

F. X. Šalda prakticky o narativu

BOHUMIL FORT, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno

Na první pohled neexistuje žádný validní argument, díky němuž bychom mohli zařadit F. X. Šaldu do dějin českého strukturalistického myšlení o literatuře; dokonce se zdá, že je jeho postoj ke strukturalistickému myšlení v mnoha ohledech přímo antagonistický – zvláště pak tam, kde se Šalda konkrétně negativně vyslovuje k metodologii literární vědy, jejíž jisté rysy se podobají strukturalistické doktríně: „Jedině důležitá a v umění významu a smyslu plná jest otázka po *umělecké, tvůrčí*, opravdu *individuální* (nebo, libo-li užít staršího termínu ‚subjektivně‘) metodě, jakou ta která látka je podána, zpracována, v jiný, právě umělecký a právě básnický život proměněna, rozsvícena, vytoužena. Tento, a *jen tento* moment aktivné, *právě činné, horké a tvůrčí transsubstanciace* je rozhodný. Všecko ostatní je základné nepochopení umění a poezie. Ku všemu ostatnímu mohou se utíkat jen tupí filologové, kteří chtějí psát literární dějiny, ale jimž jest říše umění a poezie, její vnitřní charakterová plnost krásy a síly uzavřena na sedm zámků a kteří nemohou se jí zmocnit jinak než docela prázdnou, vnější a bezvýznamnou klasifikací podle látek, syžetů, obsahů“ (Karel V. Rais: Půlpáni. 1898. In: Šalda, 1978, s. 166 – 167). Zároveň ovšem Šalda jakožto jeden z největších kritických zjevů české literatury 20. století přistupuje k hodnocení literatuře, kromě okamžitého, intuitivního a živelného pohledu na konkrétní dílo, nutně v rámci jistého metodologického itineráře, který zaručuje určitou konzistenci jeho kritických vývodů. V Šaldově obsáhlém díle tak můžeme nalézt některé systémově uspořádané, jednotící postupy a termíny, v rámci nichž analyzuje a hodnotí konkrétní narativní díla. V tomto smyslu můžeme mluvit o několika rovinách, na nichž se Šalda k vyprávění vyslovuje.

Obecné úvahy o esteticko-pragmatických aspektech literatury bychom mohli umístit na první rovinu, systém normativní poetiky narativu, analýzy a charakteristiky konkrétních narativních směrů a žánrů. Rovina druhá se obecně dotýká kompozice narativních literárních děl a vztahu formálních a obsahových komponentů literatury, formy a látky – sem též patří obecné úvahy spojené s motivickou a tematickou stránkou literárních děl, jejich kompozicí a stylem. A konečně rovina třetí souvisí se Šaldovými popisy a analýzami jednotlivých komponentů vyprávění, jako jsou děj, postavy, čas aj. a jejich vztahů – ty jsou do jisté míry paralelní moderním naratologickým termínům a strategiím.

Literatura a osobnost

Už z výše uvedené citace je zřejmé, že Šalda v případě umění obecně a literatury konkrétně akcentuje individualitu, osobnost, která je tím hlavním a jediným aktérem pře-

