapě určovat. Pro svou nezávislost na konkrétních významech mají logické vztahy možnost vybírat si jen ty jejich stránky, které se do dané, předem určené souvislosti logické hodí, kdežto vztahy asociativní, na konkrétních významech závislé a z nich se pramenící, potřebují k svému zdárnému rozvíti co největší bohatosti konkrétních významů. Proto básnictví zaměřené na přímé, nikoli jen náznakové podání průběhu dějů psychických pomocí slova, snaží se o záznam co nejúplnější jednotlivých fází duševních procesů. Nemůže ovšem jít o naprosto přesný otisk, jednak proto, že je vůbec nemožné vymýtit logické vztahy z jazyka, jednak proto, že bytostným předpokladem umění je distance mezi materiálem a jeho uměleckým přetvořením; stejně jako při každém řešení uměleckého problému jde i zde o pouhé umělecké směřování. Svědectvím toho je i okolnost, že bylo podáno řešení již několik, z nichž každé má platnost samo o sobě, nikoli jako etapa na cestě za zdokonalením zápisů. Již v letech osmdesátých minulého století bylo naznačeno E. Dujardinem první z těchto řešení v románě „Les lauriers sont coupés“; Dujardin vytvořil zde t. zv. „vnitřní monolog“ pracující s krátkými souřadnými větami a neočekávanými přesuny významové souvislosti mezi nimi. Od té doby nebyla opuštěna cesta jím nastoupená; dočasně poslední její etapou je „automatický záznam“, zdůrazňující zejména naprostou vzájemnou odlehlost sousedních významových jednotek, tak aby jejich spojení v plánu racionálním bylo zcela nemožné; významové jednotky jeví se pak jako symboly, jejichž „vlastní“ významy setkávají se teprve v nedosažitelném podvědomu: „nahodilost“ asociativních spojů je zde vyhrocena na samu mez možnosti. Pro vzájemný vztah těchto různých uměleckých metod je charakteristické, že metoda „vnitřního dialogu“ vniká do české literatury (v románech

M. Součkové) současně s metodou „automatického zápisu“, jež je svým vznikem mnohem pozdější. Takový postup je zcela nemyslitelný ve vědě, kde každá metoda podržuje svou platnost jen do té doby, než byla překonána jinou, dokonalejší — opět důkaz, že jmenované metody počínajíc vnitřním monologem jsou fakty vývoje uměleckého.

Jsme u konce svého souhrnu problematiky básnického jazyka. Přesto, že jeho vypracování bylo záležitostí delší doby (první stručnou versi viz v publikaci linguistického sjezdu v Bruselu 1939), nepokládáme jej ani v nejmenším za kodifikaci názorů o otázkách tak živých. Za deset let dopadl by podobný pokus o přehled jistě zcela jinak, stejně jako byl zcela odlišný od dnešní studie článků, kterým jsme se před lety pokusili shrnout tehdejší nauku o básnickém jazyce („O současné poetice“, Plán 1929); rozdíl mezi nazíráním dnešním a tehdejším nabádá k opatrnosti i pro budoucnost. Jediná ctižádost naší studie je naznačit směr, jakým se ubírá dnešní zkoumání otázek básnického jazyka, i poukázat k problémům, které se v přítomném okamžiku nejnaléhavěji dožadují řešení. Před desíti lety vystupovala nejnápadněji do popředí zvuková stránka básnické řeči; z otázek významu byly v dohledu hlavně jen problémy lexika a jeho básnického užití. Dnes jsou v popředí záležitosti významu, dokonce i při zkoumání zvukové stránky samé, a z nich opět zdá se nejnaléhavější problém vzájemného vztahu významové statiky a dynamiky, v souvislosti s ním pak otázky významové výstavby. Je to jednak přirozený postup od základu do dalších pater, kterým jako každý vědecký směr prochází i literárněvědný strukturalismus, (ostatně v těsné souvislosti se strukturální linguistikou), jednak také i tlak vědecké praxe: po otázkách veršované poesie, které již došly jistého, aspoň elementárního vyřešení, přichází na řadu próza a její vývoj, problém to, jak již výše poznamenáno, neřešitelný bez podrobnějšího poznání výstavby dynamických významových jednotek počínaje větou. Kromě toho počíná se rýsovat i možnost srovnávací teorie umění na základě semiologickém; to však, co je společné různým uměním, jsou právě otázky významové výstavby a významu vůbec, nikoli otázky hmotných substrátů (materiálů), které tento význam nesou podobně jako v básnictví zvuk — ty jsou v různých uměních různé a namnoze nesrovnatelné. Všechny vyjmenované okolnosti přispívají k tomu, že teorie básnického jazyka a poetika vůbec, zejména právě česká, počínají pociťovat problémy významové výstavby jako nejnaléhavější.

