

Ruští formalisté

Literatura a literární teorie se po přelomu 19. století nacházela v kritickém stavu, obě byly často předmětem jiných disciplín, například psychologie, sociologie či historie. Teorie se věnovala pozitivistickému sběru faktů a nemohla nalézt vlastní terminologii a metodologický aparát. Nástup futurismu, například v dílech autorů V. Chlebnikova či V. Majakovského, se začal soustřeďovat na vlastní hodnotu slova, do popředí zájmu se začínala dostávat literární forma. Změna orientace literatury se začala odrážet i v jejích teoretických reflexích, v **ruském formalismu**.

Ruský formalismus, lze na historické ose umístit mezi léta 1915 – 1930. Rok 1915 je rokem vzniku Moskevského lingvistického kroužku za účasti Romana Jakobsona a Petra Bogatyreva. V Petrohradě byla založen roku 1916 ještě další podstatná instituce s názvem Společnost pro výzkum poetického jazyka OPOJAZ, jejíhož bádání se účastnili nejen lingvisté, ale i literární historikové a teoretikové, jmenovitě Roman Osipovič Jakobson, Viktor Borisovič Šklovskij, Vladimir Jakovlevič Propp, Boris Michajlovič Ejchenbaum nebo Jurij Nikolajevič Tyňanov. Pro obě tyto společnosti bylo typické propojování literární vědy a lingvistiky, navazující právě na výzkumy Ferdinanda de Saussura, kodaňské a ženevské školy v oblasti **sémiotiky a strukturní lingvistiky**. Vzájemná spolupráce se odrazila nejen při organizování společných kolokvií a přednášek, ale také při publikování několika sborníků a zejména antologie s názvem *Poetika* v roce 1919.

Pro ruské vědce jsou podstatné dvě určující charakteristiky. Díky přenosu lingvistických výzkumů na pole literárních výzkumů se do popředí zájmu dostává **text a jeho uspořádání**. Subjektem zkoumání teoretiků není literatura jako celek, ani konkrétní tvorba jednotlivých autorů, ale vlastní esence díla, kterou označují pojmem *literárnost*.¹ Sledují to, co dělá text poetickým textem, zajímají se o strukturní zákonitosti literárních děl.

Druhým rysem teoretických prací je **usilování o vědecko-teoretickou úroveň reflexí**. Formalisté odmítají eklektické beletristické metody, zajímají se o vědecký přístup posuzující vnitřní vlastnosti literatury, jejich struktury a systémy, nezávislé na jiných řádech kultury a společnosti. Jejich koncept chápe teorii jako vědecký nástroj, nikoli jako pomůcku dogmatické ideologie, která předznamenává jednotlivé názory.

Činnost formalistů lze přehledně rozdělit do tří fází.

Časové určení	1915 – 1920	1921 – 1926	1927 - 1930
Charakteristika	- intenzivní interdisciplinární dialog mezi literárními vědci a lingvisty nad poetickým jazykem. - zkoumání básnického jazyka na základě zvuku, rytmu, stavby verše či konstrukce mluvy	- rozvíjení znalostí získaných analýzami literárních textů - sledování principů vzniku textu.	- reakce na kritiku, že formalistický výzkum zcela opomíjí sociálně historický kontext a redukuje literaturu na jazyk - vytváření historických řad na základě

¹ Ve filmových teoriích můžeme nalézt zrcadlový pojem fotogenie, tedy rys, který rané teorie považují za rys určující filmové dílo.

	- v rámci tohoto zkoumání lze vymezit tři základní okruhy: analýza zvukové stránky literárního díla, problémy významu v rámci poetiky a integrace zvuku a významu do nedělitelného celku		strukturalistických analýz
Nové pojmy	- vzniká dichotomie jazyka: <i>básnický</i> x <i>praktický</i> - objevuje se pojem <i>ozvláštňení</i>	- Šklovskij odděluje pojmy <i>fabule</i> (samotný příběh, výchozí materiál) a <i>syžet</i> (způsob podání událostí, akt vyprávění, literární struktura)	
Konkrétní studie	- Šklovskij stanovuje ozvláštňení, paralelismus či opakování jako základ poetického jazyka - Jakobson vidí v poetickém jazyce potvrzení funkčního jazykového modelu	- Šklovského práce <i>Teorie prózy</i>	- Tyňanov sleduje literární evoluci - Šklovskij vytvořil koncept historické literární řady založené na zcizení-automatizaci-obnovení zcizení literárních postupů tvorby.

