

Viktor Borisovič Šklovskij

Teorie prózy

(O teorii prózy, 1925)

Eseje představitele ruské formální školy, v nichž analyzuje prózu jako soubor vnitřních, ryze formálních postupů.

V úvodní kap. Umění jako metoda (*prijom*, zde dále postup,¹ 9–26) vede Šklovskij polemiku s potebnovskou koncepcí umění jakožto způsobu myšlení v obrazech, o kterou se opíral ruský symbolismus. Proměny obrazů netvoří podle Šklovského podstatu básnického vývoje. Staví proti sobě jazyk „praktický“, v němž funguje zákon ekonomie sil, a jazyk básnický, jehož smyslem je deautomatizace procesu vnímání (zákon ekonomie sil zde nepůsobí). „Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; postup umění je postup ‚ozvláštnění‘ věci a postup znesnadnění formy [...]; umění je způsob *prožívat děláni věci, ale to, co je uděláno, není v umění důležité*“ (15). Postup ozvláštnění sleduje Šklovskij u Tolstého, který popisuje bitvy, salony, divadla, město a soud, manželství aj. prostřednictvím pohledu někoho, kdo je vidí poprvé, abstrahované od jejich konvencionalizovaných významů. Poezie je zde definována jako řeč „brzděná“, „křivá“, jako „řeč-stavba“ (25).

Kap. Jak souvisí metody syžetové stavby s všeobecnými metodami stylovými (27–64) je otevřena polemikou s pojetím motivu a syžetu v etnografické škole. Šklovskij na rozdíl od Alexandra Nikolajeviče Veselovského nevysvětluje genezi a shody motivů odrazem reálných poměrů nebo přejímáním, ale jako výsledek zvláštních zákonů stavby syžetu. Formu uměleckého díla určuje jeho poměr k formám existujícím před ním: „Nová forma se neobjevuje proto, aby vyjádřila nový obsah, ale proto, aby změnila formu starou, která svou uměleckost už ztratila“ (34). Rozlišují se následující typy stavby syžetu: stavba stupňovitá, prstencovitá, rámcová a navlékání. Na stupňovité stavbě, sledované u Gogola, v lidové písni, starofrancouzském eposu, pohádce, je rozvíjena teze o brzdění (retardaci) jako principu umění. Retardační funkce má také rámcování (v dílech klasické indické literatury aj.).

1 Mathesiův termín metoda nahrazujeme termínem postup, který byl v následující etapě české literární teorie přijat jako vhodnější ekvivalent formalistického termínu *prijom*.

Šklovskij v této souvislosti též uvádí příklady jednotlivých motivací retardace.

V kap. Stavba novely a románu (65–87) přechází Šklovskij ke stavbě prstencovité, k typu se zauzlením (vazba motivů se neopírá o pouhý paralelismus či stupňování, nýbrž je založena na kontrastu), a pokouší se o typologii novel z hlediska stavby. Postup ozvláštňení, jehož efekt spočívá ve vynětí věci z řady faktů obyčejného života, obvyklých asociací, v přesunu významu, přemístění pojmu do jiné významové řady, je opět demonstrován převážně na dílech Tolstého, která jsou chápána jako článek tradice jdoucí od Voltaira a Chateaubrianda (ozvláštňující pohled „divocha“). Ve svodu novel typu *Dekameronu* je spatřován předchůdce dnešního románu. Jednotlivé typy syžetové stavby se mohou kombinovat (např. rámcový a navlékací postup v Apuleiově *Zlatém oslu*). Nejpopulárnější motivací navlékacího postupu je hrdinovo cestování (pikareskní román).

V kap. Jak je udělán *Don Quijote* (88–119) je typ hrdiny vykládán mimo jiné jako výsledek románového stavebného procesu; jsou analyzovány způsoby zapojení vložených novel (princip „nalezeného rukopisu“, princip „kurýra“; shromáždění osob na určitém místě, např. v krčmě. Šklovskij zaměřuje svou pozornost na takové jevy, kdy dílo obsahuje vlastní sebereflexi, zdůrazňuje svou umělost a útočí na uměleckou konvenci; poukazuje ale také na způsoby, které Miguel de Cervantes používá k charakterizaci Dona Quijota.