Charakteristické pro dnešní stav bádání o básnickém jazyce je, jak již výše řečeno, i definitivní překonání formalismu. Odhalení významové dynamiky a jejího protikladu k významové statice sblíží význam s dynamikou psychického dění. Stává se napříště možným zkoumat jejich vzájemný vztah bez nebezpečí „psychologismu“, které hrozilo, dokud byl statický význam sám o sobě pojímán jako pasivní složka „formální“ souhry jazykových znaků. Dnes stalo se zřejmým, že významu přísluší imanentní iniciativa; nejeví se již pouhým ilusivním odleskem skutečnosti, ale zdrojem energie a netřeba se proto obávat jeho konfrontace s ostatními životními silami člověka. V tom je, tušíme, nejzávažnější klad dnešní teorie jazyka básnického.

[1] Tak na př. bývají v řeči hovorové leckdy obrazná pojmenování (metafory, přirovnání atd.) improvizována za účelem bezprostřední charakteristiky situace. Dobře to ilustruje K. M. Čapek-Chod v povídce „Deset deka“: „Postaví se tuhle Lucka nad nůši, kterou napěchovala prádlem, a místo aby se s nůši konečně ‚hnoula‘ k hokynáři na mandl, stojí a stojí ‚jako ten elektrickéj transportátor — nebo jak se to řekne — na chodníku, kady nejvíc lidí chodí‘. Jak vidět, milovala Réza ve svých metaforách variace.“

[2] Termín „časoměrný“ stavíme do uvozovek, protože jím na tomto místě nemíníme jen verše založené na rozdílech jazykové kvantity, nýbrž **všechny** druhy veršů vypočtené na měřitelnost časové distance mezi rytmiickými důrazy, tedy i na př. iktové verše rozčítadel a říkaček, jako „Píšu, píšu patnáct“ atd.

[3] Termín V. Mathesia: viz čl. „Funkční linguistika“ ve Sborníku přednášek proslov. na I. sjezdu profesorů filosofie, filologie a historie, Praha 1929.

Форма работы: письмовое реферирование.

Література:

Пра Яна Мукаржовського і його науковий дослідження:

1. Grygar, Mojmír. Terminologický slovník českého strukturalismu. Obecné pojmy estetiky a teorie umění. Brno: Host, 1999.
2. Chvatík, Květoslav. Strukturální estetika. Brno: Host, 2001.
3. Jankovič, Milan. Cesty za smyslem literárního díla. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, 2 svazky.
4. Mukařovský, Jan. Básnická sémantika: Univerzitní přednášky Praha - Bratislava. Praha: Karolinum, 1999.
5. Mukařovský, Jan. Cestami poetiky a estetiky. Praha: ČS, 1971.
6. Mukařovský, Jan. Estetické přednášky. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2014, 2 svazky.
7. Mukařovský, Jan. Kapitoly z české poetiky. 1. díl, Obecné věci básnictví. 2. dopl. vyd., Praha: Svoboda, 1948.
8. Mukařovský, Jan. Kapitoly z české poetiky. 2. díl, K vývoji české poesie a prózy. 2. dopl. vyd., Praha: Svoboda, 1948.
9. Mukařovský, Jan. Kapitoly z české poetiky. Díl 3., Máchovské studie. Praha: Svoboda, 1948.
10. Mukařovský, Jan. O motorickém dění v poezii. Praha: Odeon, 1985.
11. Mukařovský, Jan. Studie I. 2. vyd. Brno: Host, 2007.
12. Mukařovský, Jan. Studie II. 2. vyd. Brno: Host, 2007.
13. Mukařovský, Jan. Studie z estetiky. Praha: Odeon, 1966.
14. Mukařovský, Jan. Studie z poetiky. Praha: Odeon, 1982.
15. Mukařovský, Jan. Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936–1939. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
16. Mukařovský, Jan. Vančurův vypravěč. Praha: Akropolis, 2006.