Samotný princip zkoumání vědců ruského formalismu lze dobře ilustrovat na známé práci **Vladimíra Jakovljeviče Proppa** *Morfologie pohádky*² z roku 1928. Jedná se o **strukturní popis** sta ruských lidových pohádek. Metodickým východiskem se pro něj stává teze, že ve zvoleném textovém korpusu se mohou stát činiteli těžké věci rozdílné osoby. Základem vyprávění tedy není určitá postava, ale jednání, které je založeno na stejných, opakujících se prvcích. Analytický strukturalistický přístup je zároveň vidět na tom, jak se teoretik snaží postihnout minimální jednotky, v této práci jsou základními prvky úseky jednání, které označuje jako funkce. Jednotlivé pohádky rozkládá Propp na tyto nejmenší složky a třídí je do kategorií. Vzniká tak soubor 31 funkcí, které jsou označeny příslušnými symboly a jsou k nim přiřazeny jednotlivé role nositelů děje. Mezi funkcí a celým textem zavádí Propp sekvenční jednotku. Komplex textů je tak rozčleněn do hierarchických struktur, které nejsou závislé na jazykových realizacích. Proppova metody se stala základem narativní analýzy a strukturalistické teorie vyprávění a inspirací pro další používání tohoto modelu práce s textem, například pro T. Todorova či Clauda Bremonda.

V roce 1916 vyšla jedna z prvních formalistických úvah, práce **Viktora Borisoviče Šklovského** *Umění jako postup*, ve které odmítá užití metodologie literárních úvah nad textem a doporučuje zaměřit se spíše na sledování právě oné *literárnosti*. Také se zajímá o médium samotné, o jazyk. Klade důraz na uvědomění si umělosti a „**udělanosti**“ děl, jejich forem, které se časem opotřebovávají a dochází k jejich automatizaci. Aby dílo opět dosahovalo estetické působivosti a otevřelo recipientovi možnost nového vidění, je náhle třeba ho nějakým způsobem *ozvláštňit*³. Vývoj umění pak musí být sledován jako permanentní inovace forem a postupů, které zabraňují právě této automatizaci a přijetí stereotypů. Ztížené čtení na základě stylového obměňování je pak pro něj základem estetické

² Vladimír Jakovlevič P r o p p . *Morfologie pohádky*. Praha : Ústav pro českou literaturu ČSAV 1970.

³ Viktor Borisovič Š k l o v s k i j , *Teorie prózy*. Praha, Akropolis 2003.

zkušenosti při sledování uměleckého textu. Jeho zájem se nejprve obrací k bezsýžetovým, ornamentálním dílům, kde je práce s formou zesílena.

Tato Šklovského záliba v ornamentu a ozvláštňování jednotlivých obrazů, v kombinaci prvků do nezvyklých spojení, nalézá možné spojitosti se zájmem filmové teorie o avantgardu a se soudobými úvahami o montáži. Ruský film i jeho reflexe v čele se Sergejem Michaiilem Ejzenštejnem a Dzigou Vertovem zdůrazňují montáž, jakožto základ estetické působivosti díla. Zároveň však poukazují na to, že mezi filmovými obrazy je podstatné i hledání vizuálně působivých atrakcí, které jsou pak následně kombinovány do atypických, ozvláštňovaných syntagmatických řad. Právě tímto narušením stereotypů dochází k diváckému šoku. K požadovanému efektu není důležité pouze nezvyklé spojení, ale je třeba zohlednit i netradiční výběr prvků utvářejících dílo.