Na kap. Novela s tajemstvím (120–137), v níž jsou analyzovány syžetové postupy v románech Dickensových a v detektivních novelách (způsoby navození tajemství, které „zesiluje zajímavost děje“), bezprostředně navazuje kap. Román s tajemstvím (138–172). Tento románový typ, jehož základy položil gotický román (Ann Radcliffová, Charles Robert Maturin aj.) v období následujícím po krizi románu a jeho parodii (Henry Fielding, Laurence Sterne) a který rozvinul ve své tvorbě Dickens (Šklovskij podává podrobnou analýzu techniky tajemství v *Malé Dorritce*), ožívá v sovětské próze 20. let (Andrej Bělyj, Boris Pilňak, Michail Slonimskij, Veniamin Kaverin); jeho schématu využíval i starší román sociální (Eugène Sue).

Kap. Román parodistický (173–201) se opírá o analýzu „nejtypičtějšího románu světové literatury“ — Sternova *Tristrama Shandyho*. Šklovskij sleduje sternovské obnažování postupů, brzdění děje (pomocí časových přesunů, uváděním příčin po následcích — viz též v Puškinově *Výstřelu*). Hra s konvenčním literárním časem, princip „nalezeného rukopisu“, technika průběžných motivů, řady kompozičních linií a jejich digrese vytvářejí svéráz tohoto románu, jehož syžetem je de facto jeho vlastní stavba: obsah románu

„tvoří právě uvědomování formy, vznikající jejím porušováním“ (176). Fabule jako popis událostí umělecky neztvárněný je stavěna do protikladu k syžetu, syžetovému zformování. Šklovskij tvrdí, že „umělecké formy lze vykládat jejich uměleckou zákonitostí, nikoliv motivací z reálného života“ (200).

V kap. Próza ornamentální. Andrej Bělyj (201–222) je charakterizována próza Bělého, pro kterou je typické zaměření na obraz a krajní potlačení syžetu. V tomto smyslu je podle Šklovského soudobá ruská próza z velké části „ornamentální“. Posloupnost literárního vývoje je dána rytmem kanonizace a „obnošení“, vytlačení či „pádu“ určitých postupů, na jejichž místo se dostávají postupy jiné, případně staré postupy ozvláštňené.

V kap. Literatura vně syžetu (223–243) je teorie vývoje jakožto střídání forem dále rozvíjena: aforisticky řečeno, dědictví při směnách literárních škol nepřechází od otce k synovi, ale od strýce k synovci (224); v jedné době existuje více literárních škol a linií; vývoj probíhá i přesunem v žánrové hierarchii („pokles“ určitých žánrů, postupů a jejich „povýšení“ v jiné době, linii apod.). „Literární dílo jest čistá forma, není to věc, není to materiál, ale poměr materiálů“ (223); „obsah (tedy duše) literárního díla se rovná součtu jeho stylistických postupů“ (225). Pozornost se věnuje zvláštnímu tvaru děl Vasilije Rozanova. Také Šklovského definice obrazu-tropu jakožto neobyčejného pojmenování nějakého předmětu, zařazujícího předmět do nové významové řady (243), se opírá o pojem ozvláštňení.

V poslední kap. Črta a anekdota (244–248) pokračuje Šklovskij v charakteristice prózy bez syžetu, jejíž význam v současnosti stoupá, ale přitom tento útvar stojí mimo teorii jako druhdy román. Syžet, který hraje deformační úlohu faktem výběru a faktem zformování (246), je nahrazován technikou proměnlivého hlediska. Naproti tomu fejeton představuje pokus o sjednocení materiálu nikoli prostřednictvím hrdiny, ale prostřednictvím vypravěče.