17. Sládek, Ondřej (ed). Český strukturalismus v diskusi. Brno: Host, 2014.
18. Sládek, Ondřej (ed). Český strukturalismus po poststrukturalismu: sborník z kolokvia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR k připomenutí třicátého výročí úmrtí literárního vědce a estetika Jana Mukařovského (11.11.1891-8.2.1975): Praha, 8. února 2005. Brno: Host, 2006.
19. Sládek, Ondřej. Jan Mukařovský. Život a dílo. Brno: Host, 2015. 483 s.
20. Slavíček, Lubomír (ed.). Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008), Sv. 1, s. 954-955, Academia Praha 2016.

КСР 2. Арнэ Новак як літаратурнаўца і літаратурны крытык

Заданне: з прапанаванага спісу выбраць адну работу Арнэ Новака, прачытаць, прааналізаваць, вылучыць і прадставіць пісьмова тэзісы работы ў выглядзе плана.

1. Novák, Arne. Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny . Olomouc: R. Promberger, 1936-1939. Dostupné online.
2. Novák, Arne. Patero obrázků z dějin knihy. Praha: Topič, 1911. Dostupné online.
3. Novák, Arne. Kritika literární. Praha: F. Topič, 1916. Dostupné online.
4. Novák, Arne. České písemnictví s ptačí perspektivy. Praha: Ot. Štorch-Marien, 1920. Dostupné online.
5. Novák, Arne. Z času za živa pohřbených. Praha: Zátisí, Knihy srdce i ducha, 1923. Dostupné online.
6. Novák, Arne. Nosiči pochodní. Praha: Literární odbor Umělecké besedy, 1928. Dostupné online.
7. Novák, Arne. Řeči a proslovy. Praha: SNK, 1931. Dostupné online.
8. Novák, Arne. Literatura českého klasicismu obrozenského. Praha: SNK, 1933. Dostupné online.
9. Novák, Arne. Duch a národ. Praha: Fr. Borový. Dostupné online.
10. Novák, Arne. Smrt básníková. Praha: A. Drégr, 1937. Dostupné online.
11. Novák, Arne. Ruchovci a Lumírovci v bojích proti křivdě a za právo. Praha: Fr. Borový, 1938. Dostupné online.
12. Novák, Arne. Motivy ze spanilé země svatosti a umění. Praha: J.A. Drégr, 1940. Dostupné online.
13. Novák, Arne. Praha barokní. Praha: Mánes, 1921 [cit. 2021-10-13]. Dostupné online.
14. Novák, Arne. Litomyšl. Praha: Topič, 1916. Dostupné online.
15. Novák, Arne. Podobizny žen. Praha: Novina, 1940. Dostupné online.
16. Novák, Arne. Jan Neruda. Praha: Manes, 1910. Dostupné online.
17. Novák, Arne. Josef Dobrovský. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1928. Dostupné online.
18. Novák, Arne. Viktor Dyk. Praha: Fr. Borový, 1936. Dostupné online.

Форма работы: письмовое реферирование.

Літаратура:

Пра Арне Новака і яго навуковую дзейнасць:

1. Lubomír Slavíček (ed.), Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008), Sv. 2, s. 1014–1015, Academia Praha 2016.
2. Čeští spisovatelé 20. století. Praha: Československý spisovatel, 1985. S. 419–421.
3. Dějiny české literatury. IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945 / hlavní redaktor Jan Mukařovský. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. 714 s.
4. Hanuš, Jiří. Malý slovník osobností českého katolicismu 20. století s antologií textů. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005. 308 s.
5. Kosatík, Pavel. Česká inteligence : od Jaroslava Golla po Magora. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2011. 382 s. S. 137–141.
6. Kudělka, Milan, a kol. Česká slavistika od počátku 60. let do roku 1918. 1. vyd. Praha: Historický ústav, 1997. 477 s. S. 65.
7. Kudělka, Milan, a kol. Československá slavistika v letech 1918–1939. 1. vyd. Praha: Academia, 1977. 469 s. S. 236–238.
8. Kudělka, Milan; Šimeček, Zdeněk, a kol. Československé práce o jazyce, dějinách a kultuře slovanských národů od r. 1760. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972. 560 s. S. 341–342.
9. Kutnar, František; Marek, Jaroslav. Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví : od počátků národní kultury až do sklonku třicátých let 20. století. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 1065 s.
10. Med, Jaroslav. Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939). Praha: Academia, 2010. 340 s.
11. Nováková, Jiřina. Mému muži, Arne Novákovi : výběr z dopisů Jiřiny Novákové-Haaszové. Příprava vydání Olga Jeřábková. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal : Masarykova univerzita, 2008. 85 s.
12. Opelík, Jiří, a kol. Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce. 3/I. M–O. Praha: Academia, 2000. 728 s. S. 561–569.
13. Pražský lingvistický kroužek v dokumentech / Petr Čermák, Claudio Poeta, Jan Čermák. Praha : Academia, 2012. 783 s.
14. Putna, Martin C. Česká katolická literatura v kontextech : 1918–1945. Praha: Torst, 2010. 1390 s.
15. Šlechtová, Alena; Levora, Josef. Členové České akademie věd a umění 1890–1952. 2. vyd. Praha: Academia, 2004. 443 s. S. 215–216.
16. Tomeš, Josef, a kol. Český biografický slovník XX. století : II. díl : K–P. Praha ; Litomyšl: Paseka ; Petr Meissner, 1999. 649 s. S. 459–460.