měny nebásnického v básnické. A právě podchycení tohoto zápasu přerodu je pro Šaldu podchycením samé podstaty umění; mluví-li o umění a literatuře, vychází z předpokladu, že „poznání umělecké omezuje se na poznání duše tvořivé“ (Impresionism: jeho rozvoj, rezultáty a dědicové. 1907. In: Šalda, 1978, s. 490) a striktně od sebe odlišuje poznání vědecké a umělecké: „Správný pohled na věci umělecké a básnické nemůžeš získat, pokud nepochopíš, že poznání umělecké jest *cosi svého druhu*, že liší se pojmově a zásadně od poznání vědního. Činnost vědní chce získati všeobecných pojmů, činnosti umělecké a básnické jde o poznání věcí jednotlivých. Vědecká činnost je činnost abstraktná, činnost básnická je činnost *intuitivná*. Poznání vědecké chce podat velké generalizace, abstraktný a všeobecný výklad dění světového i lidského. Básník a umělec naproti tomu jest mileneček věcí a stavů zcela určitých a konkrétních, jedinečných; jest opojen cele kouzlem prchající chvíle, která se nevrací. Vědec podává nejvšeobecnější formu dění, básník nebo umělec jeho formu *nejúžší, jedinečnou* (...) Poznání umělecké a básnické jest svět sám v sobě uzavřený a dovršený; co opravdový básník nebo umělec poznal, poznal pro věky, poznal navždycky: stojí to zde jako *cosi celého a jednotného*, jako akord světla, jemuž nelze nic ubrat, k němuž nelze nic přidat“ (Hodnoty a kulturní mocnosti životní. 1909. In: Šalda, 1978, s. 64 – 65). Tím se ozřejmuje i Šaldův výpad proti lingvistům a jejich uchopení literatury – jejich poznání je vědecké, schematické, a proto nemůže dostatečně jasně a hluboce uchopit jedinečnost výtvaru básníka. Právě uvedený citát ovšem v Šaldově pojetí zásadním způsobem souvisí s hodnotou uměleckého díla: to by mělo být, v souladu s požadavkem individuálnosti a vnitřní objektivnosti, *lyrické* – lyričnost je tou kvalitou, která činí dílo jedinečným; Šalda v tomto smyslu přímo mluví o moderním (novém) románu a jeho nutné individuální lyrizaci, která dílo vymaňuje ze starých a oťelých látek i forem a oživuje ho: „Má-li se k němu [jádro života] moderní romanopisec přiblížit, musí odhodit všechny staré okoralé a ztuhlé triky, formulky i schémata dějově vyprávěcí, zahodit zděděný fundus instructus starého románu. Poněvadž jsou to školské oslí můstky, konvence a tedy náhražky skutečnosti, zrady na ní, byť bezděčné. Jádro nového románu jako vši nové poesie musí být *lyrické*“ (Z cest moderního českého romanopisectví. 1928 – 29. In: Šalda, 1939, s. 206).¹

Vidíme, že kromě požadavku lyričnosti, která vlévá životní energii do znehybnělých románových struktur, Šalda hovoří o skutečnosti a jejích náhražkách. V tomto místě svých úvah se autor zřetelně setkává s otázkou identity literatury, která je bazálně svázána s problematikou *básnické reference*. Je to *skutečnost*, která je pro Šaldu klíčovým pojmem odkazovaným hned v několika polohách. Předně, literatura, pokud je dobrá, pomáhá k tomu, aby byla sama skutečnost neustále prověřována, tzn. literatura, jakožto umění přinášející specifické poznání, neustále předkládá otázku po skutečnosti: „Dobrý román odpovídá vždycky, ať přímo, ať nepřímo, na otázku, co je skutečnost“ (Nejnovější prósa česká. 1934 – 35. In: Šalda, 1939, s. 107), protože „Dnešnímu člověku, vykořeněnému z víry náboženské, není skutečnost jistotou nýbrž problémem: hledá ji, dobývá se k ní, skládá si ji a komponuje ji. Celé dnešní umění slovesné snaží se nalézt a dát člověku onu ztracenou jistotu – zrekonstruovat pro něho a před ním skutečnost zpřetrhanou a roz-

¹ Šalda tak mluví o lyrismu například jako o silné stránce Knappových próz, o zlyřičtění vidu u Nového či o básnickém vidu života Křelinova.

tříštěnou, vésti a vložit znovu ruce jeho v její teplé rány, jako prsty Tomášovy v rány Kristovy“ (Dnešní stav krásné prósy české. 1930 – 31. In: Šalda, 1939, s. 28). Ovšem naskytá se otázka: Co přesně Šalda pojmem skutečnost myslí? A dostává se nám explicitní odpovědi, která je opět pevně spojena s pojmem individua v literatuře a specifickým uměleckým poznáním: „Skutečnost není povrchová vlastnost věcí, nýbrž *stav nitra*, osvobozeného od malosti a vráceného sobě tvořivým ořísem“ (Z cest moderního českého romanopisectví. 1928 – 29. In: Šalda, 1939, s. 203). Aniž se na tomto místě chceme zevrubněji zabývat Šaldovými filosofickými a estetickými východisky, nemůžeme nezdůraznit, že v právě načrtnutém „systému“, který spojuje otázky básnické reference s otázkami noetickými a estetickými, se objevuje hned několik inspiračních zdrojů, od estetiky kantovské po fenomenologii hegelovskou,² duchovědnou a romantickou estetiku nevyjímaje.