Šklovského *Teorie prózy*, vyznačující se v rovině stylu beletristickými momenty, paradoxními formulacemi či deklarativností, je nejvyhranějším projevem formální školy, která se v Rusku ustavovala v souvislosti s činností petrohradské skupiny Opojaz (Obščestvo poetičeskogo jazyka), jejíž sborníky o teorii básnického jazyka začaly vycházet v roce 1916, a Moskevského lingvistického kroužku. Pro svůj polemický tón, plakátové vyhrcození problémů a způsob argumentace by *Teorie prózy* mohla být pokládána přímo za manifest této školy. Vznik formální metody těsně souvisel s charakterem avantgardní literatury, pro kterou bylo typické mj. zdůrazňování tvárných momentů, postup románu v románu, divadla na divadle, kultivace pokleslých forem

a degradování forem „vysokých“. Formální metoda, jež zejm. v prvním období svého vývoje v Rusku jevila celkem málo společných rysů s evropskou formální estetikou a metodou, byla jednou z reakcí na krizi idealismu a pozitivismu stupňující se od konce 19. století. Byla polemicky namířena proti tradičnímu realismu a symbolismu, opírajícímu se v Rusku o Potěbňovu koncepci umění jako myšlení v obrazech,² a proti esejsmu tradiční literární historie zaměřené kulturněhistoricky, biograficky, sociologicky, filozoficky a etnograficky. Mnohé z tezí formalistické koncepce umění a uměleckého díla, jejímž hlavním rysem bylo zdůrazňování vnitřních zákonitostí na rozdíl od tradičního objasňování vývoje umění a díla z vnějších podmínek, se rodily v těsném sepětí s poetikou futurismu, z níž vyplynula např. antiteze „praktického“ a „básnického“ jazyka (viz futuristický „zaumný“ jazyk), a poetikou prózy, rozvíjející se v rámci skupiny Serapionovi bratři (akcent na syžetovou výstavbu, postupy dobrodružného románu a románu s tajemstvím).

Klíčovým pojmem formální metody je pojem formy, nechápané už jako pouhý obal, nádoba obsahu, ale zahrnující de facto dílo jako celek (srov. teze jako: literární dílo jako čistá forma, formou je vše, co je v díle, apod.). Dílo a forma sama vystupují jako postup či souhrn postupů, jejichž prostřednictvím se neliterární materiál (praktický jazyk, životní události v podobě fabule) stává součástí díla, literarizuje se. Za všeobecný princip slovesného umění se vyhláší princip rozdrobení, brzdění, s nímž je spjat moment „čitelnosti“ formy jako důsledku specifických uměleckých prostředků vynucujících si „prožívání“ formy (umění jako způsob rozrušování automatismu vnímání). Jedním z prostředků, vyvolávajících prožívání formy, je tzv. ozvláštnění (tomuto pojmu se u Jana Mukařovského blíží pojem „aktualizace“), v němž je mimo jiné obsaženo i formalistické pojetí literárního vývoje jako sledu negujících, ozvlášťujících aktů, kterými se překonávají zautomatizované literární kánony.

Syžetová stavba v próze představovala pro Šklovského analogii zvukového uspořádání v poezii (opakování, rytmus, intonace), jež bylo zejména zpočátku hlavním předmětem formalistických analýz. Také syžet (syžetovou stavbu, syžetovost a její opak — nesyžetovost) jako hlavní princip či specifickou zvláštnost formy prozaického díla Šklovskij charakteristicky přenáší z oblasti tematických pojmů (tradičně byl syžet pojímán jako součet řady motivů)³ do oblasti pojmů konstruktivních. Syžet je postaven do protikladu k fabuli, s níž v tradiční literární historii splýval. Ve formalistické koncepci tak stojí proti sobě materiál, obsah (který má ideologický význam), fabule jako motivace postupu, na druhé straně postup, forma (bez ideologického významu), syžet.

2 Poněkud paradoxní je, že to byly právě některé z Potěbňových tezí, jimiž byla vznikající formální škola hluboce ovlivněna

3 Šklovského přínos k modernímu pojetí motivu je neoddiskutovatelný, nicméně se zdá, že větší díl práce tu vykonal systematictější přístup Borise Tomaševského (*Teorie literatury*, Praha 1970 [1925]).