3.3. Питанні да заліку па чэшскай літаратурнай крытыцы

1. Літаратурная крытыка як навука. Метадалагічныя асновы дысцыпліны.
2. Крытыкі і даследчыкі славянскіх літаратур у Беларусі.
3. Жанры чэшскай літаратурнай крытыкі.
4. Асноўныя этапы развіцця чэшскай літаратурнай крытыкі. Яе нацыянальная спецыфіка, галоўныя дасягненні ў эстэтычным асваенні рэчаіснасці.
5. Перадумовы развіцця чэшскай літаратурнай крытыкі. Спрэчкі пра змест і формы літаратурных твораў у гусіцкі перыяд і эпоху Рэнесансу. Я.А.Коменскі пра стан літаратуры яго часу.
6. Станаўленне прафесійнай літаратурнай крытыкі ў эпоху чэшскага нацыянальнага адраджэння (канец XVIII - пачатак XIX стст.).
7. Усталяванне прынцыпаў ранняга чэшскага рамантызму і звязаныя з гэтым дыскусіі.
8. Паступовае фарміраванне прафесійнай літаратурнай крытыкі на працягу першай паловы XIX стагоддзя.
9. Чэшская літаратурная крытыка другой паловы XIX стагоддзя і развіццё часопісаў “Lumír”, “Obrazy života”, альманаха “Máj”.
10. Чэшская літаратурная крытыка памежжа XIX-XX стагоддзяў.
11. Развіццё дэмакратычнай чэшскай крытыкі пасля ўтварэння Чэхаславацкай Рэспублікі.
12. Чэшская літаратурная крытыка другой паловы XX стагоддзя.
13. Літаратурна-крытычныя работы XXI стагоддзя (на прыкладзе аналізу артыкула ці манаграфіі сучаснага літаратурнага крытыка).
14. Чэшскія літаратурныя часопісы XIX ст.
15. Чэшскія літаратурныя часопісы памежжа XIX-XX ст.ст.
16. Чэшскія літаратурныя часопісы міжваеннага дваццацігоддзя першай паловы XX стагоддзя.
17. Чэшскія літаратурныя часопісы 1940-1980- х гг.
18. Чэшскія літаратурныя часопісы 1990-х гг.
19. Чэшскія літаратурныя часопісы XXI ст.
20. Чэшская эмігранцкая крытыка 1940-1980- х гг.

4. Дапаможны раздзел

4.1. Рэкамендаваная літаратура

Асноўная

1. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: вучэб.-метад. дапам./ Мінск: БДУ, 2020. –267 с.
2. Междуречье. Теория и практика интегративных исследований в гуманитаристике. Минск: БГУ, 2021. –С.104-111.
3. В. П. Рагойша – педагог, вучоны, пісьменнік. Да 80-годдзя з дня нараджэння і 55-годдзя навукова-педагагічнай дзейнасці прафесара В. П. Рагойшы: матэрыялы навук.-практ. семінара, Рэсп. Беларусь, Мінск, 10 чэрв. 2022 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. А. Важнік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2022.
4. Т. І. Шамякіна – вучоны, літаратар, педагог: да 75-годдзя з дня нараджэння [Электронны рэсурс] : матэрыялы рэсп. навук.-практ. семінара, Мінск, 12 кастр. 2023 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. А. Важнік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2024. – 1 электрон. апт. дыск (CD-ROM). – ISBN 978-985-881-585-1.