Řekli jsme, že básník sděluje dílem skutečnost přetvořenou jedinečným tvůrčím aktem, ovšem toto sdělení, aby mohlo být považováno za dešifrovatelnou zповěď tvůrčího nitra, musí podle Šaldy splňovat určitá kritéria. Šalda, vzhledem ke svému poslání kritika, nikoliv nepochopitelně, v aristotelovských intencích normativně stanovuje za taková kritéria *opravdovou zákonnost* (nutnost) a *pravdivost*: „Neboť v dokonalém románu jako v každém dobrém uměleckém díle musí jít o *železnou nutnost*, a ne o pouhou větší nebo menší pravděpodobnost; vyřešit dějství do čiré *zákonnosti* musí být cílem dobrého romanopisce, a ne nechat je ve sféře náhodnosti a libovůle!“ (Průřez částí dnešního románu českého. 1932 – 33. In: Šalda, 1939, s. 294). Zákonnost a pravdivost uměleckého díla Šalda spojuje s pojmy „styl“ a „řád“ a staví je do kontrastu s pojmy jako „vyseděná a vyzrozumovaná apartnost“ a „manýra“. Zdá se, že to, co má na mysli, když mluví o zákonnosti a pravdivosti, je pevně zakotveno v pragmatické stránce literárně komunikačního modelu – po umění žádá, aby bylo v neustálém a pevném styku s nově se objevujícími lidskými otázkami po skutečnosti. Požadovaná zákonnost a pravdivost jsou zárukou toho, že čtenář bude schopen dešifrovat a interpretovat sdělení o skutečnosti, které mu předkládá tvořivé individuum.

V souladu se svým pojetím individua Šalda požaduje, aby to byly především literární postavy, které mají vzbuzovat ve čtenáři románu pocit, že se jedná o vnitřně pravdivý příběh odehrávající se podle nutných zákonů: „Theoretikové moderního umění ukázali několikrát, že dojem vnitřní pravdivosti vzniká jen tam, kde je figura nesena zákonem *naprosté nutnosti*, z jejíhož žhavého středu jedná“ (Glosa k několika moderním románům českým. 1933 – 34. In: Šalda, 1939, s. 416). Uvědomíme-li si, že Šalda je prominentním kritikem a propagátorem právě moderního umění, jeho tvrzení o tom, že „V románovém

²Názory na to, jak a do jaké míry je český strukturalismus inspirován a ovlivněn učením Immanuela Kanta a Georga Wilhelma Friedricha Hegela, se různí. Peter V. Zima, který se blíže zabýval inspiračními zdroji Pražské školy mluví o tom, že kantovské rysy pražské estetiky jsou ztělesněny zaměřením na čtenáře a nemožností redukovat umělecká díla na pojmové myšlení. Zima též uvádí, že pražská estetika je hegelovská jenom svou historičností, ovšem nikoliv v rigidním slova smyslu, tedy že by sledovala hegelovskou ideu vývoje světového názoru – viz zvláště Zima, 1999, s. 71 – 72. Osobně se domnívám, že minimálně v případě koncepce Jana Mukařovského se jedná o širší a hlubší inspiraci Hegelovým učením, metodologickou i konceptuální.

umění jdeme k nové objektivitě“ (Průřez částí dnešního románu českého. 1932 – 33. In: Šalda, 1939, s. 308), završuje celé jeho pojetí zásadního noetického úkolu, které plní umění, ale i pojetí role individua a individuální skutečnosti, kterou skrze umění prezentuje, a též vývojového směřování moderního umění právě k oné subjektivně předkládané a sdílené objektivitě. Nicméně, tato objektivita, v souladu s Šaldovým počátečním vyhlášením, je zcela jiného druhu než objektivita, kterou vyhláší strukturalistická lingvistika a poetologie – ta, která podle Šaldy tolik moderní umění znesvěcuje. Nicméně, Šalda, přes svoje radikální vyhlášení, se v jistých strategiích a termínech, jimiž uchopuje literární dílo obecně, a narativ konkrétně, zřetelně blíží strategiím a termínům používaným právě touto lingvistikou.