Sama skladba *Teorie prózy*, sestávající vesměs ze studií uveřejňovaných od roku 1917, naznačuje budoucí vývoj formalismu, jistou korekci některých extrémně vyhocených tezí, které stály u jeho zrodu, přesun zájmu od zkoumání jednotlivého díla či postupu ke zkoumání vzájemného postavení prvků díla, k problematice literární tradice a vývoje, utváření a střídání forem (žánrů, druhů). Formální metoda dospívá zejm. u → Jurije Nikolajeviče Tyňanova (*Problém básnického jazyka*, 1924, nebo *Gogol i Dostojevskij*, 1921) k dynamickému pojetí formy chápané jako aspekt obsahu a obsahu chápaného jako aspekt formy (u Tyňanova se stávají důležitými pojmy stylové dominanty a parodie jako stylistického postupu). Pozornost se upírá k druhořadé masové literatuře a okrajovým literárním žánrům (viz např. kolektivní sborník *Russkaja proza*, 1926). Zájem se přesouvá od pojmu formy a postupu k pojmu funkce (diferenciace postupů podle funkcí), k pojetí materiálu jako prvku, který se rovněž podílí na konstrukci v závislosti na charakteru formotvorné dominanty (J. Tyňanov). Kritika formalismu, který už v období působení svých představitelů v časopise *Lef* pootevřítá původně záměrně uzavřený model literárního díla a zvolna připouští také vnější, sociální souvislost (polemika formalismu se sociologickou školou v polovině 20. let, vznik formálně-sociologické metody — Boris Ignat'jevič Arvatov, Valerjan Fjodorovič Pereverzev aj.), byla zčásti spojena se sebekritikou.

Nezasvěcenější výtky adresoval formální metodě ve 20. letech → Michail Michajlovič Bachtin. Hlavní mířila proti ahistorismu, proti odtrhávání ideologického smyslu od materiálu, který má podle Bachtina rovněž stavebný význam (slova stejně jako fabule vstupují do díla už jako „proslovený“, literárně preformovaný materiál). Proti koncepci „nesociálnosti“ umělecké struktury rází Bachtin pojem „ideologického“ materiálu či věci, obhazuje tezi, že každý literární jev je určen nejen zevnitř — literaturou, ale i zvnějšku — ostatními sférami ideologického života. Proti pojetí díla jako uzavřené celistvosti staví Bachtin tezi o participaci díla v celku kultury, tezi o jeho významové nezavršenosti a zasazenosti do systému sociálních hodnocení. Polemiku vede také s formalistickým odtrháváním díla od subjektivního vědomí, od tvůrčího subjektu, který pro něj není pouhým nástrojem negace daného stavu, potřeby ozvláštňení, ale přímo konstitutivním momentem formy.⁴

4 V. Svatoň, *Kritika jako cesta za prohloubením. Bachtin a ruská formální škola*, in: M. M. Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*, Praha 1980, s. 259–281.

V českém kontextu se vliv formální metody odrazil zejm. v prvním období činnosti Pražského lingvistického kroužku. Český strukturalismus zčásti korigoval extrémní stanoviska formální metody např. ve svém pojetí literárního vývoje jako plynoucího nejen z vnitřní dynamiky struktury (formalistická teze o auto-

nomním vývoji), ale určovaného rovněž širším kulturním kontextem. Podobným způsobem dospěl k překonání formalistických východisek ve svých pozdějších pracích i sám Šklovskij, který se po likvidaci formální školy obrátil k poeťice filmu a historické próze a psal též sociologicky zaměřené studie (*Matěrial i stil v romaně Tolstogo Vojna i mir*, 1928, *Chudožestvennaja proza*, 1959, *Povesti o proze*, 1966, *Těťiva*, 1970), variující ovšem témata *Teorie prózy*.

Přestože další vývoj ukázal jednostrannost formální metody, její význam lze spatřovat především v radikálním metodologickém pokusu o autonomizaci vědy o literatuře, ve snaze formulovat její specifický předmět, v nastolení problémů a hledisek, které dosavadní literární věda zatím opomíjela, v důrazu na konkrétní, technickou analýzu tvaru díla v protikladu k esejistickému, abstraktně ideovému popisu obsahu v tehdejší pozitivisticky orientované literární historii. Mnohé z otázek, které si kladli představitelé formální školy, včetně Viktora Šklovského, a strategií, jež užívali k jejich řešení, dodnes budí pozornost a zájem teoretiků a historiků literatury — jde především o problémy spojené s identitou literatury (resp. určením „literárnosti“), básnickým jazykem, podmínkami vyprávění a jeho analýzou.