Ruský formalismus překračuje hranice literatury a otázky ohledně poetického jazyka, začíná se zajímat i o sousedící oblasti, v teoriích se objevují i reflexe **kinematografie**, která je blízká literatuře nejen vazbami znaků podél časové linie, ale i svou narativní podstatou. Teoretici této školy rozšířili Saussurovské uvažování o jazyce a jeho strukturách, vytvořili analogii mezi filmem a jazykem, mezi filmem a poezií. Jakobson a Tyňanov zdůrazňují, že stejně jako je třeba číst literaturu jako stylizovaný konstrukt, je podstatné pochopení **umělé podstaty všech umění**, tedy i filmového díla, je nutné na ně nahlížet jako na média, která za pomoci rozdílných stylistických prvků přetvářejí realitu. Tato umění, ač mnohdy velice realistická, nejsou záznamy přirozených fenoménů, ale nejvíce ze všeho **systémem znaků**. **Šklovskij** promítá své teze o poetickém jazyce, o podstatě literárnosti a základní teorii ozvláštňování i do úvah o filmu a výtvarném umění. Tato umění popisuje jako **myšlení v obrazech**, které je možno dělit do dvou kategorií. Na jedné straně se objevují **prozaické obrazy**, základy běžného narativního filmu, které jsou praktickým nástrojem myšlení, spojují věci a děje do skupin a kombinují životní situace. Na druhém pólu lze pak sledovat **básnické obrazy**, jež jsou prostředkem estetickým, slouží k zesílení dojmu, kladou důraz na styl a formu a jsou základem experimentální či avantgardní tvorby.

Boris Michaljovič Ejchenbaum v *Poetice kina* z roku 1927 rovněž srovnává poetický film s literárním textem. Podobnost jejich podstaty vidí v tom, že se obě umění rozvíjejí v čase. Za základní jednotku filmu pak považuje frázi, montážní sekvenci. Dostává se však již do abstraktnějších sfér, začíná se věnovat i vnímání diváka. Tvrdí, že divák sleduje detaily pohybu, podrobuje je mentálními operacím, umisťuje je do konstruktů v mysli, kde vytváří jejich spojitosti, tedy přetváří si je do podoby vnitřní řeči. Tímto Ejchenbaum navazuje ne teze Lva Vygotského a přibližuje podstatu filmu fungování mysli diváka. **Vygotsky** se v knize *Myšlení a řeč* podrobněji zabývá tím, jak je sledování obrazů i utváření jejich vnitřních pojmenování blízké celkovému vnímání světa kolem, jak je rovina psychického označování objektů nesena již z dětství. Zdůrazňuje zkratkovitost syntaxe a procesy sjednocování, které jsou nápadně podobné myšlenkovým pochodům.⁴ Tato vize mentálních obrazů je pak základem pro přenášení psychické roviny do oblasti filmu a ke srovnávání filmového obrazu s myšlenkovými pochody i podprahovým vnímáním. Konstrukce filmové narace na základě viděného je sledována v poměru k utváření vnitřní řeči. Návaznosti na tuto koncepci již vybočují z teorií strukturalistů, ovlivňují spíše **teorie kognice**, zejména švýcarského představitele vývojové psychologie Jeana Piageta, můžeme je vidět v dílech, která propojují výzkumy psychologie a **psychoanalýzy** s filmovou teorií.

Ruští formalisté jsou považováni za zakladatele dvou důležitých pojmů **fabule** a **syžet**, které jsou stále živou součástí teorií sledujících jak výstavbu díla, tak jeho obsahovou dimenzi. Obdobné termíny se již objevují u Aristotela, který v *Poetice*⁵ označuje fabuli termínem *mýthos*. Klasická definice vytvářející obdobnou opozici označenou jako *plot* – *story*

⁴ Lev Semenovič Vygotskij, *Myšlení a řeč*. Praha: SPN, 1976.

⁵ Aristotelés, *Poetika*. Praha: Svoboda 1996

je připisována E.M. Forsterovi.⁶ Přínos ruských formalistů však spočívá v inicializaci rozlišování mezi těmito dvěma rovinami textu. Následující tabulka ukazuje, jak se termín fabule a syžet vyvíjel, jak se ustavovala jeho definice a jak se promítl do dalších úvah. I přes jistou terminologickou roztříštěnost, podstata je velice obdobná. Zároveň je výchozím bodem pro další bádání o vyprávění, sledující relace mezi samotným příběhem a způsobem jeho podání, i pro samotné interpretace děl a dekonstruktivní čtení.