Látka a forma; kompozice a styl

Poněkud zjednodušeně, avšak výstižně by bylo možno říci, že Šalda, i když se na mnoha místech dotýká otázky literární látky a formy, neřeší tuto otázku „osamotě“, nýbrž ji vždy spojuje s pojmem osobnosti – jako by látka a forma byly na jedné straně tvůrčího procesu (jakožto entity víceméně komplementární), na jehož druhém konci panuje již zmiňovaná tvůrčí osobnost. Výše jsme si ocitovali pasáž pojednávající o tom, že pro kvalitu literárního díla je důležitá především „*umělecká, tvůrčí, opravdu individuální metoda, jakou ta která látka je podána, zpracována*“ (Karel V. Rais: Půlpáni. 1898. In: Šalda, 1978, s. 166). Zůstává otázkou, co přesně pojem „*tvůrčí metoda*“ v Šaldově slovníku znamená. Kromě toho, že Šalda považuje látku za pasivní složku literárního díla – „*V umění látka sama jest věc v jádře indiferentní*“ (tamže) –, obvykle ji ve svých úvahách spojuje s celostnější problematikou literárního vývoje a jeho jednotlivých stádií: „*Kdykoliv se některé umění zaběhne do slepé uličky nebo proběhne kruh svých tvárných možností, vyskytne se ten zjev, že látka sama se dostává do popředí; že se očekává všechno od přítoku nových surovin životních. Lidé se domnívají, že látka sama v sobě nese formu nebo může ji nahradit; že stačí přiblížit se k ní jen s dostatek, bez prostředníků, abys z ní hned vyčetl její formu; že stačí ji pouze přepsat, abys stvořil dílo. Je to doba bezvládní uměleckého a stylového. Taková doba nastává vždycky, kdykoliv je vyčerpána stará umělecká metoda a nové posud není*“ (O několika románech, které nechtějí býti uměním. 1932 – 33. In: Šalda, 1939, s. 335).³

Všimněme si, že tentokrát Šalda mluví o *formě* jakožto o druhé zásadní složce literárního díla a že též zmiňuje pojem *stylu*. Co tedy rozumí pod pojmem formy a jak tento koncept souvisí se zmiňovaným pojmem tvůrčí metody a pojmem stylu? Zdá se, že tyto pojmy Šalda do velké míry používá jako synonyma, ovšem je možné rekonstruovat jemné nuance, které se uvnitř jeho pojmového aparátu vyskytují. Především je nutno zdůraznit, že pokud Šalda na jedné straně mluví o *pouhé látce* jakožto pasivní, indiferentní, a proto vůči tvůrčí metodě co do důležitosti sekundární složce literárního (uměleckého) díla, na straně druhé se podobným způsobem vyjadřuje i o *pouhé technice, formě*, kterou je látka

³ Jenom pro forma podotkněme, že Šalda často též mluví o sujetech, ovšem zdá se, že spíše ve smyslu látky či zápletky, než ve smyslu specifické kompozice jednotlivých elementů vyprávění a jejich celku. Viz například Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi. 1932 – 33. In: Šalda, 1939, s. 346.

díla zpracována: „Koneckonců jest umělecké dílo ztělesněné drama umělcovy duše; čím více z ní vyjímá a předpodstatňuje, tím jest větší; čím širší rozlohy duševní dýchají za uměleckým dílem, tím výše stojí na žebříku hodnot. Nejnižší jest dílo, které jest jen zdařilým dokladem té nebo oné techniky – neboť technika není nic než inteligentní organizace hmoty; nejvyšší dílo, které svou celou zákonnou formou napovídá jen a nedostatečně opisuje a symbolizuje duchovné drama tvůrcovo“ (Impresionism: jeho rozvoj, rezultáty a dědicové. 1907. In: Šalda, 1978, s. 490). Tímto citátem se dostáváme zpět na počátek našich úvah o látce a formě: na jedné straně jsou tu tedy dvě složky, látka a forma, nedílně tvořící jednotu uměleckého díla, jejichž naprostá převaha jedné nad druhou dle Šaldy degraduje kvalitu literárního díla (dalo by se říci, že ani pouhý námět ani pouhá manýra nemůže uspokojit tohoto „strukturálního“ kritika), na straně druhé je tu individuální přetavení příslušné látky a její zakomponování do tvaru tvůrčím aktem básníkovým, který je zárukou jedinečnosti a umělecké pravdivosti uměleckého literárního díla.⁴