Vydání

O teorii prózy, Moskva 1925, 1929, 1983; reprinty Ann Arbor 1971, 1985; Leipzig 1977. ***Teorie prózy*, Praha 1933** (z tohoto vyd. citováno), 1948, 2003. *Theorie der Prosa*, Frankfurt/M. 1966, 1984. *Una teoria della prosa*, Bari 1966; Milano 1966, 1974; *Teoria della prosa*, Torino 1976, 1991. *Teória prózy*, Bratislava 1971. *Sur la théorie de la prose*, Lausanne 1973. *Theory of Prose*, Elmwood Park 1990.

Literatura

M. M. Bachtin, Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě, in: *týž, Román jako dialog*, Praha 1980, s. 389–444 [1924]. B. M. Engelgardt, *Formalnyj metod v istorii literatury*, Leningrad 1927. M. M. Bachtin, *Formalnyj metod v literaturoveděni*, Leningrad 1928 (č. 1980). B. Mathesius, doslov k č. vyd. 1933. J. Mukařovský, K českému překladu Šklovského *Teorie prózy*, *Čin* 1934, č. 6, s. 123–130 (též jako doslov k č. vyd. 2003). B. Ejchenbaum, *Teória „formálnej metody“*, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Trnava 1941, s. 13–47. V. Erlich, *Russian Formalism*, 's-Gravenhage 1955. L. Štoll, *O tvar a strukturu v slovesném umění*, Praha 1966. F. W. Galan, *Historic*

Structures. The Prague School Project, 1928–1946, Austin 1984. P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca – London 1984. A. A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien 1996. R. Jakobson, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, Praha 2006 (rkp. z r. 1935).

Viktor Borisovič Šklovskij (1893–1984)

Ruský literární teoretik a spisovatel. Narodil se v Petrohradě, studoval filologii na tamější univerzitě, v r. 1920 byl jmenován profesorem Institutu dějin umění. Od r. 1923 žil v Moskvě. K formalistickým tezí, které pod politickým tlakem odvolal počátkem 30. let, se vrátil až v 50. letech. Kromě literárněteoretických a literárněhistorických studií (monografie o Sternovi, Tolstém, Gorkém či Majakovském) se věnoval psaní děl beletristických. Další díla: *Matěrial i stil v romaně Tolstogo Vojna i mir* (1928), *Chudožestvennaja proza* (1959), *Povesti o proze* (1966), *Tětiva. O něschodstve schodnogo* (1970).

České překlady

Jak dělat prózu a verše. Technika spisovatelského řemesla (1940), *Dmitrij Šostakovič* (1945), *Poznámky k próze ruských klasiků* (1958), *Ejzenštejn* (1973, 1983), *Lev Tolstoj* (1973), *Návrat Odyseův* (1974, výběr), *Próza. Úvahy a rozbory* (1978), *Nekonečné záhady. Úvahy o teoretickém zobecnění filmové praxe* (1996, výběr). Stati: Nesmělost nemá místa v naší zemi, *Divadlo* 1961, č. 7, s. 497–499; Rozmanitost forem aneb své druhé. Ještě o jazyce krásné prózy, *Plamen* 1968, č. 4, s. 9–11; O pracnosti práce, *Sovětská literatura* 1974, č. 4, s. 170–175. Beletristické texty: *Zápisky revolučního komisaře. Vzpomínky z let 1917–1922* (1932, 1967, 2011), *Výzvědač Marco Polo* (1936), *Zoo aneb Dopisy nikoli o lásce* (1965), *Vzpomínky na vzpomínky* (1972), *Malíř a car. Život malíře Fedotova* (1980). Slovensky též: *Tetiva. Odlišnosti podób* (1973), *Energia omylu. Kniha o sujete* (1986).

/dh – bf/