

Wolfgang Kayser

Jazykové umělecké dílo

Úvod do literární vědy

(Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 1948)

Předmluva (5–8) zdůrazňuje, že literární dílo „žije a vzniká ne jako odlesk něčeho jiného, ale jako do sebe uzavřená jazyková struktura“ (5) a že literární věda se má soustředit na výzkum jednotlivého díla. Předložená práce je proto pokusem o „uvedení do problémů a pracovních metod literární interpretace“ (5); v I. dílu se provádí rozklad literárního díla na jeho základní složky, ve II. dílu jde o postizení vztahu těchto složek, o znovuvybudování celosti a jednoty díla (5–6).

Úvod (9–24) se snaží vymezit povahu literárního díla: každý text je fixovaná struktura složená z vět; v uměleckém díle (na rozdíl od neuměleckého) se významy nesené větami nevztahují na reálné předměty mimo text, věty zde evokují předměty, které existují jen v jejich rámci (13–14). Dalším podstatným rysem literárního díla je „strukturní charakter jazyka, díky němuž vše, co je v díle evokováno, vytváří jednotu“ (14). Poté se znovu poukazuje na to, že „básnické dílo jako básnické dílo je ústředním předmětem literární vědy“ (17); co stojí mimo ně (vznik, prameny, tvůrčí proces, působení díla, význam pro literární směry atd.), nespadá do hlavní oblasti jejího zájmu.

Následuje oddíl Příprava. V něm 1. kap. Filologické předpoklady (27–52) osvětluje problematiku kritického vydání díla, určování autorství, datování díla, technické stránky literárněvědné práce.

I. díl Základní pojmy analýzy uvádí kap. Základní pojmy obsahu (*Inhalt*, 55–81). Jsou zde postupně vymezovány pojmy látka („to, co žije mimo literární dílo ve vlastním podání a zapůsobilo na jeho obsah“, 56), motiv („opakující se, typická, a tedy lidsky významná situace“, 60) a téma („pojem ideální oblasti, k němuž lze dílo zařadit“, 62), dále leitmotiv („opakující se ústřední motivy“, „opakovaný výskyt určitého předmětu na důležitém

Příručka literární teorie napsaná německým badatelem, opakovaně vydávaná a zvláště v německé jazykové oblasti velmi vlivná; podstatně přispěla k rozšíření názoru, že základním úkolem literární vědy je interpretace literárního díla.

místě“, 71), topos („pevná klišé nebo myšlenková a výrazová schémata“, 72), emblém (spojení obrazu a textu, který vysvětluje symbolický význam obrazu, 75–77) a fabule (*Fabel*, dějové schéma díla, 78). K pasáži věnované motivu je připojen exkurz obsahující analýzu motivu noci v básních Josepha Addisona, markýzy de Alorna, Josepha von Eichendorffa a Charlese Baudelaira (64–71).

2. kap. Základní pojmy verše (82–99) probírá elementární otázky veršových systémů, druhů verše, strof, pevných básnických forem (sonet apod.), rýmu. Ústí ve vymezení metra, tj. „schématu básně, jež existuje nezávisle na jazykovém naplnění“ (97).

3. kap. Jazykové prostředky (100–155) je věnována přehledu těch jazykových prostředků (*Formen*), které se podstatnou měrou uplatňují v literárních dílech; postupně se probírají jevy roviny zvukové, lexikální, morfologické a syntaktické. Kap. rovněž pojednává o prostředcích tradičně označovaných jako rétorické figury (109–127). Za zvlášť důležitý rys básnického jazyka pokládá Kayser obraznost (*Bildhaftigkeit*): v básnickém jazyce se nepodávají názory a vysvětlení, ale evokuje se svět ve své předmětné plnosti (119).

V samostatných oddílech závěrečné, 4. kap. Výstavba (156–186) je osvětlována problematika lyriky, epiky a dramatu. Důraz je kladen na vztah mezi výstavbou (*Aufbau*) vnější (strofy, akty, kapitoly atd.) a výstavbou vnitřní, významovou. V pasáži věnované lyrice zaujímá podstatné místo rozbor Verlainovy a Goethovy básně (157–165). Výklad o epice ústí do stanovení základních epických forem (*epische Grundformen*), jejichž spojováním se utváří výstavba epického díla. Na příkladu úryvku z prózy Theodora Storma se ukazuje, jak se elementární formy (zpráva, popis, rozhovor) spojují ve formu komplexnější, scénu, jež se vyznačuje uzavřeností, konkrétností dění a časovou následností prvků (182–183). Jako další komplexní forma je charakterizován obraz: jeho příznaky jsou „uzavřenost, předmětná plnost, vyvázanost z času, resp. statičnost, a konečně zvláštní významová zatíženost“ (184).