Je ovšem nutno podotknout, že Šaldovy úvahy o látce a formě je možné sledovat ještě na jiné, poněkud méně abstraktní úrovni, než je ta související s osobností básníkovou. Je to úroveň, na níž Šalda mluví jednak o námětech a motivech literárních děl, a jednak o jejich kompozici a stylu – v této souvislosti dodejme, že Šalda často tyto i jiné pojmy v konkrétních případech spojuje s estetickým účinkem, který mohou (spolu)vyvolávat ve čtenáři. Tato rovina tedy zřetelně souvisí s otázkami esteticko-pragmatickými, které jsou v literárním ovzduší své doby a své zeměpisné příslušnosti primárně propojeny s otázkou funkce a funkčnosti. Na rovině konkrétních literárních děl Šalda mluví o dichotomii látky a formy především tam, kde chce zdůraznit, že buď látka nebo forma jsou pro to které dílo zásadnějším principem než druhé – ovšem je zřejmé, že zatímco o látkách (a námětech) hovoří pomálu a jaksi doplňkově, především když popisuje nějaké stěžejní společensky založené změny literárního kánonu, o formách a jejich proměnách mluví mnohem častěji a podrobněji a v širších uměleckých souvislostech. Dnešním jazykem by se dalo říci, že na úrovni konkrétních literárních děl je u Šaldy forma problematizována, zatímco látka nikoliv. Kromě toho, že uvádí konkrétní příklady změn formálních atributů literárních děl ve spojení se společensko-axiologickými změnami (válka) a uměleckými trendy (dadaismus), používá formální atributy k analýze konkrétních literárních děl – tak například, když Šalda mluví o specifikách prózy Vančurovy, říká: „Forma slovná je u Vančury *prius*, všecko ostatní, děj, postavy, osudy, *posterius*: odvozené z ní. Tvar, forma rodí u Vančury skutečnost doslova a do písmene. Vezmi určitý vymezený prostor, zaplň jej úplně a beze zbytku tvarem, a zrodil jsi skutečnost“ (Nejnovější prósa česká. 1934 – 35. In: Šalda, 1939, s. 100).

Ovšem na úrovni konkrétních literárních děl je použití pojmu *forma* příliš obecné na to, aby jeho pomocí bylo možné podchytit jisté pravidelnosti a nuance literárních děl dostatečně jemně. Vzhledem k této skutečnosti používá Šalda ve svých popisech další dva termíny, *kompozice* a *styl*. Zatímco o kompozici Šalda mluví tam, kde popisuje jisté

⁴Na tomto místě pouze poznamenejme, že se Šalda při důrazu, který klade na osobnost básníkovu v konečném tvaru básnického díla, explicitně vyjadřuje i k determinovanosti básníka dobou, v níž tvoří, a kolektivem, který jej obklopuje: „na díle básnickém musí pracovat vedle básníka i sama doba, sám jeho národ“ (Antonín Sova. 1904. In: Šalda, 1978, s. 362).

atributy literárního díla z hlediska vyprávění obecně (dnes bychom mluvili o rovině naratologické), o stylu hovoří v souvislosti s popisem (vyprávěcích) strategií jednotlivých segmentů vyprávění (dnes bychom mluvili o narativních situacích či modech). Ve svých pozorováních týkajících se kompozice Šalda především popisuje to, co bychom v tradici Ruské a Pražské školy mohli nahlížet jako jednotlivé strategie syžetové výstavby. Asi nejvíce výsledkům těchto škol se tak Šalda přibližuje ve svém rozboru Joyceova *Odyssea*: „Obraznost Joyceova je kosmická. Stačí si přečíst meditaci v dublinské porodnici nad vznikem lidského života ze zárodku, abys pochopil, že Joyce myslí *cyklicky* a že všechno je u něho odkazem a podobenstvím. Cyklismus a periodicitu jsou vlastní kompoziční tajemství Joyceovo: ony prostupují svou hudebností celý román Joyceův a nadávají jej ukrytým řádem a zákonem“ (Jamese Joyce *Ulysses*. 1929 – 30. In: Šalda, 1978, s. 311).⁵ Přestože nikoliv tak systémově jako například Viktor Šklovskij či Felix Vodička, ale spíše metaforicky Šalda předkládá určité pozorování důležitých principů a pravidelností výstavby Joyceova románu, které je dostatečně obecné natolik, abychom je mohli považovat za protonaratologické. Ovšem mluví-li o kompozici literárních děl, je pochopitelné, že mluví též o jednotlivých segmentech těchto celků, o jejich jednotlivých motivech. Na této úrovni, ať už mluví o motivech Čapkových či Máchových, se Šalda více a více přibližuje otázkám literární pragmatiky – pro kritika jeho typu je zásadní právě pojmenování jednotlivých motivů a postupů, kterými jsou tyto motivy spojovány, v souvislostech s otázkami po *funkci a účinku* literatury obecně. Proto se Šalda vydává ještě o jednu úroveň „níže“, k popisu stylových atributů literárních děl. Především v této části autorových úvah se setkáme s pronikavými průhledy do otázek literárně žánrového a historického zkoumání v souvislostech s typickým použitím jistých vyprávěcích forem a strategií na straně jedné a do specifických ustrojení konkrétních literárních děl na straně druhé – dozvídáme se tak například o specifické roli vnitřního monologu v Joyceově *Odysseovi* či o roli přímých a nepřímých charakteristik v naturalistickém díle B. Benešové a A. M. Tilschové.