Дадатковая

- Актуальные проблемы методологии литературной критики. М., 1987.
- Баранов В., Бочаров А., Суровцев Ю. Литературно-художественная критика.– М., 1982.
- Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970.
- История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В 2 т. Т.1. М., 1995; Т.2. М., 2001.
- История литератур западных и южных славян: В 3 т. М.: Индрик, 2001.
- Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1960 – 1970.
- Кузнецова Р. Р. История чешской литературной критики. Ч. 1. М., 2000.
- Кузнецова Р. Р. Ф. Кс. Шальда – литературный критик и теоретик // *Studia bohemica*. К 70-летию Сергея Васильевича Никольского. М., 1992.
- Литературоведение и критика Центральной и Юго-Восточной Европы конца XX – начала XXI века. Идеи. Методы. Подходы / Отв.редактор Н.Н.Старикова. Москва, 2011.
- Литература и время: литературно-художественная критика в ЧССР. М., 1977.
- Марксистская литературная критика в Чехословакии, 20-30-е годы. М., 1975.
- Мушынскі М.І. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства. Мінск, 1975.

Праграмы асноўных і спецыяльных курсаў па гісторыі славянскіх літаратур. Пад рэдакцыяй І.А.Чароты. – Мн., 2000 (Калект.аўт.: Чарота І.А., Хромчанка К.Р., Навойчык П.І. і інш.)

Неедлы З. Статты об искусстве. М.-Л., 1960.

Программа основных лекционных курсов по специализации “Сравнительное литературоведение” / Отв. ред. П.А.Николаев, Л.В. Чернец. М., 2001. Постмодернизм: энциклопедия. Минск., 2001.

Проблемы теории литературной критики. М., 1987.

Рагойша В. П. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Мінск, 2004.

Славянская энциклопедия / Автор и составитель Богуславский В.В. В 2 т. М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001.

Современное зарубежное литературоведение. М., 1996.

Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур / Редкол.: Богданов Ю., Будагова Л., Дюришин Д., Леснякова С., Хорев В. М., 1994.

Т. Г. Масарик и Россия. СПб., 1997.

Українська літературна енциклопедія: У 5 т. Київ, 1986 – 1995. – Т. 1–3.

Фучик Ю. Избранное. М., 1973.

Холодова З.Я. История русской литературной критики XX века. Иваново, 2005.

Чешская и словацкая эстетика XIX-XX вв. 2 тт. М., 1985.

Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 6 т. Мінск, 1980—1985.

Avantgarda známá a neznámá: generační diskuse 1929-1931 Praha, 1970.

Blahinka M. Čas básnických syntez: k vývojové problematice poezie, 1945-1984. Praha, 1985.

Buriánek Fr. O současné české literatuře: Vybor z kritických statí 1945-1980. Praha, 1982.

Buriánek, František. Úvod do literární kritiky. Praha, 1982.

Černý, Václav. Co je kritika, co není a k čemu je na světě . Brno, 1968.

Černý V. Eseje o české a slovenské proze. Praha, 1994.

Černý V. Paměti I, 1921-1938. Brno, 1994.

Černý V. Paměti, 1945-1972. Brno, 1992.

Čítanka České literární kritiky. Praha, 1974.

Čítanka českého myšlení o literatuře. Praha, 1976.

Götz Fr. Literatura mezi dvěma válkami: Výbor z Díla. Praha, 1984.

Haman A.: Nástin dějin české literární kritiky. Jinočany: H&H 2000.

Havlíček Borovský K. O literatuře. Praha, 1955.

Hrabaliana. Kritický sborník. Praha, 1990.

Jungmann M. Literárky – můj osud: Kritické návraty ke kultuře padesatých a šedesatých let s aktuálními reflexemi. Brno, 1999.

Kožmín Zd. Studie a kritiky. Praha, 1995.

Kudrnáč J. Česká literární kritika v dotyku se strukturalismem (1880–1940), antologie. Praha, 2003.