Následující samostatná kap. Formy podání (*Darbietung*, 189–214) je mezičlánkem spojujícím obě hlavní části práce: uskutečňuje se v ní přechod od zaměření na izolované jevy k pojetí celostnímu. Kap. se soustřeďuje na prostředky, které jsou vymezeny zvoleným způsobem podání; zdůrazňuje se, že probírané jevy patří do oblasti literární techniky, že se zde uplatňuje vědomá volba (189). Značnou část kap. zabírá problematika epiky. Po charakteristice různých forem vyprávění (rámcové vyprávění, vyprávění v 1. a ve 3. osobě, 201–204) je věnována pozornost zvláště vyprávěcímu postoji (*Erzählhaltung*), tj. vztahu vypravěče k publiku

a k vyprávěnému dění (204), a perspektivě, tedy hledisku, z něhož je dění nazíráno; Kayser přitom oceňuje nikoli neměnnost perspektivy, ale působivé využívání jejích proměn (211–214).

II. díl, nazvaný *Základní pojmy syntézy*, se stejně jako I. díl skládá ze čtyř kapitol. V 1. kap. *Myšlenkový obsah (Gehalt, 217–240)* se výklad soustřeďuje na pojem idea, který Kayser chápe jako syntetický pojem, jemuž jsou podřízeny všechny prvky obsahové roviny. Idea je vymezována jako smyslová jednota díla, jako jeho „duchovní centrum“ či jako jeho tendence, morálka (219–220). K tomu se podotýká, že existuje řada literárních děl (např. Goethův *Faust*), jejichž idea není prostě a jednoznačně uchopitelná; představují ovšem výzvu, aby byla stále znovu hledána (223). Kayser uznává zásluhy, které má v této oblasti duchovědné zkoumání (*Geistesgeschichte*), iniciované Wilhelmem Diltheyem, vystupuje však proti němu s několika námitkami. Zpochybňuje nejprve názor, že autor je nejpovolanějším vykladačem díla. Za bezvýznamné pro interpretaci pokládá ovšem i názory čtenářů; jediným spolehlivým základem interpretace je podle Kaysera dílo samo (225–227). Rozbor Hölderlinovy básně (227–239) se pak stává základem pro vyslovení dvou podstatných tezí: „výlučně duchovědná interpretace díla může snadno zavádět, jestliže se nepřihlíží k celku díla“; „celek nelze postihnout, jestliže se po sobě a izolovaně používají různé přístupy“ (239). Kayser zdůrazňuje, že všechny vrstvy díla jsou vzájemně podmíněny (240); myšlenkový obsah je zakotven ve struktuře díla a nelze jej z ní bez nebezpečí deformace vytrhovat, jak to činí duchověda při konstruování svých syntéz (světový názor básníka, duch epochy atd.).

2. kap. je věnována problematice rytmu (*Rytmus, 241–270*). Po úvodní charakteristice rytmu jako specifické, individuální realizace metra v básni (242) se přechází k pokusu o obecné vymezení podstaty rytmu: rytmus je „členěný, v čase probíhající, smyslově vnímatelný pohyb“ (245). Členění spočívá ve střídání příznačných a nepříznačných prvků, které jsou současně z jistého hlediska podobné (např. přízvučné a nepřízvučné slabiky), patří do téhož systému (243–244). Je zřejmé, že na základě tohoto vymezení lze nalézt rytmus i v jiných textech než veršovaných. Specifičnost verše tkví podle Kaysera v tom, že přízvučné slabiky se zde opakují v téměř stejných (a velmi krátkých) intervalech, takže následující přízvuk předem očekáváme (247). Dále je z hlediska rytmu rozebírána báseň Longfellowova a Brentanova (253–257). Závěr kap. je tvořen poznámkami o rytmu v próze; ten je ovšem pokládán za jev okrajový (263–270).