Naratologické kategorie

Bylo by zjednodušující a nesprávné tvrdit, že je možné oddělit Šaldova pozorování týkající se kompozice a stylu od těch míst, na kterých mluví o ději, času, prostoru či literárních postavách – naopak, tyto dva druhy bývají úzce propojeny a jejich konglomerát slouží k jemnějšímu uchopení konkrétních atributů konkrétních děl: „Ale je možno také vidět smysl kompozice Vančurovy v hledání a nalézání děje, tj. dějové předmětnosti, neboť bez ní není života osobám románovým (...) Toto hledání děje, toto hledání činu, jak je to charakteristické pro dnešní románovou tvorbu!“ (Dnešní stav krásné prósy české. 1930 – 31. In: Šalda, 1939, s. 30). Přestože je zřetelné, že kategorii děje v této citaci odpovídá tomu, co dnes nahlížíme spíše v pojmech jako jsou *děni* či *akce*, je na tomto při-

⁵ Ovšem Joyce není jediným autorem, u něhož si všimá Šalda jistých kompozičních pravidelností; z českých autorů stojí za pozornost například Šaldovy poznámky ke kompozičním schémátům *Přehrady* Marie Majerové, *Máje* Karla Hynka Máchy či *Bloudění* Jaroslava Durycha.

kladu vidět, že Šalda používá své analytické pojmy podobně jako je tomu v dnes již tradiční naratologii: ta sice teoreticky chápe jednotlivé kategorie svého aparátu do jisté míry odděleně, avšak zároveň je při konkrétních analýzách používá společně s dalšími pojmy odkazujícími ke kompozičním a stylovým atributům jednotlivých děl. V tomto smyslu jsou Šaldovy pojmy a strategie paralelní konceptům Pražské školy, která v jistých ohledech ovlivnila utváření světové naratologie. Ovšem podobně je tomu i u způsobu, kterým Šalda zachází s jednotlivými „naratologickými“ kategoriemi: často, opět ve zcela zjevné paralele k moderním naratologickým výzkumům, popisuje konkrétní umělecká díla a jejich jedinečnost právě na základě určitého napětí mezi jednotlivými kategoriemi – mluví-li tak například o díle Vančurově, říká, že „Vančura nejde ani za charakterem, ani typem, úmyslně se jim brání a úmyslně je odmítá“ (Nejnovější próza česká. 1934 – 35. In: Šalda, 1939, s. 100), aby na jiném místě explicitně uvedl, že „Všecko básnicky tvořivé úsilí Vančurovo je boj o děj“ (Dnešní stav krásné prósy české. 1930 – 31. In: Šalda, 1939, s. 29).