- Neruda J. O umění. Praha, 1950.
- Novák A. Kritika literární: Metody a směry, zásady a praxe. 2. vyd. Praha, 1925.
- Novák A. Dějiny českého písemnictví. Praha, 1994.
- Merhaut, L. Cesty polemiky. Význam a proměny žánru polemiky v české literatuře na přelomu 19. a 20. století. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2021.
- Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. I-III. Praha, 1948.
- Mukařowski J. Studie z poetiky. Praha, 1982.
- Panorama české literatury. (Literární dějiny od počátku do současnosti). Olomouc, 1994.
- Píša A.M. Třicátá léta. Kritiky a státi. Praha, 1971.
- Píša A.M. Dvacátá léta. Kritiky a státi. Praha, 1969.
- Pohorský M. Zlomky analýzy: k poválečné české literatuře. Praha, 1990.
- Teige K. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let // Výbor z díla. I. Praha, 1966.
- Sabina K. O literatuře. Praha, 1953.
- Šalda F.X. O předpokladech a povaze tvorby // Výbor z kritického díla. Praha, 1978.
- Šalda F.X. Šaldův zápisník. Praha, 1990.
- Šalda F.X. Šaldův zápisník. Praha, 1991.
- Šalda F.X. Šaldův zápisník. Praha, 1993.
- Šalda F.X. Šaldův zápisník. Praha, 1994.
- Šalda F.X. Šaldův zápisník. Praha, 1995.
- Šalda F.X. Z období zápisníku. Praha, 1987.
- Šaldův slovník naučný: Výber z hesel F.X. Šaldy v Ottově slovníku naučném. Praha, 1986.
- Vančura V. Řád nové tvorby. Praha, 1972.
- Václavek B. Kritické stati z třicátých let. Praha, 1975.
- Vlček J. Dějiny české literatury. Praha, 1960.
- Z dějin české literární kritiky. Praha, 1965.
- Wellek R. Koncepty literární vědy. Jinočany, 2005.

Současná doporučená literatura:

- BLAŽÍČEK, Přemysl: Kritika a interpretace. Praha: Triáda 2002.
- BROUSEK, Antonín: Podřezávání větve. Praha: Torst 1999
- FRYE, Northop: Anatomie kritiky. Brno: Host 2003.
- KOŽMÍN, Zdeněk: Studie a kritiky. Praha: Torst 1995. 66
- KRÁLÍK, Oldřich: Platnosti slova (Studie a kritiky). Olomouc: Periplum 2001.
- LOPATKA, Jan: Šifra lidské existence. Praha: Torst
- MOKREJŠ, Antonín: Duchovní svět F. X. Šaldy. Praha: Torst 1997.
- OPELÍK, Jiří: Milované řemeslo. Praha: Torst 2000.
- PECHAR, Jiří: Nad knihami a rukopisy. Praha: Torst 1996.
- ŠTOLBA, Jan: Nedopadající džbán. Praha: Torst 2007.
- TRÁVNÍČEK, Mojmír: Sdílet věčné (Studie, profily a kritiky). Olomouc: Periplum 2002.

TÝŽ: Eseje, portréty, vyznání. Vsetín: Dalibor Malina 2007.
VOHRYZEK, Josef: Literární kritiky. Praha: Torst 1995.

4.2. Электронные ресурсы

Лучшие произведения чешской литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rupoint.cz/luchshie-proizvedeniya-cheshskoj-literatury/>. – Дата доступа: 01. 03.2025.

Чешская литература [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://literary_encyclopedia.academic.ru/7164/%D0%A7%D0%95%90. – Дата доступа: 01. 03.2025.

Časopis Česká literatura [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ucl.cas.cz/cs/casopis-ceska-literatura>. – Дата доступа: 01. 03.2025.

Богимистика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.bohemistika.cz. – Дата доступа: 01. 03.2025.

Portál české literatury [Электронный ресурс]. – Режим доступа: (<http://www.czechlit.cz>). – Дата доступа: 01. 03.2025.

Chrobák Jakub Literárněkritické praktikum studijní opora pro kombinované studium oboru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Česká literatura Ústav bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecká fakulta SU v Olavě https://is.slu.cz/el/fpf/leto2022/UBKDX065/um/Literarnekriticke_praktikum_-_skripta__J.Chrobak__2007. – Дата доступа: 01. 03.2025.

KOLÁŘOVÁ, Jitka. Česká literární kritika očima zainteresovaných. II. Literatura [online]. 28.9.2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// WWW:](http://WWW.) . ISSN 1214-309X. – Дата доступа: 01. 03.2025.

Літаратурознавчі часописи:

Aluze [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.aluze.cz](http://www.aluze.cz). – Дата доступа: 1. 03.2025.

Česká literatura [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ucl.cas.cz/ceslit>. – Дата доступа: 1. 03.2025.

Host [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.casopis.hostbrno.cz>. – Дата доступа: 1. 03.2025.

Protimluv [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.protimluv.net>. – Дата доступа: 1. 03.2025.

Souvislosti [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.souvislosti.cz>. – Дата доступа: 1. 03.2025.

Weles [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.welesrevue.cz](http://www.welesrevue.cz). – Дата доступа: 1. 03.2025.

Texty [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.inext.cz/texty](http://www.inext.cz/texty). – Дата доступа: 1. 03.2025.

Tvar [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.itvar.cz>. – Дата доступа: 1. 03.2025.