Na začátku 3. kap. *Styl (271–329)* se zdůrazňuje, že otázka stylu představuje jádro literární vědy (271). Následuje přehled různých

stylistických koncepcí (272–280). Kritické poznámky se týkají hlavně těch, podle nichž je styl vlastnost něčeho stojícího mimo dílo, zvláště autorské osobnosti — dílo je pak nahlíženo jako v podstatě náhodná manifestace mimotextového jevu, na jehož výzkum je zaměřena badatelská pozornost (281–289). Kayser poukazuje na to, že dosud nebyly podány uspokojivé výklady individuálního autorského stylu; důvodem je podle něho pochybnost dvou základních tezí: že se na tvůrčím aktu podílí celá osobnost autora a že se na něm podílí jen osobnost autora (287). Na tvůrce působí celá řada vnějších faktorů — vládnoucí poetika, vkus publika, reprezentativní vzory, generace, zvolený žánr atd. (284). Pojem stylu je podle Kaysera především třeba vztáhnout na jednotlivé dílo, které je zcela autonomní, neváže se na svého tvůrce ani na vnější realitu (289) a je „jednotně zformovaným básnickým světem“ (290). Pod stylem se pak rozumějí „síly formující tento svět (*Formungskräfte*) a jeho jednotná, individuální struktura“ (290). Stylová analýza vede k postižení postoje (*Haltung*), tj. psychického stanoviska (*Einstellung*), z něhož se hovoří, jeho jednoty a specifičnosti (291–292). Styl je vytvářen různými složkami díla: jazykovými prostředky, výstavbou, rytmem, formami podání i myšlenkovým obsahem (300). „Materiál“ literárního díla, jazyk, má přitom tu vlastnost, že je sám trvale zformován, a vykazuje tedy stylové kvality. Individuálnost a jednota básnického světa tím ovšem není dotčena; pro tento svět získává důležitost až zvláštní individuální využití jazykových prostředků (295). Teoretický výklad je doplněn několika ukázkami stylového rozboru (*Stilbestimmung*). Nejprve je na dvou prozaických textech demonstrován rozdíl mezi nesourodým (*brüchig*) a jednotným stylem a potom je podána analýza básně Huga von Hofmannsthal, portugalského symbolisty Mária de Sá-Carneira a Stéphana Mallarméa (301–328). Na závěr kap. je připojeno několik metodických poznámek: při zkoumání stylu je třeba, aby badatel nejprve nechal dílo na sebe hluboce působit, při opakovaném čtení se pak musí nechat oslovit jeho stylovými rysy. Pro výzkum stylu je nutný jemný cit a intuice, nadšení a naprostá oddanost dílu (329).

Závěrečná kap. Žánrová struktura (*Gefüge*) (330–387) je věnována genologické problematice. V návaznosti na pojetí → Emila Staigera rozlišuje Kayser lyriku, epiku a dramatiku jako jevy určené formou podání (výpověď' subjektu o pociťovaném stavu, vyprávění, předvádění na jevišti) a lyrično, epično a dramatično (*das Lyrische, Epische, Dramatische*) jako základní lidské postoje (332–333). Za podstatu lyrična je pokládáno splnutí subjektu a světa ve vzrušenosti určité nálady, „zvniťnění (*Verinnerung*) všeho předmětného v tomto momentálním vzrušení“, 36).