OBDOBÍ	TEORETICKÉ SMĚRY	SLOŽKY NARACE - terminologie v jednotlivých směrech	
1927	E. M. Foster	Story: čistě časové spojování prvků děje	Plot: způsob, jak jsou logicky příčinně propojeny součásti průběhu děje
20. léta	Viktor Šklovskij	Fabule: statické schéma vztahů, děje a významový půdorys příběhu, v díle se vyskytují pouze její fragmenty, které recipient hledá a spojuje	Syžet: chápaný jako rozvíjení opírající se o fabuli, nebo jako rozvíjení mimo fabuli, kde se pak stává hybnou silou styl
20. léta	Ruský formalismus	Fabule: kauzálně-chronologické spojení děje ve smyslu obsahové roviny, materiál pro narativní zpracování do podoby syžetu	Syžet: propojení děje na úrovni výrazu, produkt narativního zpracování materiálu fabule
60. – 80. léta	Francouzský strukturalismus	Příběh (histoire): samotný příběh, sled událostí tak jak by se objevil ve skutečnosti	Vyprávění (discourse): způsob podání událostí, akt vyprávění
80. léta	Gérard Genette	Příběh (histoire)	Událost vyprávění (narration) Presentace událostí (récit)

Po vymezení těchto dvou rovin textu, tedy po vyznačení hranice mezi jazykovým materiálem vyprávění, v naratologických rozborech fikčních světů chápaným jako skutečná návaznost děje, a literární strukturací, tedy řazením jednotek tohoto děje v díle nezávisle na jejich posloupnosti, jsou nejen konstituovány odlišné hlubkové struktury uměleckého díla, ale odtrhávají se od sebe dvě vrstvy. Tedy samotná rovina textu a její okolní kontext a spodní vrstva, které je samotným dílem určována, která je recipientem konstruována při vnímání konkrétního materiálu, viditelné formy. Oddělení těchto vrstev, **prostoru díla** a **prostoru v díle**, které se vyznačují odlišnými mírami abstrakce, je pak užíváno k dalším zkoumáním, ke sledování tvorby samotné i jejího následného vnímání, nebo k ustanovení zákonů uměleckého díla ve vztahu k jiným uměleckým druhům či k okolní realitě.⁷

Ve své poslední fázi je ruský formalismus velice často kritizován za omezený pohled, který ze svého zkoumání vynechává širší sociální, kulturní a historický kontext. Proti některým tezím se ostře stavějí **Michail Michailovič Bachtin** a spřízněný okruh teoretiků. Ti však zároveň i jistou oblast konceptů této školy přijímají a vstřebávají do svých úvah. Stejně

⁶ Edward Morgan F o r s t e r , *Aspect of the Novel*. London 1927; slovensky: *Aspekty románu*, Bratislava: Tatran 1971)

⁷ Jan Mukařovský takto sleduje jak se liší jednotlivé umělecké druhy na základě odlišných funkcí prostoru či času v jednotlivých vrstvách díla.

jako formalisté odmítá Bachtin redukovat dílo na pouhé romantické vyjádření umělcovy vize, či na marxismem upřednostňovaný soubor ekonomických a třídních otázek. Umění je pro něj nejen otázkou širšího zázemí, ale teoretik také zdůrazňuje důležitost vztahu uměleckého textu k textům ostatním, zajímá se o jejich *dialogičnost*, a o teorii *zcizení, ozvláštnění*. Text se ve vzájemné mediální komunikaci stává širokým intertextovým polem a zároveň průsečíkem sociokulturních proudů a diskurzů.⁸