Zatímco se Šalda spíše letmo a povrchně věnuje kategoriím jako čas a prostor a poněkud větší prostor věnuje kategorii děje, zásadní část svých úvah věnuje kategorii literární postavy (či charakteru) – tato skutečnost není příliš překvapivá, vezmeme-li v úvahu místo, které patří osobnosti v jeho pojetí procesu literární krece, recepce a axiologie. Literárních postav se Šalda dotýká na vícero úrovních – od té konkrétní související s jednotlivými díly až po rovinu abstraktní, na níž spatřuje literární postavy jakožto subjekty dění či jakožto specifické textové konstrukce. Jeho zájem o literární postavy vyplývá ze způsobu, kterým tyto základní narativní elementy nahlíží: „Zajímá dnes člověk ne jako člověk soukromný, nýbrž jako činitel funkční; nazíráme jej tedy pod jiným, vyšším a širším zorným úhlem. To je metoda strukturální: osoba jako odkaz a poukaz *za sebe a nad sebe!*“ (Nejnovější próza česká. 1934 – 35. In: Šalda, 1939, s. 107). Právě onen zde zdůrazňovaný funkční činitel Šaldu pevně váže se strukturalistickou tradicí, ovšem s tím rozdílem, že zatímco strukturalisté chápou literární postavy jakožto jistá strukturální schémata a přisuzují jim v rámci narativů jisté funkce, Šaldovy postavy odkazují ke konkrétním osobnostem a jejich „životnému“ zápasu: „Ale ovšem život se nikde ve starých papírech nenajde, ten musí tvůrce slovesný vyvolat odvážným tvůrčím činem“ (Nejnovější krásná próza česká. 1934 – 35. In: Šalda, 1978, s. 565). Na tomto místě podotkneme, že kromě „životnosti“ literárních postav, která do určité míry koresponduje s jedním ze dvou moderních naratologických přístupů k literárním postavám, existují i jiné Šaldovy úvahy o postavách, které přímo anticipují či odrážejí jisté milníky v této oblasti literárně teoretického (a naratologického) zkoumání. Pro názornost si ocitujme delší pasáž, která nám cele odhalí šíři a hloubku Šaldova názoru: „Figury Dostojevského jsou tvořeny zcela jinou metodou než figury románových mistrů západních. Cele z vnitra, z ohromné žízně životní, z nesmírného napětí a rozstupu duše. U jiným mistrů, u Balzaca, u Flauberta, u Dickense, stále cítíš, že jsou opisovány z vnějška, že vznikly pojmovou prací z vnějška, že zhušťují a utřídí vnějškový svět. Balzac nebo Flaubert vezmou normálního člověka, přeženou do výstřednosti jednu jeho vlastnost, například smyslnost, lakotu, ctižádost, a stvoří typy, které jsou stále blízky alegorii. Jsou to spíše psychologická schémata, oživené logické kostry, než ten temný a propastný vír, jímž je vpravdě každý z nás žijících lidí. Snad jen s figurami Stendhalovými jsou postavy Dostojevského trochu spřízněny,

a to v tom, že obojí nesou si v duši sen, který si střeží víc než oko v hlavě, který je jim dražší nad sám život, ale jinak je patrný velký rozdíl mezi mistry západními a mistrem východním. Postavy Dostojevského jsou sám oheň proudný, beztvary i mnohotvarý a jako on zavalený dýmem. Dostojevskij sám varoval: ‚*Ó, nevěřte v jednotu člověkovu*‘ a vytýčil tím sám zásadní rozdíl mezi logickou jednotící perspektivou beletrie západní a chaotickou mnohoosostí figur svých. Poněvadž tyto figury jsou v podstatě neplastické, jest osud jejich nepředvídatelný a ony samy jsou nedopočítatelné. Nemůžeš o nich ani s určitostí říci, jsou-li zlí nebo dobří. Jsou dvojpolární, jako je dvojpolární celý mravní kosmos Dostojevského (...) Ale všem je jedno vlastní: šílená žízeň po životě, život s hlubokým ponorem, extáze až do sebezničení. Nejsou to ani osobnosti, ani karaktery, ani typy, jsou to elementární síly, výbuchy lidských niter hubící jiné i sebe, a přece nesoucí ve svém posledním jádru touhu po vykoupení“ (Dílo Dostojevského a jeho položení evropské. 1930 – 31. In: Šalda, 1978, s. 314).