V rámci lyrična se pak rozlišuje lyrické pojmenování (*lyrisches Nennen*), kdy subjekt je zaměřen na určitý objekt (*Es*), lyrické oslovení (*lyrisches Ansprechen*), kdy subjekt je zaměřen na jiný subjekt (*Du*), a písňová promluva (*liedhaftes Sprechen*) jako nejvlastnější lyrický postoj, jako prostá sebevýpověď o vnitřním naladění (339). Podstata epického postoje tkví podle Kaysera v tom, že nedochází ke splývání jako u lyrična, ale vyprávěč má odstup od vyprávěného, které je prezentováno jako minulé, a tudíž nezměnitelné (349). Proti vzrušenosti lyrična tu stojí klid a radost z pestrosti světa (350). Pokud jde o vnitřní členění v rámci epična, odmítá Kayser členění obsahové nebo členění podle vyprávěcího postoje. Základem jeho klasifikace je vymezení tří strukturálních elementů, které vytvářejí epický svět: postava, děj (*Geschehen*) a prostor, tj. „výřez světa“ (352–356). Dále se probírá epos a román postavy, děje a prostoru (356–365). Epos je přitom definován jako „vyprávění o totálním světě (ve vznešeném tónu“, román jako „vyprávění o privátním světě v privátním tónu“ (359). Konečně za specifiku dramatického pokládá Kayser to, že „subjekt se neustále cítí oslovován, vyzván, napadán, vše se pne k tomu, co přijde“ (367). Nejadektivnější formou dramatického je drama, projevuje se však i jinde. Dále se drama třídí podle svých strukturálních elementů — shodných s oblastí epickou — na drama postavy, prostoru a děje (368–371). Speciální pozornost je věnována tragédii a tragičnu, pojímanému jako zánik, který je nesmyslný, ve kterém je však současně skryto něco smysluplného (371). Podstatné rysy tragédie jsou pak demonstrovány rozбором dramatu Almeidy Garretta (373–381). Závěrečný oddíl kap. je věnován komedii a komičnu, jež je chápáno jako „překvapivé řešení určitého napětí“ (*Gespanntheit*, 381).

Práce je doplněna podrobnou bibliografií (389–433). Některé zde probírané otázky Kayser podrobněji rozpracoval v samostatných studiích, které byly shrnuty do knihy *Die Vortragsreise* (1958).

Obsáhlé syntetické dílo, napsané v době Kayserova pracovního pobytu v Lisabonu (současně s německým se objevilo i portugalské vydání), v sobě spojuje dvě základní funkce: na jedné straně poskytnout začátečníkům, především studentům, sumu elementárních literárněteoretických poznatků (již předtím publikoval Kayser versologické kompendium *Kleine deutsche Versschule*, 1946), na druhé straně manifestovat určitý typ literárněvědné metodologie. Tato dvojdomost se výrazně promítá do způsobu výkladu. Některé pasáže se omezují na elementární poučení, případně shrnují fakta běžně známá, všechny výklady jsou ale podřízeny koncepci, která jediný legitimní objekt zájmu literární

vědy spatřuje v samotném díle. Kayser odmítá redukování díla, jeho degradaci na pouze pomocný objekt, vytrhování určité složky z jeho struktury. S tím souvisí ostrá kritika starších metodologických přístupů, zvl. duchovědy, která měla v německé literární vědě silnou pozici. V pozadí je tu i distance vůči zpolitizování a nacionalistickému zaměření germanistiky v době třetí říše (je příznačné, že pro příkladové rozборы jsou voleny texty z různých národních literatur). Literární dílo je v práci pojímáno jako složitý jednotný celek; přitom v hierarchii jeho složek jsou oceňovány především ty, které jsou nositeli jednotčího uspořádání (dílo jako jazyková struktura; široce chápaný pojem stylu), menší důraz je kladen na obsahové prvky. Tomu odpovídá fakt, že dílu je připisován status autonomního, do sebe uzavřeného světa. Vztahy básnického světa k světu vnějšmu jsou považovány za nepodstatné, nepřihlíží se ke společenské a historické zakotvenosti díla, k jeho genezi a k autorské osobnosti ani k čtenářskému ohlasu. S izolací díla je spojena i rezignace na vývojové hledisko. *Jazykové umělecké dílo* tak představuje jeden z nejvýraznějších projevů (opožděného) nástupu eidocentrických, tj. k výzkumu díla soustředěných tendencí v německé literární vědě; tyto tendence se podstatně uplatňovaly v různých zemích už od 20. let.