Michail Michailovič Bachtin a Valentin Volosinov se stavějí zejména proti radikálnímu Saussurovu zacílení na jazykový systém, které posunuje *parole* na okraj vědeckého zájmu. Saussurovo učení označují termínem *abstraktní objektivismus*. Jazyk je podle tohoto pojetí redukovaný na neexistující stabilní systém. V opozici Bachtin zdůrazňuje, že při bádání nad literárními texty, je naopak třeba chápat jazyk jako systém zcela otevřený. Jelikož texty jsou neustále variovány podle širokého okolního kontextu i celkových souvislostí, je třeba sledovat i *parole*. Oproti abstraktnímu objektivismu zavádí pojem *translingvistiky*. Jako primární důkaz nekonečné proměnlivosti si bere znak. Narozdíl od Saussurovy sémiologie, která vidí znak jako souhru označujícího a označovaného založenou na hloubkových kódech zaručujících vnitřní stálost a rovnováhu, zdůrazňuje specifickou variabilitu, ukazuje, jak je znak neustále pod vlivem sociálně a historicky generované dynamiky, jak je objektem boje tříd, skupin a diskurzů o vyjádření odlišného obsahu, smyslu a hodnocení. Podstata znaku se tak přesouvá z hloubkového strukturního systému do povrchové vrstvy otevřených významů a vlivu širších kontextů, pevně uzavřený text začíná komunikovat nejen s ostatními texty, čímž se zabýval i ruský formalismus, ale vede dialog i se společenskými a kulturními entitami. Znak i struktura tak mohou být dále zkoumány **interdisciplinárním pohledem**. Zároveň se toto pojetí stává základem **materialistické teorie vědomí**. Vědomí existuje současně uvnitř i vně objektu, jazyk není pouhým odrazem či abstraktním systémem, ale lze ho označit spíše za hmotný výrobní prostředek. Ten skrze proces společenského zápasu a dialogu transformuje podobu znaku ve význam. Na tuto později navazuje **teorie řečových aktů**, jak je známá například z díla J. L. Austina. Tento lingvista se soustřeďuje na vliv, který má jazyk na příjemce, na jazyk jako nástroj, jež má moc změnit situaci, uvést do chodu nějaké jednání. Znakový systém se tak stává až téměř hmatatelným základem pro konkrétní jednání, nikoli neuchopitelnou mentální operaci odtrženou od reality.

Konec ruského formalismu lze datovat přibližně rokem **1930**, škola se rozpadá nejen po vlně kritik, ale zejména s narůstajícím nebezpečím stalinismu. **Vliv** tohoto teoretického myšlení je však nadále patrný na mnoha konceptech. Jako jeho pokračování bývá označována činnost Pražské školy, ale jednotlivé teorie bývají rozváděny i ve francouzském strukturalismu nebo ve vývoji strukturalistické teorie vyprávění Rolanda Barthese, Gérarda Genetta, či Geralda Prince.

Literatura:

Aitken, Ian: *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Bloomington, Indiana University Press 2001.

Aristotelés, *Poetika*. Praha: Svoboda 1996

Bachtin, Michail Michailovič, *Formální metoda v literární vědě*. Praha : Lidové nakladatelství 1980.

Bachtin, Michail Michailovič: *Román jako dialog*. Praha: Odeon 1980.

⁸ Michail Michailovič B a c h t i n , Vladimir V o l o s i n o v : *The Formal Method of Literary Scholarship*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1985. (česky: Michail Michailovič B a c h t i n , *Formální metoda v literární vědě*. Praha : Lidové nakladatelství 1980. srovnej: Michail Michailovič B a c h t i n , *Román jako dialog*. Praha: Odeon 1980.)

Bachtin, Michail Michailovič; Volosinov, Vladimir: *The Formal Method of Literary Scholarship*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1985.

Casetti, Francesco: *Theories of Cinema , 1945-1995*. Austin: University of Texas Press 1999.

Forster, Edward Morgan: *Aspect of the Novel*. London 1927; slovensky: *Aspekty románu*, Bratislava: Tatran 1971)

Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006.

Propp, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky*. Praha : Ústav pro českou literaturu ČSAV 1970.

Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia 1996.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy: *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and beyond*. Routledge 1992.

Šklovskij, Viktor Borisovič: *Teorie prózy*. Praha, Akropolis 2003.

Vygotskij, Lev Semenovič: *Myšlení a řeč*. Praha : SPN, 1976.

-ks-