Kromě toho, že Šalda velice expresivně vystihuje specifika Dostojevského postav, používá pojmy a příklady, které zřetelně korespondují s některými koncepty právě moderní naratologie. Chci zdůraznit především dvě skutečnosti, které se mj. v citované pasáži objevují. Za první je to věta, v níž Šalda mluví o „oživených logických kostrách“ v kontrastu k „víru žijících lidí“. Šalda v tomto místě explicitně hovoří o dichotomii, která je vlastní všem analýzám fenoménu literárních postav: Do jaké míry jsou postavy textové konstrukty a do jaké míry jsou podobné nám, živým lidem? Šalda samozřejmě používá tuto dichotomii pouze k tomu, aby popsal možnou typologii literárních postav, nechápe ji tedy jako teoretický problém, ovšem důležité je, že tuto dichotomii vnímá a pojmenovává. Za druhé, když Šalda mluví o „neplastických“, „nedopočítatelných“ postavách Dostojevského, de facto používá stejnou typologii, kterou do literárně teoretického kontextu zavádí E. M. Forster ve své zásadní studii *Aspects of the Novel* (1927), tedy ploché (flat) a plastické (round) postavy. Ze způsobu, kterým Šalda mluví o literárních postavách je zřejmé, že pro jeho účely je důležitá především jejich typologie⁶ – typy jsou pro Šaldu klíčové, protože mu umožňují mluvit o typech charakterů, tedy o osobnostech. Proto je životnost postav, jejich opravdovost a pravděpodobnost kvalita, jíž Šalda rozpoznává (a hodnotí kladně). Typy postav nejsou důležité pouze pro uchopení jednotlivých charakterů literárních postav, ale Šalda je též často pojmenovává a porovnává tam, kde mluví o jednotlivých literárních etapách a směrech, pro něž jsou podle jeho názoru tyto typy signifikantní – například když odkazuje k realistickým a naturalistickým textům. Ovšem jeho pojetí typů je důsledně mimetické – jestliže je celá lidská existence zakotvena v neustálém hledání svého vztahu ke skutečnosti, pak literární postavy, jakožto symboly lidských osobností, a jejich literární protějšky v sobě odrážejí celý tento zápas o lidství; hledání osobnosti je na platformě literární komunikace vtěleno do hledání typu: „Celou moderní literaturou táhne se nářek lidí, kteří nemohou jednat, nebo nemohou jednat souvisle; ti všichni propadli rozkladu svého já. Ztratili svůj syntetický typ, který by měli naplnit úsilím celého svého života; ztratili svou úsobu. Proto je v moderní literatuře

⁶ Připomeňme jenom, jak je typ a typizace v uměleckém procesu důležitá pro systém Durdíkův, jehož *Poetika* ovlivnila celé generace literárních badatelů, Šaldu a strukturalisty nevyjímaje.

tolik typů negativních, lidí rozkolísaných, kteří žijí planými hrami obraznosti, kteří neza-
ujali žádného důsledného postoje k životu. V mladém literatuře se tvoří potřeba tvořit typy,
které by žily opravdu něčím jiným než stínovým položivotem-neživotem rozkolísaného,
a jak se říká, náladového já, typy objektivně, schopné žít i nezávisle na problematice au-
torové“ (O dnešním položení tvorby básnické. 1932 – 33. In: Šalda, 1978, s. 602 – 603).

Jak jsme uvedli na počátku, Šalda (právem) není považován za příslušníka Pražské
školy. Nicméně můžeme tvrdit, že ve svých úvahách o vyprávění do jisté míry vychází
z podobných poetologických, estetických a filosofických východisek jako čeští struktura-
listé. Tato podobnost není dána pouze konkrétními zdroji, které formují myšlení Šaldova,
a zároveň se objevují i ve formující se doktríně strukturalistické, ale i společnou dobou,
v níž se utvářejí jednotlivé názorové koncepce, která plodí jistý vědecký a názorový kvas
stojící v podloží těchto ustavujících se pojetí. Ač Šalda není strukturalistou, nahlédnout
strukturalistickou doktrínu prizmatem Šaldova přístupu může obohatit náš pohled, a to
především tam, kde jde o svébytnost strukturalistického myšlení a jeho souvislosti se
staršími zdroji či s jeho vědeckou současností.

LITERATÚRA

DURDÍK, Josef: *Poetika jakožto estetika básnického díla*. Praha : I. L. Kober, 1881.

ŠALDA, František Xaver: *Kritické glosy k nové poesii české*. Bedřich Fučík (ed.). Praha : Melantrich, 1939.

ŠALDA, František Xaver: *O předpokladech a povaze tvorby*. Bohumil Svozil (ed.). Praha : Československý
spisovatel, 1978.

ZIMA, Peter V.: Jan Mukařovský's Aesthetics Between Autonomy and the Avant-Garde. In: MACURA,
Vladimír – SCHMID, Herta (eds.): *Jan Mukařovský and the Prague School/und die Prager Schule*.
Potsdam : Universität Potsdam – Ústav pro českou literaturu, 1999.