K bezprostředním Kayserovým předchůdcům patří především Švýcar Emil Staiger. V porovnání se Staigerovým důrazem na interpretující subjektivitu a na existenciální aspekty vyzdvihuje Kayser spíše racionalitu postupu a respektování různých složek textu při interpretaci, na nejednom místě (např. ve výkladech o stylu) se však Staigerovi zřetelně přibližuje. Patrný je rovněž vliv německy vydaného fenomenologického pojednání → Romana Ingardena *Umělecké dílo literární* (zvl. řešení vztahu díla a reality). V 50. a 60. letech zaujímala Kayserova práce v Německu (a obdobně také např. v Portugalsku) postavení reprezentativní literárněteoretické příručky a základního vysokoškolského studijního pramene (v roce 1951 ji Max Wehrli označil za „nejlepší přehled problémů poetiky díla a kritiky stylu“¹). Současně se tzv. imanentní interpretace díla (*werkimmanente Interpretation*) rozvinula v jeden z vůdčích směrů tehdejší německé literární vědy.² Ve druhé polovině 60. let bylo toto směřování vystřídáno přístupy, které naopak zdůrazňovaly komunikační aspekty literatury a nutnost respektovat širší kulturní a sociální kontexty. Tím skončilo i období zásadního vlivu *Jazykového uměleckého díla*. Tento posun se ovšem netýká jen Kaysera samotného: elitářský postoj tzv. „mistrovských vykladačů“ (*Meisterinterpreten*), stoupců imanentní interpretace, byl předmětem polemik už v průběhu 60. let. V kontextu zásadních proměn na přelomu

1 M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern – München 1969, s. 55.

2 Srov. např. H. Domin (ed.), *Doppelinterpretationen*, Frankfurt/M. 1966; F. Martini, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart 1954; K. May, *Form und Bedeutung*, Stuttgart 1957; B. von Wiese, *Die deutsche Novelle 1–2*, Düsseldorf 1962; týž (ed.), *Die deutsche Lyrik. Der deutsche Roman. Das deutsche Drama 1–4*, Düsseldorf 1957–1963.

60. a 70. let, které byly v jazykově německé oblasti velmi markantní a zasáhly jak sebepojetí a metodologii literární vědy, tak chápání pojmu kultury, akademické rozpravy, ba i fungování akademických institucí, se Kayserův výklad z pozice autoritativní nevyhnutelně dostal na pozici alternativní analýzy soustředěné k textu samému — což potvrzují reedice díla pokračující ještě ve dvou následujících desetiletích.

Vydání

Das sprachliche Kunstwerk, Bern – München 1948, 1951, 1954 (doplněné), 1956, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1967, 1968, **1969** (z tohoto vyd. citováno), 1971, 1973, 1976, 1978, 1983, 1992. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*, Coimbra 1948, 1951; *Análise e interpretação da obra literária*, Coimbra 1958, 1963, 1967, 1970, 1976, 1985, 1990. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid 1954, 1958, 1961, 1965, 1968, 1970, 1972, 1976, 1981, 1985, 1988, 1992; La Habana 1970. *Jezičko umetničko delo*, Beograd 1973. *Opera literara. O introducere în stiința literaturii*, București 1979. Čínské vyd., Šanghaj 1984. Arabské vyd., Alžír 2000. Japonské vyd., Tokio 2006.

Literatura

M. Szyrocki, recenze, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1960, č. 2, s. 140–146. K. L. Berghahn, *Wortkunst ohne Geschichte. Zur werkimmanenten Methode der Germanistik nach 1945, Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 1979, č. 4, s. 387–398. J. Hermand, *Geschichte der Germanistik*, Reinbek 1994. W. Barner – Ch. König (eds.), *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt/M. 1996. J. H. Petersen – M. Wagner-Egelhaaf, *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Berlin 2006. H. Müller-Michaels, Wolfgang Kayser Das sprachliche Kunstwerk wiedergelesen, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 2006, č. 1, s. 1–5. J. Esleben, *Outside Insights. Into Wolfgang Kayser's Das sprachliche Kunstwerk*, tamtéž, s. 6–11.

Wolfgang Kayser (1906–1960)

Německý literární teoretik. Od r. 1941 vyučoval germanistiku na univerzitě v Lisabonu, v letech 1950–1960 byl profesorem v Göttingenu. Významně přispěl k rozšíření imanentně zaměřené interpretace literárního díla, věnoval se otázkám poetiky, teorii

románu, versologii a také problému groteskna v umění. Další díla: *Geschichte der deutschen Ballade* (1936), *Kleine deutsche Versschule* (1946), *Entstehung und Krise des modernen Romans* (1954), *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), *Die Vortragsreise* (1958).

České překlady

Stati: Pokus o definici pojmu grotesknosti, *Divadlo* 1964, č. 5, s. 25–30; Grotesknost v moderním umění, *Divadlo* 1964, č. 9, s. 36–40; Literární hodnocení a interpretace, *Revolver Revue* 2003, č. 52, s. 136–146.

/mš/